

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Estudos de Literatura
Literaturas francesa et francófona

**UNE ANALYSE DE *L'INSURGÉ* DE VALLÈS ET DE « L'ENFANCE D'UN
CHEF » DE SARTRE SUIVIE D'ÉLÉMENTS DE LEUR TRADUCTION**

Karol Stefanie Souza Garcia

Robert Ponge
Orientador

Porto Alegre
Agosto de 2018

KAROL STEFANIE SOUZA GARCIA

**UNE ANALYSE DE *L'INSURGÉ* DE VALLÈS ET DE « L'ENFANCE D'UN
CHEF » DE SARTRE SUIVIE D'ÉLÉMENTS DE LEUR TRADUCTION**

Tese de Doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas (Área: Estudos de Literatura; Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas), apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de PósGraduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientador: Prof. Robert Ponge

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Porto Alegre
Agosto de 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Garcia, Karol Stefanie Souza
Une analyse de L'Insurgé de Vallès et de "L'Enfance
d'un chef" de Sartre, suivie d'éléments de leur
traduction / Karol Stefanie Souza Garcia. -- 2018.
222 f.
Orientador: Robert Ponge.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Literatura francesa. 2. Littérature engagée. 3.
Jean-Paul Sartre. 4. Jules Vallès. 5. Tradução. I.
Ponge, Robert, orient. II. Título.

Karol Souza Garcia

**UNE ANALYSE DE *L'INSURGÉ* DE VALLÈS ET DE « L'ENFANCE D'UN
CHEF » DE SARTRE SUIVIE D'ÉLÉMENTS DE LEUR TRADUCTION**

Aprovado em
Banca examinadora

Profª. Dra. Beatriz Gil (PPGL/UFRGS)

Profª. Dra. Érika Pinto de Azevedo (UFAP)

Profª. Dra. Maristela Machado (UFPEL)

Prof. Robert Ponge (UFRGS - orientador)

*Cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão*

Cantos de trabalho Mutirão, 1975, Leon Hirszman

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 – Le sémantisme d'« engager » et de « s'engager » dans le <i>DAF</i>	32
TABLEAU 2 – Synthèse du sémantisme de « s'engager » dans le <i>DAF</i>	34
TABLEAU 3 – Le sémantisme d'« engagement » dans le <i>DAF</i>	35
TABLEAU 4 – « (S') engager » et « engagement » dans le <i>Petit Robert</i>	39
TABLEAU 5 – « (S') engager » dans le <i>Petit Robert</i> et dans le <i>Dictionnaire de l'Académie française</i>	41
TABLEAU 6 – « S'engager » dans le <i>DAF</i> , le <i>Petit Robert</i> et le <i>TLFi</i>	44
TABLEAU 7 – « Engagement » dans le <i>DAF</i> , le <i>Petit Robert</i> et le <i>TLFi</i>	45
TABLEAU 8 – « Engagé/e » dans le <i>DAF</i> , le <i>Petit Robert</i> et le <i>TLFi</i>	46
TABLEAU 9 – Synthèse des sens des expressions « littérature engagée » et « engagement » dans les dictionnaires littéraires et dans l' <i>Encyclopaedia Universalis</i>	53
TABLEAU 10 – Le bilan des morts et des exécutés de la Commune de Paris.....	82
TABLEAU 11 – La focalisation dans <i>L'Insurgé</i>	105
TABLEAU 12 – Le point de vue des personnages secondaires dans <i>L'Insurgé</i>	107
TABLEAU 13 – Le sémantisme de « foire »	167
TABLEAU 14 – Deux difficultés rencontrées lors de la traduction de « L'Enfance d'un chef » – partie I.....	171
TABLEAU 15 – Deux difficultés rencontrées lors de la traduction de « L'Enfance d'un chef » – partie II	172
TABLEAU 16 – Deux difficultés rencontrées lors de la traduction de « L'Enfance d'un chef » – partie III	173
TABLEAU 17 – Deux difficultés rencontrées lors de la traduction de « L'Enfance d'un chef » – partie IV	174
TABLEAU 18 – Deux difficultés rencontrées lors de la traduction de « L'Enfance d'un chef » – partie V.....	175
TABLEAU 19 – Deux difficultés rencontrées lors de la traduction de « L'Enfance d'un chef » – partie VI	176
TABLEAU 20 – La focalisation dans « L'Enfance d'un chef ».....	183
TABLEAU 21 – Quelques repères temporels dans « L'Enfance d'un chef »	176
TABLEAU 22 – Le champ lexical du théâtre dans « L'Enfance d'un chef ».....	194

TABLE DES MATIÈRES

Agradecimentos	11
Resumé	12
Resumo	14
INTRODUCTION	16
CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QUE SIGNIFIENT LES MOTS «LITTÉRATURE ENGAGÉE» ET «ENGAGEMENT» DE L'ÉCRIVAIN ?.....	19
IL'ENGAGEMENT DE LA LITTÉRATURE SELON JEAN-PAUL SARTRE	20
LA « PRESENTATION » DES <i>TEMPS MODERNES</i> (1945)	21
<i>QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ?</i> (1948)	23
« Qu'est-ce qu'écrire ? »	24
« Pour quoi écrire ? »	26
« Pour qui écrit-on ? »	27
QUELQUES COMMENTAIRES	28
II « (S') ENGAGER », « ENGAGEMENT » ET « ENGAGÉ » DANS TROIS DICTIONNAIRES DE LA LANGUE FRANÇAISE.....	31
LE VERBE « (S') ENGAGER » ET LE SUBSTANTIF « ENGAGEMENT » DANS LE <i>DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE</i> : 8 ^E ET 9 ^E ÉDITIONS	31
« Engager » et « (s') engager » dans le <i>Dictionnaire de l'Académie française</i>	32
Le substantif « engagement » dans le <i>Dictionnaire de l'Académie française</i>	34
LE VERBE « (S') ENGAGER » ET LE SUBSTANTIF « ENGAGEMENT » DANS LE <i>PETIT ROBERT</i>	36
« Engager » et « s'engager » dans le <i>Petit Robert</i>	36
Le substantif « engagement » dans le <i>Petit Robert</i>	37
Les quatre branches principales du <i>Petit Robert</i>	38
LE <i>TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ</i>	42

Le verbe « s'engager » (quand un intellectuel, un écrivain s'engage), dans le <i>Trésor de la langue française informatisé</i>	42
Le substantif « engagement » (celui de l'intellectuel, de l'écrivain), dans le <i>Trésor de la langue française informatisé</i>	43
SYNTHÈSE : « ENGAGER », « S'ENGAGER » ET « ENGAGEMENT » DANS LE <i>DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE</i> , LE <i>PETIT ROBERT</i> ET LE <i>TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ</i>	43
L'ADJECTIF « ENGAGÉ/E » DANS LES TROIS DICTIONNAIRES	45
PARTIE III : L'ENGAGEMENT DANS LES DICTIONNAIRES D'ÉTUDES	
LITTÉRAIRES, DANS <i>L'ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS</i> ET DANS <i>LITTÉRATURE ET ENGAGEMENT : DE PASCAL À SARTRE</i> (2000), DE BENOÎT DENIS	
L'ENGAGEMENT DANS DES DICTIONNAIRES D'ÉTUDES LITTÉRAIRES	47
Le <i>Vocabulaire de la dissertation</i> (1961), d'Henri Bénac.....	48
Le <i>Guide pour la recherche des idées dans les compositions françaises et les études littéraires</i> (1977), d'Henri Bénac	48
Le <i>Glossaire pratique de la critique contemporaine</i> (1979), de Marc Angenot .	49
Le <i>Vocabulaire de l'analyse littéraire</i> (2002), d'Évelyne Amon et Yves Bomati	49
Le <i>Dictionnaire des termes littéraires</i> (2005), d'Hendrik van Gorp et <i>alii</i>	50
Le <i>Dictionnaire du littéraire</i> (2010), de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala.....	50
L'ENGAGEMENT DANS <i>L'ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS</i>	52
SYNTHÈSE.....	53
LITTÉRATURE ET ENGAGEMENT : DE PASCAL À SARTRE (2000), DE BENOÎT DENIS	54
« Qu'est-ce que la littérature engagée »	54
« Les figures tutélaire de l'engagement »	59
« La littérature engagée sous le régime de la modernité »	62
QUELQUES COMMENTAIRES	65
CHAPITRE 2 : <i>L'INSURGÉ</i> (1887), DE JULES VALLÈS.....	67
I JULES VALLÈS, SON ŒUVRE ET LE CONTEXTE DE LA COMMUNE	67
JULES VALLÈS (1832 – 1885) : DONNÉS BIOGRAPHIQUES	67
JULES VALLÈS EN FRANCE ET AU BRÉSIL	68

LA TRILOGIE DE <i>JACQUES VINGTRAS</i> ET QUELQUES AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES DE JULES VALLÈS	70
UNE BRÈVE CONTEXTUALISATION HISTORIQUE DE LA COMMUNE DE PARIS	72
II UNE TRADUCTION DES DEUX PREMIERS CHAPITRES DE <i>L'INSURGÉ</i> (1887)	85
.....	
Chapitre I.....	85
Chapitre II.....	96
III : ÉLÉMENTS D'ANALYSE NARRATOLOGIQUE	102
SYNOPSIS DE <i>L'INSURGÉ</i> – 1871 (1887)	102
LA NARRATION.....	103
LE NARRATEUR.....	104
LE TEMPS	109
L'ESPACE	112
LES PERSONNAGES	119
Jacques Vingtras : le physique.....	119
Jacques Vintras : portrait intellectuel.....	120
Jacques Vingtras : portrait moral.....	123
Les personnages secondaires	125
QUELQUES COMMENTAIRES	128
CHAPITRE 3 : « L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939), DE JEAN-PAUL SARTRE.....	134
I SUR L'AUTEUR ET UNE TRADUCTION PARTIELLE.....	134
JEAN-PAUL SARTRE (1905 – 1980) : COMMENTAIRES BIOGRAPHIQUES	134
TRADUCTION DE « L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939) DE JEAN-PAUL SARTRE.....	137
Traduction des cinq premiers paragraphes : l'enfance.....	137
Traduction des cinq paragraphes : l'adolescence.....	145
Traduction des cinq paragraphes finaux : la metamorphose	155
II SUR QUELQUES DIFFICULTÉS DE TRADUCTION DU FRANÇAIS EN PORTUGAIS RENCONTRÉES DANS « L'ENFANCE D'UN CHEF »	165

UNE DIFFICULTÉ DE COMPRÉHENSION ET/OU TRADUCTION DU FLE DANS « L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939) : « FOIRE »	165
« Foire » dans « L'Enfance d'un chef » (1939) et notre première réaction.....	166
Saisir le sémantisme de « foire »	166
Vérifier le sens d'emploi « de femme à barbe »	168
Comprendre pourquoi le calque «foire»/feira n'a pas marché.....	169
Chercher des traductions de «foire» dans notre mémoire et dans des dictionnaires bilingues français-portugais	169
Commentaires	170
LE CALQUE DES PRONOMS PERSONNELS ET COMPLEMENTS : DEUX DIFFICULTES STRUCTURALES RENCONTREES LORS DE LA TRADUCTION DE « L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939)	171
La première difficulté et son contexte	171
La deuxième difficulté et son contexte	174
Quelle serait la dénomination de cette difficulté ?	177
Quelques commentaires	180
III ÉLÉMENTS D'ANALYSE NARRATOLOGIQUE	180
« L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939) : SYNOPSIS DE LA NOUVELLE.....	181
LA NARRATION	182
LE NARRATEUR	183
LE TEMPS	185
L'ESPACE	189
LES PERSONNAGES	192
Lucien Fleurier	193
Les personnages secondaires	200
QUELQUES COMMENTAIRES	203
CONSIDÉRATIONS FINALES.....	208
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	216

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à CAPES, que possibilitaram a realização deste trabalho.

Agradeço ao professor Robert Ponge, pelo acolhimento em seu grupo de pesquisa, por suas atenciosas leituras e correções. Agradeço também a paciência e a generosidade diante de minhas limitações e o exemplo de seriedade na docência.

À professora Maristela Machado, por partilhar com seus alunos o tesouro da estrutura, o que me permite, hoje, ler e ver. Agradeço também por concordar, mais uma vez, em participar da minha formação.

À professora Beatriz Gil, por colaborar com este projeto. À professora Érika de Azevedo, por sua leitura e participação na banca de defesa.

Aos colegas do projeto de pesquisa sobre as dificuldades de compreensão e/ou tradução do francês pela interlocução e pela agradabilíssima companhia nas tardes de reunião e nas viagens de congressos.

À Simone Castro, do Colégio Cassiano do Nascimento, que me permitiu conciliar a docência de francês na rede pública com a realização das disciplinas.

À professora Rosa Graça cuja orientação no NELE me levou a avançar na prática docente.

Às minhas professoras da Universidade Federal de Pelotas, Isabella, Mariza, Maristela e Ana pela acolhida em tão harmonioso grupo, pela sempre gentil interlocução e profunda compreensão. A elas dedico este trabalho.

À Luiza Zanini, pelas lições de francês. À Maria Laura Maciel, por me reencontrar com o prazer da sala de aula de língua francesa.

À Carolina e ao Lauro, que me pegaram a mão e me levaram a atravessar um verão muito escuro, algumas colinas e essas páginas.

À Marilda e ao Seu Luis Carlos, pelas caronas, pelo carinho e pelo apoio.

À Maria Luiza e ao Francisco, meus pais, e ao Bruno, meu irmão, que me ensinaram a constância.

Ao meu companheiro Guilherme, que divide comigo a rotina, as receitas, os cães e as caminhadas aos domingos.

Ao Inu, que traz leveza aos meus dias. À Baleia, que me revelou a ternura e me ensinou a alegria e a tristeza de longos passeios.

RÉSUMÉ

Cette thèse se penche sur deux textes souvent définis comme « engagés » - *L'Insurgé* (1886), roman de Jules Vallès, et « L'Enfance d'un chef » (1939), nouvelle de Jean-Paul Sartre – et elle est divisée en trois chapitres. Étant donné que ces deux œuvres sont dites « engagées » et que leurs auteurs sont associés à l'« engagement » littéraire, le premier chapitre de ce travail porte sur ces expressions pour définir le sens de chacune, pour savoir ce que sont exactement l'engagement littéraire et la littérature engagée. D'abord, nous nous penchons sur deux publications importantes sur la littérature engagée : la présentation des *Temps Modernes* et *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), de Jean-Paul Sartre. Puis, nous cherchons les acceptions du nom « engagement », de l'« adjectif » engagé et du verbe « s'engager » dans trois dictionnaires de la langue française. Ensuite, nous passons aux dictionnaires de critique littéraire et à l'*Encyclopædia Universalis* où nous analysons leurs définitions de l'« engagement » et de la « littérature engagée ». Finalement, nous recourons à *Littérature et engagement* (2000), de Benoît Denis, pour enrichir notre étude des différentes notions d'engagement.

Le deuxième chapitre est dédié à l'analyse de *L'Insurgé* et à la traduction de deux extraits de ce roman. Nous y présentons rapidement l'écrivain Jules Vallès et sa célèbre trilogie, *Jacques Vingtras*, très peu connus au Brésil. Nous faisons aussi un court inventaire des travaux universitaires sur Vallès et des traductions de ses oeuvres qui existent au Brésil et au Portugal. Nous offrons aussi une traduction des deux premiers chapitres de *L'Insurgé*. Après un très bref panorama du XIXe siècle en France et de la Commune de Paris, nous commençons l'analyse narratologique du récit où nous examinons successivement la narration, le narrateur, le temps, l'espace et les personnages.

Le troisième et dernier chapitre concerne « L'Enfance d'un chef », de Jean-Paul Sartre. Nous l'introduisons par une petite biographie de l'auteur. Puis, nous proposons une traduction partielle de la nouvelle, organisée dans trois passages de cinq paragraphes : le premier se situe au début du texte et a comme sujet l'enfance du personnage principal ; le deuxième se trouve à la moitié du récit et traite de son adolescence et le troisième consiste dans les cinq paragraphes finaux où ce personnage commence la vie adulte. De ce processus, deux travaux sur les difficultés de compréhension et de traduction, surgis de notre traduction et produits au sein du projet de recherche sur les difficultés de compréhension et de traduction, coordonné par M. Ponge (UFRGS), sont insérés dans

cette thèse. Nous nous dédions, ensuite, à l'analyse narratologique, en respectant la structure utilisée dans le deuxième chapitre.

Finalement, nous reprenons les points principaux des analyses réalisées et nous y réfléchissons dans le but de créer un commentaire, en guise de conclusion, sur la relation entre les différentes étapes de notre parcours de recherche et entre les auteurs et les œuvres étudiés.

Mots-clés : Engagement, Jules Vallès, littérature engagée, Jean-Paul Sartre.

RESUMO

Nesta tese, debruçamo-nos sobre duas obras – *L’Insurgé* (1886), um romance de Jules Vallès, et “L’Enfance d’un chef” (1939), um conto de Jean Paul Sartre - comumente ditas “engajadas”. Primeiramente, realizamos uma revisão da apresentação de *Les Temps Modernes* (1945) e de *Qu’est-ce que la littérature?* (1948), de Jean-Paul Sartre. Posteriormente, produzimos uma análise semântica do adjetivo “engagé/e”, também do verbo “engajar (-se)” e do substantivo “engajamento”, em três dicionários da língua francesa, pois tais palavras são utilizadas para o tratamento dos textos sobre os quais nos debruçamos. Em seguida, pesquisamos o que dizem, sobre o assunto, os dicionários de crítica literária, a *Encyclopædie Universalis* e o texto *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre* (2000), de Benoît Denis. Essa pesquisa resultou no que apresentamos como primeiro capítulo.

O segundo capítulo é dedicado à análise de *L’Insurgé* e à tradução de seus capítulos 1 e 2. Para tanto, apresentamos o autor e fazemos um pequeno subcapítulo com comentários sobre as produções acadêmicas, brasileiras ou portuguesas, encontradas sobre Jules Vallès. Também tratamos sobre a existência ou não de traduções em português de textos do escritor. Com o objetivo de situar *L’Insurgé*, falamos, em linhas gerais, sobre a trilogia *Jacques Vingtras*, pouco conhecida no Brasil, da qual o romance estudado nesta tese é o terceiro volume. Após um breve panorama histórico sobre o século XIX, na França, e sobre a Comuna de Paris, apresentamos nossa tradução para os dois primeiros capítulos deste romance. Por conseguinte, propomos uma análise composta pelos seguintes elementos: apresentação da narrativa, narrador, tempo, espaço e personagens. Ao final, propomos um comentário geral sobre nosso percurso de análise da obra.

O terceiro capítulo, destinado ao estudo de “L’Enfance d’un chef”, começa com uma biografia do autor e é seguido de uma tradução de quinze parágrafos do conto, contemplando três trechos distintos: um relacionado à infância, outro à adolescência e um último à sua chegada na vida adulta. Durante o doutorado, realizamos sua tradução completa, porém, devido aos direitos autorais, publicamos aqui apenas esta tradução parcial. Desta tradução, resultaram dois trabalhos, realizados junto ao projeto de pesquisa sobre “Les difficultés de compréhension et/ou de traduction du français en portugais”, coordenado pelo professor Ponge (UFRGS), e que se encontram também nesta tese. Em seguida, analisamos narratologicamente “L’Enfance d’un chef”, repetindo a mesma

estrutura do estudo do segundo capítulo. Finalmente, comentamos os aspectos principais das etapas de estudo da obra.

Finalmente, retomamos os pontos principais de nossas análises a fim de compor, em guisa de conclusão, um comentário geral que relacione as diferentes etapas de nosso percurso de pesquisa e as obras e autores estudados.

Mots-clés : Engajamento, Jules Vallès, literatura engajada ; Jean-Paul Sartre.

INTRODUCTION

Ce travail a été motivé par un intérêt personnel pour les œuvres littéraires qui touchent aux sujets politiques et sociaux, au sens large du terme. La littérature, différemment d'un manuel, d'un texte théorique ou juridique, ne nous fournit pas de règle, de système ou de doctrine. Les œuvres dites politiques ou engagées révèlent, pourtant, à leur époque (et aussi à notre temps) la structure de la société dont elle parle, de ses mœurs, de ses luttes collectives et individuelles, de ses droits ou de leur absence.

Des œuvres comme les contes philosophiques de Voltaire, *Les Misérables* de Victor Hugo et *Germinal* d'Émile Zola sont souvent associées à un souci social. Comme objet d'analyse et de traduction dans cette thèse, nous avons donc choisi deux textes littéraires qui sont communément classifiés comme « littérature engagée » : *L'Insurgé* (1886) de Jules Vallès et « L'Enfance d'un chef » (1939) de Jean-Paul Sartre.

L'Insurgé est le troisième roman de la trilogie de *Jacques Vingtras* et son sujet principal est la Commune de Paris. Cet événement est raconté du point de vue du personnage-narrateur qui, dans son récit, raconte une histoire sous la perspective des communards. Et pourquoi ce texte a-t-il attiré notre attention ? D'abord, ce livre nous intéresse. Puis, il ne possède pas une longue fortune critique en portugais et la trilogie dans laquelle s'insère ce roman n'est pas encore traduite dans notre langue. Ensuite, ce récit et cet auteur sont cités dans les écrits les plus importants sur l'engagement et, somme toute, le sujet de la Commune est très peu traité dans la littérature, qu'elle soit dite engagée ou non.

Quant à « L'Enfance d'un chef », la cinquième nouvelle du *Mur*, elle porte sur l'univers, la personnalité et le trajet de Lucien Fleurier, le fils d'un propriétaire d'usine, en France, pendant la période de l'Entre-deux-guerres. Si *L'Insurgé* se situe au XIXe et prend la vie d'un contestataire comme sujet central, par

contre le deuxième récit présente le parcours de formation d'un personnage qui assume une attitude conservatrice. À première vue, le point commun des deux récits est de se dérouler et de baigner dans deux époques pleines.

Jules Vallès et Jean-Paul Sartre sont fréquemment considérés des écrivains engagés. C'est pourquoi, nous voulons d'abord à comprendre ce qu'est l'engagement (d'un écrivain, d'un artiste) et que nous commençons par un inventaire du sémantisme des mots « engagement » et « littérature engagée ». Ce recensement est divisé en trois parties organisées selon la nature de la définition offerte par la source utilisée.

Dans la première partie du premier chapitre, nous cherchons à connaître les idées/conceptions/escolha de Jean-Paul Sartre sur la littérature engagée, ce que nous faisons en examinant la « Présentation » des *Temps Modernes* et *Qu'est-ce que la littérature ?*

Dans la deuxième partie du premier chapitre, nous analysons, dans trois dictionnaires de la langue française, de l'adjectif « engagé », du verbe « (s') engager » et du nom « engagement » dans le but d'arriver à une synthèse claire qui aidera le lecteur à comprendre les termes étudiés.

Dans la troisième partie du premier chapitre, nous inventorions les définitions de l'« engagement » et de la « littérature engagée » données par plusieurs dictionnaires de critique littéraire et par l'*Encyclopædia Universalis* et nous faisons un bref panorama historique de l'engagement dans la littérature en utilisant comme base *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, de Benoît Denis.

Ainsi, le premier chapitre ayant donné une bonne idée des aspects sémantiques et littéraires de l'engagement, nous pouvons passer à l'étude des deux œuvres littéraires que nous avons choisies.

Le deuxième chapitre de ce travail est consacré à *L'Insurgé* (1887). Nous le commençons par une brève biographie de l'auteur, suivie d'un texte où nous étudions quelques aspects de la réception des écrits de Jules Vallès en France et au Brésil. Comme les traductions de textes de Vallès en portugais, au Brésil ou au Portugal, sont rares. Nous offrons une traduction des deux premiers chapitres du roman. Pourquoi seulement les deux premiers ? Parce qu'une traduction complète dépasserait de beaucoup les objectifs, le cadre et la faisabilité de cette thèse.

Nous fournissons aussi quelques éléments d'information sur la trilogie de *Jacques Vingtras* pour ensuite y situer *L'Insurgé*. Dans la sous-partie suivante, nous nous penchons sur le contexte de la Commune de Paris et sur les événements qui la précèdent

et qui la suivent. Nous avons jugé ce panorama indispensable, car il prépare notre lecteur à pénétrer dans le roman pour qu'il puisse se situer dans le contexte et les données spatiaux et historiques de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

Ensuite, nous produisons une analyse narratologique composée de la narration, du narrateur, du temps, de l'espace, du personnage principal et aussi des personnages secondaires. Finalement, nous proposons un commentaire final où nous reprenons les aspects principaux de notre analyse et les articulons aux commentaires critiques d'autres auteurs qui se sont également penchés sur cette œuvre de Vallès.

Le troisième chapitre, réservé à « L'Enfance d'un chef », est introduit par une petite présentation de Jean-Paul Sartre. Puis, nous offrons une traduction en portugais du Brésil de trois passages de cette nouvelle.

Nous avons inclus aussi dans ce chapitre deux études sur des difficultés de compréhension et/ou de traduction qui sont apparues dans le processus de traduction des trois morceaux mentionnés ci-dessus, menés au sein du projet de recherche sur les difficultés de compréhension et/ou de traduction du FLE en portugais du Brésil, coordonné par M. Ponge dans cette université. Dans la sous-partie subséquente nous construisons une analyse narratologique de « L'Enfance d'un chef » où nous étudions la synopsis, la narration, le narrateur, le temps, l'espace, le personnage de Lucien Fleurier et les personnages secondaires. Pour conclure ce chapitre, nous commentons brièvement les aspects considérés dans ce processus.

Dans les considérations finales, nous faisons une synthèse de nos études sur l'engagement, sur *L'Insurgé* et sur « L'Enfance d'un chef ». Nous indiquons les similarités et des différences entre les deux récits quant à leur qualification comme littérature engagée. Et, finalement, nous signalons en quoi les concepts théoriques, les définitions contribuent à notre compréhension de l'engagement dans les textes littéraires de *perspective*.

CHAPITRE I

QU'EST-CE QUE SIGNIFIENT LES MOTS « LITTÉRATURE ENGAGÉE » ET « ENGAGEMENT » DE L'ÉCRIVAIN ?

Comme *L'Insurgé* (1887) de Jules Vallès et «L'Enfance d'un chef» (1939) de Jean-Paul Sartre sont fréquemment qualifiés de littérature engagée, il nous semble intéressant de nous pencher sur ce sujet. Nous avons donc pour objectif, dans ce premier chapitre, de réfléchir sur les notions d'engagement et de littérature engagée.

Dans la première partie, nous nous consacrons à l'analyse de l'engagement dans le champ de la théorie avec deux textes de Jean-Paul Sartre : la « Présentation » des *Temps Modernes* (1945) et *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) de Jean-Paul Sartre. Nous croyons qu'une révision de ces deux ouvrages permet de borner des notions importantes pour la compréhension de l'« engagement » et de la « littérature engagée ».

Ensuite, nous avons décidé de faire une analyse du sémantisme du verbe « (s') engager », du nom « engagement » et de l'adjectif « engagé », car, après une première et brève recherche dans trois dictionnaires de la langue française, l'abondance, la multiplicité des sens (polysémie) du verbe « (s') engager » et du substantif « engagement » nous a surpris et même désorientés. Dans cette abondance, nous avons trouvé des définitions de l'engagement littéraire et de la littérature engagée.

Pour ce faire, nous nous penchons, dans la première partie de ce chapitre, sur les définitions que la huitième et la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française (DAF)*¹, le *Petit Robert* (2013) et le *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* (1971-1994) donnent du verbe «engager» et de son emploi pronominal, du nom «engagement» et de l'adjectif «engagé» (utilisé dans divers syntagmes, comme «écrivain, chanteur, artiste, art, littérature engagé(e)».

Dans la troisième partie, nous examinons les définitions de l'engagement et de l'art ou de la littérature engagé(e) figurant dans quelques dictionnaires et manuels

¹ *Dictionnaire de l'Académie française. 8e édition.* (1932 – 1935) Version en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/>
Dictionnaire de l'Académie française. 9e édition. (1992 - ...). Version en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/>

spécialisés dans le domaine des études littéraires: le *Vocabulaire de la dissertation*, d'Henri Bénac (1961) et le *Guide pour la recherche des idées dans les compositions françaises et les études littéraires* d'Henri Bénac (1977), le *Glossaire pratique de la critique contemporaine* de Marc Angenot (1979), le *Vocabulaire de l'analyse littéraire* d'Évelyne Amon et Yves Bomati (2002), le *Dictionnaire des termes littéraires* d'Hendrik van Gorp et alii (2005) et le *Dictionnaire du littéraire* de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (2010). Ensuite, nous analysons l'article «Littérature engagée» de l'*Encyclopædia Universalis* et, finalement, nous nous consacrons à l'étude de *Littérature et engagement* (2000) de Benoît Denis.

I

L'ENGAGEMENT DE LA LITTÉRATURE SELON JEAN-PAUL SARTRE

Sur le sujet de l'engagement, Sartre est un de principaux écrivains en raison de sa vie et de son œuvre. D'abord, il a été lui-même engagé dans plusieurs causes sociales (en faveur des mouvements de gauche comme Mai 68 et contre les guerres coloniales). Puis, il est le responsable de mettre la question de la littérature engagée en évidence dans la moitié du XXe siècle, en France. Pour cette raison, nous nous consacrons, par la suite, à l'étude de la « Présentation des *Temps Modernes* » (1945) et de trois chapitres de « Qu'est-ce que la littérature ? » (1948).

LA « PRESENTATION » DES *TEMPS MODERNES* (1945)

La « Présentation des *Temps Modernes* » est le texte d'ouverture du premier numéro de cette revue dont le directeur-fondateur est Jean-Paul Sartre². Le texte a donc

² Gallimard. « Catalogue ». <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes> (mai 2017).

la fonction d'un éditorial dédié à exprimer le point de vue du comité de rédaction. En général une revue s'occupe des sujets de l'actualité : ce ne sera pas différent en ce qui concerne *Les Temps Modernes* où le rapport entre la littérature et son temps sera défendu dès sa présentation.

Nous reproduisons ce qui nous semble être l'idée de départ de la ligne éditoriale des *Temps Modernes* :

« L'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. » (p. 13)

L'expression *en situation*, mise en italique par l'auteur lui-même, est un mot-clé, car elle résume l'idée que chaque écrivain est inséré dans un milieu dont les caractéristiques sont déterminées par une délimitation de temps et d'espaces, par exemple, Sartre ne pouvait pas écrire et penser comme un écrivain du XXI^e siècle ou tel comme un écrivain de l'Afrique, car il n'appartenait ni à ce temps et ni à cet espace. De cette situation, un auteur ne peut pas s'échapper. Autrement dit, il ne peut pas écrire comme s'il était extérieur au monde, comme s'il était situé dans une position privilégiée en relation aux citoyens ordinaires. Ce n'était pas différent pour Flaubert et Goncourt, ils étaient *en situation* (à Paris, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle), et ils n'étaient pas exempts de prendre parti dans un conflit social. Malgré leur silence neutre, les Goncourts étaient contre la Commune. Différemment, Zola a choisi de se prononcer sur l'affaire Dreyfus, même s'il n'appartenait pas à la communauté juive. Cet écrivain a compris que l'antisémitisme était un problème de son temps et de la société dont il faisait partie.

La situation de l'écrivain est bien analysée par Sartre qui ne la limite pas à une localisation géographique, mais aussi à une localisation temporelle. Suivant Sartre, un auteur ne peut pas créer pour la postérité ; il questionne ainsi la célèbre phrase de Stendhal : « Je serai connu en 1880. Je serai compris en 1930 ». Selon le manifeste des *Temps Modernes*, il doit vivre et écrire dans son présent :

« Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs, ce serait le plus sûr moyen de le tuer, mais avec nos yeux de chair, avec nos vrais yeux périssables. Nous ne souhaitons pas gagner notre procès en appel et nous n'avons que faire d'une réhabilitation posthume : c'est ici même et de notre vivant que les procès se gagnent ou se perdent. » (p. 14 – 15)

L'auteur utilise le pronom « nous » pour engager sa revue et ses auteurs dans les causes du présent. Ces causes ne sont pas des vues de l'esprit, Sartre laisse celles-ci à ceux qu'il appelle les « auteurs qui ont une clientèle spécialisée » (p. 16). Sans s'attacher

à aucun parti politique, *Les Temps Modernes* prendra parti dans les débats de la vie politique et sociale. Ainsi, la revue s'est dédiée à des sujets comme l'antisémitisme, les guerres coloniales de la France, la guerre du Vietnam, les années 1968, le mouvement de libération des femmes et à d'autres débats publics de certains moments de l'histoire du XXe siècle.

Pour défendre une littérature ayant une fonction sociale, Sartre propose, d'abord, de faire connaître une conception de l'homme dont le caractère essentiel est d'être *située* (p. 22) et qui est la raison de la distinction des individus entre eux. C'est-à-dire qu'un homme répond à une situation, conformément à l'explication suivante :

« Qu'il écrive ou travaille à la chaîne, qu'il choisisse une femme ou une cravate, l'homme manifeste toujours : il manifeste son milieu professionnel, sa famille, sa classe et, finalement, comme il est situé par rapport au monde entier, c'est le monde qu'il manifeste. » (p. 22)

Cette insertion de l'homme dans une situation est définie par Sartre comme une conception « totale » (pour ne pas utiliser le mot « totalitaire », déjà imprégné d'autres sens) de l'individu.

Dans le long paragraphe final de la « Présentation » sont exposés les buts et les procédés de la revue. Nous attirons l'attention sur : I) la défense de l'autonomie de la personne en même temps que II) le choix d'écrire sur des livres qui révèlent des aspects contemporains de la publication. De plus, nous soulignons la pluralité des sujets et des documents abordés : tant « les diverses manifestations d'actualité » (p. 29) que « les modes et les procès criminels aussi bien que les faits politiques et les ouvrages de l'esprit » (p. 29).

Finalement, Sartre utilise, pour la première fois dans sa « Présentation », l'expression « littérature engagée » afin d'expliquer de quelle façon l'engagement peut servir la littérature et afin d'affirmer qu'il ne faut, en aucun cas, oublier la valeur littéraire au profit de l'engagement. Au contraire, le dernier objectif exprimé par la revue est de « servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient » (p. 30).

La « Présentation » fonctionne dans une logique dialectique où Sartre, pour défendre la conception de la littérature engagée, analyse deux perspectives distinctes avant d'arriver à sa position. D'abord, il parle de « l'irresponsabilité », comme dans l'affirmation : « Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité » (p. 09). Cette irresponsabilité signifie l'individualisme de l'écrivain, le manque d'engagement à l'égard des événements de son propre temps.

Puis, Sartre passe à l'idée opposée, à une conception qui réduit l'homme à sa collectivité et à ses conditions d'existence : « On réduisait les individus à n'être que des fonctions dépendantes de la classe, [...] » (p. 24). Jean-Paul Sartre critique ces deux côtés différents et essaie de trouver une conception conciliatrice de l'homme, un juste milieu : « Pour nous [*Les Temps Modernes*], nous refusons de nous laisser écarteler entre la thèse et l'antithèse » (p. 26). Par conséquent, cette revue est destinée à un lecteur qui est fortement enraciné dans sa classe et qui est libre de s'abstenir ou de s'engager en choisissant les causes qu'il va défendre.

Nous passons, ensuite, à l'analyse de *Qu'est-ce que la littérature ?*, publication parue trois ans après le texte que nous venons d'étudier.

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ? (1948)

Les quatre chapitres de *Qu'est-ce que la littérature ?* paraissent dans la revue *Les Temps modernes* au cours de 1947. En 1948, ces textes sont réunis et republiés avec l'addition de notes et d'une très brève introduction de Jean-Paul Sartre. Cette dernière qui occupe une page et demie répond de façon combative aux critiques qui ont été lancées contre les textes de Sartre publiés dans sa revue.

Le ton est visible dès la première phrase : « “Si vous voulez vous engager, *écrit un jeune imbécile* (c'est nous qui soulignons), qu'attendez-vous pour vous inscrire au P.C. ?” » (p. 11). Cette introduction montre que Sartre écrit en situation, c'est-à-dire qu'il s'adresse directement à ceux qui, à ce moment-là, s'opposent à ses idées, en critiquant la notion de littérature investie dans le présent. Pour bien répondre à ces antagonistes qui l'accusent d'oublier la littérature, il propose de répondre à trois questions, selon lui, essentielles : I) « Qu'est-ce qu'écrire ? », II) « Pourquoi écrire ? », III) « Pour qui écriv-on ? ». Chacune de ces questions correspond à un chapitre. De plus, *Qu'est-ce que la littérature ?* présente encore un dernier chapitre : « Situation de l'écrivain en 1947 » que nous commentons très brièvement dans la partie finale de notre étude de Sartre.

« Qu'est-ce qu'écrire ? »

Comme réponse à l'irritation suscitée par les articles de la revue dont le sujet était l'engagement dans la littérature, Sartre décide de délimiter quelques concepts clés de ses idées. La première de ces notions est l'acte d'écrire et ses particularités.

Selon « Qu'est-ce qu'écrire ? », la prose se caractérise par sa nature de « signe » (p. 14) capable de renvoyer le récepteur à un élément extérieur à sa forme. Le lecteur peut, selon Sartre, argumenter : Et la tristesse que nous apportent quelques chansons ? Et le sentiment sombre inspiré par la peinture d'un paysage gris ? Une note et une couleur sont des choses elles-mêmes et au moment où nous leur attribuons une signification extérieure elles changent leurs formes. La distinction est exemplifiée : « Un cri de douleur est signe de la douleur qui le provoque. Mais un chant de douleur est à la fois la douleur elle-même et autre chose que la douleur » (p. 16).

La poésie, comme la musique et la peinture, n'emploie pas le langage comme un instrument pour communiquer un message. Au contraire, elle est une forme qui permet aux poètes, par exemple, de jouer avec les mots à travers leur sens, leurs images, leurs sons. La poésie est, d'abord, une création, non-engagée à des significations extérieures à elle-même.

La prose est, par contre et toujours d'après Sartre, « l'empire des signes » (p. 17), c'est-à-dire que, pour les prosateurs, les mots ne sont pas des choses elles-mêmes, mais des signes qui renvoient à des objets du monde. Le langage est, par conséquent, utilitaire. Il sert à quelque chose et il est même possible qu'il serve à la réalisation d'une action, comme l'énumère Sartre : « [...] il [l'écrivain] désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue » (p. 25). Pour résumer l'opposition entre le poète et le prosateur d'après Sartre, les deux, dans leurs activités d'écriture, partagent seulement le geste physique.

Le non-engagement des arts, la différenciation entre la poésie et la prose et l'établissement de celle-ci comme le moyen de l'engagement sont donc les sujets principaux de la première moitié de « Qu'est-ce qu'écrire ? ». Après avoir commenté ces sujets, nous passons aux questions posées ensuite par Sartre : Quel est l'objectif du prosateur et pourquoi son objet est-il l'écriture au lieu d'un autre moyen d'expression ?

D'après Sartre, le prosateur a pour but de dévoiler une situation à son lecteur. Le prosateur « agit » et s'engage dans la société par le « dévoilement » (p. 28). Lorsqu'il décrit une situation, il ne lui est pas possible d'être impartial, il le fait avec l'objectif de la changer ou de la révéler par un autre aspect. Selon le premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, l'écrivain a du pouvoir, car « [...] il sait qu'il fait 'survir' le mot d'amour et le mot de haine [...] » (p. 29) et qu'il est capable de motiver la décision d'un homme entre l'un de ces deux sentiments.

L'écriture est employée par le prosateur parce que le langage est un moyen capable de dévoiler quelque chose. Sartre écrit : « Si vous nommez la conduite d'un individu, vous la lui révélez : il se voit » (p. 27). Selon cette citation, celui qui se voit peut, d'une part, persister sciemment dans sa conduite ou, sinon, la changer. À ce type d'activité du prosateur, l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* attribue le nom d'« action par dévoilement » (p. 28).

« Qu'est-ce qu'écrire ? » porte aussi sur la relation entre la prose et le style au sein de la littérature engagée. À ce propos, Sartre affirme que, dans le processus d'écriture, il faut, premièrement, savoir de quoi écrire. Puisque l'écrivain connaît le sujet sur lequel il se penche, il s'applique à la forme qu'il choisit pour exprimer ses pensées. En général ces deux aspects ont un rapport intentionnel et l'un peut influencer l'autre.

L'importance attribuée au fond dans la théorie sartrienne de la littérature engagée a provoqué des réprobations de la part des critiques – dont la conception de la littérature repose, toujours selon Sartre, sur l'idée d'« art pur », d'« art pour l'art » et d'« art vide » (p. 32) et qui ont jugé inadéquat le placement de la forme au deuxième plan. C'est, dénonce l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?*, la notion d'une littérature « pure » de contenu où « [...] le purisme esthétique ne fût qu'une brillante manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploités » (p. 32).

Comme réponse à ceux qui pensent que les questions de forme seront reléguées dans la littérature engagée, Sartre argumente que les innovations dans les formes littéraires surgissent pour accompagner les changements dans le monde. Et lorsque les artistes se sont engagés, le résultat principal de cette conduite a été l'avènement de la littérature engagée. Autrement dit, une nouvelle expression littéraire a surgi, sans que les formes précédentes aient été remplacées ou éliminées.

D'après Jean-Paul Sartre, si la littérature engagée répond à des questions de son temps, elle appartient à l'univers des vivants. Ce type de manifestation (actuelle, changeante et dont nous ne connaissons pas l'achèvement) pose des problèmes aux critiques ou « gardiens de cimetière » (p. 33), car ce sont des habitués des auteurs morts, étudiés, lus, relus et, d'une certaine façon, inoffensifs. Quoique Rousseau et Montaigne puissent soulever des questions qui seront pertinentes pour la postérité, Sartre explique qu'ils ne s'adressent qu'à leur propre temps. Selon cet auteur, puisque nous vivons au présent et « puisque les écrivains sont vivants avant que d'être morts » (p. 40), la littérature engagée propose la discussion des auteurs du présent : Pourquoi écrivent-ils ?

Qui sont leurs lecteurs ? Pour répondre à la première question, Sartre passe au chapitre suivant.

« Pourquoi écrire ? »

Le deuxième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?* analyse la question que pose son titre : « Pourquoi écrire ? ». Pour répondre à cette question, Sartre explique que les individus se servent de l'écriture pour exprimer divers sentiments et que ces objectifs pourraient être atteints par d'autres instruments que la littérature. Ainsi, il est pertinent de se consacrer aux raisons qui mènent ceux qui écrivent à utiliser spécifiquement ce moyen.

Ce chapitre se divise en trois questions principales sur lesquelles nous nous penchons séparément : I) Le caractère dévoilant de l'homme, II) le rôle du lecteur et III) la relation entre la littérature et la liberté.

En relation au premier des trois sujets, Sartre argumente que l'homme n'est pas le créateur du monde, mais qu'il est capable de produire l'intégration entre les objets qui peuplent celui-ci. Lorsqu'un peintre réunit sur sa toile une rivière et la végétation de son entourage, il détecte et dévoile ce paysage. Quoiqu'il n'ait pas créé les éléments qui ont inspiré son tableau, il est le créateur de l'objet artistique.

Jean-Paul Sartre poursuit son raisonnement : la création et le dévoilement impliquent deux processus différents. L'écrivain dévoile une réalité pour créer un texte ; une fois achevée, cette œuvre est dévoilée par le lecteur et, si l'auteur lui-même essaie de dévoiler sa propre création, il sera lui aussi dans le rôle de lecteur. Ces arguments aboutissent à l'idée que « l'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour [...] » (p. 50).

Nous arrivons au deuxième sujet de ce chapitre : l'importance du lecteur pour la constitution du texte. Sartre explique que le sens d'une œuvre dépend des actions de son lecteur. Par conséquent, s'il ne peut pas, pour des raisons diverses, produire une « totalité organique » (p. 51), le sens de l'objet lu sera perdu et le dévoilement inachevé. Les mots ne sont pas, dans cette perspective, de petits traits à décoder mécaniquement ; ils sont des outils pour transposer les limites du texte. Nous citons :

« [...] les mots sont là comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous ; chaque mot est un chemin de transcendance, il informe nos affections, les nomme, les attribue à un personnage imaginaire qui se charge de les vivre pour nous et qui n'a d'autre substance que ces passions empruntées ; il leur confère des objets, des perspectives, un horizon. » (p. 52)

Écrire, d'après Sartre, est un appel de l'écrivain au lecteur, à sa liberté, pour qu'il finisse ce que l'artiste a commencé. Cet appel demande de la liberté, car le récepteur est libre pour « achever » (p. 53) l'œuvre au moment de la lecture en adoptant une posture non-passive, étant donné qu'il n'est pas possible de comprendre une œuvre par la passivité. De même, une œuvre littéraire ne peut pas exister dans un monde où la liberté de l'écrivain et celle du lecteur n'existent pas.

Finalement, la littérature est engagée au service de la liberté parce qu'elle sollicite celle-ci. Et lorsque Sartre mentionne le terme « liberté », il désigne « la liberté concrète, quotidienne » (p. 72). Si concrète que, selon cet auteur, le seul régime dont la prose est solidaire est la démocratie.

Nous venons de voir que, dans le chapitre « Pourquoi écrire ? », Jean-Paul Sartre relie les motivations de l'écrivain au monde concret. Au sein de sa théorie, des éléments extérieurs à l'œuvre, comme son récepteur et le lieu où elle s'insère, sont essentiels pour sa constitution.

« Pour qui écrit-on ? »

Jean-Paul Sartre consacre au problème du public de l'écrivain plus de cent des trois cents pages de *Qu'est-ce que la littérature ?* Ce chapitre offre, entre autres réflexions, une histoire succincte de la littérature et des espaces qu'elle occupe. Il cherche à répondre à une question : qui est le lecteur ? Dans les conditions idéales, l'écrivain se dirige au lecteur universel, c'est-à-dire à tous les hommes. Selon Sartre, la réalité, pourtant, s'oppose au monde idéal et les hommes ne peuvent pas tous lire et ils ne peuvent pas tous écrire.

Suivant Sartre, l'écrivain engagé doit se diriger à deux publics distincts : le public « réel » (p. 90) qui lit et qui est composé surtout par la classe dominante de son époque (soit le clerc, l'aristocratie ou la bourgeoisie) et le lecteur « virtuel » (p. 90) qui est constitué par la classe opprimée auquel l'auteur n'a pas accès. D'un côté, la littérature doit parler aux lecteurs réels et contre eux, les faire voir à eux-mêmes ; de l'autre, il faut qu'elle soit accessible aux lecteurs virtuels, qu'elle les fasse réfléchir sur leur propre condition et qu'elle les motive à chercher leur liberté objective. Pour désigner ce double sens que la littérature doit produire, Sartre emprunte à Baudelaire l'expression « double postulation simultanée » (p. 88).

D'après Jean-Paul Sartre, les changements sociaux du XIXe siècle occasionnent l'émergence d'un public virtuel qui apparaît comme l'interlocuteur des écrivains sous le

nom de « peuple » (p. 125). Jules Vallès (1832 – 1885), par exemple, l'un des auteurs sur lesquels nous nous penchons dans le chapitre 3, utilise souvent ce terme pour désigner ceux dont il est une sorte de porte-parole, c'est-à-dire ceux *pour* qui il écrit et non ceux qui le lisent.

L'écrivain se voit dans une situation où il pourrait s'adresser au lecteur virtuel, mais, pour cela, il faudrait renoncer à l'autonomie de la littérature récemment découverte. Sartre explique la raison de ce conflit d'intérêts dans l'extrait ci-dessous :

« En même temps les auteurs, en choisissant d'écrire pour un public virtuel, devraient adapter leur art à l'ouverture des esprits, ce qui revient à le déterminer d'après les exigences extérieures et non d'après son essence propre ; il faudrait renoncer à des formes de récit, de poésie, de raisonnement même, pour le seul motif qu'elles ne seraient pas accessibles aux lecteurs sans culture. » (p. 129)

Selon Sartre, une littérature fermée sur soi n'atteint pas le public populaire. Dans ce cas, l'auteur est seul et il ne lui reste qu'à se tourner vers les spécialistes, comme au XVIIe siècle. Sartre cite le surréalisme comme la limite de cette littérature.

Jean-Paul Sartre soutient que, dans une société démocratique, dépourvue de classes et d'infortunes sociales, les écrivains seraient en passe de réfléchir sur l'expression littéraire, de travailler ses formes et de chercher son essence. Toutefois, cette société idéale n'existe pas et l'auteur se situe dans une situation présente, partagée avec le lecteur. C'est cette situation – dans un lieu et dans un moment donné de l'histoire – et l'individu qui y habite qui doivent être le sujet de la littérature.

QUELQUES COMMENTAIRES

Nous avons vu que, dans la « Présentation des *Temps Modernes* », Sartre développe les notions de « situation », d'« homme situé » et de « situation totale ». Sans utiliser les expressions « non-engagé » et « engagé », il recourt à l'histoire et aux noms d'auteurs très connus pour faire comprendre ce qu'il veut dire quand il parle d'écrivains qui n'ont pas participé à leur situation (Stendhal, Flaubert, les Goncourt) ou qui, au contraire, l'ont fait fortement (Zola). L'expression « littérature engagée » n'apparaît qu'à la fin du texte où elle est expliquée très brièvement : c'est l'adjectif « engagée » qui s'ajoute à la littérature non le contraire, car, dans le cadre théorique ébauché par Sartre dans la « Présentation », la valeur littéraire est le plus important.

Le premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, « Qu'est-ce qu'écrire ? », propose une définition de l'acte d'écrire une littérature engagée au service de la liberté. Sartre propose une distinction essentielle pour la compréhension de l'engagement dont il parle : la différence entre la prose et la poésie. Le langage, dans la prose, dépend des signes et les mots, dans ce contexte, renvoient à leurs référents. À l'opposé, dans le champ de la poésie, l'obligation avec le sens littéral des mots n'existe pas. Le poète utilise les mots comme un sculpteur emploie l'argile, ils sont sa matière première pour créer un nouvel objet qui porte une signification nouvelle et singulière. Dans ce chapitre, Sartre répond durement aux accusateurs qui sont contre une littérature active dans son temps et qui, au contraire, sont pour l'« art pur ».

Le second chapitre, « Pourquoi écrire ? », porte sur les particularités qui ont mené ceux qui s'expriment par la littérature à la choisir au lieu d'autres arts (comme la peinture, par exemple). Sartre argumente que la prose est seule capable de *dévoiler* le monde à son récepteur et que le *dévoilement* d'une réalité est la finalité de l'écriture. Les rôles du lecteur et de sa liberté sont mis au centre de cette discussion, car l'œuvre littéraire en dépend et elle n'est possible que dans un système démocratique. Ce chapitre nous présente ce concept, de *dévoilement*, qui lie la notion sartrienne de littérature à une réalité objective ou à une « situation ».

Dans le cadre du développement des notions de « lecteur réel » et de « lecteur virtuel », le chapitre suivant, « Pour qui écrit-on ? », fournit un riche panorama historique du système littéraire du XVIIe au début du XXe siècle. Le lecteur réel est toujours de la classe (ou des classes) qui a accès aux capitaux matériels et culturels. Il change au cours des siècles au fur et à mesure que l'instruction s'étend : d'abord, le clerc écrit pour le clerc, puis l'aristocratie pour l'aristocratie, ensuite l'aristocratie pour la bourgeoisie et, finalement, la bourgeoisie pour la bourgeoisie. À la fin du XIXe siècle, l'établissement de l'éducation publique a produit un lecteur potentiel qui peut lire, mais qui n'appartient pas au public traditionnellement consommateur de littérature. Au début du XXe siècle, ce lecteur est l'ouvrier et Sartre soutient que ce lecteur virtuel doit être visé par l'écrivain en plus du lecteur réel (le bourgeois).

À partir de notre lecture du livre de Jean-Paul Sartre, nous comprenons que le cadre conceptuel développé par l'auteur est profondément influencé par les événements du début du XXe siècle. Selon Sartre, dans « Situation de l'écrivain en 1947 », « il était plus facile de discerner dans l'Europe d'après-guerre les signes de la décadence que ceux du renouveau » (p. 198). Pour faire face à cette atmosphère catastrophique, plusieurs

notions de littérature surgissent, par exemple, celle qui nie la littérature elle-même et celle qui croit à sa gratuité. Sartre y ajoute la sienne selon laquelle l'écrivain, plongé dans les conflits, ne peut faire autre chose que parler de son temps et qu'en parler à ses contemporains.

À la fin des années 1940, les médias de masse, comme le cinéma, la radio et les magazines occupent de plus en plus d'espace dans la société. La préoccupation de Sartre n'est pas exclusivement de réfléchir sur l'action sociale de la littérature, mais aussi sur la place qui restera à la littérature. Au moment où l'existence d'un public lecteur ouvrier (virtuel) et d'un écrivain bourgeois, mais conscient de son rôle social, peut créer une littérature sociale atteignant un grand public, les médias de masse, « [...] entre les mains de l'État ou de sociétés anonymes et conservatrices [...] » (p. 266), semblent servir les intérêts de leurs propriétaires. Sartre propose, alors, une notion de littérature fixée dans son présent pour qu'elle produise des conséquences dans sa situation, mais aussi pour rester valable autant que les questions qu'elle aborde.

Sartre affirme que l'immortalité de la littérature n'est pas certaine et que l'art d'écrire peut prendre de nouvelles formes dont le but serait une jouissance immédiate. Selon notre auteur, le texte littéraire est le seul qui garde de l'historicité. Dans ce contexte, l'écrivain a le « devoir » (p. 283), la « tâche » (p. 284) de « représenter le monde et d'en témoigner » (p. 284) dans un geste où il « prend parti » (p. 283), non seulement contre les injustices, mais en faveur de l'Histoire, de l'historicité de la littérature.

Par le but de mieux comprendre les mots « engagement », « (s') engager » et « engagé/e », très utilisés par Sartre au long de ses quatre essais que nous venons d'étudier, nous passons, maintenant, à l'étude sémantique de ces termes dans trois dictionnaires de la langue française.

II

« (S') ENGAGER », « ENGAGEMENT » ET « ENGAGÉ » DANS TROIS DICTIONNAIRES DE LA LANGUE FRANÇAISE

LE VERBE « (S') ENGAGER » ET LE SUBSTANTIF « ENGAGEMENT » DANS LE DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE : 8^E ET 9^E ÉDITIONS

Comment, par quoi commencer ? Les dictionnaires *DAF 9*, *TLFi* et *Petit Robert* informent que le nom « engagement » vient du verbe « engager », il convient donc de commencer par celui-ci.

Comme les mêmes dictionnaires signalent que le verbe « engager » est dérivé du substantif « gage », il est utile de s'informer du sens de ce mot. Selon des définitions qui concordent, il désigne « ce que l'on met entre les mains de quelqu'un pour sûreté d'une dette » (*DAF 8*), « ce que l'on dépose entre les mains de quelqu'un en garantie » (*TLFi*), « ce qui sert de garantie » (*DAF9*). Par extension, le mot désigne « toute sorte de garantie, d'assurance, de preuve, de témoignage ». Il convient également d'observer que l'expression figurée « donner des gages à un parti » signifie « se lier par quelque acte envers un parti » (*DAF 8*), « se lier à lui [le parti] par un acte qui engage l'avenir » (*DAF 9*), « se lier à un parti par un acte attestant son attachement à celui-ci » (*TLFi*), comme dans les exemples suivants : « C'est très malin, [...], les gages donnés un jour aux libéraux, l'autre jour aux autoritaires » (Zola, cité *in TLFi*) ou « [II] donna des gages de sa sympathie au gouvernement » (Henriot, cité *in Petit Robert*). Enfin, il ne faut pas ignorer que le même substantif, au pluriel (les gages), désigne la « somme », le « salaire », les « appointements », la « rétribution » payé(e)(s) par mois ou par an aux employés de maison, aux ouvriers agricoles, entre autres (*DAF 8*, *DAF 9*, *TLFi*). Nous retrouverons des empreintes de ces trois emplois dans nos recherches sur les sémantismes d'« engagement » et d'« engager ».

« Engager » et « s'engager » dans le *Dictionnaire de l'Académie française*

En conséquence de ce qui précède, nous commençons notre analyse par les définitions du verbe «engager», dans ses emplois transitif et pronominal, données par la huitième et la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française (DAF)*. Dans ce cas, nous avons décidé de faire une synthèse des deux ouvrages ensemble parce que le contenu des articles de ce verbe est presque le même dans les deux éditions, sauf quelques changements de présentation, comme l'ajout d'une utile numérotation des différents sens dans la neuvième édition.

En utilisant comme référence la numérotation de l'édition la plus récente, nous avons organisé l'aire sémantique en cinq significations pour le régime transitif et cinq également pour la forme pronominal. Nous présentons le résultat de cette organisation dans le tableau ci-dessous.

Tableau 1

Engager	Définition	Exemples
Verbe transitif	1. Mettre en gage, donner en gage.	<i>Engager ses meubles, ses bijoux, sa montre. Engager sa signature. Engager sa foi, sa parole, son honneur.</i>
	2. Lier par une promesse, une convention.	<i>Engager sa vie = se marier. Être engagé par un vœu. Toute parole donnée engage l'homme d'honneur.</i>
	3. Faire entrer, faire pénétrer.	<i>Engager un bateau dans un chenal. Il l'a engagé dans une entreprise désastreuse. Il a engagé de fortes sommes dans cette affaire.</i>
	4. Provoquer, commencer.	<i>Engager des négociations, une action diplomatique. Engager la conversation. Engager le combat.</i>
	5. Prendre à son service	<i>Cet acteur a été engagé à l'Odéon. Engager un employé, un domestique.</i>
	MILIT. Enrôler	<i>L'armée engage de jeunes volontaires.</i>
Verbe pronominal – S'engager	1. Se donner soi-même comme garant, comme caution.	<i>Je me suis engagé pour lui auprès de la banque.</i>
	2. S'obliger, contracter une obligation.	<i>Je m'engage formellement à ce que ces mesures soient exécutées. Je ne pourrai malheureusement pas dîner avec vous demain, je me suis déjà engagé ailleurs = j'ai déjà accepté une invitation.</i>
	Spécialt. Se lier par un contrat formel ou tacite pour exercer un travail déterminé.	<i>S'engager comme livreur dans une entreprise commerciale.</i>
	MILIT. S'enrôler.	

		<i>Un jeune homme ne peut s'engager avant l'âge de dix-sept ans.</i>
	3. Entrer, pénétrer, s'enfoncer.	<i>La clef s'est mal engagée dans la serrure. S'engager dans une impasse. S'engager dans un passage protégé.</i>
	4. Commencer, débiter.	<i>Le débat s'est engagé. Le combat ne tarda pas à s'engager.</i>
	5. Prendre parti pour une cause, une doctrine. Par ext. Prendre une part active à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps.	<i>S'engager politiquement. À la fin du XIXe siècle, beaucoup d'intellectuels se sont engagés.</i>

Nous allons commenter conjointement les deux blocs (transitif et pronominal), car leurs sens sont convergents : les éléments des deux ensembles se correspondent un à un, ou presque, pour chaque sens, sauf pour les deux numéros cinq.

Les acceptions de numéro 1 se réfèrent à l'action de déposer un objet, un bien ou une valeur à titre de garantie, de gage, de caution pour quelque chose.

Les sens de numéro 2 sont assez proches du précédent et renvoient à une promesse ou une convention.

Les sens 1 et 2 sont donc directement dérivés du sens littéral et du sens par extension du nom « gage » (voir ci-dessus). Sauf pour les acceptions professionnelle (métier) et militaire du « 2 pronominal ». Observons que, pour le verbe transitif, l'acception correspondante, relative au paiement d'un salaire, se trouve au numéro 5 du verbe transitif. Nous y reviendrons.

Dans les définitions 3, ce qui engage (sujet) ou qui est engagé (objet) peut être une personne ou une chose, un objet et le sens est celui de faire entrer, d'introduire ou d'entrer, de pénétrer, de s'enfoncer.

Les acceptions 4 signifient « provoquer, commencer, entamer, débiter » quelque chose (un débat, une conversation, une négociation).

Dans le sens 5 du régime transitif, « engager quelqu'un » signifie employer quelqu'un, lui donner un poste, une fonction payée, un emploi en échange d'un salaire. C'est le sens qui correspond au substantif « gage » au pluriel : « les gages ». L'emploi pronominal correspondant devrait figurer dans la cinquième partie du deuxième tableau mais il n'y figure pas : de façon surprenante, il se trouve dans la deuxième division du deuxième tableau. Il s'impose donc de déplacer ces deux acceptions, de les ôter de la case « 2 pronominal » et de les mettre dans la case « 5 pronominal ». En conséquence, le sens et les acceptions qui se trouvaient jusqu'alors dans la case « 5 pronominal » sont déplacés

d'une case et occupent maintenant la case « 6 pronominal ». Les cases 2, 5 et 6 qui en résultent se trouvent ci-dessous :

Tableau 2

Verbe pronominal – S'engager	2. S'obliger, contracter une obligation.	<i>Je m'engage formellement à ce que ces mesures soient exécutées. Je ne pourrai malheureusement pas dîner avec vous demain, je me suis déjà engagé ailleurs = j'ai déjà accepté une invitation.</i>
	5. Spécialt. Se lier par un contrat formel ou tacite pour exercer un travail déterminé. MILIT. S' enrôler.	<i>S'engager comme livreur dans une entreprise commerciale. Un jeune homme ne peut s'engager avant l'âge de dix-sept ans.</i>
	6. Prendre parti pour une cause, une doctrine. Par ext. Prendre une part active à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps.	<i>S'engager politiquement. À la fin du XIXe siècle, beaucoup d'intellectuels se sont engagés.</i>

Dans la « case 6 » de l'emploi pronominal (s'engager pour une cause), « s'engager » signifie « Prendre parti pour une cause, une doctrine ». De ce fait, le mot exprime l'acte de quelqu'un qui se propose de travailler, sans rémunération, pas pour une entreprise, mais pour une cause (la cause verte, la cause socialiste, la cause animale, etc.). Notons que cet emploi est très proche de celui de « donner des gages à », au sens de « donner des gages à une cause, à un parti, etc. » (voir plus haut). Parmi tous les sens recensés, ce dernier est celui qui intéresse le présent travail.

Nous passons maintenant à l'étude du substantif « engagement » dans la 8ème et la 9ème édition du *DAF*.

Le substantif « engagement » dans le *Dictionnaire de l'Académie française*

Dans ce dictionnaire, le nom « engagement » possède six sens :

Tableau 3

Définitions	Exemples
1. Action de mettre en gage ; résultat de cette action.	<i>L'engagement d'un bien, d'un meuble. L'engagement de sa foi, de sa parole.</i>

Fig. Action de donner pour caution, résultat de cette action.	
2. Promesse formelle, acte par lequel une personne s'oblige volontairement ; obligation qui en résulte.	<p><i>C'est un engagement sacré.</i></p> <p><i>Il a pris l'engagement qu'il s'acquitterait de ses dettes avant trois mois.</i></p> <p><i>Avoir un engagement envers quelqu'un, à l'égard de quelqu'un.</i></p> <p><i>Rompre, violer ses engagements.</i></p>
3. Action de faire entrer, de faire pénétrer ; résultat de cette action.	<p><i>L'engagement du pêne d'une serrure dans la gâche.</i></p> <p><i>L'engagement d'un aviron dans un tolet.</i></p>
4. Commencement, mise en train ; initiative.	<p><i>L'engagement d'une affaire, d'une procédure.</i></p> <p><i>L'engagement des négociations.</i></p>
5. Action d'engager quelqu'un pour un temps déterminé dans un service quelconque ; contrat par lequel une personne loue ses services, s'engage.	<p><i>L'engagement de ce soldat n'est que pour cinq ans.</i></p> <p><i>L'engagement d'un salarié, d'un artiste. Signer son engagement.</i></p> <p><i>L'engagement d'une recrue.</i></p>
6. Action de prendre parti pour une cause, une doctrine. Par ext. Action de participer activement à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps.	<p><i>L'engagement d'un écrivain, d'un artiste.</i></p> <p><i>Certains artistes jugent sévèrement le principe même de l'engagement de l'art.</i></p>

Les articles du *DAF* 8 et du *DAF* 9 pour le substantif « engagement » commencent de la même manière («action d'engager quelque chose ou résultat de cette action») et cette définition correspond à la première du verbe à la forme transitive. Elle est suivie d'une acception figurée qui signifie presque la même chose, sauf que rien de matériel n'est donné comme caution, comme le montre l'exemple : « Engager sa foi, sa parole ». La deuxième définition renvoie à un contrat, à une promesse dont le gage n'est pas matériel, mais l'individu lui-même, sa parole, son honneur. Observons que les deux premiers sens du substantif coïncident avec les deux premiers sens du verbe « engager ».

La troisième définition est celle de l'insertion, l'introduction d'un objet dans un espace qui est fait pour le recevoir, comme deux parties séparées d'un même mécanisme :

« l'engagement du pêne d'une serrure dans la gâche ». Cette signification correspond au sens numéro 3 des deux formes du verbe (engager et s'engager).

Dans le quatrième sens, « engagement » veut dire le commencement de quelque chose : d'une affaire, d'une procédure, de négociations, d'une conversation, etc. Ce sens correspond au sens numéro 4 du verbe.

La cinquième acception réfère à un contrat de recrutement ou d'embauche où celui qui est engagé est payé par un employeur. Il correspond à la signification numéro 5 du verbe à l'usage transitif, « prendre à son service ».

Finalement, la sixième et dernière signification (« Action de prendre parti pour une cause, une doctrine ») est équivalente au sixième sens de « s'engager » dont il reprend exactement la définition ; il sert à décrire les actes d'un individu qui agit volontairement en faveur d'une cause politique ou religieuse. Comme pour le verbe, c'est le sens, l'emploi du mot qui concerne notre sujet ici : l'engagement de l'écrivain, la littérature engagée.

LE VERBE « (S') ENGAGER » ET LE SUBSTANTIF « ENGAGEMENT » DANS LE *PETIT ROBERT*

« Engager » et « s'engager » dans le *Petit Robert*

Nous passons à l'analyse d'«engager» et de « s'engager » dans le dictionnaire le *Petit Robert*. Il est organisé de façon différente du *DAF*, car il est ordonné selon une structure en arbre à quatre branches initiales principales (chacune contenant des branches dérivées) dont trois sont pour le sens du verbe à l'usage transitif et la quatrième est consacrée à l'emploi pronominal.

La première branche de l'emploi transitif offre trois acceptions qui sont réunies autour du sens général de « lier par un engagement », comme dans les phrases « engager ses bijoux, engager sa responsabilité, engager sa signature » ou « engager quelqu'un comme chauffeur ».

La deuxième branche présente comme définition générale (commune à ses trois acceptions) : « faire entrer (dans quelque chose, dans un lieu) ; commencer, mettre en train », par exemple : « Il a mal engagé sa voiture pour la garer », « engager la conversation ». Nous attirons l'attention sur le fait que cette deuxième branche principale possède une branche dérivée (ou sous-branche) dont l'acception est « Mettre dans une situation qui crée des responsabilités et implique certains choix », définition suivie d'un exemple de Jean-Paul Sartre : « Ça engage donc, ce qu'on écrit ? », phrase qui montre que

ce sens peut être utilisé pour l'engagement littéraire, car c'est justement l'acception du verbe « engager » dans cet exemple.

La troisième branche principale a pour définition générale : « tenter d'amener quelqu'un (à une décision, à une action), exhorter à, inciter à, conseiller de », sens présent dans « Je l'ai engagé à la patience » qui veut dire « Je l'ai incité à la patience, je lui ai conseillé la patience ».

La quatrième branche principale, qui embrasse les sens de l'emploi pronominal, offre sept ramifications dont la première a pour définition : « se lier par une promesse, une convention » (par exemple, « [II] s'est formellement engagé à faire de la Tchécoslovaquie une fédération », Sartre). La deuxième a pour définition : « contracter un engagement dans l'armée ou dans d'autres emplois » (« Il s'est engagé dans la marine pour cinq ans »). Le troisième sens signifie « entrer, se loger (dans une pièce, un mécanisme) », il est suivi d'un exemple très technique « le pêne s'engage dans la serrure ». Le quatrième sens est celui de « entrer, pénétrer dans » (en parlant de personnes, de véhicules), une définition semblable à la précédente, mais qui a la particularité d'être attribuée à une personne ou à un véhicule. La cinquième ramification est définie comme « (sujet, chose) commencer », (« Une discussion s'engage au fond du café à propos du crime », Duras). Le sixième sens est celui de « s'aventurer, se lancer », (« s'engager dans une entreprise risquée »). Finalement, ce dictionnaire donne l'acception de « se mettre au service d'une cause politique, sociale », suivie d'un exemple dont Sartre est l'auteur : « Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se dégagea plus souvent encore ».

Cette recherche sur l'analyse que le *Petit Robert* propose du sémantisme du verbe « engager » a donné des résultats très semblables à ceux offerts par le *DAF*, avec de petites différences. Le *Petit Robert* possède un sens de plus, « s'aventurer, se lancer », et développe mieux l'emploi du verbe à la forme pronominale en offrant, pour celui-ci, sept définitions par comparaison avec les cinq du *Dictionnaire de l'Académie*.

Le substantif « engagement » dans le *Petit Robert*

L'article du substantif « engagement » dans le *Petit Robert* organise le sémantisme de ce mot en dix points. En ce qui concerne les acceptions de numéro 1, 2, 3, 8 et 9, la définition de chacune renvoie à un sens relatif à un contrat, un accord. Nous les marquons en italique : 1) « dr. Action de mettre *en gage* », 2) « action de se lier par une *promesse* ou une *convention* », 3) « recrutement par *accord* entre l'administration militaire et un individu qui n'est pas soumis à l'*obligation* du service actif ».

La définition de numéro 4 est celle du substantif qui correspond à l'un des sens (« faire entrer dans quelque chose, dans un lieu ») de la deuxième branche du verbe « engager » : « état d'une chose engagée dans une autre ».

Les sens 5, 6 et 7 ont en commun la signification de commencer une action (diplomatique, militaire, sportive, etc.).

L'emploi 8 a le sens très précis et limité de « décision d'engager des dépenses » (= décision de faire certaines dépenses). L'emploi 9 est celui de l'« inscription sur la liste des concurrents qui doivent participer à une épreuve sportive ».

Finalement, l'emploi 10 est le seul qui concerne l'engagement de l'écrivain, de l'art, de la littérature ; voici la définition qu'en donne le *Petit Robert* :

«(1945) Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. [Ex. :] L'engagement politique d'un écrivain. «L'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature» (Sartre) ».

Selon cette définition, l'engagement de l'intellectuel, de l'écrivain et de l'artiste existe quand il se lie « à une cause », quand il « met sa pensée ou son art au service d'une cause ». Notons que cette définition présente les termes « intellectuel », « artiste », « au service », « cause » qui figurent aussi, explicitement ou non, dans la dernière acception de la quatrième branche du verbe « s'engager ». Cette acception du nom « engagement » se situe donc dans la suite de celle du verbe relative à s'engager politiquement, socialement.

Les quatre branches principales du *Petit Robert*

Dans le but de visualiser ces divers sens et leur relation, nous avons produit deux tableaux (annexés à la fin de ce travail) : l'un qui met face à face, dans deux colonnes différentes, d'une part les quatre branches principales (avec leurs divers sens et acceptions) du verbe dans le *Petit Robert*, d'autre part les dix sens et acceptions du nom offerts par ce même dictionnaire ; l'autre tableau pour collationner les quatre branches du verbe dans le *Petit Robert* avec les cinq sens du verbe dans le *DAF*. Le processus de réalisation des tableaux a montré que les divers sens des mots « engagement » dans le *Petit Robert* et « engager, s'engager » dans le *DAF* peuvent être, sans difficulté, emboîtés dans les quatre branches principales du verbe dans le *Petit Robert*.

Nous présentons ci-dessous le tableau 4, consacré à l'organisation visuelle des sens d'« engager/s'engager » et d'« engagement » dans le *Petit Robert* :

Tableau 4

III	Engager qqn à, tenter d'amener qqn (à une décision, à une action).	<i>Je l'ai engagé à la patience.</i>		
IV	S'engager			
	1. Se lier par une promesse, une convention. Définitions	<i>Il « s'est formellement engagé à faire de la</i>	Définitions	
I	Lier par un engagement.	<i>Tchécoslovaquie une fédération » (Sartre).</i>	1. Dr. Action de mettre en gage.	<i>Reconnaissance d'engagement délivrée</i>
	2. Contracter un engagement dans	<i>Il s'est engagé dans la marine pour cinq</i>	3. Recrutement par accord entre l'administration militaire et un individu qui n'est pas soumis à l'obligation du service actif.	<i>Engagement par anticipation d'appel, engagement volontaire.</i>
	1. Mettre, donner en gage.	<i>Engager ses bijoux au Mont-de-Piété.</i>	2. Action de se lier par une promesse ou une convention. Un engagement moral, formel	<i>Cet engagement passé entre nous deux, nous l'avons tenu » (Bourget).</i>
	2. Donner pour caution (sa parole), et, par suite, Entrer au service de qqn. Lier (qqn) par une	<i>Engager sa responsabilité, sa signature.</i>		
	3. Entrer, se loger (dans promesse ou une pièce, un convention, mécanisme).	<i>Le pêne s'engage dans la gâche.</i>		
	4. Recruter par engagement, Entrer, pénétrer (dans).	<i>Théâtre qui engage Piéton qui s'engage une troupe de comédiens, cloutés.</i>		
	5. (Sujet chose) Attacher à son service. Commencer.	<i>« Une discussion Engager qqn comme chauffeur. s'engage au fond du café à propos du crime » (Duras).</i>	Contrat par lequel certaines personnes louent leurs services.	<i>Engagement à l'essai. Lettre d'engagement</i>
II	Faire entrer, commencer.	<i>S'engager dans une entreprise risquée.</i>		
	1. Faire entrer (dans entreprise risquée, qqch qui retient).	<i>Engager la clé dans la serrure</i>	4. Etat d'une chose engagée dans une autre	<i>Engagement d'un convoi dans un défilé</i>
	7. Se mettre au service Engager la clé dans la d'une cause politique, serrure, sociale. Faire entrer (dans un lieu resserré ou difficile).	<i>« Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se dégagea plus souvent Il a mal engagé sa voiture pour la garer.</i>	10. (1945) Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa	<i>L'engagement politique d'un écrivain. « l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature » (Sartre). L'engagement de négociations entre deux pays.</i>
	2. Fig. Mettre en train, commencer.	<i>Engager la conversation.</i>	5. Action d'engager, de commencer (une action). d'une cause, 7. Action d'engager (la	
			partie), coup d'envoi d'un match.	
	3. Faire entrer (dans une entreprise ou une situation qui ne laisse pas libre). Mettre dans une situation qui crée des responsabilités et implique certains choix.	<i>Engager des capitaux dans une affaire.</i> <i>« Ça engage donc, ce qu'on écrit ? » (Sartre).</i>	6. Introduction d'une unité dans la bataille; combat localisé et de courte durée. 8. Engagement de dépenses : décision d'engager des dépenses. 9. Inscription sur la liste des concurrents qui doivent participer à une épreuve sportive.	<i>Blessé au cours d'un engagement de patrouilles.</i> <i>Les engagements seront reçus jusqu'à telle date.</i>

Ici, la continuation du tableau 4 :

Maintenant, nous passons au tableau 5 où nous avons aménagé les sens d'« engager/s'engager » dans le *Petit Robert* et dans le *DAF 9* :

Tableau 5

	Engager/s'engager dans le <i>Petit Robert</i>	Exemples	Engager/s'engager dans le <i>DAF 9</i>	Exemples
I	Lier par un engagement.			
	1. Mettre, donner en gage.	<i>Engager ses bijoux au Mont-de-Piété.</i>	I. 1. Mettre en gage, donner en gage	<i>Engager ses meubles, ses bijoux, sa montre.</i>
	2. Donner pour caution (sa parole), et, par suite, lier (qqn) par une promesse ou une convention.	<i>Engager sa responsabilité, sa signature.</i>	I. 1. Fig. Donner pour caution. I. 2. Lier par une promesse, une convention.	<i>Engager sa signature. Engager sa foi, sa parole, son honneur. Être engagé par un vœu.</i>
	3. Recruter par engagement. ▫ Attacher à son service.	<i>Théâtre qui engage une troupe de comédiens. Engager qqn comme chauffeur.</i>	I. 5. Prendre à son service.	<i>Cet acteur a été engagé à l'Odéon.</i>
II	Faire entrer, commencer.			
	1. Faire entrer (dans qqch. qui retient). Engager la clé dans la serrure. Faire entrer (dans un lieu resserré ou difficile).	<i>Engager la clé dans la serrure. Il a mal engagé sa voiture pour la garer.</i>	I. 3. Faire entrer, faire pénétrer. I. 2 Engager des troupes, les faire entrer en action sur le champ de bataille	<i>Engager une cartouche dans le canon d'un fusil.</i>
	2. Fig. Mettre en train, commencer.	<i>Engager la conversation.</i>	I. 4. Provoquer, commencer.	<i>Engager la conversation.</i>
	3. Faire entrer (dans une entreprise ou une situation qui ne laisse pas libre).	<i>Engager des capitaux dans une affaire.</i>	I. 2. FINANCES PUBLIQUES. Engager des dépenses, donner l'autorisation de dépenses publiques, en mettant l'État dans l'obligation d'y faire face.	<i>Engager une équipe dans un championnat.</i>

	Mettre dans une situation qui crée des responsabilités et implique certains choix.	« Ça engage donc, ce qu'on écrit? » (Sartre).	I. 2. SPORTS. Inscrire sur la liste des participants à une épreuve, à une compétition.	
III	Engager qqn à, tenter d'amener qqn (à une décision, à une action).	<i>Je l'ai engagé à la patience.</i>		
IV	S'engager			
	I. Se lier par une promesse, une convention.	<i>Il « s'est formellement engagé à faire de la Tchécoslovaquie une fédération » (Sartre).</i>	II. 2. S'obliger, contracter une obligation.	<i>Je ne pourrai malheureusement pas dîner avec vous demain, je me suis déjà engagé ailleurs, j'ai déjà accepté une invitation.</i>
	2. Contracter un engagement dans l'armée. Entrer au service de qqn.	<i>Il s'est engagé dans la marine pour cinq ans.</i> <i>Il s'est engagé comme chauffeur.</i>	II. 2. S'enrôler.	<i>Un jeune homme ne peut s'engager avant l'âge de dix-sept ans.</i>
	3. Entrer, se loger (dans une pièce, un mécanisme).	<i>Le pêne s'engage dans la gâche.</i>	II. 3. Entrer, pénétrer, s'enfoncer.	<i>La clef s'est mal engagée dans la serrure.</i>
	4. (Personnes, véhicules) Entrer, pénétrer (dans).	<i>Piéton qui s'engage sur les passages cloutés.</i>		
	5. (Sujet chose) Commencer.	« Une discussion s'engage au fond du café à propos du crime » (Duras).	II. 4. Commencer, débiter.	<i>Le débat s'est engagé.</i>
	6. S'aventurer, se lancer. S'engager dans une entreprise risquée.	<i>S'engager dans une entreprise risquée.</i>		
	7. Se mettre au service d'une cause politique, sociale.	« Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se dégagea plus souvent encore » (Sartre).	II. 5. Prendre parti pour une cause, une doctrine. II. 5. Par ext. Prendre une part active à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps.	<i>S'engager politiquement.</i> <i>À la fin du XIX^e siècle, beaucoup d'intellectuels se sont engagés.</i>

Ensuite, nous passons au dernier dictionnaire analysé, le *TLFi*.

LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ

Nous continuons, dans le *TLFi*, notre analyse sémantique des mots « engager » et « engagement ». Ce dictionnaire fournit une vaste variété de significations portant sur le verbe (« engager » et « s'engager ») sur laquelle nous avons déjà réfléchi auparavant dans l'analyse du *DAF* et du *Petit Robert*. Dans le but de ne pas répéter ces informations, nous avons donc décidé de nous limiter au sens de ce verbe (s'engager) dans le domaine littéraire, politique, artistique ; puis, nous faisons de même pour le substantif (engagement).

Le verbe « s'engager » (quand un intellectuel, un écrivain s'engage), dans le *TLFi*

À propos du verbe dans le domaine littéraire, politique, artistique, le *TLFi* fournit la définition suivante : « participer, par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps », suivie de trois exemples qui montrent des usages de cette acception : 1) « Chacun s'engage et doit s'engager tout entier, et donner son maximum » (Maritain), 2) « Mais la tentation à laquelle, pour la jeunesse, il est le plus difficile de résister, c'est celle de "s'engager", comme ils disent » (Gide) et 3) « Les philosophes de l'engagement s'imaginent que celui-ci dépend de nous, de notre libre initiative ; [...]. Nous n'avons pas à nous engager, nous sommes engagés » (Lacroix). Selon le *Trésor*, s'engager est donc « participer à » et agir sur (avoir une « action » sur) la « vie » sociale, politique, intellectuelle de son époque, qui lui est contemporaine.

Le substantif « engagement » (celui de l'intellectuel, de l'écrivain), dans le *TLFi*

Nous reproduisons ci-dessous la définition du substantif quant à son emploi concernant l'art, la littérature, la philosophie et la politique :

« Participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps. *Le refus de l'engagement, sous quelques formes qu'il se puisse concevoir, voilà chez Gide l'invariant.* (Du Boss, *Journal*, 1997, p. 303) *Il n'est pas de spiritualité de l'engagement que ne doive équilibrer une spiritualité du désengagement* (Mounier, *Traité caract.*, 1946, p. 571). »

Les commentaires essentiels sur cette définition ont déjà été faits à propos de celle du verbe, puisque les deux définitions sont identiques, sauf pour l'ajout (dans celle du substantif) de l'adjectif « active » (« participation active à »).

SYNTHÈSE : « ENGAGER », « S'ENGAGER » ET « ENGAGEMENT » DANS LE DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, LE PETIT ROBERT ET LE TRÉSOR DE LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ

Dans la partie antérieure de ce travail, nous avons collationné les articles du verbe « engager » à l'emploi transitif et pronominal et du nom « engagement » dans trois dictionnaires de français : le *DAF*, le *Petit Robert* et le *TLFi*. Nous allons maintenant réunir, dans deux tableaux, les sens donnés par les articles pour chacun des mots étudiés en ce qui concerne l'engagement de l'artiste, de l'intellectuel, de l'écrivain. Nous commençons par le verbe « s'engager » :

Tableau 6

S'engager (verbe)	Définitions	Exemples
	Prendre parti pour une cause, une doctrine. Par ext. Prendre une part active à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps. (<i>DAF</i>)	<i>S'engager politiquement.</i> <i>À la fin du XIXe siècle, beaucoup d'intellectuels se sont engagés.</i>
	Se mettre au service d'une cause politique, sociale. → engagé, engagement. (<i>Petit Robert</i>)	<i>Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se dégagea plus souvent encore (Sartre).</i>
	Participer, par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps. (<i>TLFi</i>)	<i>Chacun s'engage et doit s'engager tout entier, et donner son maximum (Maritain).</i> <i>Mais la tentation à laquelle, pour la jeunesse, il est le plus difficile de résister, c'est celle de « s'engager », comme ils disent. (...) (Gide).</i> <i>Les philosophes de l'engagement s'imaginent que celui-ci dépend de nous, de notre libre initiative; (...). Nous n'avons pas à nous engager, nous sommes engagés (Lacroix).</i>

Une synthèse est-elle possible ?

Les trois acceptions utilisent des termes complémentaires dans leurs constructions. Selon les trois dictionnaires, s'engager signifie «prendre parti pour, prendre une part à » (*DAF*), « se mettre au service de » (*Petit Robert*) et « participer à » (*TLFi*). Ces actions doivent se développer au sein de « la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse » de l'époque concernée (*DAF*, *TLFi*) et elles peuvent être

motivées par une « doctrine » (*DAF*), par une « cause politique, sociale » (*Petit Robert*) ou par des « convictions profondes » (*TLFi*). Les exemples fournis par chaque dictionnaire enrichissent le contenu donné par les acceptions et montrent que les sujets de ces actions sont des « intellectuels » (*DAF*), des « écrivains » (*Petit Robert*), des « philosophes » (*TLFi*).

Le *Petit Robert* utilise un verbe (« se mettre au service de ») plus spécifique que le *DAF* et que le *TLFi* (prendre une part à, participer à), mais il est plus succinct quand il s'agit de spécifier les sphères où se développe l'action de l'engagement et ses motivations : le *DAF* et le *TLFi* énumèrent quatre domaines de l'engagement (« la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse »), alors que le *Petit Robert* en cite juste deux (« cause politique, sociale »). D'un autre côté, le *TLFi* se distingue le plus par rapport à l'expression de la motivation de l'engagement : le *Petit Robert* utilise le nom « cause », le *DAF* emploie « cause » et « doctrine » et le *TLFi* se sert du mot « conviction » qui nous semble renvoyer à un sentiment plus personnel. Mais, quoiqu'il y ait ces différences discrètes, les trois définitions sont convergentes et se renforcent l'une l'autre.

Maintenant, nous présentons le tableau du substantif « engagement » :

Tableau 7

Engagement (Nom)	Définitions	Exemples
	Action de prendre parti pour une cause, une doctrine Par ext. Action de participer activement à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps. (<i>DAF</i>)	<i>Un engagement politique.</i> <i>L'engagement d'un écrivain, d'un artiste. Certains artistes jugent sévèrement le principe même de l'engagement de l'art.</i>
	(1945) Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. (<i>Petit Robert</i>)	<i>L'engagement politique d'un écrivain. L'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature (Sartre).</i>
	Participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps. (<i>TLFi</i>)	<i>L'engagement politique d'un écrivain. L'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature (Sartre). Le refus de l'engagement, sous quelques formes qu'il se puisse concevoir, voilà chez Gide l'invariant. 3. Il n'est pas de spiritualité de l'engagement que ne doive équilibrer une spiritualité du déengagement.</i>

Les définitions du substantif correspondent presque complètement à celles du verbe, en présentant de petites adaptations demandées par le changement de catégorie du mot, par exemple, si le *TLFi*, pour le verbe, emploie, à l'infinitif, « participer à », pour le nom, le même dictionnaire utilise « participation à ». De la même manière que dans le tableau du verbe, les acceptions du cadre du substantif se complètent et se renforcent l'une l'autre.

L'ADJECTIF « ENGAGÉ/E » DANS LES TROIS DICTIONNAIRES

Par rapport à l'étude de l'adjectif « engagé », le *DAF* indique qu'il peut être employé dans quatre vocabulaires : celui des obligations militaires pour qualifier un individu qui s'est enrôlé dans l'armée ; celui de l'architecture pour définir une structure introduite dans un mur, par exemple « une colonne engagée » ; celui de la marine pour informer que quelque chose est « entravé » (par exemple, « un cordage entravé ») et, finalement, celui de la littérature dont nous citons la définition intégralement : « littérature. Qui, par ses écrits et des actes, témoigne d'un engagement politique et idéologique. *Un écrivain engagé*. Par méton. *La littérature engagée* ».

Le *Petit Robert* et le *TLFi* confirment les quatre sens de l'adjectif donnés par le *DAF* : ceux du domaine militaire, de l'architecture et de la marine. Mais, par rapport à la dernière acception, celle de l'adjectif dans des syntagmes comme « littérature engagée », nous allons détailler un peu son analyse ; nous commençons par un tableau des définitions et de exemples dans les trois dictionnaires :

Tableau 8

Engagé (Adjectif)	Définitions	Exemples
	LITTÉRATURE. Qui, par ses écrits et ses actes, témoigne d'un engagement politique ou idéologique. (<i>DAF</i>)	<i>La littérature engagée.</i> <i>Un écrivain engagé.</i>
	(1945) Mis par son engagement au service d'une cause (opposé à <i>non-engagé</i>). (<i>Petit Robert</i>)	<i>Un écrivain, un chanteur engagé.</i> <i>Dans la « littérature engagée », l'engagement ne doit en aucun cas faire oublier la littérature (Sartre).</i>
	[En parlant d'une pers. ou d'un secteur de l'activité humaine] Qui prend position, en vertu de ses convictions profondes, sur les problèmes sociaux, politiques ou religieux de son temps. (<i>TLFi</i>)	<i>Intellectuel engagé, littérature engagée. Lui le plus engagé des théologiens, le plus affairé, ce semble, des polémiques.</i> <i>La plupart des hommes « engagés » ont des témoins de leur engagement connus d'eux seuls, et qui, pour une part, le déterminent.</i> <i>Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et</i>

		<i>la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi (Sartre).</i>
--	--	---

Ces trois définitions de l'adjectif « engagé(e) » sont essentiellement complémentaires, chacune présentant des précisions particulières. Dans le *DAF*, par exemple, l'entrée est introduite par l'indication « Littérature » et porte, spécifiquement, sur des écrivains ou des œuvres, comme le montrent ces deux exemples : « la littérature engagée » et « un écrivain engagé ».

Le *Petit Robert* et le *TLFi* ne caractérisent pas, dans leurs définitions, si l'engagement est exclusivement littéraire. Ce qui est engagé, selon ces deux dictionnaires, est quelqu'un ou quelque chose (la littérature, l'art...) qui se met « au service d'une cause » et qui « prend position [...] sur les problèmes sociaux, politiques et religieux de son temps ». Les exemples donnés par le *DAF*, le *Petit Robert* et le *TLFi* se réfèrent aux écrivains, aux intellectuels, aux artistes (« un chanteur engagé »), ce qui montre que le terme est employé dans le champ de la littérature, des arts, de la pensée, des intellectuels les plus divers.

Nous passons maintenant à une intéressante précision indiquée par le *Petit Robert* : « opposé à non-engagé ». Nous avons, alors, cherché le sens de « non-engagé » dans le *TLFi* qui a donné deux acceptions : 1) « (personne) qui se refuse à l'engagement politique » et 2) « (état, pays) qui pratique le non-engagement ». Le *DAF9* ajoute à cette idée le mot « idéologique » : « Qui se tient à l'écart de tout engagement politique ou idéologique ». En conclusion, « non-engagé » est celui ou ce qui « n'est pas engagé » ou qui « se refuse à l'engagement » dans les domaines de la politique au sens large du terme (de la discussion, de la diplomatie, des relations) et au sens strict (de l'orientation concernant aux affaires publiques).

Pour continuer notre parcours d'étude des mots « (s') engager », « engagement » et « engagé/e », nous passons à l'analyse des dictionnaires d'études littéraires, de l'*encyclopaedia Universalis* et du livre *Littérature et engagement* : de Pascal à Sartre, de Benoît Denis.

III

L'ENGAGEMENT DANS DES DICTIONNAIRES D'ÉTUDES LITTÉRAIRES, DANS L'ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS ET DANS *LITTÉRATURE ET ENGAGEMENT : DE PASCAL À SARTRE*, DE BENOÎT DENIS

L'ENGAGEMENT DANS DES DICTIONNAIRES D'ETUDES LITTERAIRES

Nous visons maintenant à élargir notre compréhension des mots étudiés à l'aide de sources de la critique littéraire, comme des glossaires, des dictionnaires, des guides. Dans ce but, nous passons à l'étude du mot «engagement» et du syntagme (ou expression) «littérature engagée» dans six dictionnaires spécialisés en critique et en théorie littéraires et dans l'*Encyclopædia Universalis*. Nous commençons par les six dictionnaires dans l'ordre chronologique de leur publication, puis nous nous penchons sur l'*Universalis* dont l'approche est plus ample.

Le Vocabulaire de la dissertation (1961), d'Henri Bénac

D'abord, citons entièrement l'article « Engagement » :

« Engagement (terme contemporain) : Le fait, pour un écrivain, de ne pas considérer l'art comme un jeu gratuit, destiné simplement à atteindre la beauté, mais comme un moyen de servir une idée de l'homme. Cette théorie s'oppose à l'art pour l'art. Elle a été défendue, par exemple, par Sartre et Camus. » (p. 51-52)

Selon ce dictionnaire, l'engagement est l'attitude des écrivains qui considèrent l'art « comme un moyen de servir une idée ». Bénac donne à cette posture (intellectuelle ou d'action) le statut d'une théorie opposée à « l'art pour l'art », qu'il définit comme « la théorie suivant laquelle le but de l'art est de produire uniquement une impression esthétique sans aucun souci moral » (p. 13) et qu'il présente comme l'antonyme de l'engagement. Bénac précise que le terme « engagement » est « contemporain » donc récent ou relativement récent, mais sans dater cette contemporanéité. Les références qu'il fait à Sartre et à Camus peuvent, par contre, aider à dater celle-ci.

Cet article permet donc d'esquisser une définition initiale de l'engagement et d'attirer l'attention sur la relation antonymique entre l'engagement et l'art pour l'art.

Le Guide pour la recherche des idées dans les compositions françaises et les études littéraires (1977), d'Henri Bénac

Publié ultérieurement, en 1977, par le même auteur, ce *Guide* commence par une définition qui ressemble beaucoup à la précédente, celle de 1961 :

« Attitude actuelle de ceux qui pensent que l'art [...] doit servir une idée de l'homme par une participation directe de l'écrivain aux problèmes de son temps. » (p.135)

Dans les deux lignes suivantes, Bénac s'efforce d'expliquer pourquoi l'engagement est une posture « actuelle », contemporaine : « tout en étant du même ordre que les idées du XIX^{ème} siècle sur la mission du poète et l'utilité de l'art, [elle] en diffère par un contexte tout moderne » (p. 135).

Paradoxalement et en contradiction avec son envie d'établir une différence entre l'engagement et les idées du XIX^{ème} siècle à propos de la fonction de l'écrivain et de l'œuvre littéraire, l'auteur cite, peu après, la *Divine Comédie* de Dante, les *Provinciales* de Pascal, les contes de Voltaire et les *Châtiments* de Victor Hugo comme exemples d'œuvres engagées (p. 136-137).

Puis, dans les deux pages suivantes, Bénac expose en points successifs ce qui fonde et explique l'engagement (« tout homme est responsable de ce qui se passe en son temps », idée « que l'écrivain a une mission privilégiée »), sur quoi s'engager (la morale, l'éducation, la philosophie, la religion, les problèmes politiques, sociaux, économiques, etc.) et comment s'engager (comme homme, comme écrivain). Il clôt son article par une « discussion » où il expose son opinion personnelle contre l'engagement de l'écrivain et de son activité d'écrivain.

Le Glossaire pratique de la critique contemporaine (1979), de Marc Angenot

Angenot donne une caractérisation brève et synthétique de l'engagement : « Décision de l'écrivain d'avoir prise sur l'histoire par ses écrits ; c'est à la fois une situation de fait et une prise de conscience (selon J.-P. Sartre) » (p. 73). Elle se situe dans la continuité de la définition fournie par Bénac, avec une précision : c'est « par ses écrits » que l'écrivain s'engage.

Le Vocabulaire de l'analyse littéraire (2002), d'Évelyne Amon et Yves Bomati

Le *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, de 2002, offre la définition suivante de l'engagement : « Conception selon laquelle un artiste, loin de rester indifférent aux

problèmes de son temps, doit, au contraire, mettre son art au service de grandes causes» (p. 169). L'article ajoute, pour élucider, des exemples d'écrivains ayant pratiqué l'engagement, comme Montaigne, les poètes baroques du XVII^{ème} siècle, Voltaire – toujours rappelé dans les réflexions sur l'engagement –, Lamartine, Hugo, Sartre et Camus.

L'article d'Amon et Bomati apporte deux précisions aidant à éclairer la notion d'engagement. D'abord, selon ces auteurs, il y a engagement quand l'artiste met son œuvre à la disposition d'une « cause ». Le *Petit Robert* définit une cause comme « l'ensemble des intérêts à soutenir, à faire prévaloir », par exemple, « la cause du peuple, la cause d'un parti, une noble cause » (2014). Ensuite, les auteurs apportent deux précisions utiles ; d'une part, le terme « engagement » n'a été « popularisé que dans l'immédiat après-guerre par Jean-Paul Sartre », mais, d'autre part, « le problème de l'engagement de l'artiste n'est pas nouveau » (p. 169), ce que, comme nous l'avons vu, Bénac (1977) avait déjà signalé. La pratique de l'engagement est même ancienne, puisque Amon et Bomati la font remonter à Montaigne, et Bénac à Dante.

Le Dictionnaire des termes littéraires (2005), d'Hendrik van Gorp et alii

Voici la description de la question de la littérature engagée que le *Dictionnaire des termes littéraires* (2005) propose :

« Littérature au service d'une cause politique, sociale ou religieuse : celle qui est défendue par le pouvoir en place (Ronsard, *Discours des misères de ce temps*, 1562), mais plus souvent celle d'une minorité opprimée (Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, 1616). En plus de l'engagement idéologique, il convient de faire mention d'une sorte d'engagement formel de l'écrivain, lorsqu'il projette la transformation critique des formes littéraires, voire de la langue elle-même (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, 1549). Jean-Paul Sartre a consacré la notion de « littérature engagée » (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1947), qui qualifie désormais l'œuvre d'une pléiade d'écrivains (D. Lessing, B. Brecht, B. Breytenbach, A. Soljenitsine, V. Havel, A. Malraux, et bien d'autres). » (p.172)

L'article commence par une définition synthétique de l'engagement littéraire (il consiste à mettre la « littérature au service d'une cause politique, sociale ou religieuse », p. 172). Cette définition est très semblable à celle d'Amon et Bomati (« Conception selon laquelle un artiste [...] doit [...] mettre son art au service de grandes causes », AMON et BOMATI, p. 169). Puis, cet article présente une nouvelle information : il existe « une sorte d'engagement formel de l'écrivain » qui vise à la « transformation critique des formes littéraires ». Cette perspective formaliste s'oppose à celle que nous venons d'étudier dans les autres articles (ceux de Bénac, d'Angenot, d'Amon et Bomati). Par

conséquent, nous décidons de ne pas nous arrêter, ici, à cette « sorte d'engagement » qui vise à la transformation des formes littéraires et/ou des composants langagiers.

Finalement, l'article de van Gorp *et alii* attribue à Jean-Paul Sartre la consécration de « la notion de "littérature engagée" » qu'il fait remonter à la publication de *Qu'est-ce que la littérature ?* en 1947, ce qui correspond à la popularisation du terme mentionnée par Amon et Bomati.

Le Dictionnaire du littéraire (2010), de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala

Le *Dictionnaire du littéraire* (2010) offre deux articles concernant le sujet de notre recherche. Le premier est intitulé «Engagée (littérature)» et signé par Benoît Denis, et le deuxième, «Engagement», écrit par Paul Aron. Nous nous penchons d'abord sur le deuxième :

Paul Aron définit l'engagement ainsi :

« L' "engagement" est le phénomène littéraire, présent à toutes les époques, par lequel les écrivains donnent des "gages" à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques. » (p. 229)

Ce paragraphe apporte deux éléments dont le premier est une définition située dans la continuité des définitions de Bénac, d'Angenot, d'Amon et Bomati et de van Gorp. Pour Aron, comme pour ces autres auteurs, l'engagement est la relation établie entre l'écrivain et une cause, relation où les artistes « donnent des "gages" », donnent leur soutien à des questions, à des causes sociales, politiques, etc, se mettent à leur service et/ou au service d'un ou de plusieurs groupements sociaux, politiques, etc. Aron ajoute encore une précision : « envisagé dans son sens le plus large », l'engagement des auteurs est « présent à toutes les époques » (p. 229).

Cet auteur propose aussi une enrichissante synthèse dans laquelle il énumère divers écrivains engagés et, en concordance avec ce que nous venons d'étudier, attribue à Sartre la « mise au centre » de l'expression « littérature engagée » dans les discussions littéraires de l'après-guerre. Aron adopte donc l'expression « littérature engagée » pour faire référence au « sens particulier » sartrien. Néanmoins, après cette époque, « l'engagement de la littérature n'a pas cessé » d'exister (p. 230).

Nous passons ensuite à l'article de Benoît Denis qui ouvre son texte en faisant référence à la revue *Les Temps Modernes* de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir et leur équipe :

« Au sens strict, la littérature engagée désigne la doctrine défendue à partir de 1945 par l'équipe des *Temps Modernes*, notamment Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, qui l'a théorisée dans «Qu'est-ce que la littérature» (*Situations* II, 1948). Elle postule que l'écrivain participe pleinement au monde social et doit par conséquent intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps. Cette définition, historiquement située, doit être distinguée d'une acception plus large et transhistorique de l'engagement. » (p. 228)

Denis affirme donc que le syntagme «littérature engagée» peut renvoyer à deux significations différentes : l'une stricte, « historiquement située », correspondant aux thèses soutenues par Sartre à partir de 1945 et que Denis résume dans le passage ci-dessus. L'autre acception, « plus large », a toujours existé et embrasse une grande quantité d'œuvres produite dans des pays différents et à des époques diverses qui ont en commun la participation dans les débats importants, voire polémiques de leur époque. L'article de Denis se penche surtout sur la première signification : celle historiquement située ; il s'applique à y décrire le concept d'engagement de Sartre et quelques-unes des questions suscitées par ce débat.

L'ENGAGEMENT DANS L'ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

L'*Encyclopædia Universalis* présente deux articles consacrés à l'engagement. Le premier, intitulé « Problématique de l'engagement », signé par Jean Ladrière, porte sur l'aspect philosophique du concept, sans analyser aucunement l'engagement littéraire qu'il ignore totalement. Raison pour laquelle nous passons directement au second texte, un article de Jacques Lecarme et Christiane Moatti.

Dans un passage du texte, Lecarme et Moatti définissent l'engagement : « La plupart des écrivains choisissent l'engagement polémique et mettent ouvertement leur talent au service d'une cause » (p. 19). Nous pouvons interpréter de cette phrase que les écrivains qui choisissent l'engagement mettent l'écriture « au service d'une cause ». Un peu plus loin, Lecarme et Moatti explicitent que « la cause » est « l'objet », le but, l'objectif de l'engagement (p. 21). Le sens de cette proposition est à l'unisson avec les définitions de Bénac, d'Angenot et d'Hendrick van Gorp, en répétant même quelques mots comme « service », « au service de » et « cause ».

Quant à la littérature engagée, les auteurs la définissent comme « un phénomène » où « l'œuvre devient [...] une arme idéologique tournée vers la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse du moment » (p. 15). Cet extrait reprend quelques précisions qui avaient déjà été mentionnées dans l'analyse lexicale de la première partie de ce travail. Cette convergence à l'égard des sphères (« la vie sociale, politique, intellectuelle ou

religieuse ») concernées par la littérature engagée indique qu'elles sont essentielles pour la compréhension du concept d'engagement.

Lecarme et Moatti s'occupent eux aussi de construire un panorama de la littérature engagée, mais ils diffèrent de Bénac, d'Amon et Bomati et de Paul Aron, car ils se limitent aux écrivains du XXe siècle, citant rarement des auteurs des siècles antérieurs. En outre, dans cette synthèse, aucune attention spéciale n'est dirigée à la revue *Les Temps Modernes* ou à Jean-Paul Sartre qui, habituellement, dans les autres ouvrages, est toujours cité avec d'autres écrivains engagés : Camus, Aragon, Malraux, etc. Enfin, les deux auteurs s'appliquent à expliquer les contextes, les motivations et même la postérité de la littérature engagée des années quarante et cinquante.

Ce sont quelques spécificités, quelques différences de l'article de Lecarme et Moatti, mais, essentiellement, leur analyse n'est pas dissonante par rapport aux autres publications étudiées.

SYNTHÈSE

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons consulté six dictionnaires de critique et de théorie littéraire et l'*Encyclopædia Universalis*. À partir de cette étude, nous avons retenu les principaux aspects définitoires de l'engagement littéraire et/ou de la littérature engagée et nous avons organisé le tableau ci-dessous :

Tableau 9

Auteur (date de l'édition)	Définition
Henri Bénac (1961)	« Le fait, pour un écrivain, de [...] considérer l'art [...] comme un moyen de servir une idée de l'homme. » (p. 51)
Bénac (1977)	« Attitude [...] de ceux qui pensent que l'art [...] doit servir une idée de l'homme. » (p. 135)
Marc Angenot (1979)	« Décision de l'écrivain d'avoir prise sur l'histoire par ses écrits. » (p. 73)
Évelyne Amon et Yves Bomati (2002)	« Conception selon laquelle un artiste [...] doit [...] mettre son art au service de grandes causes. » (p. 169)
Hendrik van Gorp <i>et alii</i> (2005)	« Littérature au service d'une cause politique, sociale ou religieuse [...] » (p. 172)
Paul Aron (2010)	« L' "engagement" est le phénomène littéraire [...] par lequel les écrivains donnent des "gages" à un courant d'opinion, à un parti, ou [...] s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques. » (p. 229)
Benoît Denis (2010)	La littérature engagée « postule que l'écrivain [...] doit [...] intervenir, par ses œuvres, dans les débats de son temps [...] » (p. 228)
Lecarme et Moati (2014)	Les écrivains engagés « [...] mettent ouvertement leur talent au service d'une cause. » (p. 19)

En résumé, la littérature est engagée quand l'« écrivain » (Bénac, 1961, 1977 ; Angenot ; Aron ; Denis) ou l'« artiste » (Amon et Bomati) utilise son « art » (Bénac, 1961, 1977 ; Amon et Bomati), ses « écrits » (Angenot ; Aron), sa « littérature » (van Gorp *et alii*) ou son « talent » (Lecarme et Moati) au service d'« une idée » (Bénac, 1966, 1977) ou d'une « cause » (Amon et Bomati ; van Gorp *et alii*).

En plus de la définition ci-dessus, l'analyse de ces dictionnaires aboutit à deux éclaircissements. D'une part, le phénomène de l'engagement existe depuis longtemps, car, dans les siècles antérieurs, il avait déjà existé des écrivains (Montaigne, Voltaire, Hugo, etc.) qui, par leurs écrits, s'étaient manifestés sur des questions de leur époque. D'autre part, les expressions « engagement » et « littérature engagée » se sont popularisées dans le domaine littéraire et artistique seulement à partir de la moitié du XXe siècle avec la préface des *Temps Modernes* et avec *Qu'est-ce que la littérature ?* de Jean-Paul Sartre.

LITTÉRATURE ET ENGAGEMENT : DE PASCAL À SARTRE (2000), DE BENOÎT DENIS

Dans cette partie de notre thèse, nous allons maintenant nous consacrer à l'étude de *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre* (2000) de Benoît Denis. Ce livre est divisé en trois parties : « Qu'est-ce que la littérature engagée ? », « Les figures tutélaires de l'engagement » et « La littérature engagée sous le régime de la modernité », chaque partie possède plusieurs chapitres. Denis, très inspiré par Jean-Paul Sartre, lui consacre une grande place dans son livre. De cette façon, nous essaierons de ne pas répéter l'explication des concepts déjà traités auparavant.

« Qu'est-ce que la littérature engagée ? »

Le premier chapitre intitulé « L'inscription historique de la littérature engagée » propose une différenciation entre, d'un côté, la littérature engagée comme moment historiquement situé, expression attribuée à Jean-Paul Sartre et, de l'autre, l'engagement comme conduite de l'écrivain qui participe à la vie sociale de son époque et qui peut être identifiée dans tous les moments de l'histoire de la littérature. Pour ce dernier, Denis propose la terminologie d'engagement « transhistorique » (p. 12).

Selon Denis, évoquant Barthes, il y a une alternance entre une littérature de préoccupation sociale et une littérature fermée sur soi-même (*art pur* versus *art social*). Denis offre, comme exemples, de la littérature française, le nouveau roman et, dans la théorie de la littérature, la pensée structuraliste et le New Criticism comme réactions à la littérature engagée. Pourtant, selon l'auteur de *Littérature et engagement*, cette alternance serait trop simpliste, car cela signifierait que l'histoire de la littérature réside dans un aller-retour cyclique et éternel.

Pour commencer cette discussion, Benoît Denis affirme que la discussion d'un engagement transhistorique n'est possible qu'à partir de la formalisation de la littérature engagée, ponctuellement située dans l'histoire de la littérature au XXe siècle. Qualifiée par Denis comme « axe structurant majeur » (p. 19) de l'expression littéraire de son siècle, trois facteurs auraient rendu possible la littérature engagée. Le premier est l'autonomie acquise par le *champ littéraire*³ (Pierre Bourdieu, 1991), à la moitié du XIXe siècle, concernant les éléments extérieurs comme la réception et les questions économiques.

Le deuxième facteur consiste dans l'apparition de la figure de l'*intellectuel*, entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, qui n'appartient pas aux universités. Ce nouveau type, jouissant du prestige de ses connaissances dans une sphère spécifique, commente les événements de la vie publique, comme Zola, dans l'Affaire Dreyfus. Selon Denis, le prestige des intellectuels augmente au début du XXe siècle et leur discours devient un concurrent du texte littéraire. Cet auteur affirme que cette relation mène Roland Barthes (1964) à proposer une distinction entre les « écrivains » - les intellectuels, ceux qui utilisent la parole pour parler de/à la société - et les « écrivains » (ceux qui utilisent la parole avec autonomie en relation aux éléments extérieurs au champ littéraire). Barthes propose encore la revendication du domaine social et politique par la littérature. Cette discussion serait faite par la figure de l'« écrivain-écrivain » (Barthes, 1964), appelé par Denis « écrivain engagé » dont la définition est :

« [...] à la différence de l'intellectuel, qui se constitue comme tel en quittant le terrain de la littérature, l'écrivain engagé souhaite faire paraître son engagement dans la littérature elle-même ; ou, pour le dire autrement, souhaite faire en sorte que la littérature, sans renoncer à aucun de ses attributs, soit partie prenante du débat sociopolitique. » (Denis, 2000, p. 23)

³ Bourdieu (1991) offre la définition suivante du « champ littéraire » : « Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la manière qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces » (p. 04 - 05).

Le troisième élément qui produit la théorisation de l'engagement dans les premières décennies du XXe siècle est la Révolution russe de 1917. Cet événement aurait provoqué un mouvement contraire à celui de l'autonomie du champ littéraire. Devant le caractère inattendu de la prise du pouvoir par les bolcheviks, la politique s'est imposée à la sphère littéraire comme sujet à considérer dans ses débats.

Pour Benoît Denis, ces trois facteurs aboutissent à deux réactions pendant la période de l'Entre-deux-guerres : l'avant-garde et la littérature engagée. D'un côté, l'avant-garde s'affirme révolutionnaire, car elle subvertit la forme et, par conséquent, elle surgit d'une révolution esthétique (sans aucun rapport avec la politique) ; de l'autre, la littérature engagée réclame une littérature qui participe objectivement à la vie sociale.

Nous citons deux affirmations de Denis en relation à la deuxième réaction : « [...] il est plutôt question d'en [de la littérature] modifier le sens, en cessant d'en faire une fin en soi pour tenter de la *faire servir* (à la révolution, aux luttes sociales et politiques en général, etc.) » (p. 25, c'est Denis qui souligne) et « [...] la littérature engagée ne se pense plus exactement comme une fin à soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature, [...] » (p. 25). Nous les citons parce qu'elles présentent ces deux expressions : « *faire servir* » (soulignée par l'auteur lui-même) et « au service d'une cause ». Comme nous l'avons montré auparavant dans ce chapitre, nous observons que ces deux expressions, abondamment utilisées par Denis, apparaissent fréquemment dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e et 9^e éditions), dans le *Petit Robert* et dans le *Trésor de la langue française informatisé*, dans les définitions des mots « engager », « engagement » et « engagé (e) », dans leurs sens premiers ou par extension.

Dans le deuxième chapitre de sa première partie, intitulé « Le sens de l'engagement », Benoît Denis, comme nous l'avons fait plus haut, se penche sur les sens des mots « engagement », « engager » et « engagé » dans des dictionnaires de langue. Cet auteur enrichit sa recherche avec l'étude du mot « dégagé » et avec des considérations conceptuelles du sujet étudié faites par des auteurs comme Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Barthes dans la revue *Tel Quel* et Camus dans *Chroniques algériennes* (1965). Pour ne pas répéter des réflexions déjà réalisées à l'occasion de notre étude des deux textes de Jean-Paul Sartre, nous ne nous arrêtons pas sur cette partie du livre de Denis. Néanmoins, nous en retenons sa conclusion où il affirme qu'une des premières instances de la littérature engagée est un « choix étique » (p. 41) et que

l'écrivain engagé n'est que rarement lié à un parti ou à une doctrine politique, mais à une cause dont la politique, un « mal nécessaire » (p. 35), fait partie.

Le troisième chapitre de la première partie, « L'écrivain engagé : une présence totale », est consacré à la participation de l'écrivain dans la littérature engagée. Comme point de départ de cette discussion, Denis affirme que les œuvres engagées peuvent avoir des formes différentes, mais qu'elles maintiennent un aspect en commun, c'est la forte présence de l'écrivain ou, selon la définition de Simone de Beauvoir, « la présence totale de l'écrivain ». À ce sujet, nous citons une précision donnée par Denis : « Il y a une duplicité de l'engagement qui consiste dans ce va-et-vient entre la personne de l'écrivain et son œuvre, entre la mise en avant de l'auteur et l'utilisation des ressources et des séductions qu'offre la littérature » (p. 48).

Benoît Denis reprend Derrida pour traiter la question du rapport entre le témoignage et la discussion sur la littérature engagée. Selon ce dernier, l'engagement possède des traits de la fiction et du témoignage. Selon la révision de Denis, ce dernier serait le genre « basique » de l'engagement, car il exprimerait, par comparaison à tous les autres, l'union entre l'œuvre et la vie. Cette caractéristique constitutive de la littérature engagée est aussi la cause de la « malédiction » de l'écrivain qui s'engage, car sa production est vue comme « pauvre » quand elle est confrontée avec la forme d'une œuvre de fiction non-engagée (p. 48 – 49).

Quant aux caractéristiques formelles, Denis croit que la présence de l'auteur dans le texte engagé est son trait stylistique le plus clair. Il appelle cette manifestation de l'écrivain le « ton » du récit, c'est-à-dire que les textes qui portent ce label n'ont pas une structure fixe, très travaillée, mais laissent transparaître un « ton » particulier à leurs auteurs et qui peut être facilement reconnu. En ce qui concerne le fond, la littérature engagée n'a pas de sujets spécifiques non plus. L'œuvre d'un écrivain qui s'engage peut traiter des sujets différents, car ce qui détermine son engagement est la présence d'un « projet global », « une intention générale » de l'écrivain (p. 51).

Une autre figure très présente dans la littérature engagée est celle du public, le sujet du quatrième chapitre de la première partie, « Le public : l'appel au profane ». Denis divise cette réflexion en trois parties. Il commence par une description du public au début du XXe siècle, en mettant l'accent sur le développement des médias et sur la formation d'un public de masse. Puis, il passe à une révision des idées sartriennes à ce sujet. Finalement, il critique la façon dont Sartre a pensé le public, critique qui repose sur deux

aspects principaux. Le premier est la différence entre le statut de l'écrivain et celui du public dans le cadre de la littérature engagée. À ce propos, nous citons :

« Il y a [...] une espèce d'impensé de l'engagement, à travers lequel se découvre l'inégalité du rapport de l'écrivain au grand public : le premier reste toujours maître du jeu et se conçoit comme celui qui révèle au second ce qu'il est et ce qu'il attend ; l'écrivain engagé se pense ainsi tantôt comme un pédagogue qui, dans le droit fil du philosophe des Lumières, veut « instruire », faire connaître et faire comprendre [...], tantôt comme un tribun qui dirige la foule qu'il est parvenu à agréger et à mobiliser autour de lui par la force incandescente de sa parole ». (p. 60)

Benoît Denis discute encore un autre aspect concernant le public chez Sartre. L'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?*, comme nous l'avons déjà vu, classe le public en « lecteur réel » et « lecteur virtuel » et affirme que l'écrivain doit cibler à la fois ces deux destinataires, en cherchant à révéler les privilèges du premier et à mener le deuxième à la réflexion et à la liberté. Selon Denis, ce double jeu est impossible dans la pratique et aboutit, somme toute, à un but contraire à celui de la littérature engagée, c'est-à-dire la réconciliation avec le public. L'auteur offre la synthèse suivante : « [...] il lui [à l'écrivain] faut feindre d'écrire pour des lecteurs qui ne lisent pas et faire semblant d'ignorer qui le lit vraiment » (p. 61).

Le cinquième chapitre, « Les contradictions de l'engagement », porte sur les oppositions résultant de l'union des deux éléments (substantif et adjectif) qui composent la littérature engagée telle que formulée par Jean-Paul Sartre. Denis s'applique principalement à la littérature dans la modernité qui, selon lui, est très centrée sur la forme. L'auteur de *Littérature et engagement* argumente que, dans le domaine du texte littéraire, les questions esthétiques précèdent l'éthique. Par conséquent, une littérature qui sert une cause risquerait de perdre sa qualité autonome. Benoît Denis se penche donc sur la relation entre ces deux aspects : l'autonomie de la littérature et l'engagement.

Le chapitre intitulé « Les genres de l'engagement » clôt la première partie du livre de Denis et se consacre aux genres qui ont réussi à concilier les deux aspects dits incompatibles dans le chapitre antérieur. Le texte se divise en cinq sous-parties sur lesquelles nous nous penchons rapidement : I) Le théâtre, II) Le roman, III) L'essai, IV) Le pamphlet et le manifeste et V) entre rhétorique et pragmatique.

Quant à la première des cinq parties, Denis explique que l'œuvre dramatique a toujours été capable de créer une relation très directe entre l'auteur et son public. Néanmoins, c'est seulement au début du XXe siècle qu'un courant dramatique explicitement engagé surgit en Union Soviétique, et arrive aussi en Allemagne et en France, l'« agit-prop ». Sa représentation avait lieu hors du théâtre, dans les assemblées

populaires et devant les usines à la fin des journées de travail. Le point de vue du peuple y était représenté par un « chœur parlé » (p. 81). D'autres formes de théâtre engagé sont produites dans les années soixante, comme le « théâtre d'intervention », le « théâtre de l'opprimé » et le « théâtre populaire ».

À propos du roman, selon Denis, il est « le plus naturellement engageable » (p. 83) des genres narratifs. L'esthétique réaliste, par exemple, est souvent prise comme exemple dans la discussion de la littérature engagée. Suivant Benoît Denis, le réalisme engage naturellement l'auteur, à un certain niveau, parce que c'est une représentation du monde dont la forme et le fond seront toujours subordonnés à un point de vue particulier. Cet aspect n'est pourtant pas suffisant pour qu'un roman réaliste devienne engagé s'il n'est pas accompagné d'un appel au lecteur pour qu'il choisisse un côté face à une situation, pour qu'il se positionne en tenant compte de l'éthique. Benoît Denis, comme illustration de sa proposition, commente que « [...], du naturalisme zolien au populisme, décrire dans un roman la condition des mineurs ou des ouvriers n'est pas nécessairement synonyme d'engagement, le narrateur pouvant adopter une posture d'impartialité qui le dispense de prendre position » (p. 85). Comme exemples de formes romanesques de la littérature engagée, Denis cite le roman à thèse, le réalisme socialiste et le roman simultané (Malraux, Sartre et Camus en étant les auteurs principaux en France).

Finalement, Benoît Denis situe l'essai, ses sous-genres littéraire, autobiographique et politique ainsi que le pamphlet et le manifeste dans le vaste domaine de la littérature engagée, les deux derniers étant vus par l'auteur comme ses « formes majeures » dans le genre de l'essai (p. 91).

Dans « Entre rhétorique et pragmatique », dernière partie du chapitre sur « Les genres de l'engagement », Denis se penche sur la forme de *Qu'est-ce que la littérature ?* de Jean-Paul Sartre. L'énonciation du chapitre de Sartre sur lequel nous nous sommes déjà penchés varie de l'impersonnalité à la personnalité. Selon Benoît Denis, Sartre utilise, pour argumenter en faveur de sa conception de la littérature, d'un côté, ses connaissances historiques et philosophiques et, de l'autre, ses expériences individuelles. En conséquence, indique Denis, *Qu'est-ce que la littérature ?* acquiert des tons divers, présente parfois des métaphores didactiques, parfois la violence comme celle des pamphlets et parfois des projections pour le futur du genre de celles qui sont présentes dans les manifestes.

Denis met en relief l'idée que la forme ne peut pas être négligée dans l'étude de la littérature engagée, car les auteurs du genre « [...] maîtrise[nt] parfaitement les règles

du discours persuasif et utilise[nt] très consciemment toutes les ressources argumentatives que la rhétorique classique a identifiées » (p. 97). Cette relation directe entre la forme et le but de faire agir sur le monde mène Denis à proposer une analyse pragmatique – c'est-à-dire l'étude de l'œuvre en relation avec son contexte - du texte engagé outre l'observation de l'aspect formel.

« Les figures tutélaires de l'engagement »

Nous passons maintenant à la deuxième partie du livre, « Les figures tutélaires de l'engagement ». Suivant la distinction proposée par Denis dans son introduction, ce nouveau extrait ne se consacre pas aux personnalités de la littérature engagée, située historiquement dans la modernité, mais aux figures de l'engagement littéraire, présentes dans toute l'histoire de la littérature. L'absence d'unité dans ce domaine et la grande quantité d'œuvres et d'ouvrages qui s'y insèrent peuvent poser problème à celui qui vise à en proposer un recensement. Dans ce sens, Benoît Denis propose, comme découpage, de se dédier à quatre moments et à cinq auteurs souvent cités dans les débats sur la littérature engagée au XXe siècle : I) « Pascal ou le pathos de l'engagement », II) « Voltaire ou l'âge d'or », III) « La littérature après la Terreur » (Germaine de Staël et Chateaubriand) et IV) « Hugo. La poésie et la tribune ». Nous ne nous consacrons que très brièvement à chacun de ces sujets.

La première figure tutélaire est Blaise Pascal (1623-1662), auteur des *Provinciales* publiées en 1656 et 1657. Cette œuvre, composée de dix-huit lettres de caractère moral et fictif, publiées sous le pseudonyme de Louis de Montalte, prend parti pour le janséniste Antoine Arnoult dans la dispute des jésuites contre les jansénistes. Il est important de rappeler qu'au XVIIe siècle, la vie politique et sociale ne se distingue pas de la vie religieuse. Pascal, catholique et défenseur de la monarchie (Denis, p. 117), est une figure de l'engagement de son temps où il existait une conception de la littérature et de l'écrivain radicalement différente de celle que nous connaissons aujourd'hui. Comme l'explique Benoît Denis :

« Cela signifie que, dans une très large mesure, faire de Pascal ou de Hugo des écrivains engagés au même titre que Malraux ou Sartre relève de l'anachronisme, et que cette position n'est tenable qu'à la condition de faire voir, parallèlement, combien la représentation et l'expérience que les premiers possèdent de la littérature est différente de celle des seconds. » (p. 105)

Même si Voltaire (1694 – 1778) n'est pas explicitement cité dans cette affirmation, son contenu s'applique aussi à cet auteur à qui est dédié le deuxième chapitre

de « Figures tutélaires ». Denis définit l'action des philosophes du XVIIIe siècle comme « modérée », vu qu'ils s'insèrent aisément dans la société de leur époque et qu'ils agissent d'après la raison et contre les excès. Par exemple, Voltaire était partisan de la monarchie, la fréquentait et a même travaillé comme historiographe du roi pendant le règne de Louis XV.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, celui qui s'engage prend parti pour une cause ou une doctrine. Selon Denis, la cause de Voltaire était contre « l'obscurantisme des Églises établies », « l'intolérance et le fanatisme religieux » (p. 135), ainsi que le montre sa participation à une polémique religieuse importante du XVIIIe siècle, l'affaire judiciaire de Calas, où Jean Calas, protestant, a été accusé d'avoir tué son fils en raison de sa conversion au catholicisme. Les irrégularités du procès ont été fortement attaquées par Voltaire et, quoique l'accusé ait été condamné à la torture et à la mort, l'action de ce philosophe a contribué à la résolution de l'affaire en faveur de la mémoire et de la famille de Calas.

Dans « La littérature après la Terreur », Denis donne suite à son parcours historique et passe à l'héritage des philosophes des Lumières : la révolution de 1789 qui a atteint, en 1793, les événements qui sont connus par le nom de « la Terreur ». Le chapitre se divise en trois parties. Dans la première, Denis se dédie à faire un tableau historique de la France de l'après Révolution de 1789 et du rôle de la littérature dans ce milieu. L'auteur de *Littérature et engagement* y soutient que la Révolution a suscité la quête d'explications chez les écrivains. Ces efforts pour la compréhension des événements ont donné naissance à deux points de vue principaux liés à deux groupes distincts : les républicains et les contre-révolutionnaires.

Benoît Denis cite deux écrivains comme représentants de chacun des deux côtés mentionnés ci-dessus, dans la deuxième et dans la troisième partie de « La littérature après la Terreur ». En 1800, Germaine de Staël (1766 - 1817), que Denis associe à la « littérature républicaine »⁴, publie *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* et propose une notion de littérature liée à la raison et à la vertu, séparée en deux groupes : les littératures de « pensée » (la philosophie) et « d'imagination » (les genres fictifs). Denis indique un rapport entre la taxinomie de Germaine de Staël et la « prose » et la « poésie » de Jean-Paul Sartre, développée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

⁴ Le texte de Benoît Denis suggère que madame de Staël prenait parti pour le côté républicain alors qu'elle était favorable à la monarchie constitutionnelle”

Toujours d'après Benoît Denis, la notion de littérature « d'imagination » anticipe aussi la notion moderne de littérature, fermée sur le langage et séparée de la vie sociale.

Différemment de la notion de littérature de Madame de Staël, associée aux Lumières, les contre-révolutionnaires du XVIIIe siècle avaient comme objectif la suppression de la logique dans l'expression littéraire et le retour de la « sensibilité poétique » (Denis, p. 160). Au sein de ce dernier courant littéraire, en 1802, Chateaubriand publie le *Génie du christianisme*, « [...] thèse symétriquement inverse à celle de Germaine de Staël [...] » (p. 161). Cette œuvre, où cet auteur défend l'influence du christianisme sur le développement des sociétés et aussi de la littérature, sera fondamentale pour la constitution de l'image du « poète sacré » et pour la fondation du romantisme.

Le titre du chapitre dédié à la quatrième figure tutélaire de l'engagement, « Hugo. La poésie et la tribune », évoque deux éléments qui, comme nous l'avons déjà vu, sont antagoniques au début du XIXe siècle. Ces deux substantifs font référence à la conception de la littérature de Victor Hugo (1802 – 1885) où la littérature et la politique, suivant l'évolution du romantisme qui s'est détaché des contre-révolutionnaires, ne composent qu'un seul élément. Benoît Denis s'applique au parcours de cet écrivain, de royaliste à républicain, mais s'arrête surtout sur *Les châtiments* (1853), un recueil de poèmes dont la principale inspiration est de réagir au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, le 2 décembre 1851. L'idée centrale de ce chapitre est la coexistence de deux composants romantiques dans *Les Châtiments* : d'un côté, la fonction de l'art à l'égard de la société et, de l'autre, l'idéalisation du poète comme un être sacré, gardien de la vertu et des valeurs morales. La conception de littérature d'Hugo est donc irréconciliable avec celle de la modernité, comme le montrera Denis dans la troisième partie de *Littérature et engagement*.

« La littérature engagée sous le régime de la modernité »

La partie finale de l'étude de Denis examine la littérature engagée à partir de la moitié du XIXe siècle et se compose de quatre sujets : « L'affaire Dreyfus : le retour du politique », « Le laboratoire de l'entre-deux-guerres », « L'apogée sartrien » et « Reflux de l'engagement ». Dans l'introduction, Benoît Denis raconte les révolutions de 1848 et 1870, deux événements qui, selon cet auteur, ont collaboré à la rupture entre la littérature et la politique. Février 1848 et les journées de Juin ont créé une grande expectative chez les écrivains de l'époque. Selon Denis, la forte répression soufferte par les travailleurs a

cependant marqué la rupture entre la bourgeoisie et les revendications des salariés. Par conséquent, indique l'auteur de *Littérature et engagement*, la classe ouvrière sort de 1848 plus caractérisée comme telle et les écrivains, appartenant à la bourgeoisie, s'en éloignent comprenant l'impuissance du discours à l'égard de l'action.

La prise de distance des écrivains par rapport à la vie sociale, en cours en 1848, est achevée en 1870 lors de la Commune de Paris. D'après Benoît Denis, les réactions en relation à ce mouvement, dans la littérature, sont très rares. Cet auteur consacre donc quatre pages à Jules Vallès (p. 198 – 201) qui anticipe quelques aspects de l'écrivain engagé de Jean-Paul Sartre. Chez Vallès, par exemple, réside l'idée que l'écrivain qui prend parti pour le peuple sera toujours, d'une certaine façon, exclu de ce groupe, car il se met au service de la cause de peuple même si c'est en utilisant un langage bourgeois.

Jules Vallès et *L'Insurgé*, auteur et roman qui sont le sujet du deuxième chapitre de cette thèse, sont considérés comme engagés par Benoît Denis. D'après *Littérature et engagement*, cet auteur et ce roman sont très importants pour l'expression littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle en raison surtout de deux caractéristiques. La première est l'inauguration d'un style, où prédomine le registre oral et la fragmentation, par lequel l'écrivain essaie de « casser la langue classique et les codes littéraires institués » (p. 200). La seconde est la particularité de *L'Insurgé* comme une des rares créations littéraires à propos de la Commune et, à ce sujet, Denis assure que l'œuvre possède un fort caractère littéraire et rejette qu'elle soit définie comme document ou comme mémoires.

Dans « L'affaire Dreyfus : le retour du politique », Denis analyse la production de quatre auteurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle et leur engagement : Émile Zola (1840 – 1902), Anatole France (1844 - 1924), Maurice Barrès (1862 – 1923) et Charles Péguy (1873 – 1914). Ce chapitre a pour but de montrer les réactions littéraires à l'affaire Dreyfus (1894) où un capitaine juif de l'armée française, Alfred Dreyfus, a été accusé et condamné d'être un espion de l'Allemagne. Toujours selon Denis, le jugement, présentant quelques indices d'antisémitisme, provoque une division dans l'opinion publique. La dispute entre les intellectuels dreyfusards et les anti-dreyfusards a opposé des écrivains qui se sont situés différemment face à l'événement. Zola, par exemple, affirme Denis, n'a été un écrivain engagé qu'après cette affaire, occasion où il a pris le côté de la réhabilitation de Dreyfus. Par contre, Barrès, écrivain et homme politique conservateur, notamment anti-dreyfusard, a construit une œuvre guidée par « son nationalisme, antiparlementaire et antidémocratique, xénophobe, antisémite et belliciste » (Denis, 2000, p. 218). Sa littérature n'en est pas moins engagée, car elle unit la recherche

esthétique à des sujets importants pour son époque. Par conséquent, même s'il est commun d'associer l'engagement littéraire aux écrivains de la gauche, il n'en est pas une exclusivité ; les œuvres de caractère plus libéral peuvent également être caractérisées comme littérature engagée.

Dans le deuxième chapitre de la troisième partie, « Le laboratoire de l'entre-deux-guerres », malgré le titre, Benoît Denis s'emploie à analyser les types d'engagement qui ont surgi à partir de la polarisation entre l'antifascisme, associé souvent aux Soviétiques et à leurs sympathisants, et l'anticommunisme, lié à la pensée de droite. Parmi les mouvements et auteurs sur lesquels réfléchit Denis, se situent les cas des surréalistes et des écrivains engagés soumis aux prescriptions esthétiques du Parti communiste.

La Première Guerre a été inédite son amplitude et par ses chiffres. La brutalité de ce conflit a eu une réponse dans le monde des arts. Le surréalisme a été la rupture la plus significative avec les modes traditionnels d'expression et les logiques connues. Dans son début, ce mouvement n'avait pas de prétention politique, mais cette posture a changé dans une deuxième phase quand, selon Benoît Denis, les surréalistes sont devenus « solidaires » de la cause communiste. Ce changement déclenche une affinité entre, d'un côté, le rôle de la révolution esthétique, littéraire et, de l'autre, la cause de la révolution sociale. À cette époque-là, figurer comme un collaborateur des idées du Parti communiste pourrait signifier suivre des modèles esthétiques préétablis. Malgré l'effort conciliateur du côté des surréalistes, le PC français n'a pas compris le surréalisme comme un champ d'action.

Dans « L'apogée sartrien » et dans « Reflux de l'engagement », Benoît Denis montre, respectivement, l'importance de Sartre et de l'engagement dans le débat littéraire de l'après-guerre et, par suite, le surgissement de nouvelles perspectives. Selon Denis, dès les années quarante et le début des années cinquante, la théorie sartrienne de la littérature engagée suscitait de fortes oppositions à cause, par exemple, de l'importance accordée au fond au détriment de la forme. Cependant, la situation historique suscitait encore la discussion dans les termes pensés par Sartre, centrés sur l'opposition entre prolétariat et classes dominantes.

Selon Benoît Denis, les années soixante sont marquées par la réorganisation politique du monde et, pour cette raison, des sujets qui étaient déjà présents dans la littérature se mettent à avoir encore plus d'importance, comme la *Shoah* et la décolonisation. Denis ne comprend pas ces sujets comme de la littérature engagée dans la forme comme Sartre l'a conçue, mais nous pouvons affirmer qu'ils sont la présence de l'engagement dans la littérature.

Dans *Littérature et engagement*, Denis soutient également qu'après Barthes l'engagement sort du centre de la création littéraire elle-même et devient le sujet de l'attention de la critique et de la théorie littéraire. Cela signifierait-il une disparition de l'engagement ? Benoît Denis procède à une étude des publications les plus importantes sur l'engagement sorties jusqu'aux années quatre-vingts et cet auteur conclut que la littérature engagée, de la façon dont l'a pensée Sartre, est disparue. Nous n'allons pas, dans cette thèse, dialoguer avec cette perspective polémique qui isole Jean-Paul Sartre des autres écrivains engagés.

La récapitulation historique de Benoît Denis, qui va jusqu'aux années quatre-vingt, argumente qu'il y a eu une extinction de la littérature engagée comme l'a pensée Sartre. Il n'en résulte, pourtant, pas un désengagement, mais une transformation dans les relations entre la littérature et la politique où l'engagement devient équivalent à l'« éthique » de l'écrivain, en d'autres termes, à la réflexion de celui-ci sur le sens de son activité.

Littérature et engagement : de Pascal à Sartre, dont l'axe conducteur est la notion de littérature engagée développée par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, nous a permis de connaître trois moments centraux pour cette discussion. Premièrement, Denis fait une revue des textes de Sartre portant sur la littérature engagée. Puis, cette lecture renvoie au XVII^e siècle pour commencer, avec Pascal, un panorama historique de l'engagement qui aborde Voltaire, Germaine de Staël, Chateaubriand et Hugo. Finalement, Denis retourne à la modernité pour essayer d'identifier quel est l'héritage de Sartre et quelles transformations la littérature engagée a éprouvées au XXI^e siècle.

Les deux récits qui vont être analysés dans les prochains chapitres de ce travail, *L'Insurgé* (1886) et *L'Enfance d'un chef* (1939), sont cités par Benoît Denis comme des oeuvres engagées.

QUELQUES COMMENTAIRES

Dans ce chapitre, nous avons fait des efforts pour comprendre les expressions « (s') engager », « engagement », « engagé/e » et « littérature engagée ». Nous avons commencé par une réflexion théorique avec l'étude de la « Présentation » des *Temps Modernes* et des quatre essais qui forment *Qu'est-ce que la littérature ?*, tous les deux de

Jean-Paul Sartre. Cette recherche a éclairé des concepts importants pour la question de l'engagement dans la littérature (« situation », « écrivain en situation », « dévoilement », « double postulation simultanée », « lecteur réel/virtuel », mais ce que nous soulignons comme le plus important c'est l'acteur de l'engagement. Malgré la diffusion du terme « littérature engagée », celui qui s'engage est l'écrivain, la littérature étant son instrument.

Ensuite, nous nous sommes penchés sur « (s') engager », « engagement » et « engagée » dans les trois dictionnaires de la langue française et cette recherche a montré que le verbe « engager » a un premier sens qui figure toujours au début des articles : « mettre/donner quelque chose en gage/comme garantie ». Après ce premier sens, le verbe « engager », très polysémique, possède de nombreux autres sens (tous dans le *DAF9*, tous dans *le Petit Robert*, tous dans le *TLFi*, si l'on additionne les sens de l'emploi transitif et ceux de l'emploi pronominal), ces nombreux sens peuvent être employés dans des domaines très divers. Il en va de même du substantif « engagement ».

En ce qui concerne le champ littéraire, le *DAF*, le *Petit Robert* et le *TLFi* ont donné des définitions des deux mots analysés dont nous pouvons retenir que l'engagement/le fait de s'engager doit impliquer, pour l'écrivain (l'artiste ou l'intellectuel), l'acte de « prendre parti dans », « prendre position sur » ou de « se mettre au service de » « la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps ».

Finalement, dans la troisième partie du premier chapitre, nous nous sommes penchés sur la question de l'engagement et de la littérature engagée dans des dictionnaires spécialisés, dans l'*Encyclopædia Universalis* et dans *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, de Benoît Denis. Tous les articles, ceux des dictionnaires et de l'*encyclopædia*, en accord avec les définitions des dictionnaires de langue, ont essentiellement caractérisé l'engagement littéraire comme l'attitude de l'écrivain qui se met au service d'une cause. Deux précisions importantes ont été reprises par presque toutes les sources et, surtout, par Benoît Denis : i) l'existence d'écrivains engagés avant l'existence du terme « littérature engagée », et ii) la popularisation du terme « engagement » à partir de la seconde moitié des années quarante, avec la préface de la revue *Les Temps Modernes* et avec *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), de Jean-Paul Sartre.

En synthèse, la recherche sémantique d'« engager » et d'« engagement » dans les dictionnaires de français a donné une notion de base essentielle pour l'ensemble de ce travail et pour mon parcours – lusophone et jeune enseignante du FLE – dans la compréhension du mot « engagement » dans différents domaines de l'expression (marine,

architecture, sports, affaires) et dans la littérature. Puis, la notion a été complétée par l'étude de ces termes dans des dictionnaires, glossaires et guides littéraires qui ont, fondamentalement, présenté des définitions consonantes avec celles offertes par les dictionnaires.

CHAPITRE 2

***L'INSURGÉ* (1887), DE JULES VALLÈS**

I

JULES VALLÈS, SON ŒUVRE ET LA COMMUNE/LE CONTEXTE

JULES VALLÈS (1832–1885) : DONNÉES BIOGRAPHIQUES

Jules Vallès, né le 11 juin 1832 et mort le 16 février 1885, est un journaliste et écrivain français notamment connu pour ses romans et pour sa participation à la Commune de Paris. Né au Puy-en-Velay, il fréquente l'école privée locale de mademoiselle Labre. Son père étant maître d'étude et changeant plusieurs fois d'institution, il a l'occasion de continuer ses études au collège royal de Saint-Etienne puis au collège royal de Nantes. Dans cette dernière ville, il commence, dès son jeune âge, à participer aux manifestations sociales. Après deux échecs au baccalauréat et après un séjour dans l'asile d'aliénés de Nantes, il obtient des bons résultats à l'examen national et se rend à Paris en 1852.

À Paris, il collabore à plusieurs journaux, comme *Présent* (1857) sous le pseudonyme de Max, le *Figaro* (1860, 1864), le *Progrès* (1864), *L'Époque* (1865), *L'Événement* (1865), *La Liberté* (1866), le *Courrier français* (1866), *La Situation* (1867), *La Marseillaise* (1870). Parallèlement à ces collaborations, de 1860 à 1865, il occupe le poste de tabellion au bureau des naissances de la mairie de Vaugirard (aujourd'hui mairie du XV^{ème} arrondissement de Paris). En 1867, Vallès fondera *La Rue* (1er juin 1867), le premier de ses journaux. Plus tard, il fondera *Le Cri du peuple* (1871) et dirigera deux autres quotidiens *Le Peuple* (1869) et *Les Réfractaires* (1869).

Jules Vallès participe intensément aux activités de la Commune de Paris. D'abord, il est chef de bataillon, ensuite, il devient maire du XIX^e arrondissement et, finalement, il est élu au Conseil général de la Commune. Avec la victoire des versaillais, Vallès doit partir en exil pour fuir la peine de mort. Il ne rentre de Londres à Paris qu'en 1880, lorsque l'amnistie des communards est donnée aux révolutionnaires le 11 juillet.

De nouveau à Paris, il continue sa collaboration à plusieurs journaux, se dédiant surtout à l'écriture de ses souvenirs. Pendant cette période, Vallès connaît Séverine (nom de naissance : Caroline Rémy, 1855 – 1929), femme journaliste française qui devient son assistante et sa collaboratrice. Jules Vallès meurt prématurément à cause du diabète, à l'âge de 53 ans, à Paris. Séverine maintient le *Cri du Peuple*, quotidien dont elle prend la direction. Dans la partie postérieure, nous nous penchons brièvement sur la répercussion de l'œuvre de Vallès en France et au Brésil, surtout dans le contexte universitaire.

JULES VALLÈS EN FRANCE ET AU BRÉSIL

Les livres de Jules Vallès, en français, sont facilement trouvés en version numérique sur plusieurs sites sur l'internet comme celui de Gallica de la Bibliothèque nationale de France ou celui de la Bibliothèque électronique du Québec. En relation aux éditions imprimées, nous avons trouvé plusieurs rééditions de *L'Enfant*, du *Bachelier* et de *L'Insurgé*, chacune concernant un certain type de lecteur. Certaines, comme celle de la Librairie générale française au format de poche, présentant une grande quantité de notes explicatives et une chronologie, nous mènent à penser que Vallès a même un public scolaire.

Concernant les mémoires et les thèses sur Vallès, en France, une rapide recherche sur « Thèses.fr » a offert comme résultat une grande quantité de travaux universitaires touchant à divers sujets de l'univers vallésien. Nous en citons trois : *L'Identité travestie : masques et blasons de Jules Vallès*, de Marie-Hélène Biaute, *Jules Vallès : de l'imaginaire de la révolution à son expression littéraire*, de Delphine Depras, et *Jacques Vingtras dans la trilogie de Jules Vallès : du double à l'idéal*, d'Almi Farouk. Ces trois thèses ont été régigées et soutenues à l'Université de Saint-Étienne dans les années 1996 et 1997 ; les deux premières ont été dirigées par Antoine Court et la dernière, par Roger Bellet.

Quant à Antoine Court, sa production porte, principalement, sur Lamartine, mais le sujet du « populaire » est souvent revenu dans ses publications. À propos de Roger Bellet, sa thèse de doctorat intitulée *Jules Vallès, journaliste, 1857-1885*, soutenue en 1976, a Vallès comme sujet. Bellet a aussi été président de la Société des Amis de Vallès et a publié divers livres et articles sur l'auteur de *L'Insurgé*. Dans sa production, nous signalons un titre : *Jules Vallès, journalisme & révolution [1] : la presse du Second Empire, de la Commune et de la IIIe République, 1852-1885*.

Dans cette brève recherche dans les publications sur Jules Vallès en français, une donnée a attiré notre attention : l'inexistence de travaux universitaires liant le concept d'engagement proprement dit (car l'idée d'engagement est en général présente dans les thèses citées) aux récits de Jules Vallès. En conséquence, nous n'avons pas trouvé de travail qui s'assimilerait, en ce qui concerne le sujet, à notre thèse.

En portugais, il n'existe pas de traduction des romans de Vallès et les études sur son œuvre sont moins nombreuses qu'en français. Aucun de ses livres n'est traduit entièrement en portugais, ni au Portugal, ni au Brésil. En portugais du Brésil, *Crônicas da Comuna* (1992) est le seul livre qui présente des traductions de Jules Vallès, avec 19 textes journalistiques, sortis entre mars 1871 et septembre 1884, traduits par le poète et

journaliste brésilien Cláudio Willer. Le volume a paru en 1992, publié par la maison d'édition Ensaio, et il réunit des textes sur la Commune rédigés par d'autres écrivains comme Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Émile Zola, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Victor Hugo.

En ce qui concerne les travaux universitaires, nous en avons trouvé trois : deux thèses sur Vallès et un article où cet auteur est uniquement cité. Les thèses de doctorat sont *L'Ironie et l'humour dans L'Enfant, de Jules Vallès* (1972), de Nina Atuko Mabuchi, dirigée par Vitor de Almeida Ramos, et *O Ateneu, de Raul Pompéia: do foco narrativo à crítica social* (1983), de Durval Ártico, dirigée par Nina Atuko Mabuchi Miyaki ; les deux ont été soutenues à l'Université de São Paulo. Ainsi que dans les deux thèses, dans l'article aussi écrit par Durval Ártico, le roman cité est *L'Enfant* comme l'indique son titre « A criança na literatura francesa e na brasileira » (1989).

Ce très bref panorama nous apprend la disparité entre les quantités d'études sur Vallès en France et au Brésil. En vertu de ce cadre, nous cherchons à donner une contribution au répertoire de textes sur cet écrivain et de le présenter à un public dont il est inconnu. Maintenant, nous faisons la présentation de la trilogie de Jacques Vingtras.

LA TRILOGIE DE JACQUES VINGTRAS ET QUELQUES AUTRES TEXTES LITTÉRAIRES DE JULES VALLÈS

En 1878 paraît *Mémoires d'un révolté* sous forme de feuilleton dans le journal *La Révolution française*. Ces histoires courtes et isolées contiennent déjà des épisodes qui seront publiés plus tard dans *L'Enfant*, *Le Bachelier* et *L'Insurgé*. Quelques-uns de ces récits viennent au jour dans d'autres journaux, comme *La Rue*, *Le Siècle*, *La Justice*, *Le Citoyen de Paris* et *La nouvelle Revue*.

D'autres titres aussi importants pour la vie de Jules Vallès comme écrivain sont publiés dans la presse, en feuilleton ou en chronique, par exemple « Un chapitre inédit de l'Histoire du 2 décembre » (1868), « Le candidat des pauvres » (1879), « Blouses » (1880), « La dompteuse » (1881) et, finalement, « Les souvenirs d'un étudiant pauvre » (1884). *L'Argent*, de 1857, et le *Réfractaires*, de 1865, paraissent en livre.

La trilogie de Jacques Vingtras paraît, pour la première fois, comme de petites histoires du type feuilleton dans les journaux parisiens. Ces textes ont en commun le

narrateur et leur caractère de récit du souvenir : les trois volumes possèdent le même personnage, Jacques Vingtras, qui raconte trois moments différents de sa vie. En 1878, *L'Enfant* est publié par la maison d'édition Charpentier sous le pseudonyme de Jean La Rue. Comme l'annonce le titre, le récit a comme sujet principal la vie de Jacques Vingtras quand il est enfant, puis adolescent à la campagne, mais il traite aussi d'autres sujets, comme la structure de sa famille, la violence de sa mère et sa première année à Paris.

Dans *L'Enfant*, Vingtras exprime à sa mère son intention de rester à Paris. Elle lui demande, en échange, de donner suite à ses études. *Le bachelier*, deuxième volume de la trilogie, paraît sous forme de roman en 1881. Dans ce récit, Jacques Vingtras est un jeune adulte passionné des questions politiques et partagé entre le besoin d'avoir les moyens de se soutenir et l'envie de participer aux luttes pour les revendications sociales.

La principale question du *Bachelier* est le manque de conditions de vie même pour ceux qui ont suivi des études, comme le montre la dédicace : « À ceux qui nourris de grec et de latin sont morts de faim, Je dédie ce livre. Jules Vallès » (p. 46). Quant au personnage étudié, la période traitée dans *Le Bachelier* enserme les expériences du début de la vie adulte de Vingtras (il a dix-sept ans au quatrième chapitre). Parmi ces événements, nous citons son intense participation aux protestations contre Louis-Napoléon Bonaparte et le coup d'état du 2 Décembre 1851 ; puis, au trente-et-unième chapitre, le duel dans lequel Vingtras se bat contre son ami Legrand, ce qui lui vaut la réputation d'avoir du « sang-froid » (p. 303) ; et, finalement, au trente-troisième chapitre, la mort de son père.

Face à la perte de son père, Jacques Vingtras accepte, à la demande de sa mère, un poste de *pion* (surveillant, maître d'étude) dans un collège. Cet épisode est commun au deuxième et au troisième volume de la trilogie, Vallès met les deux l'un à côté de l'autre en continu. Si nous mettions la fin de l'un et le début de l'autre ensemble, sans repérer la séparation entre les deux, le lecteur aurait du mal à savoir quel passage correspond à chaque volume :

« Les talons noirs et les républicains sont mêlés.
On se presse autour d'un vieux bohème qui vient de recevoir une nouvelle.
« Vous vous rappelez Vingtras, celui qui ne parlait que de rosser les professeurs, et qui voulait brûler les collègues ?...
- Oui.
- Eh bien ! Il s'est fait pion.
- Sacré lâche ! (VALLÈS, 1970⁵, p. 316)
C'est peut-être vrai que je suis un lâche, ainsi que l'ont dit sous l'Odéon les bonnets rouges et les talons noirs !

s Cette année fait référence à la date de publication de l'édition principale utilisée pour nous et non de la parution du *Bachelier* pour la première fois.

Voilà des semaines que je suis pion, et je ne ressens ni un chagrin ni une douleur ; je ne suis pas irrité et je n'ai point honte ». (Vallès, 2007⁶, p. 17)

Les « bonnets rouges » sont les ouvriers qui ont une situation de vie difficile⁷ et les talons noirs sont les travailleurs dont les causes se ressemblent à celles des républicains. Ces personnages sont présents dans *Le Bachelier* et reviennent, comme le montre l'extrait ci-dessus, dans *L'Insurgé*. Le sujet de la fin du deuxième volet de la trilogie se répète au troisième volume : le séjour de Vingtras au collège, à la campagne, quand il a été absent de la vie sociale et des milieux politiques. Cette petite citation nous plonge dans le roman, en montrant ses caractéristiques principales : la politique comme sujet, le familial comme niveau de langue, la ville de Paris comme espace et l'engagement des personnages.

Le début de *L'Insurgé* se produit dans les premières années de la décennie de 1860 et sa fin en mai 1871. La Commune de Paris fournit le décor historique du roman, et elle est aussi un de ses principaux sujets. Pour mieux comprendre ce sujet de l'histoire important pour la contextualisation du récit, nous nous consacrons, ensuite, aux événements de la Commune de Paris.

UNE BRÈVE CONTEXTUALISATION HISTORIQUE DE LA COMMUNE DE PARIS

Cette partie de la thèse présente surtout un panorama historique de la Commune de Paris. Mais nous ne nous limitons pas aux deux mois de l'insurrection parisienne et nous couvrons, assez rapidement, une période qui commence au début du Second Empire et termine dix ans après sa fin, une période mouvementée de l'histoire de France⁸.

Le coup d'État de 1851

⁶ Cette date correspond à notre édition de *L'Insurgé*.

⁷ Selon Colcombet (2014), cette expression remonte au XVII^e siècle quand les travailleurs (ou « bonnets ») de la campagne en Bretagne se sont révoltés contre une hausse d'impôts imposée par Louis XIV.

⁸ Nous utilisons comme sources les travaux suivants : *Le Second Empire* (1969), de Georges Pradalié ; *De la fête impériale au mur des fédérés 1852 - 1871* (1973), d'Alain Plessis ; *Naissance du Monde moderne* (1976), d'André Alba et alii ; *Histoire de la France* (1976), de Pierre Miquel ; l'article « Le Second Empire », de Jacques Rougerie, dans *l'Histoire de la France* (1977), dirigée par Georges Duby ; *Initiation à l'histoire de la France* (1984), de Pierre Goubert ; *La Troisième République 1870 - 1940* (1988), de Paul Bouju et Henri Dubois, *Histoire de la France* (1992), de Pascal Balmand et « A Comuna de Paris (1871) » (1997), de Robert Ponge.

La décennie de 1840 est marquée par une grave crise économique qui touche les travailleurs de la ville et de la campagne. D'une part, le peuple parisien souffre dans plusieurs domaines (déficience de l'infrastructure, de l'hygiène et du travail), de l'autre, même si la monarchie est constitutionnelle, le vote est un droit limité à une petite partie de la population, ce qui répand l'insatisfaction même parmi les classes plus aisées. Cette situation fait éclater des manifestations politiques : la *Campagne des banquets* dont la principale revendication concerne la question électorale.

L'interdiction des banquets, mêlée à d'autres mécontentements, mène les Parisiens à s'insurger contre François Guizot, ministre du roi Louis-Philippe Ier. La révolution de 1848 a lieu du 22 au 25 février et a comme résultats principaux la destitution du ministre, l'abdication du trône par le roi qui abandonne la ville et le pays, et la proclamation de la Deuxième République.

Pendant le gouvernement provisoire de la Deuxième République (1848 – 1852), des mesures importantes pour la société française sont mises en pratique comme le suffrage universel masculin, la diminution des heures de travail et la création des ateliers nationaux, principale source de travail des ouvriers parisiens. Néanmoins, après les élections, une Assemblée en majorité modérée est formée et les plans de politique sociale sont vite annulés. La fin des ateliers déclenche de violentes protestations connues comme les journées de Juin.

À la fin de 1848, Louis-Napoléon Bonaparte est élu président et la République se dirige toujours plus vers le conservatisme. Devant l'imminence de la fin de son mandat et de l'impossibilité de continuer à la présidence de la République, Napoléon III réalise le coup d'État du 2 décembre 1851 et invite le peuple à approuver une nouvelle constitution par un plébiscite. Nous citons ce document intitulé « Appel au peuple » :

« Si je n'obtiens pas la majorité de vos suffrages, alors je provoquerai la réunion d'une nouvelle Assemblée, et je lui remettrai le mandat que j'ai reçu de vous.

Mais si vous croyez que la cause dont mon nom est le symbole, c'est-à-dire, la France régénérée par la Révolution de 89 et organisée par l'Empereur, est toujours la vôtre, proclamez-le en consacrant les pouvoirs que je vous demande ». (Proclamation du Président de la République. Appel au peuple, 1851)⁹

Ce coup d'État ne s'effectue pas sans révolte des républicains¹⁰. Mais, après avoir réduit significativement l'opposition, le résultat du plébiscite qui a lieu le 21 décembre,

⁹ Ce document est disponible en ligne sur le site « Gallica », de la Bibliothèque Nationale de France. Pour plus d'informations, consultez notre bibliographie.

¹⁰ Dans *L'Insurgé*, le personnage de Jacques Vingtras cite, comme révolté, le « 2 Décembre » deux fois :

est favorable à Napoléon III. Les historiens sont d'accord que cette victoire a été motivée par une manipulation, le plébiscite influençant et déterminant le processus électoral qui le suit.

Le 20 et le 21 novembre de l'année suivante, un nouveau plébiscite est proposé. Ce dernier cherche à obtenir la ratification, par les Français, du « Sénatus-Consulte et décret », un document qui propose des changements dans la Constitution et, entre autres choses, la restauration de l'Empire, comme le montre son premier article : « Art. I^{er}, La dignité impériale est rétablie. Louis-Napoléon Bonaparte est, donc, Empereur sous le nom de Napoléon III »¹¹. Le scrutin montre une réponse positive au nouveau gouvernant qui se présente au peuple français tout comme lors du plébiscite antérieur, comme un défenseur de la révolution de 1789. Pierre Goubert observe que « pour la sixième fois en moins de quarante ans, la France changeait de régime » (GOUBERT, 1984, p. 331).

Le Second Empire et la suppression des libertés

Le Second Empire commence en 1852 et termine en 1870. En général les historiens divisent la période en deux phases, le premier est caractérisé par des politiques autoritaires et le deuxième, plus libérales.

Et qu'est-ce qu'un régime autoritaire au XIX^e siècle ? D'abord, affirme Goubert, l'absence d'une opposition républicaine dans le corps législatif, ce parti opposant, victime d'une intense persécution de la part des impériaux, devenant presque inexistant. Puis, en juin 1854, dans l'intention d'anéantir les sociétés ouvrières, l'Empire institue une loi qui oblige tous les travailleurs à porter toujours sur soi le *livret de l'ouvrier*, un document où sont enregistrées ses informations d'identification, ses liens professionnels et ses horaires d'entrée et de sortie du travail.

La première moitié du Second Empire est aussi marquée par le contrôle de la vie intellectuelle et de la presse (BALMAND, p. 191). Pour cette dernière, il y a la loi des *avertissements* qui assure à l'État le droit d'avertir les journaux au sujet de leurs

«J'ai été parjure en étant pion – parjure je serai encore en allant mendier la signature de gens qui ont tenté de nous assassiner au 2 Décembre ». Chapitre II, p. 30 ;

«C'est la première fois que je parle en public, depuis le 2 Décembre. Ce matin-là, je montais sur les bancs et sur les bornes pour apostropher la foule et crier ; je haranguais un troupeau d'inconnus, qui passèrent sans s'arrêter ». Chapitre IV, p. 47.

¹¹ Voir la note 09.

publications. Dans ce système, deux avertissements signifient une suspension de deux mois et trois avertissements, la dissolution du quotidien notifié.

Le Second Empire et l'industrie

Dans les années cinquante, l'État cherche à fomentier l'industrie en encourageant la création des banques, les grands travaux. La production de fer et d'acier augmente beaucoup de 1851 à 1856 et, en 1857, la France possède un réseau de voies ferrées de neuf mille kilomètres. Pierre Goubert attire l'attention sur la question du changement économique et industriel par lequel la France continue à passer dans les années 1860. Cet auteur observe aussi que Paris, avec les démolitions suivies de reconstructions dirigées par Haussmann, voit de grandes transformations (p. 339 – 314).

Le Second Empire et l'Église

Différemment du traitement de l'Empire envers le Parti républicain, les réunions ouvrières et la presse, la religion est fortement soutenue. Jacques Rougerie (1977) affirme que la recette publique destinée à l'Église atteint 50 millions de francs en 1861. Les associations religieuses n'ont pas de problème pour réaliser des assemblées et pour faire circuler des journaux. L'Église amplifie son influence dans l'éducation : « [...], il ne suffit pas aux écoles congréganistes de faire la plus dure des concurrences aux écoles d'État ; elles cherchent à les supplanter, se faisant reconnaître elles-mêmes et de préférence comme écoles publiques » (p. 449).

Le Second Empire et la politique internationale

Parallèlement aux mesures internes de nature autoritaire, la France participe à des conflits extérieurs importants.

En Italie, Rome est au centre d'une dispute où les Italiens, représentés par le comte de Cavour, souhaitent qu'elle devienne la capitale du royaume, contre la volonté du pape Pie IX. Napoléon III prend le parti du Vatican dans cette affaire de territoire et les troupes françaises protègent l'État papal jusqu'en 1870. Selon George Pradalié (1969), la position de l'Empire suscite, chez les Italiens partisans de l'unification de leur pays, de l'hostilité à l'égard de la France. (p. 107)

D'autre part, la localisation géographique du Mexique, les richesses disponibles et le mirage d'une région française outre-mer ont inspiré l'empereur français à y envoyer des expéditions. Les Mexicains résistent sous la direction de Benito Juarez et, six ans

après être arrivés, les soldats français rentrent en France en 1867. Selon Pradalié, le résultat de cette entreprise n'est pas positif et la France compte « plus de 6000 morts, 336 millions de dépenses » (p. 112), ce qui suscite l'animosité des citoyens français contre Napoléon III.

Mais la politique extérieure dont le résultat va être le plus grave pour le Second Empire est le conflit politique avec la Prusse, qui mène à la guerre contre ce pays. Avant d'aborder cette question, il faut toutefois se pencher sur l'évolution du régime dans la politique intérieure.

La politique intérieure : la fase libérale ou libéralisante du Second Empire

La politique extérieure produisant des dépenses et ne présentant pas de résultats victorieux provoque des dégâts dans l'image de l'empereur et, ce qui conduit le gouvernement à chercher de l'appui auprès de la population en inaugurant « le temps des idées napoléoniennes » (p, 452). Une petite ouverture progressive à l'opposition prend place dans différentes sphères, comme dans celle des droits des ouvriers. À ce sujet, Balmand explique : « [...] la loi de 1864 sur les coalitions accorde ainsi le droit de grève sous réserve du respect de la liberté du travail, le gouvernement tolère la création de chambres syndicales, et autorise l'organisation d'une section française de l'Internationale ouvrière » (p. 192)¹⁴. Les élections de 1863 ont, comme un de ses résultats, la formation d'une Union libérale au corps législatif. Ce chemin mène l'empereur à faire des réformes qui vont vers l'augmentation des libertés de presse et d'organisation collective.

Tout indique que Napoléon administre bien son maintien au pouvoir et consolide l'Empire. Néanmoins, le conflit avec la Prusse va précipiter les événements et intervenir de façon décisive dans la politique intérieure.

Le conflit avec la Prusse, la guerre et la fin du Second Empire

Le conflit avec la Prusse est suscité par la candidature du prince allemand Léopold de Hohenzollern au trône d'Espagne en 1870. La négociation entre ces deux pays se déroule secrètement, ce qui provoque la méfiance de la France à l'égard de cette transaction lors de sa découverte. Le mécontentement de l'état français est aussi justifié par un autre facteur : la localisation géographique de l'Espagne qui fait frontière au sud-ouest de la France. Au cas d'une guerre, les prussiens pourraient se bénéficier stratégiquement de la région espagnole.

Ainsi, le ministre français de l'affaire étrangère réclame le retrait de cette prétention. Il l'obtient. Napoléon III demande des garanties que cette situation ne se répétera pas à l'avenir. Le 13 juillet 1870, le roi Guillaume Ier répond affirmativement aux demandes françaises dans un entretien diplomatique à Bad Ems. Néanmoins, lors de l'annonce, par télégramme, de ce qui s'est passé dans cette réunion, Otto Von Bismarck a manipulé le dialogue de façon à faire paraître que la France est sortie humiliée dans cette affaire. Cet épisode est connu comme la dépêche d'Ems. Le 19 juillet 1870, Napoléon III déclare la guerre à la Prusse.

Cette politique extérieure produisant des dépenses et ne présentant pas de résultats victorieux, unie à d'autres négociations impopulaires, provoque des dégâts dans l'image de l'empereur et conduit le gouvernement à chercher de l'appui auprès de la population, en inaugurant « le temps des idées napoléoniennes » (Rougerie, 1977, p, 452). Une petite ouverture progressive à l'opposition prend place dans différentes sphères, comme dans celle des droits des ouvriers. À ce sujet, nous citons Balmand (1992) : « [...] la loi de 1864 sur les coalitions accorde ainsi le droit de grève sous réserve du respect de la liberté du travail, le gouvernement tolère la création de chambres syndicales, et autorise l'organisation d'une section française de l'Internationale ouvrière » (p. 192)¹². Les élections de 1863 ont, comme un de ses résultats, la formation d'une Union libérale qui occupe le corps législatif. Ce chemin mène l'empereur à faire des réformes qui vont vers l'augmentation des libertés de presse et d'organisation collective.

La politique extérieure dont le résultat est le plus grave pour le Second Empire est la guerre contre la Prusse, suscitée par la candidature d'un Allemand au trône de l'Espagne. La France réclame le retrait de cette prétention et demande des garanties que cette situation ne se répétera pas à l'avenir. La réponse du roi Guillaume est considérée comme insultante pas les Français qui souhaitent la vengeance. Le 19 juillet 1870, Napoléon III déclare la guerre.

En août, la France est en guerre et deux territoires de son domaine sont envahis : l'Alsace et la Lorraine. L'armée française trouve des obstacles à Rezonville et à Saint-Priva. Au tout début de septembre 1870, l'empereur et ses troupes sont encerclées à Sedan ; le 2 septembre, il perd cette bataille de, est capturé par les Prussiens et fait prisonnier. C'est le désastre de Sedan.

¹² L'Internationale venait d'être créée, à Londres, cette même année

L'impératrice Eugénie est logée au palais de Tuilerie quand la défaite est connue à Paris, le 04 septembre. Les députés se réunissent au palais Bourbon et sont surpris par l'invasion de la population parisienne qui réclame la proclamation de la république. La république est alors déclarée le 8 septembre 1870, par les députés du corps législatif, et se forme un gouvernement de Défense nationale, installé à Paris. Néanmoins, au milieu de septembre, les prussiens avancent contre cette ville, qui résistera jusqu'à fin janvier. Cette période sera de terribles conditions de vie pour la population parisienne : sans communication avec les autres régions, sans moyens de chauffage et presque sans denrées alimentaires.

La situation parisienne s'aggrave de plus en plus. En même temps, les prussiens et les allemands décident d'unifier leurs territoires dans un seul empire. En occupant Versailles depuis la reddition de Napoléon III, le couronnement de Guillaume 1^{er} au trône de l'Allemagne et la proclamation de l'Empire allemand a lieu le 18 janvier 1871, dans la galerie des Glaces de ce château.

Après la deuxième bataille de Buzenval, le 19 janvier 1871, la Défense nationale craint l'avancement des troupes allemandes et quitte Paris pour s'installer à Bordeaux. Le gouvernement provisoire français décide pour la paix. Jules Favre, ministre des affaires étrangères, signe l'armistice (Traité préliminaire de paix) le 26 janvier.

Comme une des conditions pour la paix, la Prusse exige que le traité définitif soit conduit par un gouvernement permanent. Élu par le suffrage universel masculin, l'élection de l'Assemblée nationale remplace le gouvernement de Défense nationale. D'autres exigences sont aussi imposées par les allemands : une grande quantité d'argent, les territoires de l'Alsace et de la Lorraine et la permanence dans des allemands dans les territoires français, y inclus Paris, pendant une période de transition.

Les Parisiens reçoivent ces événements comme des humiliations et, différemment du peuple campagnard français, ne souhaitent pas la paix obtenue sur ces termes et craignent la restauration de la monarchie. Le 10 mars 1871, le gouvernement se décide pour la suspension temporaire de la définition du type de régime (monarchie ou république) et pour le transfert du parlement à Versailles. D'autres causes, de nature sociale, contribuent à l'augmentation du désagrément entre Paris et le gouvernement de Thiers. Nous les citons :

« Dominée par les républicains, animée par des représentants du monde de la boutique et de l'atelier, qui s'estiment lésés par la conjoncture économique des dernières années du régime impérial, la population parisienne craint une restauration monarchique (que laisse supposer la décision d'installer l'Assemblée à Versailles, et non dans la capitale), et elle s'oppose à la

suppression de la solde des gardes nationaux, unique moyen de subsistance des ouvriers au chômage, comme à l'annonce de la fin du moratoire des effets de commerce, qui accule les petits commerçants à la faillite... » (BALMAND, 1992, p. 198 – 199)

Ces éléments vont contribuer à l'éclosion de la Commune de Paris le 18 mars 1871. Il n'en est pas moins important de mentionner le point de vue d'Alain Plessis (1973), qui présente d'autres motivations pour le surgissement de cette insurrection populaire :

« La Commune est, en effet, indissolublement liée aux phénomènes antérieurs : à la paupérisation ouvrière relative, et plus intensément ressentie ; aux conséquences de l'haussmanisation de la ville, dont ils ont été expulsés ; à cette fièvre révolutionnaire dont frémissent les Parisiens tandis qu'en province, même les citadins font dans l'ensemble preuve d'une certaine modération ; depuis plusieurs années déjà la capitale ne vivait plus en fonction des mêmes aspirations que la province, elle était virtuellement de succession. » (p. 225)

Il faut aussi rappeler que, précédemment, en septembre 1870, la garde nationale de Paris a été munie de canons (dont le coût a été payé par souscription populaire) pour être capable de résister à l'invasion des armées prussiennes. Or, en mars 1871, Adolphe Thiers décide d'envoyer des troupes pour enlever les 227 canons¹³-payés par la ville (et que la population considère comme propriété de la ville et des parisiens). Contrairement à la volonté de Versailles, le 18 mars, les Parisiens et la garde nationale interdisent la reprise des canons et avancent contre les soldats chargés de cette tâche.

Thiers ordonne alors que tous les services publics soient installés à Versailles, à côté de l'Assemblée législative. Le gouvernement – le pouvoir, l'administration – abandonne donc Paris. Le Comité central de la garde nationale et les Parisiens sortent de cette situation comme « les maîtres du terrain » (Balmand, 1992, p. 200). Commence la Commune.

La Commune de Paris

Comment l'ensemble de la population réagit-il ? Selon Goubert (1984), Paris est partagée en deux types de citoyens : « les gens des beaux quartiers » (p. 350) qui quittent la ville et les travailleurs des « quartiers d'artisans et d'ouvriers du Centre, de la rive-gauche et de l'est » (p. 350) qui restent dans la capitale et qui organisent des élections pour élire leurs représentants.

Le 26 mars 1871, ceux qui sont restés (Selon Alain Plessis (1973), 230 mille citoyens, la moitié de la population) élisent les représentants de la Commune. Les chiffres

¹³ Ce chiffre peut varier selon la source consultée. Nous citons l'information obtenue chez Jacques Rougerie (1977, p. 467).

de la quantité d'élus varient un peu (de 85 à 90 membres) d'après la source. À ce sujet, il est important de mentionner que les candidats plus « modérés », la minorité, refusent d'assumer leurs sièges.

Une fois la Commune installée, quel programme défend ses participants ? Le manifeste du Comité des vingt arrondissements, publié le 26 mars 1871, exprime quelques prétentions. Pierre Versinier¹⁴ (1871) reproduit ce document dont nous citons quelques éléments :

« Elle (la commune) doit être autonome, c'est-à-dire se gouverner et s'administrer elle-même [...] [...], elle (la commune) peut et doit s'associer, c'est-à-dire se fédérer avec toutes les autres communes qui composent la nation. Elle (la commune) implique comme forme politique, la République, seule compatible avec la liberté et la souveraineté populaire. La liberté la plus complète de parler, d'écrire, de se réunir et de s'associer »
« Le respect de l'individu et l'inviolabilité de sa pensée
La souveraineté du suffrage universel [...] Propagation de l'enseignement laïque, intégral, professionnel, [...] » (p. 77 – 81)

Quant à l'économie, nous en citons d'autres :

« Suppression de toutes subventions favorisant les cultes, les théâtres, ou la presse.
Organisation d'un système d'assurance communale contre tous les risques sociaux, y compris le chômage et la faillite
Recherche incessante et assidue des moyens les plus propres à fournir au producteur le capital, l'instrument de travail, les débouchés et le crédit, afin d'en finir pour toujours avec le salariat et tout paupérisme, afin d'éviter à jamais le retour des revendications sanglantes et des guerres civiles, qui en sont des conséquences fatales. » (p. 77 – 81)

Suivant Balmand (1992), l'idéologie des communards n'est pas très unifiée, elle « oscille entre proudhonisme libertaire et républicanisme jacobin » (p. 200). Le profil professionnel des élus se divise entre des travailleurs manuels (artisans, petits bourgeois, ouvriers) et des travailleurs intellectuels, catégorie dans laquelle s'insère le journaliste Jules Vallès. Ce célèbre communard est cité, par quatre des ouvrages employés dans notre bibliographie (Plessis, 1973, p. 227 ; Miquel, 1976, p. 411 ; Boujou, Dubois, 1988, p. 09), comme un personnage qualifié d'*anarchiste* et représentatif de la diversité idéologique de la Commune.

Pour Balmand (1992), les décisions sont prises d'après la conjoncture qui se présente ou sont motivées par un poids symbolique. Malgré le point de vue de cet historien, nous constatons, dans la lecture des extraits du manifeste des vingt

¹⁴ Ce document est disponible sur Gallica, dans Versinier, Pierre (1826-1902). *Histoire de la Commune de Paris*. Londres : Chapman et Hall, 1871. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5445895v?rk=21459;2>

arrondissements reproduits ci-dessus qu'il est possible de définir le contour du domaine des préoccupations de la Commune. En ce qui concerne son idéologie, la démocratie est présente dans des points comme l'autonomie des communes (autonomie politique et administrative), comme la liberté de la presse et de la pensée et comme le suffrage universel. En relation à l'économie, les aides et subventions se déplacent des « cultes, théâtres et presse » vers le « producteur ». Ce producteur est le travailleur lui-même, car le manifeste préconise la fin du salariat et, par conséquent, la fin de son contraire, le patronat. Notons encore l'organisation d'un « système d'assurance » contre « tous les risques sociaux ».

Avec la bienveillance du gouvernement allemand, Thiers envoie une grande quantité de soldats dans la région parisienne. Au début d'avril, commence le conflit armé entre les versaillais et les communards. Au long du mois d'avril, les communards essaient de renforcer leur organisation, d'imposer des défaites aux troupes versaillaises et, suivant le modèle de la Révolution française, créent un Comité de salut public. Le 25 avril, Versailles durcit sa conduite par le blocus des « provisions » de la ville. À ce sujet, nous reproduisons une circulaire des versaillais publiée dans l'*Affiche n° 259 du Comité de salut public de la Commune de Paris*¹⁵:

« Monsieur le Chef du pouvoir exécutif vient de décider que tous les convois de vivres, tous les approvisionnements dirigés sur Paris, seraient arrêtés à dater d'aujourd'hui. Je vous prie de prendre d'urgence toutes les mesures que vous jugerez utiles pour l'exécution de cette décision. Vous visiterez avec la plus vigilante exactitude tous les trains de chemins de fer, toutes les voitures à destination de Paris, et vous ferez refluer vers le point d'expédition les approvisionnements que vous aurez découverts.

[...]

Le Général, délégué aux fonctions de Préfet de police »

Ce message a été affiché dans les rues, par les insurgés, introduit par un avertissement dont le but était de maintenir l'ordre et d'éviter les inquiétudes :

« Nous croyons devoir communiquer à la brave population de Paris la circulaire suivante adressée par le gouvernement de Versailles aux commissions de surveillance administrative dans les différentes Gares de Chemins de fer.

Nous publions sans commentaires cette pièce, en déclarant toutefois que notre approvisionnement s'effectue toujours avec la plus complète régularité ».

Cette affiche montre l'atmosphère qui s'installe à Paris. La ville résiste encore un mois jusqu'au 20 mai quand les versaillais réussissent à y entrer. La résistance est forte

¹⁵ Commune de Paris (1871). [Affiches de la Commune de Paris] République Française, n° 259. Comité de salut public " Nous croyons devoir communiquer..., le 5 mai 1871... " / [affiche-texte]/ [non identifié]. [1871].

Source: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53074637d/f1.item.r=%5BAffiches%20de%20la%20Commune%20de%20Paris%20salut%20public>

et la Commune, qui est à ce moment-là en position défensive, construit des barricades. Le 21 mai commence la *Semaine sanglante*, la répression qui mène à la fin de la Commune. Dans la retraite des communards, plusieurs bâtiments publics sont brûlés. C'est le cas, par exemple, de la maison d'Adolphe Thiers, du ministère des Finances, du palais d'Orsay et de l'Hôtel de Ville. La Semaine sanglante finit le 28 mai, des corps un peu partout dans les rues.

Le bilan des morts et des exécutés

Le bilan des morts et des exécutés peut varier d'après la source. Nous avons décidé de produire un tableau pour présenter la variation des chiffres :

Tableau 10

Auteur (date, page)	Morts de versaillais	Morts et/ou arrestations de fédérés
Pierre Miquel (1976, p. 412)	L'auteur ne mentionne aucun chiffre.	« 20 000 furent tués ou fusillés sans jugement : 13 000 furent condamnés à la déportation en Algérie ou en Nouvelle-Calédonie ».
Jacques Rougerie (1977, p. 468)	L'auteur ne mentionne aucun chiffre.	« [...] il [le nombre des morts] ne saurait être inférieur à une trentaine de milliers. On fit 40 mille condamnations, dont les plus nombreuses à une déportation en Nouvelle-Calédonie qui, pour beaucoup, durera près de dix ans ».
Pierre Goubert (1984, p. 350-351)	« 877 pour l'armée 'de l'ordre' ».	« Les communards bien plus que dix mille, certains disent 30 000 ».
Andre Alba, Antoine Bonifacio, Jules Isaac,	Les auteurs ne mentionnent aucun chiffre.	« Les conseils de guerre chargés de juger les prisonniers prononcèrent relativement peu de

<p>Jean Michaud, Ch. H. Phoutas (1992, p. 137)</p>		<p>condamnations à mort ; ils condamnèrent, en revanche, plus de 10 000 personnes aux travaux-forcés ou à la déportation en Nouvelle-Calédonie ».</p>
<p>Pascal Balmand (1992, p. 200)</p>	<p>L'auteur ne mentionne aucun chiffre.</p>	<p>« On dénombre au total entre 10 et 20 000 victimes de la répression, tandis que plus de 7 000 personnes sont déportées en Nouvelle-Calédonie... ».</p>
<p>Robert Ponge (1997, p. 146)</p>	<p>“887 homens das forças de Thiers” (juste dans la Semaine sanglante)</p>	<p>“cerca de 4 000 dos combatentes federados”. (juste dans la Semaine sanglante)</p> <p>“[...]. O general MacMahon reconhecerá oficialmente 17 mil execuções; foram no mínimo 20, talvez 25 mil execuções”.</p>

Jacques Rougerie (1977) affirme que « le nombre de morts ne sera jamais exactement connu » (p. 468). Quoiqu'il ne spécifie pas quels morts, nous comprenons qu'il s'agit des communards, car Duby ne se penche pas sur la quantité de morts des versaillais. Cet auteur s'occupe aussi d'identifier les personnages de la Commune et le fait de façon très détaillée, en utilisant les informations des emprisonnements : « [...] parmi les arrêtés, 8 p. 100 d'employés, 8 p. 100 de petits commerçants, petits rentiers, membres des professions libérales, 5 p. 100 de domestiques. Mais journaliers (15 p. 100), ouvriers rudes du bâtiment (16 p. 100), ouvriers plus évolués du métal (12 p. 100) formaient la masse des fédérés. » (p. 468). En conclusion, la révolte est surtout ouvrière.

Quelques leçons laissées par la Commune

Quelles sont les apports de la Commune ? En 72 jours, la Commune de Paris a réussi à garantir le fonctionnement et la continuité de l'administration de la ville pendant cette courte période et a pris des résolutions politiques essentielles et innovatrices pour l'époque. Parmi ces décisions, Robert Ponge (1997) cite l'élimination de l'enseignement religieux du cadre des disciplines scolaires et l'instauration de l'éducation laïque et gratuite. Ces mesures, outre la capacité de gouverner de la ville, montrent la possibilité de réalisation d'un gouvernement populaire, ce qui, à cette époque-là, était souvent qualifié d'impossible.

Pierre Miquel (1976) affirme que les monarchistes, face aux conséquences de la bataille de Sedan, acceptent de mauvais gré et provisoirement la république pourvu qu'elle maintienne leurs privilèges. Il ajoute que, néanmoins, la Commune et l'atmosphère du début des années 1870 ont montré qu'il fallait, dans ce nouveau régime, « réconcilier l'égalité et la liberté » (p. 471). Voyons cela de plus près.

L'après-Commune

L'écrasement de la Commune est suivi d'élections complémentaires. Ces élections pour l'Assemblée nationale ont lieu le 2 juillet 1871 et une forte majorité de députés républicains est élue (99 des 114 sièges vacants). Ce fait indique que le régime républicain sort vainqueur, car cette forme d'État a été capable de supprimer la révolte. Pascal Balmand (1992) affirme que le gouvernement de Thiers « entreprend sa politique intérieure, libérale et conservatrice » (p. 201). Par conséquent, nous pouvons conclure que la république qui succède à la Commune n'est point sociale.

Néanmoins, en vérité, les monarchistes n'acceptent pas le régime républicain et attendent que disparaissent les appréhensions de l'immédiat après-Commune pour restaurer la monarchie, les plus ultras désirant même revenir au drapeau blanc comme symbole national. En 1873, Thiers se prononce en faveur de la République et, par conséquent, devient l'ennemi des monarchistes (ALBA ET AL., 1992).

Le maréchal Patrice de Mac-Mahon, noble et monarchiste modéré, est élu président de la république le 24 mai 1873, fonction où il reste jusqu'au 30 janvier 1879, sans finir son mandat de sept ans, car il démissionne. Malgré la stabilisation et le renforcement du régime républicain, son gouvernement est marqué par son caractère conservateur et par l'influence de l'Église exprimée clairement par le soutien que lui manifeste le pape Pie IX (ALBA ET AL., 1992). À ce sujet, Pierre Miquel affirme que cette époque est nommée la « République des ducs », qu'elle a comme but d'aller contre

« le radicalisme, le socialisme, l'anticléricisme [...] » et qu' « il s'agissait de rétablir Dieu dans l'État, dans la cité, dans la famille » (p. 418).

II

UNE TRADUCTION DES DEUX PREMIERS CHAPITRES DE *L'INSURGÉ* (1887)

CHAPITRE I

Texto fonte	Tradução
(Parágrafo 1) C'est peut-être vrai que je suis un lâche, ainsi que l'on dit sous l'Odéon les bonnets rouges et les talons noirs ! (p. 17)	Talvez seja verdade que eu sou um covarde, como dizem no Odéon os boinas vermelhas e os sem nobreza!
(Parágrafo 2) Voilà des semaines que je ne suis pion, et je ne ressens ni un chagrin ni une douleur ; je ne suis pas irrité et je n'ai point honte. (p. 17)	Há semanas que eu sou peão, e eu não sofro nem de tristeza, nem de dor; não estou irritado e não tenho nenhuma vergonha.
(Parágrafo 3) J'avais insulté les fayots de collège ; il paraît que les haricots ¹⁶ sont meilleurs dans ce pays-ci, car j'en avale des platées et je lèche et relèche l'assiette. (p. 17)	Eu insultara os alunos puxa-sacos do colégio; parece que as pamonhas são melhores neste lugar, pois eu devoro pratadas, limpo e relimpo o prato

¹⁶ Eu optei por « pamonha » ao invés de feijão porque vi que “fayots” é uma palavra polissêmica que significa 1) feijão seco e 2) (argot, domaine milit. et scol.) aquele que zela por ser bem visto diante de seus superiores, de seus professores (TLFi).

<p>(Parágrafo 4) En plein silence de réfectoire, l'autre jour, j'ai crié, comme jadis, chez Richefeu :</p> <p>« Garçon, encore une portion! »</p> <p>Tout le monde s'est retourné, et l'on a ri. (p. 17)</p>	<p>No silêncio pleno do refeitório, outro dia, eu gritei, como antigamente, no restaurante Richefeu:</p> <p>“Garçom, mais uma porção!”</p> <p>Todo mundo se virou e riu.</p>
<p>(Parágrafo 5) J'ai ri aussi – je suis en train de gagner l'insouciance des galériens, le cynisme des prisonniers, de me faire à mon bain, de noyer mon cœur dans une chopine d'abondance – je vais aimer mon auge ! (p. 17)</p>	<p>Ri também – estou ganhando a despreocupação dos condenados, o cinismo dos prisioneiros, de me satisfazer com o meu banho, de afogar o meu coração em uma caneca abundante – eu vou gostar da minha lavagem!</p>
<p>(Parágrafo 6) J'ai eu faim si longtemps ! (p. 17)</p>	<p>Eu tive fome por tanto tempo!</p>
<p>(Parágrafo 7) J'ai si souvent serré mes côtes, pour étouffer cette faim qui grognait et mordait mes entrailles, j'ai tant de fois brossé mon ventre sans faire reluire l'espoir d'un dîner, que je trouve une volupté d'ours couché dans une treille à pommader de sauce chaude mes boyaux secs. (p. 17 -18)</p>	<p>Tão frequentemente apertei as minhas costelas, para sufocar aquela fome que grunhia e mordida as minhas entranhas, tantas vezes esfreguei meu estômago sem a expectativa de um jantar, que tenho o prazer de um urso deitado em uma parreira ao engraxar de molho quente as minhas entranhas secas.</p>
<p>(Parágrafo 8) C'est presque la joie d'une blessure guérie à chatouiller. (p. 18)</p>	<p>É quase a alegria de uma ferida curada a coçar.</p>
<p>(Parágrafo 9) Toujours est-il que je n'ai plus le teint verdâtre et l'œil creux ; il traîne souvent l'œuf dans ma barbe. (p. 18)</p>	<p>De qualquer modo, não possuo mais a tez esverdeada e os olhos fundos; acontece seguido de sujar minha barba de ovo.</p>
<p>(Parágrafo 10) Je ne la peignais pas autrefois, cette barbe : mes doigts mes fourrageaient et la maltrahaient, lorsque je songeais à mon impuissance et à ma misère. (p. 18)</p>	<p>Eu não a penteava antigamente, essa barba: meus dedos remexiam e a maltratavam, quando eu pensava na minha impotência e na minha miséria.</p>
<p>(Parágrafo 11) À présent, je la lisse et l'égalise... J'en fais autant pour ma tignasse, et l'autre dimanche, devant le miroir, en laissant tomber mes derniers voiles, je me suis surpris, avec une pointe d'orgueil, une pointe de bedon. (p. 18)</p>	<p>Agora, eu a arrumo e a emparelho... Faço o mesmo com os meus cabelos, e outro domingo, diante do espelho, deixando cair as minhas últimas mexas, eu me surpreendi, com um saliente orgulho, com uma barriguinha saliente.</p>
<p>(Parágrafo 12) Mon père était plus courageux, et je me rappelle avoir vu luire de la haine dans ses yeux, quand il était maître d'étude, lui qui ne jouait pas au</p>	<p>Meu pai era mais corajoso, e eu me lembro de ter visto o ódio em seus olhos quando ele era professor, ele, que apesar disso não fazia o tipo revolucionário, que não tinha</p>

<p>révolutionnaire cependant, qui n'avais pas vécu dans le temps d'émeute, qui n'avais jamais crié aux armes, qui n'avais pas été à l'école de l'insurrection et du duel ! (p. 18)</p>	<p>vivido tempos de guerra, que jamais tinha instado “às armas”, que não tinha sido da escola da insurreição e da batalha.</p>
<p>(Parágrafo 13) J'en suis là – et j'ai trouvé dans ce lycée la tranquillité de l'asile, le pain du refuge, la ration de l'hôpital. (p. 18)</p>	<p>Eu estou aqui – e encontro nesse colégio a tranquilidade do asilo, o pão do refúgio, a ração do hospital.</p>
<p>(Parágrafo 14) Un des vieux de Farreyrolles, qui avait vu Waterloo, nous contait, à la veillée, que le soir de la bataille, avant qu'elle fût finie, passant devant un cabaret, à deux pas de la Haie sainte, il s'était abattu contre une table de bois, avait jeté son fusil et refusé d'aller plus loin. (p. 18 - 19)</p>	<p>Um dos veteranos de Farreyrolles, que tinha visto Waterloo, nos contava, durante a vigília, que na noite da batalha, antes que ela tivesse terminado, passando em frente a um cabaré, a dois passos do quartel adversário, ele se jogara sobre uma mesa de madeira, largou seu fuzil e se recusou a ir mais longe.</p>
<p>(Parágrafo 15) Le colonel l'avait traité de lâche. (p. 19)</p>	<p>O coronel o tinha chamado de frouxo.</p>
<p>(Parágrafo 16) « Lâche si vous voulez ! Il n'y a plus de bon Dieu, plus d'Empereur... J'ai soif et j'ai faim ! » (p. 19)</p>	<p>“Frouxo se assim o dizes! Não há mais Deus, nem Imperador... Estou sedento e faminto!”</p>
<p>(Parágrafo 17) Et il avait cherché sa vie dans le buffet de l'auberge, au milieu des cadavres ; et jamais, disait-il, il n'avait fait repas meilleur, trouvant la viande savoureuse et le vin frais. Puis il s'était étendu, faisant un traversain de son sac, et avait ronflé au ronflement du canon. (p. 19)</p>	<p>E procurou sua vida no restaurante do albergue, no meio dos cadáveres; e jamais, dizia ele, tinha feito melhor refeição, julgando a carne saborosa e o vinho fresco. Depois, espichou-se fazendo de sua bagagem um travesseiro e roncou ao ronco dos canhões.</p>
<p>(Parágrafo 18) Mon esprit à moi s'endort loin du combat et loin du bruit, le souvenir du passé ne vibre plus dans mon cœur que comme peut vibrer, à l'oreille d'un fugitif, le roulement de tambour qui s'éloigne et qui meurt. (p. 19)</p>	<p>Meu espírito adormece longe do combate e do ruído, a lembrança do passado não faz vibrar mais o meu coração como pode vibrar, para a orelha de um fugitivo, o barulho de um tambor que se afasta e que morre.</p>
<p>(Parágrafo 19) Gibier de garni, obligé, pendant des années, d'accepter n'importe quel trou pour l'alcôve, et de ne rentrer dans ces trous-là qu'à des heures toujours noires, de peur de l'insomnie ou de la logeuse ; échappé de campagne, à qui il fallait plus d'air qu'aux autres, et qui n'a</p>	<p>Uma presa, obrigada, durante anos, a aceitar qualquer buraco como alcova e a adentrá-los só em horas sempre obscuras, de medo da insônia ou da dona da pensão; fugitivo de batalha, a quem era necessário mais ar do que aos outros e que só podia expelir pestilências nos lavatórios;</p>

<p>pu renifler que de miasmes, dans des hôtels à plombs; affamé qui n'a jamais mangé son comptant, alors qu'il avait une fringale et des dents de loup – c'est ce gaillard-là qui, un beau matin, se trouve sûr du pain et du lit, sûr de la nappe sans ordures, du sommeil sans punaises, et du lever sans créanciers. (p. 19)</p>	<p>faminto que não comeu nunca o seu quinhão no momento em que tinha fome e dentes de lobo – é esse tipo que, numa bela manhã, se encontra seguro do pão e do teto, seguro da toalha limpa, do sono sem percevejos et do amanhecer sem cobradores.</p>
<p>(Parágrafo 20) Et Vintgras le farouche n'as plus la rage au cœur, mais le nez dans son assiette, une serviette avec un rond, et un beau couvert de melchior. (p. 19)</p>	<p>E Vintgras, o selvagem, não tem mais raiva no coração, mas o nariz no seu prato, um guardanapo envolto por um anel e um belo talher de prata.</p>
<p>(Parágrafo 21) Même il vous dit le <i>Benedicite</i> tout comme un autre, avec un air de componction bien suffisante, et qui ne déplaît pas aux autorités. (p. 19)</p>	<p>Ele até mesmo lhe recita o <i>Pai Nosso</i> como se fosse outra pessoa, com um ar de gravidade, que não desagrada às autoridades.</p>
<p>(Parágrafo 22) Le repas fini, il remercie Dieu (toujours en latin), glisse la main au dos de son gilet pour défaire la boucle, lâche un bouton par-devant, et recroisse là-dessus sa redingote – ramassée dans l'armoire du mort et arrangée pour sa taille, à la papa. Puis, les tripes emplies, la lèvre grasse, il prend, avec la division qu'il dirige, le chemin de la cour des grands, qui domine le pays, ainsi qu'une terrasse de château féodal. (p. 20)</p>	<p>Terminada a refeição, ele agradece a Deus (sempre em latim), desliza a mão sobre o seu colete para desfazer as pregas, abre um botão da frente e, a seguir, recruza a casaca – apanhada do armário de um morto e ajustada para o seu tamanho, sem maiores arranjos. Uma vez a barriga cheia e os lábios engordurados, ele segue, com o grupo que dirige, o caminho da ala dos grandes, dominante no local assim como o um terraço de castelo feudal.</p>
<p>(Parágrafo 23) Sur cette hauteur-là, à des certaines heures, le ciel me fait l'effet d'une robe de soie tendre, et la brise me chatouille le cou comme un frôlement d'ails. (p. 20)</p>	<p>Nessa altura, por certas horas, o céu me parece um vestido delicado de seda, e a brisa me faz cócegas no pescoço como um roçar de asas.</p>
<p>(Parágrafo 24) Je n'ai jamais eu devant moi, tant de douceur et de sérénité. (p. 20)</p>	<p>Eu nunca tinha tido, diante de mim, tanta doçura e serenidade.</p>
<p>(Parágrafo 25) Le soir.</p> <p>La petite chambre qui est au bout du dortoir, et où les maîtres d'études peuvent, à leurs moments de liberté, aller travailler ou rêver, cette chambre-là donne sur une campagne pleine d'arbres et coupée de rivières. (p. 20)</p>	<p>À noite.</p> <p>O pequeno quarto que fica na ponta do dormitório, onde os professores podem, nos seus momentos de liberdade, ir trabalhar ou sonhar, esse quarto dá para um campo cortado por rios e cheio de árvores.</p>

<p>(Parágrafo 26) Dans l'haleine du vent arrive un parfum de mer qui me sale les lèvres, me rafraîchit les yeux et m'apaise le cœur. A peine il palpète, ce cœur-là, à l'appel de ma pensée, comme le rideau contre la fenêtre sous un souffle plus fort. (p. 20)</p>	<p>Com o sopro do vento, vem um perfume de mar que me salga os lábios, me refresca os olhos e me acalma o coração. Quase não bate, esse meu coração, ao chamado do pensamento, como a cortina contra a janela sob um sopro mais forte.</p>
<p>(Parágrafo 27) J'oublie le métier que j'ai fait, j'oublie les moutards que je garde... j'oublie aussi la peine et la révolte. (p. 20)</p>	<p>Esqueço o ofício que exerço, Esqueço os moleques que cuido... Esqueço também o sofrimento e a revolta.</p>
<p>(Parágrafo 28) Je ne tourne pas la tête du côté où mugit Paris, je ne cherche pas, à l'horizon, la place fameuse où doit être le champ de bataille – j'ai découvert dans le fond, tout-là-bas, une oseraie et un verger en fleurs, sur lesquels je fixe mon regard humide et que je sens plus doux. (p. 20 – 21)</p>	<p>Não viro o rosto para o lado que grita Paris, eu não procuro, no horizonte, a famosa praça onde deve ser o campo de batalha – descobri, bem lá nu fundo, um salgueiro e um pomar sobre os quais eu fixo meu olhar húmido e sinto uma fragrância mais doce.</p>
<p>(Parágrafo 29) Oui, ceux de l'Odéon avait raison : Sacré lâche ! Quand je sors du collège, je me trouve dans des rues tranquilles et endormies, et je n'ai que cent pas à faire pour arriver à un ruisseau que je longe en ne pensant à rien, en suivant d'un œil assoupi un branchage ou un paquet d'herbes que le courant emporte, et qui a des aventures en route. (p. 21)</p>	<p>Sim, aqueles do Odeon tinham razão: bendito covarde! Quando eu saio do colégio, eu me encontro em ruas tranquilas e adormecidas e eu só tenho que dar cem passos para chegar a um riozinho onde me alongo, sem pensar em nada, seguindo com os olhos caídos um ramo ou um maço de folhas que a corrente leva e que tem aventuras no seu caminho.</p>
<p>(Parágrafo 30) Au bout du chemin est une guinguette, avec un chapelet de pommes enfilées pour enseigne ; moyennant quelques sous, je bois du cidre qui a une belle couleur d'or et me pique un brin le nez. Ah ! Oui ! Sacré lâche ! (p. 21)</p>	<p>No fim do caminho fica uma taverna, com um rosário de maçãs penduradas como anúncio; gastando alguns soldos, bebo uma cidra que possui uma bela cor de ouro e que me arde um pouco o nariz. Ah! Sim! Bendito covarde!</p>
<p>(Parágrafo 31) Mais aussi, je n'ai pas eu de chance... Par un hasard bourgeois, ce lycée est plein d'air et de lumière ; c'est un ancien couvent, à grands jardins et à grandes fenêtres ; il tombe dans les réfectoires des disques de soleil ; il entre dans les dortoirs, quand les croisées sont ouvertes, des échos de feuillage et des</p>	<p>Mas também, eu não tive sorte... Por um acaso burguês, esse colégio é cheio de frescor e de luz; é um antigo convento, com grandes jardins e grandes janelas; no refeitório, caem discos de sol; entram nos dormitórios, quando as persianas estão abertas, ecos de folhagem e de vibração da natureza já colorida pelo</p>

tressaillements de nature déjà rouillée par l'automne, avec des tons chauds de bronze et de cuivre. (p. 21)	outono, com tons quentes de bronze e de cobre.
(Parágrafo 32) Je n'ai pas déplu à ces collégiens, habitués à être surveillés par des novices à peine sortis des bancs, ou par de vieux pions à brisques, plus bêtes que des sergents de chambrée. (p. 21)	Não desagradei a esses escolares, habituados a serem vigiados por noviças recém-formadas, ou por velhos veteranos, mais estúpidos que um sargento de dormitório.
(Parágrafo 33) Ils m'ont accueilli un peu comme officier d'irréguliers en détresse, que la mort de son père - un régulier à chevrons - a rappelé par hasard ; puis, j'ai mon auréole de Parisien. C'est assez pour que je ne sois pas haï par ce monde de jeunes prisonniers. (p. 21 - 22)	Eles me acolheram um pouco como um oficial de irregulares em apuros, que a morte de seu pai - um regular de condecorações - trouxe por acaso; além disso, eu tenho o meu título de parisiense. É o suficiente para que eu não seja odiado por essa multidão de jovens prisioneiros.
(Parágrafo 34) Mes collègues aussi m'ont trouvé bon garçon, quoique trop sobre, eux qui enferment leurs heures de liberté dans un petit café humide et sombre, et s'y abrutissent à boire de la bière, à siroter des glorias, et à caleçonner des pipes. Je ne bois pas et ne fume point. (p. 22)	Meus colegas também me acharam um bom menino, embora sóbrio demais, eles, que encerram as suas horas de liberdade em um pequeno café húmido e insalubre, e se tornam uns brutos bebendo cerveja, sorvendo destilados e fumando charutos. Eu não bebo e, menos ainda, fumo.
(Parágrafo 35) Le temps que j'ai à moi, je le passe auprès du poêle, dans mon étude vide, un livre à la main, ou bien dans la classe de philosophie, un cahier sur les genoux. (p. 22)	O tempo que tenho para mim, aproveito ao lado do aquecedor, em meu estúdio vazio, com um livro na mão, ou então na aula de filosofia, com um caderno sobre os joelhos.
(Parágrafo 36) Le professeur est le gendre du recteur lui-même, et cela le flatte de voir ce Parisien à l'air crâne, à barbe noire, assis comme un écolier sur un banc, et écoutant parler des propriétés de l'âme. Elles m'ont joué un tour pour le baccalauréat, il ne faut pas qu'elles me fichent encore dedans pour la licence. J'ai besoin de savoir combien l'on en compte dans le Calvados : six, sept, huit... ou moins, ou plus !	O professor é o genro de reitor e desperta a sua vaidade ver esse parisiense com ar de inteligente, com a barba negra, sentado em um banco como um estudante, ouvindo sobre as propriedades da alma. Elas já me aborreceram no vestibular, não é possível que elas me incomodem ainda na graduação. Eu preciso saber quantas há em Calvados: seis, sete, oito... ou menos, ou mais!
(Parágrafo 37) Et je suis les leçons avec assiduité, pour être bien au courant de la philosophie du département.	E eu compareço às aulas com assiduidade, para ficar bem informado da filosofia do departamento.
(Parágrafo 38) 15 octobre.	15 de outubro.

<p>C'est aujourd'hui l'ouverture de la Faculté des lettres, le discours de rentrée sera prononcé par le professeur d'histoire. (p. 22)</p>	<p>Hoje é a abertura da faculdade de letras, o discurso de volta às aulas será pronunciado pelo professor de história.</p>
<p>(Parágrafo 39) Mais, je l'ai déjà vu, ce professeur-là ! C'est lui qui vint au lycée Bonaparte, en qualité de normalien de troisième année, nous faire la rhétorique, au temps où j'étais rhétoricien. (p. 22 – 23)</p>	<p>Mas, eu já vi esse professor! É ele que veio ao liceu Bonaparte, em função de normalista do terceiro ano, nos dar retórica, na época em que eu era retórico.</p>
<p>(Parágrafo 40) C'était en 1849 – il avait, ma foi, la phrase hardie et révolutionnaire. Je me rappelle, même, qu'il allait au café avec Anatoly, dont il connaissait le frère aîné, et qu'il releva la tête en m'entendant, à une table voisine où l'on se disputait, insulter la lévite de Béranger. (p. 23)</p>	<p>Era 1849, ele tinha, eu acho, o verbo ousado e revolucionário. Eu me lembro até que ele ia ao café com Anatoly, de quem ele conhecia o irmão caçula, e ele levantou a cabeça me escutando, em uma mesa vizinha onde discutíamos, insultar a a casaca de Béranger.</p>
<p>(Parágrafo 41) Il m'avait remarqué, sans retenir mon nom ; mais il se souvenait de l'incident, et quand, au sortir du cours, je l'ai abordé, il m'a tout de suite reconnu. « Et que faites-vous ? J'avais entendu dire que vous aviez été déporté, ou tué en duel » (p. 23).</p>	<p>Ele tinha me reconhecido, sem lembrar meu nome; mas lembrava-se do incidente, e quando, na saída da conferência, eu o abordei, ele me reconheceu imediatamente. “O que o senhor tem feito? Eu ouvira falar que tinha sido deportado ou morto em duelo”.</p>
<p>(Parágrafo 42) Je lui confie à quel point je me sens envahi, résigné à mon sort, heureux de la discipline, content de vivre, la main sur le tire-bouchon à cidre ou sur la cuiller à fayots, les yeux sur un flot de rivière. « Diable, diable ! a-t-il dit, comme un médecin qui entend de mauvaises nouvelles. Venez donc me voir, nous causerons. Cela me fait plaisir de m'échapper quelquefois de ce milieu de niais et de scélérats ! » Il montrait, du geste, les autorités, et tout le groupe de ses collègues. (p. 23)</p>	<p>Eu confio a ele o quanto me sinto ocupado, resignado ao meu destino, feliz com a disciplina, contente de viver com a mão sobre o saca-rolhas da cidra ou sobre a concha do feijão e os olhos sobre os movimentos de um rio. “Mas que diabos! – Diz ele, como um médico que escuta más notícias. Então venha me ver, nós jogaremos conversa fora. Agrada-me sair, às vezes, desse lugar de alienados e de canalhas! Ele mostrava, com gestos, as autoridades, e todo o seu grupo de colegas.</p>
<p>(Parágrafo 43) C'est lui, l'universitaire bien en cour, qui parle ainsi ! (p. 23)</p>	<p>É ele, o bom universitário, que fala assim!</p>
<p>(Parágrafo 44) Ah ! Pourquoi l'ai-je rencontré ! (p. 23)</p>	<p>Ah! Por que eu o reencontrei!</p>

<p>(Parágrafo 45) Je vivais calme, je vivais délicieusement ; il m’a remis le feu au ventre, et quand, le dimanche, je dégrafe une boucle au dessert, et me défends contre l’émotion, il me secoue :</p> <p>« Vous n’allez pas devenir bourgeois, au moins, et engraisser ! Je préfère encore que vous m’insultiez pour ma croix de Juin ! » (p. 23)</p>	<p>Eu vivia calmo, eu vivia deliciosamente; ele me trouxe de volta o frio na barriga, e quando, no domingo, eu desmancho uma porção de sobremesa, ele me sacode:</p> <p>“O senhor não vai se tornar um burguês e nem sequer engordar! Eu prefiro que o senhor me insulte pela minha cruz de Junho!”</p>
<p>(Parágrafo 46) Je l’ai insulté, en effet, à propos de sa décoration, le premier jour où je suis allé chez lui, puis je me suis dirigé vers la porte.</p> <p>Il m’a retenu. (p. 24)</p>	<p>Eu o insultei, de fato, pela sua condecoração, no primeiro dia que fui na sua casa, depois, dirigi-me à porta.</p> <p>Ele me impediu.</p>
<p>(Parágrafo 47) « J’avais vingt ans...j’étais avec tout le troupeau de la Normale...Ne sachant pas ce que signifiait l’insurrection, je me suis mis du côté de Cavaignac, que je croyais républicain, et je suis entré le premier au Panthéon, où s’étaient barricadés les blousiers. On m’a envoyé porter la nouvelle à la Chambre, et ils m’ont noué mon ruban à la boutonnière. Mais, je vous le jure, loin de faire assassiner un homme, j’ai sauvé la vie de plusieurs combattants au péril de la mienne. Restez, allez ! Vous voyez bien qu’on peut changer, puisque vous avouez que vous n’êtes plus le même... » (p. 24)</p>	<p>« Eu tinha vinte anos...Eu estava com todo o bando da Escola Normal... Não sabendo o que significava a insurreição, eu me pus do lado de Cavaignac, que eu acreditava ser republicano, e eu entrei no Panteão antes de todos, onde os proletários faziam barricadas. Enviaram-me para dar a notícia ao Conselho, e eles me deram a condecoração. Mas, eu lhe juro, longe de assassinar um homem, eu salvei a vida de vários combatentes, colocando em risco a minha. Fique ou vá! O senhor verá bem que é possível mudar, uma vez que confessa não ser mais o mesmo...”</p>
<p>(Parágrafo 48) Il m’a tendu la main, je l’ai prise, et nous avons été amis. (p. 24)</p>	<p>Ele me estendeu a mão, eu a apertei, e nós ficamos amigos.</p>
<p>(Parágrafo 49) Je suis devenu aussi le favori de son confrère à cheveux blanc, le père Machar, qui s’est enterré en province, après avoir eu son heure de gloire à Paris.</p> <p>« Lequel vous appelle Vingtras ? » a-t-il demandé aux maîtres d’étude, rassemblés pour la seconde conférence de l’année.</p> <p>Je me détache du groupe.</p> <p>« D’où venez-vous ? où avez-vous fait vos classes ?... Là-bas ? Vous les y avez terminées au moins, je l’aurais parié ! »</p>	<p>Tornei-me também o preferido de seu colega de cabelos brancos, o pai Machar, que se enfiou na província, após ter tido sua hora de glória em Paris.</p> <p>“Qual deles o senhor chama Vingtras?”, ele perguntou aos professores, reunidos para a segunda conferência do ano.</p> <p>Eu me destaco do grupo.</p> <p>“De onde vem? Onde fez os seus estudos? Lá? Eu teria apostado que você os terminou, pelo menos!”</p>

Et il m'a fait lire tout haut ma dissertation, <i>mon devoir</i> . (p. 24)	Ele me fez ler a minha dissertação em voz alta, meu dever.
(Parágrafo 50) « Vous êtes un écrivain, monsieur ! » Il m'a jeté ça à la tête, sans crier gare, et, en sortant, m'a emmené jusqu'à sa porte. Je lui ai conté mon histoire. (p. 24 – 25)	“O senhor é um escritor!” Colocou-me isso na cabeça, sem gritar, e, na saída, acompanhou-me até a sua porta. Eu lhe contei a minha história.
(Parágrafo 51) « Eh ! Eh ! a-t-il dit en hochant la tête, s'il n'y avait que le camarade Lancin et moi, vous seriez reçu licencié en août ; mais resterez-vous seulement jusque-là ? Le proviseur vous gardera-t-il ? Vous avez l'air d'un homme, il lui faut des chiens couchants... -Je me fais petit, je suis décidé à être lâche ! -Peut-être, mais on voit que vous ne l'êtes pas, et les pleutres devinent votre mépris » (p. 25).	Ah ! – Disse ele balançando a cabeça, se só fossemos o camarada Lancin e eu, o senhor seria licenciado em agosto; mas ficaria até lá? O diretor o manteria? O senhor tem ares de homem, ele precisa de cães decadentes... - Eu me faço medíocre, eu estou decidido a ser um frouxo! - Talvez, mas vê-se que o senhor não o é, e os covardes sentem o seu desprezo.
(Parágrafo 51) Il a dit vrai, le vieux maître ! Il ne m'a servi à rien de paraître endormi, et de prendre du ventre, et de réciter le <i>Benedicite</i> ! (p. 25)	Ele falou a verdade, o velho professor! Não adiantou nada parecer sonso, engordar e dizer o <i>Pai Nosso</i> !
(Parágrafo 52) Les cagots de la Faculté, le proviseur et l'aumônier du collège ont décidé que je sauterais. Mon poil de sanglier, mon œil clair, mon coup de talon, si mou que soit mon pas, insultent leur menton glabre, leur regard louche, leur traînement de semelles sur les dalles. (p. 25)	Os tartufos da faculdade, o diretor e o capelão do colégio decidiram que eu iria embora. Meu cabelo rebelde, meu olho claro, o barulho dos meus sapatos, tão fraco quanto meu passo, insultam as papadas imberbes, os olhares maliciosos, o lento arrastar de pés sobre o pavimento.
(Parágrafo 53) Ne pouvant me reprocher d'être inexact ou ivrogne, ils ont eu une idée de génie, les jésuites ! (p. 25)	Não podendo me recriminar por ser incorreto ou bêbado, eles tiveram uma ideia de gênio, esses jesuítas!
(Parágrafo 54) Ils ont fait organiser, en dessous, une conspiration contre moi. (p. 25)	Eles mandaram organizar, por baixo dos panos, uma conspiração contra mim.
(Parágrafo 55) Minuit. Le dortoir, où je piochais à la chandelle, est devenu le terrain d'embuscade des comploteurs. (p. 25)	Meia-noite. O dormitório onde eu estudava à luz de velas tornou-se o terreno da emboscada dos conspiradores.

<p>(Parágrafo 56) Il prête à l'émeute par sa construction monacale. Chaque frère avait jadis une cellule à ciel ouvert, chaque élève a maintenant la sienne, si bien que l'on ne voit personne de l'intérieur des <i>boxes</i>; le maître d'études entend les bruits, mais ne peut distinguer les gestes. (p. 25)</p>	<p>Ele é favorável ao motim pela sua construção monacal. Cada frade tinha antigamente uma cela a céu aberto, agora, cada aluno possui a sua, de modo que não se vê ninguém no interior dos quartos; o monitor escuta os barulhos, mas não pode distinguir os gestos.</p>
<p>(Parágrafo 57) Un beau soir, il y eut l'insurrection entre ces murs de bois : tapage contre les cloisons, sifflets, grognements, cris, et si drôles que, ma foi, j'ai voulu m'en mêler. (p. 26)</p>	<p>Uma bela noite, houve uma insurreição entre esses muros de madeira: murros contra as divisórias, assovios, vaiais, gritos e tão divertidos que, confesso, quis me misturar.</p>
<p>(Parágrafo 58) Et j'ai, moi aussi, cogné, sifflé, grogné et crié avec des notes aiguës de soprano : « <i>A bas le pion !</i> » C'est ma première heure vivante depuis mon entrée ici. (p. 26)</p>	<p>E eu também bati, assoviei, vaiei e gritei notas agudas de soprano: “Abaixo o monitor!” É a minha primeira hora de vida desde que entrei aqui.</p>
<p>(Parágrafo 59) Je suis-là, en chemise, au milieu de la cellule, cognant le chandelier contre le pot de chambre, faisant le coq et le cochon, glapissant toujours : <i>A bas le pion !</i> (p. 26)</p>	<p>Eu estou aqui, de camisola, no meio da cela, batendo o candelabro no penico, imitando o galo e o porco, ainda ladrando: “Abaixo o monitor!”</p>
<p>(Parágrafo 60) On pousse la porte... C'est le proviseur lui-même. Il a l'air stupéfait de me voir bannière au vent, les pieds nus sur le carreau, mon vase de nuit d'une main, mon bougeoir de l'autre, et il balbutie d'un air égaré : « Vous n'en... n'en... n'entendez donc pas ? - ??? - Cette révolte !... Ces cris !... - Des cris ?... une révolte ?... » (p. 26)</p>	<p>Empurram a porta... É o diretor em pessoa. Ele parece estupefato de me ver bandeira ao vento, os pés nus sob o soalho, meu penico numa mão e meu candelabro em outra, ele balbucia com um ar demente: “Então, o senhor não está escu...escutando?” - ??? - Essa revolta! Esses gritos! - Gritos? Uma revolta?</p>
<p>(Parágrafo 61) Je me suis frotté les yeux et j'ai pris la mine ahurie et confuse... Oh ! Il a bien vu de quoi il retournait, et il est parti, blanc comme la faïence du pot. Il n'y aura plus d'émeute au dortoir : il n'y a pas de danger ! (p. 26)</p>	<p>Eu esfreguei os olhos e fiz um semblante de surpresa e confuso... Oh! Ele compreendeu bem a situação, e ele partiu, branco como a cerâmica do penico. Não haverá mais motim no dormitório: não há mais perigo!</p>
<p>(Parágrafo 62) Je me recouche, désolé que le boucan soit fini.</p>	<p>Eu volto a deitar, sentido que o tumulto tenha terminado.</p>

Mais je vois bien que je suis fichu. Je vais me payer des fantaisies, avant qu'on me chasse. (p. 26)	Mas percebo claramente estou ferrado. Vou me proporcionar uma fantasia, nates que me expulsem.
(Parágrafo 63) L'occasion vient de se présenter. (p. 27)	A ocasião se apresenta.
(Parágrafo 64) Le professeur de rhétorique est tombé malade. Il est de règle que ce soit le maître d'étude qui remplace le titulaire, quand celui-ci est, par extraordinaire, empêché ou absent. (p. 27)	O professor de retórica ficou doente. É de praxe que o monitor substitua o titular da disciplina quando este, por motivos extraordinários, estiver impedido ou ausente.
(Parágrafo 65) C'est donc moi qui ferai la classe ce soir, qui monterai à cette chaire. (p. 27)	Sou eu que darei a aula esta noite, que sentarei nesta cadeira.
(Parágrafo 66) M'y voici. (p. 27)	Aqui estou.
(Parágrafo 67) Les élèves attendent, avec l'émotion que cause tout incident nouveau. Comment vais-je m'en tirer, moi le beau parleur, le favori de la Faculté, le <i>Parisien</i> ? (p. 27)	Os alunos esperam, com a emoção causada por todo novo incidente. Como vou me sair, eu, o bom orador, o favorito da faculdade, o <i>parisiense</i> ?
(Parágrafo 68) Je commence. « Messieurs, « Le hasard veut que je supplée votre honorable professeur, M. Jacquau. Mais je me permets de ne point partager son opinion sur le système d'enseignement à suivre. Mon avis, à moi, est qu'il ne faut rien apprendre, rien, de ce que l'Université vous recommande. (Rumeurs au centre.) Je pense être plus utile à votre avenir en vous conseillant de jouer aux dominos, aux dames, à l'écarté – les plus jeunes seront autorisés à planter du papier dans le derrière des mouches. (Mouvements en sens divers.) Par exemple, messieurs, du silence ! Il n'est pas nécessaire de réfléchir pour apprendre du Démosthène et du Virgile, mais quand il faut faire le quatre-vingt-dix ou le cinq cents, ou échec au roi, ou	Começo. “Senhores, “O acaso requiere que eu substitua temporariamente seu honorável professor, M. Jacquau. Mas, permito-me a não partilhar, de nenhuma forma, sua opinião sobre o sistema de ensino a seguir”. Minha opinião é que não é preciso aprender nada, nada mesmo, do que a Universidade lhes sugere (Rumores no centro). Eu penso que é mais útil para o futuro lhes aconselhar a jogar dominó, damas ou baralho – os mais jovens serão autorizados a colar papel na traseira das moscas. (Movimentação em diversos sentidos) Por exemplo, senhores, o silêncio! Não é necessário refletir para aprender Demóstenes ou Virgílio, mas quando é preciso ter um vinte e um ou fazer uma canastra, ou dar xeque-mate, ou empalar

empaler des mouches sans les faire souffrir, le calme est indispensable à la pensée, et le recueillement est bien dû à l'insecte innocent que va, messieurs, sonder votre curiosité, si j'ose m'exprimer ainsi. (sensation prolongée.) « Je voudrais enfin que le temps que nous allons passer ensemble ne fût pas du temps perdu » (p. 27 – 28).	as moscas sem as fazer sofrer, a calma é indispensável para o pensamento, e o recolhimento é atribuído certamente ao inseto inocente que vai, senhores, sondar a sua curiosidade, se ousar me expressar assim. (Barulho prolongado). Enfim, eu gostaria que o tempo que vamos passar juntos não seja tempo perdido”.
(Parágrafo 69) Tableau ! Le soir même, j'ai reçu mon congé. (p. 28)	Quadro! Naquela mesma noite, fui dispensado.

CHAPITRE II

Texto fonte	Tradução
(parágrafo 01) Me voilà de nouveau sur le pavé de Paris, n'ayant que quarante francs en poche, et brouillé avec toutes les universités de France et de Navarre. De quel côté me tourner ? Je ne suis p//as le même homme : huit mois de province m'ont transformé. (p. 29)	Aqui estou novamente sob o chão de Paris, tendo apenas quarenta francos no bolso e sujo em todas as universidades da França e da Navarra. Para que lado me voltar? Eu não sou o mesmo homem: oito meses de província me transformaram.
(parágrafo 02) J'avais vécu, pendant dix ans, tel que l'ivrogne qui a peur de l'affaissement, au lendemain de l'ivresse, et qui reprend du poil de la bête, saute sur le vin blanc dès son lever, et garde toujours une bouteille à portée de sa main qui tremble. Je me soûlais avec ma salive. (p. 29)	Eu vivera, durante dez anos, como um bêbado que tem medo do abatimento, no dia seguinte à embriaguez, e que dá a volta por cima, avança-se sobre o vinho branco desde o despertar e mantém sempre uma garrada ao alcance da sua mão que treme. Eu embriagava-me com a minha saliva.
(Parágrafo 03) Et j'en étais le plus souvent pour mes frais de courage ! (p. 29)	E eu o fazia quase sempre para ter a energia da coragem!
(Parágrafo 04) Ceux-là mêmes à qui je faisais l'aumône d'une gaité qui cachait ma peine ou distrayait la leur, ceux-là, plutôt que de comprendre et de remercier,	Aqueles mesmos a quem eu dava a esmola de uma alegria que escondia meu sofrimento ou distraia o deles, aqueles, antes de compreender e agradecer, me

<p>me traitait d’Auvergnat et de cruel. Pouilleux d’esprit, lâches de cœur, que ne voyait pas que je jetais de l’ironie sur les douleurs comme on mettrait un faux nez sur un cancer, et que l’émotion me rongerait les entrailles, tandis que j’étourdissais notre misère commune à coups de blague, ainsi que l’on crève un carreau à coups de poing pour avoir de l’air dans un étouffoir ! (p. 29 – 30)</p>	<p>tratavam de burguês e de cruel. Sujos de espírito, frouxos de coração, que não viam que eu tratava as dores com ironia como se mascara um câncer, e que a emoção me corroía as entranhas, enquanto eu atacava a nossa miséria comum a golpes de humor, do mesmo modo que se rebenta uma vidraça a socos para conseguir ar em um cubículo!</p>
<p>(Parágrafo 05) C’était bien la peine de se ranger ! Qu’ai-je fait, depuis que je suis revenu de cette province ?...Je ne sais plus. J’ai vécu à la façon d’une bête, comme là-bas, mais sans la joie du pâturage et de la litière. Vais-je descendre jusqu’au cimetière en ne faisant que me défendre contre la vie, sans sortir de l’ombre, sans avoir au moins une bataille au soleil ? (p. 30)</p>	<p>Estava na hora de se alinhar! O que fiz, desde que voltei para essa província? Não sei mais. Eu vivi do jeito de um bicho, como lá, mas sem a alegria da pastagem e do celeiro. Vou descer à cova sem fazer nada além de me defender da vida, sem sair da sombra, sem ter nem mesmo uma batalha ao sol?</p>
<p>(Parágrafo 06) Tant pis ! Ils crieront à la trahison s’ils veulent ! Je vais chercher à vendre huit heures de mon temps par journée, afin d’avoir, avec la sécurité du pain, la sérénité de l’esprit. Après tout, Arnould, qui est un honnête homme, est bien entré à la ville ; Lisette, que j’ai rencontrée l’autre matin, me l’a dit. (p. 30)</p>	<p>Pena! Eles apelarão para traição se quiserem! Eu vou tentar vender oito horas do meu tempo por dia, a fim de ter, com a certeza do pão, a serenidade de espírito. Além disso, Arnould, que é um homem honesto, voltou à cidade; Lisette, que encontrei outra manhã, me contou.</p>
<p>(Parágrafo 07) Voici qu’il faut faire apostiller ma demande...Encore un serment à fouler aux pieds ! N’importe ! J’ai été parjure en étant pion – parjure je serai encore en allant mendier la signature de gens qui ont tenté de nous assassiner au Deux-Décembre. Misérable ! au lieu de gagner du terrain, j’en ai perdu et je viens de me trouver des cheveux blancs ! (p. 30)</p>	<p>Eis que é preciso fazer minha solicitação por escrito... mais um juramento desprezível! Não importa! Eu fui perjuro sendo pião – perjuro eu serei novamente indo mendigar a assinatura aos golpistas do Dois de dezembro. Miserável! Ao invés de ganhar terreno, eu perdi e eu acabo de me achar cabelos brancos!</p>
<p>(Parágrafo 08) C’est fait ! – Un général de la Garde, un libraire de Tuileries, un</p>	<p>Feito! – Um general da Guarda, um livreiro de Tulherias, um antigo chefe do meu pai, cada um deu duas linhas de</p>

<p>ancien proviseur de mon père, ont donné, chacun, deux lignes de recommandation. Elles ont suffi. Je viens d'être nommé auxiliaire, à cent francs par mois, dans une mairie qui est au diable et que a l'air d'une bicoque.</p> <p>J'y file, monte les escaliers et demande le chef du bureau.</p> <p>Un monsieur à lunettes et un peu bossu me reçoit.</p> <p>« C'est bien, vous serez aux naissances ».</p> <p>(p. 30 -31)</p>	<p>recomendação. Elas bastaram. Eu acabei de ser nomeado auxiliar, por cem francos por mês, em uma prefeitura no fim do mundo e que parece uma biboca.</p> <p>Eu entro, subo as escadas e pergunto pelo chefe do escritório.</p> <p>Um senhor de óculos e um pouco corcunda me recebe.</p> <p>“Está bem, o senhor ficará nos nascimentos”.</p>
<p>(Parágrafo 09) Il me mène au bureau des déclarations et me confie à un employé qui me toise, me fait signe de m'asseoir et me demande si j'écris bien (!!)</p> <p>« Pas trop.</p> <p>-Faites voir »</p> <p>Je plonge une plume dans l'encrier, je la plonge trop fort, en la retirant, j'éclabousse, d'une tâche énorme, la page d'un grand registre que l'homme a devant lui.</p> <p>Il donne les signes du plus violent désespoir.</p> <p>« C'est juste sur le nom !... Il faut un renvoi ! »</p> <p>Il se jette à la fenêtre, se penche au-dehors, fait des gestes, pousse des cris.</p> <p>Appelle-t-il au secours ? Sent-il venir l'apoplexie ? Veut-il me faire arrêter ?</p> <p>Qui lui répond ? Est-ce le médecin, le commissaire ? (p. 31)</p>	<p>Ele me leva ao escritório das declarações e me confia a um funcionário que me dirige um olhar avaliativo, faz um sinal para que me sente e pergunta se escrevo bem (!!)</p> <p>“Não muito.</p> <p>Mostre.</p> <p>Eu mergulho uma pluma no tinteiro, eu a mergulho forte demais, ao retirá-la, mancho, com um borrão enorme, a página de um grande registro que o homem possui diante dele.</p> <p>Ele dá sinais do mais violento desespero.</p> <p>“Bem em cima do nome! É preciso uma anulação! ”</p> <p>Ele se atira na janela, se debruça para o lado de fora, gesticula e grita. Será que ele chama socorro? Ou que ele sente os sinais de uma apoplexia? Quer ele me prender? Quem lhe responde? O médico? O comissário?</p>
<p>(Parágrafo 10) Non. C'est un charbonnier, un marchand de vin et une sage-femme qui, cinq secondes plus tard, se précipitent dans le bureau et demandent, avec effroi, « ce qu'il y a ? »</p> <p>« Il y a que monsieur, que voilà, a débuté par envoyer une saloperie sur mon livre, et qu'il faut maintenant que vous signiez</p>	<p>Não. É um mineiro, um comerciante de vinhos e uma parteira que, cinco segundos mais tarde, entram no escritório e perguntam, assustados, “o que há?”</p> <p>“Há que o senhor aqui começou por sujeira no meu livro e, agora, é preciso que vocês assinem todos na margem para que a criança tenha um estado civil”.</p> <p>Ele se vira para mim com fúria.</p>

<p>tous en marge pour que l'enfant ait un état civil ».</p> <p>Il se tourne vers moi avec fureur.</p> <p>« Vous entendez ? un <i>é-tat ci-vil</i> ! Savez-vous au moins ce que c'est ?</p> <p>-Oui, je fais mon droit.</p> <p>-J'aurais dû m'en douter ! »</p> <p>Et il ricane.</p> <p>« Ils en sont tous là... Les bacheliers, c'est la mort aux registres ! » (p. 31 – 32)</p>	<p>“O senhor entende? Um <i>es-ta-do ci-vil</i>! Sabe ao menos o que é?</p> <p>-Sim, eu estudo direito.</p> <p>-Eu deveria duvidar”</p> <p>E debocha.</p> <p>“Eles estão todos aqui...Os bacharéis são a morte dos registros!”</p>
<p>(Parágrafo 11) Encore des miaulements et un bruit de gros souliers, encore une sage-femme, un charbonnier et un marchand de vin.</p> <p>Mon collègue me lance en plein danger.</p> <p>« Interrogez vous-même la déclarante ».</p> <p>De quelle façon vais-je m'y prendre ? que dois-je dire ?</p> <p>« Madame, vous venez pour un enfant ?... »</p> <p>Il hausse les épaules, fait mine de jeter le manche après la cognée.</p> <p>« Et pour quoi diable voulez-vous qu'elle vienne ?...Enfin, vous serez peut-être capable de constater ! Assurez-vous du sexe.</p> <p>-M'assurer du sexe !... et comment ? » (p. 32)</p>	<p>Continua a gritaria e um barulho de sapatos pesados, ainda uma parteira, um mineiro e um comerciante de vinho.</p> <p>Meu colega me coloca em risco.</p> <p>“Interrogue o senhor mesmo a declarante”.</p> <p>Como devo agir, o que devo dizer?</p> <p>“Madame, a senhora vem por motivo de uma criança?”</p> <p>Ele dá de ombros, expressa, com as mãos, a sua rejeição.</p> <p>“E por que diabos o senhor gostaria que ela viesse? Enfim, o senhor talvez seja capaz de constatar! Certifique-se do sexo.</p> <p>- Certificar-me do sexo? Mas...como?</p>
<p>(Parágrafo 12) Il rajuste ses lunettes et me fixe avec stupeur ; il semble se demander si je ne suis pas arriéré comme éducation et exagéré comme pudeur au point d'ignorer ce qui distingue les garçons des filles.</p> <p>J'indique par signes que je le sais bien.</p> <p>Il pousse un soupir d'aise, et s'adressant à l'accoucheuse :</p> <p>« Déshabillez l'enfant. Vous, monsieur, regardez. Mais de là-bas vous ne voyez rien, approchez donc !</p> <p>- C'est un garçon.</p>	<p>Ele arruma seus óculos e me fixa com espanto; ele parece perguntar a si mesmo se eu não sou antiquado por educação e exagerado em pudor a ponto de ignorar o que distingue os meninos das meninas.</p> <p>Eu indico por sinais que o sei bem.</p> <p>Ele respira aliviado e dirige-se à parteira:</p> <p>“Dispa a criança. O senhor, olhe. Mas daí não vê nada, aproxime-se!</p> <p>- É um menino.</p> <p>- Eu acredito!” – diz o pai, vangloriando-se com uma piscadela para o mineiro.</p>

<p>- Je vous crois ! » fait le père en se rengorgeant avec un coup d’œil au charbonnier. (p. 32 – 33)</p>	
<p>(Parágrafo 13) Me voilà nourrice, ou peu s’en faut. Je suis bien obligé, par politesse, d’aider un brin à ouvrir les langes, à retirer les épingles, à désemmailloter le moutard, et à lui faire une petite chatouille sous le menton, quand il crie trop fort. Heureusement, la pension d’Entêtard m’a donné une manière, et mon coup de main devient célèbre, dans l’arrondissement, autant que jadis mon tour de chemise. À moi le pompon ! Ils ne sont guère forts, mes collègues, mais ce ne sont point des méchantes gens. Il n’y a pas, en eux, ce levain de fiel et de chagrin qui fermente chez les universitaires constamment jaloux, peureux, espionnés. Ils ne me font point sentir trop cruellement mon infériorité ; mon copain n’a pas rechigné, ni ronchonné, plus de deux jours. « Somme toute, que vous a-t-on enseigné au collège ? Le latin ? Mais c’est bon pour servir la messe ! Apprenez donc plutôt à faire des jambages, des pleins et des déliés ». Et il me donne des conseils pour la queue des lettres longues et pour la panse des lettres rondes. Nous restons même après la fermeture des bureaux, pour soigner <i>mon anglaise</i>, sur laquelle je sue sang et eau. (p. 33)</p>	<p>Aqui estou eu de babá, ou quase isso. Sou obrigado, por educação, a ajudar um pouco a abrir as fraldas, a retirar os alfinetes, a desvestir a criança e a lhe fazer um pequeno carinho no queixo. Felizmente, o trabalho na instituição do M. Entêtard me deu desenvoltura, e meu aperto de mão tornou-se famoso no bairro, assim como meu colarinho de antigamente. Para mim, a glória! Meus colegas não são quase nada ativos, mas também não são nada malvados. Não há neles essa semente de amargor e de tristeza que fermenta nos universitários, constantemente invejosos, medrosos, vigiados. Eles não me fazem, de forma alguma, sentir muito cruelmente a minha inferioridade; meu parceiro não me repudiou, nem resmungou, por mais de dois dias. “A final de contas, o que lhe ensinaram no colégio? Latin? É bom para rezar missa! Aprenda, antes de tudo, a fazer encadeamentos, traços grossos e traços finos”. E ele me dá conselhos sobre a cola das letras longas e para a barriga das letras redondas. Nós ficamos até mesmo após o fechamento do escritório para cuidar da minha letra cursiva, pela qual eu suava sangue e água.</p>
<p>(Parágrafo 14) Un jour, à travers la croisée, un ancien camarade m’a vu, un de la bande des républicains. « Tu faisais des émeutes autrefois ; tu fais des majuscules maintenant ! » Eh bien, oui ! mais, mes majuscules faites, je suis libre, libre jusqu’au lendemain.</p>	<p>Um dia, passando pelo cruzamento, um antigo camarada do grupo dos republicanos me viu. “Antigamente, participavas de motins; agora, fazes maiúsculas!” Isso mesmo! Mas, uma vez feitas minhas maiúsculas, estou livre, livre até o dia seguinte.</p>

<p>J'ai ma soirée à moi, - le rêve de toute ma vie ! – et je n'ai qu'à me lever aussi tôt que les ouvriers pour avoir encore deux heures de frais travail, avant de venir vérifier le sexe des mioches.</p> <p>Je les démaillote, mais je me suis démailloté aussi, et je pourrai montrer que je suis un homme à qui voudra regarder. (p. 33 – 34)</p>	<p>Minha noite é minha, - o sonho de toda minha vida! – e preciso somente me levantar tão cedo quanto os operários para ter ainda duas horas de trabalho fresco, antes de vir verificar o sexo dos moleques.</p> <p>Eu os desnudo, mas eu também me desnudei, e poderia mostrar que sou um homem a quem quisesse ver.</p>
<p>(Parágrafo 15) Enterrement de Murger</p> <p>J'ai demandé congé pour suivre le convoi d'un illustre.</p> <p>Je veux voir les célébrités qui accourent en foule ; je veux entendre aussi ce que l'on dira sur sa tombe. (p. 34)</p>	<p>O enterro de Murger</p> <p>Pedi folga para acompanhar o cortejo de um ilustre.</p> <p>Quero ver as celebridades que surgirão em peso: quero ouvir também o que dirão sobre seu túmulo.</p>
<p>(Parágrafo 16) On a pleurardé, voilà tout. On a parlé d'une maîtresse et d'un toutou que le défunt aimait bien, on a jeté des roses sur sa mémoire, des fleurs dans le trou, de l'eau bénite sur le cercueil ; - il croyait en Dieu ou était forcé de paraître y croire.</p> <p>Des pioupious aussi suivaient le cortège avec leurs fusils : le peloton des décorés. Il avait la croix ; c'était comme une médaille d'aveugle, une contremarque de charité. On ne laisse pas crever de faim les légionnaires ; resté misérable, il avait dû nouer sa gloire, comme une queue de cheval, avec le ruban rouge.</p> <p>Je suis revenu songeur, et soudain j'ai senti dans mes entrailles un tressaillement de colère. Il m'a fallu huit jours encore pour comprendre ce qui remuait en moi – un matin, je l'ai su.</p> <p>C'était mon livre, le fils de ma souffrance, qui avait donné signe de vie devant le cercueil du bohème enseveli en grande pompe et glorifié au cimetière, après une vie sans bonheur et une agonie sans sérénité.</p>	<p>Choraram e isso foi tudo.</p> <p>Falaram de uma companheira e de um cachorrinho que o defunto gostava bastante, jogaram rosas sobre sua memória, rosas em um buraco, água benta no caixão; - ele acreditava em Deus ou foi forçado a parecê-lo.</p> <p>Soldados também seguiam o cortejo com seus fuzis: o pelotão dos condecorados. Ele tinha a cruz; era como uma medalha de nada, um rascunho de caridade. Não se deixa morrer de fome os legionários; tendo ficado miserável, ele teve que vestir sua glória, como uma cola de cavalo com uma fita vermelha.</p> <p>Eu voltei pensativo e, repentinamente, senti que minhas entranhas se entrelaçavam de cólera. Precisei ainda de oito dias para compreender o que removia em mim – uma manhã, eu o soube.</p> <p>Era meu livro, o filho do meu sofrimento, que tinha dado sinal de vida em frente ao caixão do boêmio sepultado em grande pompa e glorificado no cemitério, depois de uma vida sem alegria e uma agonia sem serenidade.</p>

<p>À l'œuvre donc ! et vous allez voir ce que j'ai dans le ventre, quand la famine n'y rôde pas, comme une main d'avorteuse qui, de ses ongles noirs, cherche à crever les ovaires !</p> <p>Moi, qui suis sauvé, je vais faire l'histoire de ceux qui ne le sont pas, des gueux qui n'ont pas trouvé leur écuelle.</p> <p>C'est bien le diable si, avec ce bouquin-là, je ne sème pas la révolte sans qu'il y paraisse, sans que l'on se doute que sous les guenilles que je pendrai, comme à la Morgue, il y a une arme à empoigner, pour ceux qui ont gardé de la rage ou que n'a pas dégradés la misère.</p> <p>Ils ont imaginé une bohème de lâches, - je vais leur en montrer une de désespérés et de menaçants !</p>	<p>Mãos à obra, então! E vocês verão o que tenho no ventre quando a fome não a ronda como uma mão no aborto que, com suas unhas negras, busca esmagar os ovários!</p> <p>Eu, que fui salvo, vou escrever a história daqueles que não o foram, pedintes que não tiveram sua esmola.</p> <p>Seria bom se, com este livro, eu semeasse a revolta, que ela aparecesse nele, que duvidem que sob os trapos em que eu me deitarei, como no necrotério, há uma arma a empunhar, para aqueles que guardaram sua raiva ou que não foram deteriorados pela miséria.</p> <p>Eles imaginaram um bando de covardes, - eu vou é lhes mostrar um bando de desesperados e de ameaçadores!</p>
--	---

III

ÉLÉMENTS D'ANALYSE NARRATOLOGIQUE

Dans cette partie de notre thèse, nous proposons une analyse narratologique de *L'Insurgé*, de Jules Vallès. D'abord, nous offrons une idée générale de l'intrigue du roman par un synopsis. Puis, nous divisons notre étude en cinq catégories : la narration, le narrateur, le temps, l'espace et les personnages. Cette dernière sera sous-divisée entre le personnage principal, Jacques Vingtras, et les autres personnages secondaires, indispensables eux aussi pour l'interprétation du récit.

SYNOPSIS DE *L'INSURGÉ* (1887)

Jacques Vingtras est un maître d'étude qui vient d'occuper le poste de son père dans un collège où il mène une vie tranquille « loin du combat et loin du bruit » (p. 19). Très rapidement, le personnage exprime son insatisfaction et son mépris à l'égard l'institution, religieuse et universitaires, qui l'accueille. Ces sentiments sont ouvertement exprimés au moment où Vingtras, chargé de remplacer le professeur de rhétorique, conseille les élèves sous sa garde d'ignorer les enseignements donnés par l'université.

Après sa démission, Vingtras se dirige à Paris où il s'installe et devient tabellion dans un bureau de naissances. Parallèlement à cette activité, ce personnage entreprend l'écriture d'un livre dont l'objectif est de raconter l'histoire des gens misérables et de semer la révolte (p. 35). Dans cet épisode, le lecteur connaît l'engagement de Vingtras qui devient, peu à peu, plus latent et aboutit à sa participation dans les événements qui anticipent la Commune et, qui marquent son cours.

Le « héros » du roman, mène le lecteur à un tour dynamique par l'histoire de la Commune de Paris, étape par étape, dès les préliminaires jusqu'à sa défaite. Le récit raconte, par une perspective individuelle, de ses participants, de ses comités, de ses bataillons, de ses élections et de ses barricades. L'intrigue de *L'Insurgé* dépasse le simple antagonisme « communards x versaillais » et nous donne une image plus complexe de l'insurrection.

Maintenant, nous présentons l'organisation du récit dans la sous-partie intitulée « La narration ».

LA NARRATION

Le récit est organisé en trente-cinq chapitres dont la longueur est irrégulière. Chaque chapitre peut-être divisé en sujets indiqués par de clairs repères de temps, d'espace ou de lieux. Les paragraphes sont généralement courts, mais le passage de l'un à l'autre peut signifier aussi un changement radical de sujet.

Le narrateur de *L'Insurgé* est son personnage principal, Jacques Vingtras, ce qui nous mène à classifier la narration comme homodiégétique. Par rapport à la perspective, les connaissances du narrateur sont limitées à celles du personnage et, conséquemment, la focalisation est interne. De ce fait, les personnages secondaires et les événements sont toujours traités par le regard de Vingtras. Les sentiments du personnage-narrateur sont abondamment exprimés, ce qui permet de constater quelques traits de journal intime dans *L'Insurgé*.

En relation au temps, par des indices contenus dans le langage, dans la description des mœurs, des vêtements, des espaces, il est possible de situer les actions du récit dans une période spécifique de l'histoire, de 1860 à 1871. *L'Insurgé* donne une version d'un événement historique important, la Commune de Paris, et, quelques fois, fait des retours en arrière pour parler des révolutions qui l'ont précédée, comme celle de 1848. Le récit est donc aussi pourvu d'un fort contenu historique. C'est pourquoi cette étude du roman est précédée d'un exposé sur la période historique qui va du début du Second Empire jusqu'un peu après la Commune.

Le récit se déroule la plupart du temps dans le milieu urbain, à Paris. Les quartiers, les rues, les places et les bâtiments publics sont souvent identifiés par leurs noms. Les espaces intérieurs, individuels ou non, sont toujours caractérisés ou décrits par le luxe ou par la misère : les prisons, les cafés, les bibliothèques, les bureaux des journaux, les salles de réunions, les salons de grands bâtiments publics, les chambres privées, la cellule de la prison, etc.

Les personnages qui peuplent ces espaces peuvent être fictifs ou non-fictifs. Nous rencontrons, dans le roman, plusieurs personnalités de la France de la deuxième moitié du XIXe siècle : Léon Gambetta, Pierre Bonaparte, Victor Noir, Émile de Girardin, Luis-Eugène Cavaignac, Louis Auguste Blanqui, Napoléon III, Hippolyte de Villemessant, Henri Rochefort, Eugène Pelletan, Adolph Thiers, Pierre-Joseph Proudhon, entre autres.

L'alternance entre le fictif et le non-fictif, entre les genres textuels et les niveaux de langue, ainsi que la multiplicité d'espaces et de personnages, sont des caractéristiques présentes dès les premières pages du roman et annoncent une œuvre dynamique. *L'Insurgé*, publié quinze ans après la Commune, donne l'impression d'avoir été écrit en combat. Il invite le lecteur à connaître un événement historique de son dedans et de son début jusqu'à sa défaite.

LE NARRATEUR

Le narrateur du roman est le personnage principal Jacques Vingtras. La plupart du récit de *L'Insurgé* est construit à la première personne du singulier comme, par exemple, dans : « *J'ai* demandé congé pour suivre le convoi d'un *illustre* » (VALLÈS, 2007, p. 34). Dans cette phrase, outre le pronom « je », le mot d'appréciation « illustre » montre le point de vue du narrateur, raison pour laquelle nous l'avons mis en relief par l'usage de l'italique. Le narrateur appartient à l'histoire, il participe à la plupart des événements et en donne ses impressions.

Par rapport aux niveaux de la narration, en utilisant la terminologie de Genette (1972), le narrateur apparaît dans le texte comme « extradiégétique » - quand il raconte des récits secondaires dont il est absent, contenus dans le récit principal - et comme « intradiégétique/diégétique » quand le narrateur relate des faits auxquels il est aussi impliqué.

Toujours suivant Genette, nous classifions le narrateur aussi en relation à sa participation au récit, comme « homo- » ou comme « hétérogétique » (1972, p. 252). Dans *L'Insurgé*, le conducteur de l'histoire est toujours présent comme personnage, quoiqu'il s'absente parfois pour faire place à d'autres personnages (1972, p. 253), pour cette raison, le narrateur est homodiégétique.

Nous avons choisi quelques citations pour illustrer ce qui précède et nous les avons organisées dans le tableau ci-dessous. À droite, se trouvent les extraits issus du texte de Vallès, à gauche, le type de narrateur trouvée dans chaque extrait, suivant la typologie de Gérard Genette (1972) :

Tableau 11

Extrait	Type de narrateur
« Le dortoir, où je piochais à la chandelle, est devenu le terrain d'embuscade des complotiers. » (p. 25)	Intradiégétique, homodiégétique
« Aujourd'hui je suis en habit noir devant des parvenus endimanchés qui se figurent avoir fait acte d'audace, parce qu'ils sont venus pour entendre lire des vers. » (p. 47)	Intradiégétique, Homodiégétique
« Il a déjà un clan, ce plébéien émancipé. » (p. 101)	Extradiégétique, homodiégétique
« Briosne : un Christ qui louche – avec le chapeau de Barrabas ! Mais point résigné, s'arrachant la lance du flanc, et se déchirant	Extradiégétique, Homodiégétique

les mains à casser les épines qui restent sur son front d'ancien supplicié de ces calvaires qu'on nomme les Centrales. » (p. 129)	
« Oui, certes, tout ce qu'il fallait dire a été dit ! Je viens de sentir qu'il était un parti inconnu qui minait le sol sous le pas de la République bourgeoise, et j'ai deviné la tempête prochaine. » (p. 136)	Intradiégétique, Homodiégétique
« Paris connaît le crime ! » (p. 141)	Extradiégétique Homodiégétique
« Nous avons traversé les Tuilleries, silencieux, désespérés. » (p.159)	Intradiégétique Homodiégétique

Nous avons défini comme extradiégétique tous les extraits où Vingtras se met comme spectateur de l'histoire. Il n'a, dans ces passages, que le rôle de raconter ce qu'il voit. Dans la description du prisonnier Briosne ou dans l'annonce de la mort de Victor Noir dans la phrase « Paris connaît le crime » (p. 141), Vingtras est absent comme sujet, il regarde du dehors. Par contre, dans le premier exemple, c'est lui, personnage et narrateur, qui étudie à la lumière d'une chandelle et c'est sa chambre qui devient le décor de l'action, de ce fait, nous avons classé le narrateur comme intradiégétique.

Tous les extraits sont caractérisés comme ayant un narrateur homodiégétique, car celui-ci (le narrateur, Vingtras), ne s'exclut pas de l'histoire, même s'il parle d'un sujet ou d'un fait auquel il n'appartient pas ou même s'il passe la parole provisoirement à un autre personnage. À ce sujet, Gérard Genette (1972) élucide ainsi la question :

« La narration du narrateur à l'histoire, définie en ces termes, est en principe, invariable : même quand Gil Blas ou Watson s'effacent momentanément comme personnages, nous savons qu'ils appartiennent à l'univers diégétique de leur récit, et qu'ils réapparaîtront tôt ou tard. » (p. 253)

La focalisation (c'est-à-dire la perspective narrative du narrateur et son degré de connaissance des événements du récit), dans ce roman, est interne, car elle dépend toujours de Vingtras, personnage du roman, et n'est jamais impersonnelle, extérieure ou omnisciente. Dans quelques rares passages, Vingtras rapporte le discours des autres personnages, sans ou avec une introduction, toujours en accusant par l'usage de guillemets la perspective des autres. Comme exemple, nous transcrivons trois moments où le lecteur connaît le point de vue d'autres personnages que Vingtras :

Tableau 12

Extrait	Personnage
« Ils n’oseront pas les tuer, je ne crois pas, il fait si beau !...Par ce soleil, du sang éclabousserait le gazon d’une tâche trop laide...le bourgeois ne mange pas sur l’herbe là où sent le cadavre. Il sera de notre avis, vous verrez. Je les défie, en tout cas, de fusiller un dimanche ! » (p. 173)	Blanqui (Louis-Auguste Blanqui, traité toujours dans le roman comme « Blanqui »)
« Oui, vous êtes bêtes comme un cochon ! Ah, mes enfants ! quel machin que ce Vingtras ! Le voilà qui pisse de l’œil parce qu’il ne peut pas faire d’articles sur la sociale, dans la boîte à Girardin !... » (p. 59)	Villemessant (Hipolyte de Villemessant)
« Nous sommes maîtres du terrain. Même s’ils se reforment sur quelque point que nous ne connaissons pas et s’ils nous attaquent, nous pourront tenir assez longtemps pour que le Comité Central arrive avec du renfort... » (p. 244)	Brunel (Paul Magloire Antoine Brunel)

Le point de vue des autres personnages dépend toujours du narrateur. Un signe de cette dépendance est l’utilisation de guillemets, elle provoque un effet de citation : c’est comme si toutes les occasions où les personnages secondaires s’expriment sont permises par le narrateur. Aussitôt le guillemet fermé, nous savons qui reprend la narration: Jacques Vingtras, qui est introduit par aucun signe typographique.

Etant donné que le narrateur est un personnage, nous explorons ses caractéristiques psychologiques dans la rubrique destinée à l’étude de Jacques Vingtras. Néanmoins, comme la façon dont il s’exprime est une question particulière au sujet de la narration, conséquemment nous nous penchons ici sur celle-ci.

Dans la présentation du récit, dans la partie « narration », nous avons parlé brièvement de la structure du roman : des chapitres, des indications de temps et d’espace. À ce moment-là, nous avons traité des paragraphes qui les composent : ils peuvent varier d’une seule à seize lignes au maximum. Ce qui nous permet de dire que les paragraphes ne sont pas longs.

Chaque chapitre peut contenir des sous-parties composées d’une quantité absolument irrégulière de paragraphes. Ces sous-parties se divisent, par rapport à leur introduction, en deux types : celles qui sont précédées d’un repère de temps (mois, jour, heure), d’espace (ville, arrondissement, quartier, rue, bâtiment) ou des deux ; et celles qui ne débutent que par un espace typographique vide. Dans un cas uniquement, une partie est précédée d’un titre centralisé et en petites lettres capitales, elle se situe au

sixième chapitre et son titre n'est une indication ni temporelle, ni d'espace, mais « LE LIVRE ».

En relation aux phrases, elles sont en général courtes et riches en ponctuation. Les points d'exclamation sont nombreux, ils marquent surtout la reproduction du discours oral. Voici comme exemple un court paragraphe où les deux points d'exclamation expriment de l'impatience, de l'indignation : « [...] Mais moi qui, jadis, avais dans la main le nerf de bœuf de l'éloquence tributienne, je n'ai plus l'envie de le faire tourner et de casser, avec cela, les reins aux discours des autres ! J'ai honte des gestes inutiles, de la métaphore sans carcasse – honte du métier de déclamateur ! » (p.116).

Dans cette citation, Vingtras se réfère au discours politique, « tributien », propre à la tribune. Mais, puisque le langage dans *L'Insurgé* est construit de façon directe, nous pouvons penser que ce passage sert à justifier le langage employé toujours dans le récit, principalement en ce qui concerne la dernière phrase où les expressions « gestes inutiles » et « métaphore sans carcasse » renvoient aux tournures habituellement attribuées au langage littéraire.

Dans l'effort de s'éloigner du langage « tributien », le narrateur incline à l'expression orale. Des indices de cet usage sont la grande quantité de points d'exclamation, les points de suspension qui interrompent brusquement les phrases, les phrases courtes où les points finaux mettent l'accent sur leur sens catégorique, les onomatopées, les interjections et même une transcription des paroles d'un personnage, pleine de phonèmes articulés de façon particulière : « Fus qui hêdes pur les hufriers, foyons ! Fus rucheriez te hêdre hapillé gomme eusses ! Vaut bas êdre incrat, cheune homme, qui se gu'ils veront pur fus ! » (p. 91). Ce passage nous montre une autre face de Vingtras comme narrateur : son regard critique capable de tourner en dérision quelques personnages.

Un autre aspect de l'inclination de Vingtras pour l'oralité est l'utilisation du passé composé en relation au passé simple, comme dans cet exemple : « J'ai entrepris l'histoire des vaincus de Juin. J'en ai retrouvé plusieurs, tous pauvres, mais presque tous dignes de leur misère » (p. 103).

Le passé simple (PS) est aussi utilisé, cependant il a une fonction différente de celle du passé composé (PC). Le PC exprime le passé du récit principal, plus récent, celui de Jacques Vingtras, et le PS renvoie aux faits d'un passé collectif, lointain du moment du récit : « Ils m'ont conté (PC), ces vieux de juin 48, que dans les prisons où vinrent (PS) les rejoindre ceux du 13 juin 49, on menaçait (PS) les nouveaux venus du regard et du

geste, et l'on *dressa* (PS) des retranchements, dès le premier jour de l'arrivée ». Les deux types d'énoncés au passé consistent dans la narration *ultérieure* (p. 229), typologie créée par Gérard Genette, dans *Figures III* (1972).

À d'autres moments, la narration vise à relater des actions. Le temps verbal employé dans ces situations est majoritairement le présent de l'indicatif. Comme exemple, nous citons une partie du texte où Vingtras parle du début de l'organisation des communards : « La première réunion a lieu ce soir. J'essaye de préparer ma harangue... Ah ! Je *me contente* de tracer, pour toute la campagne, deux ou trois grandes lignes [...] » (p. 112). Genette définit cette dernière perspective temporelle comme narration *simultanée* quand le récit se développe « au présent contemporain de l'action » (p. 229), caractéristique à l'écriture d'un journal. Cet aspect sera mieux développé dans les prochaines catégories : « Le temps » et « L'espace » de *L'Insurgé*.

Après avoir donné une idée générale de quelques aspects du narrateur de *L'Insurgé*, tels que l'oralité, le langage direct, l'humour et l'ironie et le mépris pour la rhétorique, nous passons à l'étude du temps dans le roman.

LE TEMPS

Dans cette partie du travail, nous nous consacrons à l'étude du temps dans *L'Insurgé*, y compris sa chronologie, la vitesse de quelques-uns de ses événements, son décor historique et ses marqueurs temporels.

Le récit se déroule, entre les années 1861 et 1871 environ et il recouvre, de son début à sa fin, une période de dix années. Les événements sont généralement racontés de façon chronologique, sans qu'il y ait des anticipations – car le narrateur est un personnage du roman et ne connaît pas son futur - ou de fréquents retours en arrière.

Entre ces dix années, l'intrigue se concentre surtout sur celle de 1871. Dans les éditions plus anciennes, cette année figure comme une partie du titre : *Jacques Vingtras - L'Insurgé : 1871*, comme dans l'édition de 1923, publiée chez Fasquelle dans la Bibliothèque-Charpentier et disponible en ligne sur Gallica,

le fond numérique de la Bibliothèque nationale de France¹⁷. Même si les éditions plus récentes n'ont pas gardé l'année comme sous-titre, les versions plus anciennes du livre exhibent dans leur sous-titre la date de 1871, mettant ainsi en évidence les rapports étroits entre le roman et cette année-là et attirant l'attention sur deux choses : elle explicite quelle a été l'insurrection de *L'Insurgé* et elle indique que les événements de 1871 sont eux aussi des personnages, des protagonistes du récit.

En ce qui concerne le temps, nous proposons une division du récit en deux parties : la première, qui va du premier au quatorzième chapitre et la seconde, qui commence au quinzième chapitre et termine au trente-cinquième, le dernier. Pour proposer cette division, nous nous appuyons sur les marques temporelles mises en relief, c'est-à-dire celles qui se localisent détachées du corps du texte, dans une ligne séparée, et qui servent à introduire ou à annoncer un événement. Nous excluons de cet éventail les marques qui indiquent simplement le jour de la semaine et nous maintenons celles préservant le jour et le mois.

Le roman possède un total de seize indicateurs temporels mis en relief dont un seulement se situe dans sa première partie : « 15 octobre » (p. 22), le jour où le personnage de Jacques Vingtras reçoit la démission du Collège. Les quinze autres indications se placent entre les chapitres XV et XXXI : « 10 janvier 1870 » (p. 137), « 12 janvier » (p. 143), « 15 juillet » (p. 155), « 3 septembre. Nouvelles de Sedan » (p. 177), « 5 Septembre » (p. 184), « 6 Septembre – Blanqui » (p. 187), « 30 octobre » (p. 207), « 31 octobre » (p. 209), « 1^{er} novembre » (p. 221), « 8 mars » (p. 235), « 11 mars. Au cherche midi » (p. 236), « 18 mars » (p. 241), « 26 mars » (p. 255), « Dimanche 21 mai » (p. 281), « Dimanche 28 mai, 5 heures du matin » (p. 328).

Le premier de ces repères, « 10 janvier 1870 », est le seul qui comporte une information sur l'année. Cette date, qui introduit le quinzième chapitre, est importante dans l'histoire de France et dans l'intrigue, car elle désigne le jour de la mort du journaliste Victor Noir assassiné par Pierre-Napoléon Bonaparte, cousin de l'empereur Napoléon III. Cet assassinat est historiquement le déclencheur d'une suite d'événements qui mèneront à la Commune de Paris et, dans l'intrigue, il représente le moment où les événements politiques commencent à occuper la place centrale du récit qui, jusqu'à ce moment-là, était consacré à la trajectoire de Vingtras.

¹⁷ VALLÈS, Jules. *Jacques Vingtras – L'Insurgé: 1871*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1923. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1026946.r=L%27Insurg%C3%A9?rk=21459;2> (Décembre 2017)

Cherchant à comprendre le passage du temps en observant les marqueurs temporels signalés ci-dessus, nous constatons, dans la chronologie, l'existence de quelques sauts dans le temps. Ce qui, par conséquent, pose une question : quel est le critère du narrateur dans le choix des dates signalées ? Notre hypothèse repose sur l'idée que les dates équivalentes ou à proximité des événements les plus fatidiques de l'histoire ont reçu, dans l'intrigue, une indication explicite. Par exemple, « 3 septembre. Nouvelles de Sedan » renvoie au jour où l'échec de Napoléon contre les Allemands, lors de la bataille de Sedan, est connu à Paris. Cette défaite provoque un soulèvement populaire qui oblige les députés français, sous la pression du peuple, à la proclamation de la déchéance de Napoléon III : c'est la chute du Second Empire et le début de la Troisième République.

Également, « Dimanche 28 mai, 5 heures du matin » signale un jour important de l'histoire de Paris et de la France : la défaite de la dernière barricade de résistance du côté des communards. Dans l'intrigue, ce repère se localise dans le trente-quatrième chapitre, parallèlement aux actions presque finales du roman.

Même si la deuxième partie du texte présente quelques sauts dans le temps dans les jours ou les mois dont les actes ont eu moins de répercussion, la vitesse, dans le récit de la Commune, est plus lente que dans la narration de la vie de Vingtras. Du premier au quatorzième chapitre, nous accompagnons une période de dix années, pendant que du quinzième au trente-cinquième, se déroule au cours de seize mois.

Les sauts dans le temps dans la première partie du roman ne sont pas très faciles à saisir, car le temps de la narration est presque toujours le présent, c'est-à-dire que l'intrigue se déroule comme si chaque épisode raconté était en train de ou venait d'arriver, sans que la relation de succession et la quantité de temps exactement écoulés entre les actions soit claire.

À l'égard du caractère présent, de la dimension présente de la narration (narration du moment présent ou presque) de *L'Insurgé*, il devient plus évident lorsque nous observons l'emploi de quelques adverbes de temps : « ce soir » (p. 27, p. 112), « maintenant » (p. 33, p. 53), le « lendemain » (p. 34, p. 51, p. 57), « aujourd'hui » (p. 47, p. 51, p. 53, p. 62, p. 67, p. 99), « ce matin » (p. 50), « six heures du matin » (p. 54), « une heure après » (p. 59), « hier soir » (p. 93), « sept heures du matin » (p. 118), etc. Un autre indice de l'aspect *actuel* de la narration est l'abondance de phrases au passé récent, comme « je viens d'être nommé auxiliaire [...] » (p. 31), « je viens de sauver l'honneur [...] » (p. 44) et « je venais de crever un de leurs préjugés » (p. 49). Cette

narration actuelle, au présent, presque *en direct* attribue au récit l'air d'un journal où les événements quotidiens sont enregistrés.

Les passages brusques d'une partie à l'autre du texte (d'un paragraphe à l'autre, d'une phrase à l'autre) sont aussi un des aspects qui donnent à *L'Insurgé* les caractéristiques d'un récit personnel qui ne se soucie pas de faire des transitions didactiques pour ses narrataires, car le narrateur n'écrit que pour lui-même. Dans le treizième chapitre, par exemple, le narrateur se demande si des députés invités à une réunion y comparaitront : « Viendront-ils ? » (p. 126). Après cette interrogation, à la ligne suivante (nouveau paragraphe), vient une information de localisation de l'action des paragraphes suivants : « Salle Biette. Boulevard Clichy ». Elle localise et introduit une nouvelle partie du texte dont le premier paragraphe est composé d'une seule phrase : « Ils sont venus » (p. 126). Sans autres explications, commence alors le récit de la séquence, de la nouvelle scène : « Ils ont monté l'escalier branlant qui conduit à une salle aux murs tous nus, éclairée par des lampes qui fument, meublée, en guise de siège, par de vieux bancs de classe disloqués » (p. 126).

L'organisation des informations de cette manière (phrases courtes dont le verbe, qui était auparavant conjugué au futur de l'indicatif, est maintenant répété au passé) met en évidence le style direct, voire abrupt, du texte. Cette tournure réapparaît, au moins, une fois de plus, quand elle marque l'ellipse du processus de production du livre de Jacques Vingtras : « Le livre va paraître. Le livre a paru » (p. 61) Cette caractéristique formelle dérange positivement le lecteur qui ne peut pas s'attendre à de grandes explications ou à des relations séquentielles explicites entre deux paragraphes ou même entre deux phrases.

Afin de conclure cette sous-partie, nous reprenons trois caractéristiques qui nous semblent essentielles pour une compréhension générale de la temporalité de *L'Insurgé* : I) la relation entre le temps de l'intrigue dans la deuxième partie et le temps de l'histoire, II) l'écriture du récit jour à jour, comme si les actions étaient arrivées récemment et III) le dynamisme dans le passage du temps, exprimé principalement par les sauts dans le récit.

L'ESPACE

Dans cette sous-division de ce travail, nous nous consacrons à l'analyse de l'espace dans *L'Insurgé*. À ce sujet, le premier trait du roman à observer est sa pluralité de décors, extérieurs (campagne, places, rues, quais) et intérieurs (hôtels, chambres, salons, bureaux, mairies, cafés), publics et privés.

Le premier espace de *L'Insurgé* dans lequel Jacques Vingtras s'insère est le collège où il travaille comme maître d'étude. L'institution n'est pas nommée, ni sa localisation est exprimée, mais il est possible d'inférer qu'elle se situe près de la mer et que le lieu est très agréable, fournissant la « tranquillité », le « pain » et le « refuge » (p. 18), *refuge et tranquillité* qu'il trouve dans la chambre qu'il y occupe :

« La petite chambre qui est au bout du dortoir, et où les maîtres d'étude peuvent, à leurs moments de liberté, aller travailler ou rêver, cette chambre-là donne sur une campagne pleine d'arbres et coupée de rivières.

Dans l'haleine du vent arrive un parfum de mer qui me sale les lèvres, me rafraîchit les yeux et m'apaise le cœur. À peine il palpite, ce cœur-là, à l'appel de ma pensée, comme le rideau contre la fenêtre sous un souffle plus fort. » (p. 20)

L'état de paix et de bien-être est produit par la présence d'une nature amicale, accessible par la fenêtre de sa chambre. Le confort trouvé dans ce lycée n'est pas habituel pour le personnage qui dit avoir été : « [...] obligé, pendant des années, d'accepter n'importe quel trou pour alcôve » (p. 19).

La tranquillité de cet asile est rapidement bouleversée par un imprévu (une « insurrection » des élèves à laquelle Vingtras se rallie, p. 26) et l'espace « plein d'air et de lumière », « à grands jardins et à grandes fenêtres » (p. 21) devient soudainement « le terrain d'embuscade des comploteurs » (p. 25). Renvoyé, Jacques Vingtras se dirige à Paris où il restera jusqu'à la fin du récit.

Les conditions de vie du personnage-narrateur n'y sont pas meilleures qu'au lycée. La misère, la saleté et le froid sont quelques caractéristiques de son nouveau logement, une petite chambre louée dans une sorte de pension. Nous citons sa description dont voici la description :

« Il fait lugubre dans ma chambre, une chambre de trente francs qui a une vue sur un boyau de cour où, au-dessus d'un tas de débris, est juché un pigeonier dont les roucoulements me désespèrent. [...]

J'aurais voulu partir : il me semble qu'il passe à travers la cloison une odeur qui empoisonne ma pensée ! [...]

[...] C'est qu'aussi il gèle dans cette chambre, et qu'il est long à faire flamber, mon tas de houille. » (p. 37-39)

Comme l'explique Vingtras, cette chambre est louée grâce à son emploi à la mairie. Elle est « lugubre », froide et a une odeur qui dérange sa pensée. La phrase

« J'aurais voulu partir » indique son mécontentement. Motivé par ce désagrément, cherchera-t-il une vie où il aura plus de confort matériel et la trouvera-t-il ?

Tout comme les repères temporels figurant comme titres dans quelques parties du texte, le roman possède aussi, en quantité moindre, des repères d'espace. La première est « Sainte-Pélagie » et se situe au dixième chapitre. Après la « petite chambre » du lycée et la « chambre de trente francs », le nouvel abri de Vingtras est une cellule à la maison de détention (à l'époque, pour les prisonniers politiques) de Sainte-Pélagie ou « Pélago » (p. 93), surnom employé par ce personnage.

Le surnom de la cellule, « Au petit tombeau » (nom attribué à cause de sa localisation dans la prison), est une marque d'espace qui introduit une sous-division du dixième chapitre. Dans cette partie, Jacques Vingtras décrit la chambre minuscule, « étroite et triste » dont la fenêtre permet de voir juste « la cime des arbres et une grande bande du ciel » (p. 97). Mais, différemment de ce que nous pouvons imaginer, elle ne suscite pas le chagrin du personnage qui comprend cette solitude comme une sorte de disponibilité :

« Je passe des heures entières la tête contre les barreaux, à humer la fraîcheur du vent ou à recevoir, sur le front, ma part de soleil.
Cette solitude ne m'effraie pas. Souvent même, je plante là 89 et 93 pour me trouver simplement en face de moi, et pour suivre ma pensée, blottie dans un coin de la cellule ou baignant, dans l'air libre, au-delà de la croisée grillée.
Cette captivité n'est point pour moi la servitude : c'est la liberté ». (p. 97)

Dans cet extrait, reviennent « la fraîcheur du vent » et le soleil « sur le front », c'est-à-dire les plaisirs de la nature qui étaient présents au lycée et absents dans la petite chambre de Paris. Néanmoins, les barreaux, l'emprisonnement ne sont pas ressentis comme nocifs par Jacques Vingtras, car il dispose du privilège de sa solitude, celle-ci lui permet de se perdre dans ses songeries, dans ses mémoires, dans sa pensée. La réclusion, puisqu'elle est une occasion de réfléchir, devient un synonyme de liberté.

Néanmoins, cette liberté et l'isolement de la cellule ne durent pas; le refuge de Vingtras, devient vite, avec son autorisation, le lieu de réunion des détenus. « Le club » est un des repères textuels qui marquent une division dans le livre, ici à l'intérieur du dixième chapitre. Il s'insère à la suite de la partie intitulée « Au Petit Tombeau ». Jacques Vingtras décrit la nouvelle ambiance : « Mon logis est devenu le salon, la salle à manger, la salle d'armes, et le club de la prison. On en a fait un tapage là-dedans ! » (p. 98)

Dans cette brève description des lieux où Jacques Vingtras a habité, une situation s'est présentée deux fois : d'abord, le lycée « loin du combat et loin du bruit » (p. 19) est devenu « terrain d'embuscade » et, postérieurement, la cellule tranquille a « été envahie »

par des « visiteurs gueulards » (p. 99). Ces deux épisodes nous permettent de penser que Vingtras suscite le bouleversement autour de lui.

Une fois libre, le personnage-narrateur reçoit un groupe de républicains qui lui demandent de présenter sa candidature aux élections préalables « à la députation » (p. 111), au sein du parti républicain¹⁸, comme opposition à Jules Simon.

La rencontre entre Vingtras et son adversaire se passe à l'occasion des élections à la « Salle du Génie » (p. 115), lieu dont ni la localisation, ni les caractéristiques ne sont révélées. Les impressions du personnage à ce propos se limitent à « J'y suis – la salle est bondée et immense ! Elle me paraît telle du moins. » (p. 115) Vingtras admet, dans son témoignage, que la description est soumise à ses sentiments, son hésitation et peut-être à sa peur devant l'importance de la situation.

Jules Simon vainc, Vingtras retrouve sa liberté et la présence de la nature. Il fait séjour dans une propriété rurale où il se repose : « Il y a là-bas, une ferme où j'ai passé des journées calmes et heureuses à regarder battre le blé, courir les canards vers la mare, à boire du petit vin blanc sous un grand chêne ombreux, et à faire la sieste à l'herbe coupée, près des paumiers en fleur » (p. 118). Cette citation nous mène à penser que l'état de bien-être, pour Vingtras, est toujours attaché à la nature ou à quelques sensations qui renvoient à son origine paysanne.

Cependant Jacques Vingtras se voit à nouveau sollicité pour une nouvelle proposition d'action politique. Sa présence est requise dans une assemblée populaire qui doit décider de convoquer les députés républicains de Paris à une réunion. Quoique les chapitres XIII et XIV soient destinés à cette séance, le sujet qui y est discuté n'est pas clair. Par une vérification qui confronte le repère temporel du début du chapitre XV, le 10 janvier 1870, avec quelques textes historiques sur la Commune, nous concluons que cette réunion est l'occasion où les travailleurs vont exprimer leur mécontentement à l'égard de la formation d'un nouveau gouvernement dont Émile Ollivier est le dirigeant¹⁹.

¹⁸ Jacques Vingtras affirme, à plusieurs reprises, qu'il n'appartient pas à un parti politique. Cette apparente contradiction sera mieux développée dans l'analyse du personnage.

¹⁹ “Nas eleições de 1869 (24 de maio), as oposições conseguem ganhar mais de 40% dos votos: uma autêntica vitória, celebrada com manifestações em Paris. Novas medidas liberalizantes de Napoleão III (em 6 de setembro, são aumentados os poderes das duas Assembleias), ele também negocia um novo governo, dirigido por um ex-oposicionista moderado Émile Ollivier; este assume em 2 de janeiro de 1870” (PONGE, 1997, p. 134). Cet extrait du texte de Ponge s'encadre parfaitement dans une partie de *L'Insurgé* lorsque le narrateur décrit le climat de tension surtout en relation aux modérés tel qu'Ollivier : « On se mouche comme à l'église avant que le sermon commence, et les durs-à-cuire, ceux qui ont pour opinion “qu'il faut que ce soit comme en 93”, écoutent religieusement, tout en regardant de travers les voisins suspects de modérantisme » (VALLÈS, 1986, p. 134).

Comme Vingtras n'a pas vaincu les préalables du parti, il continue, dans la rencontre qui suit, à côté des populaires. Cette réunion a lieu dans la « Salle Biette. Boulevard Clichy » (p. 126). Dans cette courte indication il y a plus d'information sur l'espace que dans la marque « Salle du Génie », de la réunion précédente. Elle est également décrite plus soigneusement : « Ils [les députés républicains] ont monté l'escalier branlant qui conduit à une salle aux murs tout nus, éclairée par des lampes qui fument, meublée, en guise de sièges, par des vieux bancs de classe disloqués. » (p. 126)

Les qualificatifs « branlant », « nus », « vieux », « disloqués » détaillent le décor de la session : une vieille salle dans laquelle les meubles sont rares et en très mauvais état. Cette pièce « mal équarrie » (p. 127) joue ensuite le rôle d'un tribunal, d'une « sellette des assises » (p. 127) où l'assemblée populaire deviendra l'accusation et « les cinq ou six cents hommes » qui y participent deviendront le « jury » (p. 127).

Au XVe chapitre, à partir de l'épisode de l'assassinat de Victor Noir qui a lieu le 10 janvier 1870 (événement déclencheur des exaspérations populaires qui mèneront, quatorze mois plus tard, à la Commune de Paris), la référence à des lieux de la ville de Paris ou à des lieux publics s'intensifie. Nous avons inventorié les toponymes concernant les places, les rues, les logements, les bâtiments publics ou commerciaux cités entre le XVe et le XXXI^e chapitre :

« Bibliothèque Richelieu », (p. 137), « rue d'Aboukir »²⁰ (p. 137), « rue de Neuilly » (p. 139), « Passage Masséna » (p. 139, p. 147), « Belleville » (p. 142), « salle des Folies », « sous l'Odéon » (p. 143), « Quartier Latin » (p. 144), « les murailles des Tuileries » (p. 148, 159), « du côté du Père Lachaise » (p. 148), « cimetière de Neuilly » (p. 148), « Corps législatif » (p. 151, 158, 179), « Chambre » (p. 151, 180), « Place du Palais-Bourbon » (p. 158, 159, 179), « Palais de l'Industrie » (p. 160), « Place Vendôme » (p. 162), « Dépôt »²¹ (p. 163, 318), « l'instruction », (p. 165), « Mazas » (p. 168, 234, 236, 261, 318, 321), « Centrales »²² (165), « La Villette » (p. 168, 171, 187, 188, 236, 238, 260), « café Garin » (p. 178), « Place de la Concorde » (p. 180), « Hôtel de Ville » (p. 181, 182, 184, 190, 192, 196, 202, 206, 209, 210, 211, 215, 218, 222, 231, 234, 235, 236, 254, 270, 281, 291, 292, 295), « la Seine » (p. 182, 320), « Pélagie » (p. 184), « rue des

²⁰ Selon une note de l'édition, c'était la rue des journaux.

²¹ Signifie « lieu où sont détenus les prisonniers de passage ». (*Trésor de la Langue française informatisé*)

²² Prison des longues peines. Source : <http://www.leparisien.fr/faits-divers/les-centrales-prisons-des-longues-peines-07-05-2014-3821933.php> (10/03/2017).

Halles » (p. 187), « Champ-de-Mars » (p. 188, 192, 291), « au-dessus des places publiques » (p. 189), « La Corderie » (p. 190, 210, 225, 226, 227, 233), « entre le Temple et le Château-d'Eau » (p. 190), « rue de Versailles » (p. 190), « le nouveau parlement » (p. 191), « faubourg » (p. 192, p. 211, 255, 256), « taudis » (p. 192), « toutes les rues de Paris » (p. 192), « Belleville » (p. 192, 260), « Folies-Belleville » (p. 193), « cimetière » (p. 195), « si près le berceau de la République » (p. 195), « cercueil d'inconnus » (p. 195), « salle Favié » (p. 199), « citadelle des insurgés de La Villette » (p. 221), « les cafés » (p. 226), « Préfecture de police » (p. 227), « le petit logis de la rue Saint-Jacques » (p. 232), « Cherche-midi » (p. 235, 236), « Cayenne » (p. 237, 261), « premier carrefour » (p. 238), « Comité central » (p. 241, 244, 246, 249, 259, 270), « un jardin de la rue des Rosiers, là-haut à Montmartre » (p. 241), « Place de l'Hôtel de Ville » (p. 243), « rue du Temple » (p. 243, 244), « rue de Rivoli » (p. 243), la Ville (p. 245), « au cœur de Paris » (p. 245), « la Ville impénétrable » (p. 246), « Montmartre » (p. 246, 316k), « O grand Paris » (p. 256), « rue Saint-Dominique » (p. 264), « salles vides » (p. 270), « salles pleines » (p. 270), « amphithéâtre à gradins » (p. 270), « Versailles » (p. 271, 272,), « mur aux fusillades » (p. 278), « Comité de Salut public » (p. 281, 317), « auditoires » (p. 282), « Porte de Versailles » (p. 286, 292), « sur les pavés » (p. 288), « fond de la rue » (p. 288), « sur le pavé de ce Paris » (p. 290), « quartier » (p. 291), « Trocadéro » (p. 291), « École militaire » (p. 291), « dans Paris » (p. 291), « ce Paris » (292), « Ve arrondissement » (p. 295), « Luxembourg » (p. 295, 313), « ce pays latin » (p. 295), « Sorbonne » (p. 295), « Panthéon » (p. 296, 297, 299, 303, 310), « devant le collège Sainte-Barbe » (p. 296), « en pleine rue » (p. 296), « gare Montparnasse » (p. 297), « rue Vavin » (p. 299, 302, 309), « boulevard Arago » (p. 299), « un café de la rue Soufflot » (p. 301), « carrefour Bréa » (p. 302), « la fontaine Saint-Sulpice », « rue de Buci » (p. 305), « rue Casimir-Delavigne, un cabinet de lecture » (p. 306), « la rue en feu » (p. 306), « Saint-Etienne-du-Mont » (p. 310), « Bibliothèque Sainte-Geneviève » (p. 310), « Hôtel des Grands Hommes » (p. 311), « Mairie du XIe » (p. 314), « rues calmes » (p. 315), « les quais déserts » (p. 315), « Place Voltaire. Mairie du XIe » (p. 316), « la grande salle » (p. 316), « Marais » (p. 317), « Mairie de Belleville » (p. 322), « Rue Haxo » (p. 322), « un petit café » (p. 324), « la rue Lafayette » (p. 325), « Place des trois bornes » (p. 327), « rue de Belleville » (p. 323), « au fond d'un appartement abandonné » (p. 329), « dans les cours » (p. 331), « chambre des amputés » (p. 332), « hôpital Saint-Antoine » (p. 335), « rue Montparnasse » (p. 339), « passage du Commerce » (p. 339), « rue de l'Éperon » (p. 339), « cimetière » (p. 341), « poteau de Satory » et « un ruisseau qui est la frontière » (p. 342).

Par cet éventail, nous connaissons le parcours qui mène Vallès d'un lycée au bord de la mer à la Commune de Paris, puis son parcours pendant la Commune: il commence dans la « rue d'Aboukir » qui, à l'époque, était la rue des journaux ; puis, il fait face à plusieurs obstacles, représentés par des prisons (le « Dépôt », « Mazas », « Centrales » et « Cayenne ») et aussi par « le mur des fusillades » ; il avance en direction de l'Hôtel de Ville et d'autres bâtiments administratifs et publics situés principalement dans le Ve arrondissement; et il finit par la défaite de l'insurrection communarde qui, nous le savons, se termine surtout dans le XI^e arrondissement (« Place Voltaire », « Mairie du XI^e », « Place des Trois Bornes », « hôpital Saint-Antoine ») et ses alentours.

Le « poteau de Satory », l'un des derniers lieux cités, se situe à Versailles et il s'agit d'une région militaire où de très nombreux communards ont trouvé la mort ou la condamnation. Jacques Vingtras ne participe pas à cet épisode de Satory, mais il le mentionne, car sa place marque, dans le roman, le terme de la Commune. Pour notre personnage, l'insurrection finit loin de Paris et de Versailles, les décors du conflit, quand il cherche un abri dans un pays voisin où « un ruisseau » indique la frontière. Une fois de plus, un élément de la nature apparaît associé au refuge. Par contre, il est suivi d'une dernière image de la ville :

« Et je pourrai être avec le peuple encore, si le peuple est rejeté dans la rue et acculé dans la bataille.
Je regarde du côté où je sens Paris.
Il est bleu cru, avec des nouées rouges. On dirait une grande blouse inondée de sang ». (p. 342)

Cette phrase finale du roman est une description de ce que Vingtras, le personnage-narrateur imagine comme étant le ciel de Paris. Ce tableau est une métaphore construite par une comparaison entre les couleurs du ciel et une blouse – vêtement de l'ouvrier. Cette allégorie réunit deux éléments qui apparaissent ensemble dans notre recensement: la ville et l'agitation. L'insurrection communarde est totalement liée, associée à la ville de Paris, à ses rues et à ses bâtiments C'est une révolte urbaine, parisienne. Et c'est ainsi dans le roman que nous étudions.

Nous avons partagé cette analyse en deux moments : I) les espaces privés dans lesquels Jacques Vingtras a habité et II) les espaces publics que ce même personnage a fréquentés. Dans le premier moment, nous avons étudié ses chambres et sa cellule en prison ; dans la deuxième partie, nous nous sommes penchés sur les salles de réunion où deux séances importantes ont eu lieu et nous avons inventorié les endroits de la ville cités entre le XV et le XXXV^e chapitre.

L'étude des espaces privés de *L'Insurgé* montre que Vingtras est un personnage qui, malgré son degré d'instruction avancé pour l'époque, mène une vie difficile, similaire à celles des ouvriers. La « Salle Biette » est utilisée par un mouvement politique populaire sans ressources dont la structure physique est presque improvisée. Le recensement spatial effectué et la diversité des espaces ainsi recensés indiquent que le parcours de Vingtras dans l'espace et dans la Commune a été très mouvant. Il a circulé à la campagne et à Paris. Dans la capitale, il a fréquenté plusieurs arrondissements, des lieux ouverts (rue, trottoirs, passages et quais) et des lieux fermés (bâtiments publics, cimetières, cafés, restaurants, hôpitaux, gares, bibliothèques, etc.).

Dans cette sous-partie, nous avons essayé de fournir une idée générale de l'espace dans *L'Insurgé*. De cet effort, nous reprenons, en guise de conclusion, deux informations principales : d'abord, pour ce qui touche au personnage de Jacques Vingtras, il vit d'abord et alternativement dans des espaces urbains et ruraux; ensuite, pendant l'insurrection de la Commune, le roman se limite spatialement parlant au territoire urbain parisien. Il existe aussi, dans le récit, une opposition entre la ville – le bouleversement, les souffrances – et la campagne – la tranquillité et le refuge.

Nous passons maintenant à l'étude des personnages.

LES PERSONNAGES

Dans cette sous-partie, nous nous penchons, d'abord, sur le personnage de Jacques Vingtras, le narrateur du récit. Cette analyse est divisée en trois parties : le physique, le portrait intellectuel et le portrait moral. Pour ce faire, nous puisons nos informations dans le dernier roman de la trilogie, sauf pour recourir à des informations importantes absentes dans *L'Insurgé*, comme par exemple la question physique. Ensuite, nous nous consacrons à l'étude de quelques personnages secondaires. Commençons donc par le physique de Vingtras.

Jacques Vingtras : le physique

Nous avons, premièrement, fait une recherche du nom « Vingtras » sur la toile et toutes les occurrences trouvées sont consacrées au personnage de *L'Insurgé*. Par conséquent, nous déduisons que ce nom, différemment du prénom Jacques, n'est pas ordinaire en France, voire inexistant. Nous avons aussi observé que les lettres initiales de

Jacques Vingtras sont les mêmes de Jules Vallès, ce qui peut suggérer une lecture biographique de l'œuvre. Ce n'est pas le cas ici.

L'Insurgé est dépourvu de descriptions physiques détaillées de Jacques Vingtras, mais le récit offre quelques pistes, comme l'existence d'une barbe. Dans le passage suivant, celui-ci change son apparence pour fuir une persécution : « Passedouet, qui est le maire du XIII^e [arrondissement], m'a caché trois jours. Le troisième jour, j'ai pris son rasoir, travaillé ma barbe, coupé les favoris, gardé les moustaches et la mouche, et je suis sorti [...] » (p. 225). La barbe nous semble être un élément important de la caractérisation physique dans le contexte du XIX^e siècle, car le récit présente une situation où Jacques Vingtras n'est pas reconnu en conséquence de l'élimination de celle-ci. Un soldat lui interdit d'entrer à la mairie en disant : « - Jacques Vingtras a de la barbe. Vous n'êtes pas Jacques Vingtras ! (p. 301).

Au XIX^e siècle, les photographies n'étaient pas encore très fréquentes. Par conséquent, la description physique des gens qui était transmise oralement d'une personne à l'autre avait beaucoup d'importance. Dans ce contexte, il serait aussi possible que l'image d'une personne resterait longtemps associée à une photo, par exemple diffusée dans les journaux de l'époque. C'est le cas de Jacques Vingtras qui a eu, non une photo, mais une caricature de soi imprimée dans un journal. Il la décrit : « Il me connaît, il a vu ma caricature en chien, avec une casserole à la queue » (p. 162)²³.

Pour essayer de créer un tableau plus précis de Jacques Vingtras, nous reprenons quelques extraits issus du *Bachelier*. Comme une partie de la construction de l'humour dans la trilogie, la mère de Vingtras le décrit, à l'occasion d'une rencontre, d'une façon très positive, marquée par l'étonnement :

« Comme tu as grandi ! Comme tu as devenu fort ! » (p. 490)
« Tu as une si bonne tournure ! Je t'ai apporté un habit à la française ; je te ferai faire des bottes. Mais fais-toi donc voir : de la moustache ! Tu as des moustaches ! Elle n'y peut plus tenir de joie, d'orgueil. Elle lève les mains au ciel et va tomber à genoux. "C'est que tu es beau garçon, sais-tu !" [...] Tout le portrait de sa mère ! » (p. 491)

L'humour de sa mère réside dans sa surprise devant la beauté et la force de Vingtras (ce qui suggère que, dans l'enfance, il était laid et faible) et dans la comparaison de sa nouvelle (et bonne) apparence avec la sienne. L'arrivée à l'âge adulte n'est pas

²³ Jules Vallès a été représenté en caricature par André Gill, célèbre satyrique de l'époque, dans le journal *La Lune*. Le dessin est une parodie de la gravure *Le convoi du pauvre*, de Pierre-Roch Vignerot (1789 – 1872), et montre le visage de Vallès dans un corps de chien avec une casserole à la queue.

caractérisé simplement par les traits physique, sa mère observe aussi son expression : « Tu as l'air sérieux, sais-tu ? » (p. 492).

Mais Vingtras contredit sa mère et offre son autoportrait : « Je ne crois pas. J'ai la tête taillée comme à coups de serpe, les pommettes qui avancent et les mâchoires aussi, des dents aiguës comme celles d'un chien. J'ai du chien. J'ai aussi de la toupie, le teint jaune comme du buis » (p. 491). Dans cette brève description, Vingtras exprime la rudesse de formes et la couleur de son visage comparaison avec une sculpture en bois où les formes sont saillantes.

Et maintenant : les caractéristiques physiques analysées ont-elles des relations avec les traits intellectuels et moraux du personnage ?

Jacques Vingtras : portrait intellectuel

Dans *L'Insurgé*, Vingtras, déjà bachelier, vient de perdre son père. Il essaie, alors, d'occuper un poste de pion (aussi appelé maître d'étude, terme qui désigne une fonction de surveillant) dans un collège dont les tâches lui donnent la possibilité d'étudier librement:

« Le temps que j'ai à moi, je le passe auprès du poêle, dans mon étude vide, un livre à la main, ou bien dans la classe de philosophie, un cahier sur les genoux. Le professeur est le gendre du recteur lui-même, et cela le flatte de voir ce Parisien à l'air crâne, à la barbe noire, assis comme un écolier sur un banc, et écoutant parler des propriétés de l'âme. Elles m'ont joué un tour pour le baccalauréat, il ne faut pas qu'elles me fichent encore dedans pour la licence. J'ai besoin de savoir combien l'on en compte dans le Calvados : six, sept, huit... ou moins, ou plus !
Et je suis les leçons avec assiduité, pour être bien au courant de la philosophie du département. » (p. 22)

La présence de Vingtras, dans la classe donne un certain prestige au maître de philosophie, d'abord par son statut de « Parisien », celui qui vient de la capitale et qui probablement a eu accès à plusieurs expériences de la vie cosmopolite, par son âge dévoilé par sa « barbe noire ». Vingtras plaisante que les « propriétés de l'âme » lui ont créé des problèmes, des ennuis (elles lui « ont joué un [mauvais] tour ») à l'occasion du baccalauréat et qu'« il ne faut pas » que cela risque de se répéter lors de la licence. Avec abnégation, il suit donc volontairement les cours de philosophie du collège pour, dit-il avec beaucoup d'ironie, « savoir combien l'on en compte [des propriétés de l'âme] dans le [département du] Calvados où, apparemment, l'école se situe », c'est-à-dire, continue-t-il toujours aussi ironique, pour « être bien au courant de la philosophie du département » (p. 22).

Il est supposé qu'un niveau avancé d'éducation devrait aider Vingtras à obtenir bon poste, une bonne situation qui lui permettrait de vivre tranquillement. Pourtant, la relation entre le degré de formation (le niveau d'éducation) et l'obtention d'un bon emploi (et des moyens de vivre) n'est pas directe ni automatique. La question du manque d'emplois pour les jeunes ayant fait des études universitaires est traitée par Vallès dès *Le Bachelier* et revient dans *L'Insurgé* dans l'épisode où Vingtras dénonce le fonctionnement, la logique du système, ce qui mènera le narrateur à perdre son emploi au lycée. Dans les paragraphes reproduits ci-dessous, Jacques Vingtras exprime son opinion sur le système d'éducation :

« Le hasard veut que je supplée votre honorable professeur, M. Jacquau. Mais je me permets de ne point partager son opinion sur le système d'enseignement à suivre.

Mon avis, à moi, est qu'il ne faut *rien apprendre, rien*, de ce que l'Université vous recommande. (Rumeurs au centre). Je pense être plus utile à votre avenir en vous conseillant de jouer aux dominos, aux dames, à l'écarté [...]. » (p. 27)

Que comprendre de cette citation très ironique où Vingtras utilise l'antiphrase et le paradoxe pour provoquer et même choquer ? Notre personnage dit aux élèves de ne pas croire leur « honorable professeur » quand il leur affirme que les études garantissent une bonne profession. Si vous voulez gagner de l'argent, faites autre chose, par exemple soyez joueur de cartes.

Vingtras n'ignore pas l'importance de l'instruction, des études, de la nécessité d'offrir un réseau d'enseignement public, gratuit, laïque (ce sera une des décisions de la Commune), mais il n'a pas le culte de l'érudition pure, il sait que le *système* d'enseignement est affecté de nombreux maux (par exemple, un cours de catéchisme sous prétexte d'enseigner la philosophie) et il n'est pas élitiste. Il sait que des gens sans formation scolaire et illettrés peuvent avoir de nombreuses connaissances acquises de diverses façons et intervenir utilement dans la vie politique, et même dans l'administration des affaires publiques, comme il l'illustre, avec un ton humoristique, dans le cas d'un ouvrier qui, ignorant de l'écriture, a reçu de lui, pendant la Commune, le poste de maire adjoint de La Villette et qui y agit avec beaucoup de discernement : « Il signe des ordres pavés de barbarismes, mais pavés aussi d'intentions révolutionnaires, [...]. Son style, ses redoublements de consonnes, son mépris des participes et de leur concubinage, ses coups de plumes dans la queue des pluriels lui ont valu un régiment et une pièce de canon » (p. 260).

Pour participer aux barricades, pour administrer la mairie de La Villette, il n'est pas indispensable d'avoir fait des études ; par contre, l'éducation peut se montrer très utile

et Vingtras en fait usage, par exemple quand il fréquente les tribunes. Notre personnage juge que sa compétence dans le langage lui permet de diffuser sa cause dans des espaces inattendus comme les cercles bourgeois et d'attirer même l'attention de ses opposants politiques. Le personnage-narrateur parle ainsi de sa rhétorique :

« Comment ne se fâchent-ils [le public] pas ?
C'est que j'ai gardé tout mon sang froid, et que, pour faire trou dans ces cervelles, j'ai emmanché mon arme comme un poignard de tragédie grecque, je les ai élaboussés de latin, j'ai grandsièclisé ma parole, - ces imbéciles me laissent insulter leurs religions et leurs doctrines parce que je le fais dans un langage qui respecte leur rhétorique, et que prônent les maîtres du barreau et les professeurs d'humanité. C'est entre deux périodes à la Villemain que je glisse un mot de réfractaire²⁴, cru et cruel, et je ne leur laisse pas le temps de crier. » (p. 49)

Dans cette citation, l'utilité de la rhétorique ou de la façon de dire se révèle. Le lecteur de *L'Insurgé* sait déjà que Jacques Vingtras possède l'art du langage, car il est le narrateur. Mais, dans cette réflexion, il exprime quelle est la cause (celle des « réfractaire[s] ») au service de laquelle il met son éducation et sa connaissance, pour lui, la parole est une « arme comme un poignard de tragédie ». Le ton, le style combattant de son langage est manifeste dans les mots « faire trou », « imbéciles », « insulter », « cru » et « cruel » ; mais cet aspect va être mieux exploité dans la prochaine sous-partie.

Jacques Vingtras : portrait moral

Jacques Vingtras, après avoir été renvoyé du bureau des naissances, se lance totalement dans le journalisme, carrière où il aurait la possibilité d'utiliser ses outils intellectuels pour gagner, finalement, du prestige et de l'argent. Il contribue à plusieurs journaux dont *Le Figaro*, d'Hyppolite de Villemessant. Ainsi que ce propriétaire, diverses personnalités de la presse et du monde politique parisien sont aussi transformés en personnages secondaires de *L'Insurgé*. Ils sont importants dans le roman pour que le lecteur puisse faire connaissance de Jacques Vingtras à partir d'autres points de vue, autres que celui du narrateur.

Émile de Girardin (cité dans le livre comme Girardin tout court), chef de *La Presse* – un journal français important du XIXe siècle se refuse à publier un article de Vingtras et justifie avec un portrait du journaliste : « Votre Vingtras ? Un pauvre diable qui ne pourra pas s'empêcher d'avoir du talent, un enragé qui a un clairon à lui et qui voudra en jouer, au nom de ses idées et pour la gloire, taratati, taratata ! » (p. 56).

²⁴ « Réfractaire » est un mot récurrent dans le vocabulaire vallésien. Selon le Trésor de la langue française informatisé, il signifie « Qui refuse d'obéir, de se soumettre » parmi d'autres acceptions dérivées.

Le style d'écriture du personnage, qui fait aussi des articles pour le *Figaro* d'Hypolite de Villemessant, est rapidement rejeté par la presse commerciale, ce qui l'amène à la presse politique. Girardin lui recommande d'établir son propre journal, conseil qu'il suivra avec la fondation de *La Rue : Paris pittoresque et populaire*. Comme rédacteur en chef, Vingtras publie des articles ayant de grandes répercussions, par exemple le plus célèbre « Les cochons vendus », qualifié par lui dans *L'Insurgé* « une page brutale » (p. 81). Ce projet ne dure pas longtemps.

Cette étape où il est journaliste est essentielle pour que nous comprenions l'orientation idéologique de notre personnage en ce qui concerne la conjoncture politique de la France à la fin des années 1860 et au début des années 1870. Vingtras ne plaît ni les « bonapartistes » (p. 87), ni les « tricolores » (p. 87). Les premiers étaient les députés de l'Assemblée nationale liés au parti bonapartiste et les autres, les « tricolores », les partisans de « la Marianne », une république, d'après Vingtras, « bourgeoise » (p. 135), opposée à « la Sociale » (p. 105), la république sociale et « guerrière (p. 165) ». Notre écrivain-auteur et notre personnage-narrateur se situent hors de l'opposition établie entre bonapartistes et tricolores et contre eux, parce qu'ils sont favorables à la Sociale.

Le personnage de Jacques Vingtras nie le communisme, cite Proudhon avec admiration et attribue à l'Association internationale des travailleurs (aujourd'hui connue comme la Première Internationale) la création du Comité des vingt arrondissements et de la Commune, auxquels il participe. C'est-à-dire qu'il transite au sein de la gauche. D'un côté, il accuse les républicains d'être des bourgeois qui sont contraires à la « Sociale » et affirme que le vote est inutile (p. 201), de l'autre, il pose sa candidature contre Jules Simon dans le Parti républicain. Ce trait complexe, voire incohérent, de son caractère apparaît clairement dans ce passage : « C'est maintenant que je suis le vrai chef du bataillon. Oh ! Il ne faut point accepter de commandement régulier dans l'armée révolutionnaire ! » (p. 201)

Malgré le mépris de Vingtras par les « commandements réguliers », sa nomination est une confirmation institutionnalisée de sa participation très active aux événements de la Commune. Quoique le narrateur se manifeste contre le vote, il voit son élection comme un résultat et une reconnaissance de son comportement et de son action dans le passé et de la manière comme il se conduisait envers les « pères misérables » (p. 269), « ces pères venus en bras de chemise sous neige » (p. 269), « les ouvriers » (p. 269) dix années auparavant, dans le bureau des naissances.

Vingtras sait le côté auquel il appartient, celui des ouvriers. Pendant les dix années racontées dans *L'Insurgé*, il utilise la rhétorique et l'écriture comme des moyens, des outils, des *armes* (pour reprendre un terme qu'il emploie) mises au service de ses idées. Pour ce personnage, le style est secondaire, un accessoire, comme il le dit dans ce passage : « J'ai plutôt honte de moi, par moments, quand c'est seulement le styliste que la critique signale et louange, quand on ne démasque pas l'arme cachée sous les dentelles noires de ma phrase comme l'épée d'Achille à Scyros » (p. 62).

Dans les citations que nous avons choisies pour figurer dans l'analyse du personnage, ainsi que dans tout le roman, nous identifions souvent des mots belliqueux, tels que « épée » (p. 62, p. 84, p. 159, p. 189), « arme » (p. 35, p. 49, p. 62, p. 81, p. 82, p. 91, p. 138, p. 140, p. 147, p. 152, p. 171, p. 194, p. 218, p. 245, p. 247, p. 257, p. 262, p. 288, p. 291, p. 308, p. 313, p. 331, p. 342), « poignard » (p. 49, p. 191), « insulter » (p. 23, p. 48, p. 49, p. 90). Dans ce sens, Jacques Vingtras, comme dans un combat, a toujours un adversaire en face de lui : les « imbéciles » qui l'écoutent à une conférence bourgeoise, la « critique » de ses écrits, Jules Simon lors des élections du parti républicain, les « versaillais » pendant et contre la Commune et, finalement, « La Sociale, la Marianne – deux ennemies ! » (p. 105).

Il existe une sorte de conviction et, même, de dureté dans le discours du personnage principal de *L'Insurgé* qui s'exprime sans prudence, même si cela l'expose et même s'il risque d'être victime des représailles. La personnalité de Jacques Vingtras est, en conclusion, à l'imitation de, sa tête qui semble être « taillée comme à coups de serpe » (bachelier, p.), très marquante, épineuse, abrupte. Pareillement, ce personnage mentionne des ressemblances avec un chien et, à un moment du récit, la caricature du journaliste dans le corps d'un chien est évoquée. Ces comparaisons sont compréhensibles et justes lorsque nous les rapportons à ses caractéristiques : plein de vie, d'énergie, robuste, pas craintif, décidé à soutenir la cause de *la Sociale* !

Les personnages secondaires

Maintenant, nous essayons d'ébaucher une analyse des personnages qui peuplent l'univers de *L'Insurgé*. D'abord, il faut dire qu'il n'y a pas de personnage dont la présence soit aussi constante que celle de Vingtras. Le roman possède une structure où les actants secondaires se renouvellent à chaque nouvel épisode, ils entrent et sortent de l'intrigue, parfois y reviennent.

En ce qui concerne les personnages animés ou humains, Jacques Vingtras raconte, dans quelques rares moments, des souvenirs où il cite sa mère et son père, mais ces épisodes ne sont pas suffisants pour donner une image d'eux. De même, les collaborateurs et amis de Vingtras sont ou brièvement décrits s'ils ont une très brève participation à l'intrigue, ou ne sont même pas nommés, comme dans les phrases suivantes : « [...] je suis sorti pour me rendre chez un ami qui ne fait pas de politique, et m'offre une hospitalité commode et sûre, dans un quartier paisible et clérical. Là je puis défier la police et échapper au conseil de guerre » (p. 225). Dans cette citation, le rôle de l'ami n'est que d'offrir à Jacques Vingtras un lieu pour qu'il se cache.

Qui sont les personnages secondaires de *L'Insurgé* plus richement caractérisés ? Premièrement, les personnages historiques, par exemple les figures de la politique et de la presse très influents entre les années 1861 et 1871. Deuxièmement, des personnages collectifs, comme les prisonniers de Sainte-Pélagie, les « vaincus de Juin » (p. 103) - une référence aux ouvriers qui ont lutté en 1848 -, les participants de la Commune et les femmes du peuple.

Dans le chapitre XIII, un petit commentaire est fait sur chaque député de Paris du côté des républicains dans l'année 1870 : Ferry, Jules Simon, Pelletan, Gambetta, Jules Favre, Bancel²⁵. Dans le chapitre XIX, Vingtras parle de Louis-Auguste Blanqui, personnage sur lequel nous allons nous arrêter un instant. Quoiqu'il n'occupe aucun poste politique pendant cette période et qu'il soit emprisonné de nouveau avant la Commune, son influence et l'activité de ses défenseurs lui ont valu un portrait dans *L'Insurgé* et plusieurs mentions, toujours chargées de l'admiration du narrateur pour sa figure. Nous citons ici une partie de la longue description de ce personnage qui est le seul à avoir son nom mis en relief au début d'un nouveau chapitre, le XIX^e :

« Blanqui, lui, mathématicien froid de la révolte et des représailles, semble tenir entre ses maigres doigts le devis des douleurs et des droits du peuple. [...] Il laisse, d'une voix sereine, tomber des mots qui tranchent, et qui font sillon de lumière dans le cerveau des faubouriens, et sillon rouge dans la chair bourgeoise.

Et c'est parce qu'il est petit et paraît faible, c'est parce qu'il semble n'avoir qu'un souffle de vie, c'est pour cela que ce chétif embrase de son haleine courte les foules, et qu'elles le portent sur le pavois de leurs épaules.

La puissance révolutionnaire est dans les mains des frêles et des simples... le peuple les aime comme des femmes » (p.189)

Cette peinture donne une image de Blanqui qui renvoie à celle d'un messie qui porte les douleurs du peuple et dont les mots sont capables d'illuminer ceux qui

²⁵ Quelques personnages sont cités toujours seulement par son nom, d'autres par nom et prénom.

l'écourent. Cette description très littéraire, pleine d'échos intertextuels et de sens figurés, fait référence, comme pour les députés de Paris cités ci-dessus, à quelqu'un qui existe dans le monde extra-littéraire, le monde de la réalité.

Ce qui nous mène à nous demander quel est le rôle de ce type de personnage dans le roman étudié et quelles sont les intentions du narrateur lorsqu'il peuple son univers fictionnel de personnalités de l'histoire. Pour élucider cette question, nous prenons une d'un article intitulé « Pour une analyse de l'effet-personnage » :

« [...] les personnages historiques demandent simultanément à être *compris* (à travers la fonction qu'ils assument dans l'économie particulière de chaque œuvre) et *reconnus* (c'est-à-dire corrélés au monde de la réalité). Ce que nous pouvons savoir de Louis XI ou de Napoléon influe nécessairement sur notre lecture de *Notre-Dame de Paris* ou des *Misérables*. » (p. 105)

Puisque le narrateur maintient le nom des personnes tels qu'ils sont dans le « monde de la réalité », il suggère à ses lecteurs que, pour comprendre le roman, il faut les reconnaître. Dans ce sens, étant donné la distance temporelle, territoriale et culturelle qui est la nôtre par rapport au XIX^{ème} siècle français, ces personnages historiques peuvent élever des obstacles à la compréhension de *L'Insurgé*. De même, il est nécessaire que le lecteur comprenne le rôle du personnage au sein de l'intrigue. Dans *L'Insurgé* par exemple, la description de Blanqui et le récit des événements auxquels il participe jette un regard particulier (celui du narrateur) sur l'individu, sur son image et sur sa contribution historique, regard qui est articulé à l'ensemble de l'histoire fictionnelle. Regard et image dont les rapports avec les faits, les données de l'Histoire (le monde extra-littéraire, le monde de la réalité) peuvent varier et varient, car, on le sait, la littérature n'a aucune obligation, aucun engagement (de vérité, fidélité ou autre) à respecter envers l'Histoire, envers le réel.

Le XIV^e chapitre décrit trois personnages qui participent au Comité des vingt arrondissements : Briosne, Lefrançais et Ducasse. Tout comme le portrait de Blanqui, celui de ces trois figures est aussi marqué par des références à quelques parties de la Bible et par des comparaisons avec des personnages de celle-ci. Briosne est décrit comme si, à la tribune, il était comme Jésus Christ en jugement : « BRIOSNE : un Christ qui louche – avec le chapeau de Barrabas ! Mais point résigné, s'arrachant la lance du flanc, et se déchirant les mains à casser les épines qui restent sur son front d'ancien supplicié de ces calvaires qu'on nomme les Centrales » (p. 129, c'est Vallès qui met en majuscule).

Le narrateur compare l'emprisonnement de Briosne dans les prisons centrales au supplice vécu par Jésus Christ et par Barrabas (la lance dans le flanc, les épines sur le front). Briosne est, d'un côté, lui-même un Christ, par sa souffrance, de l'autre, il s'en distingue par son manque de résignation.

Jouve (1992), dans l'article cité auparavant, nous éclaire lorsqu'il affirme : « Décor, idées, forces abstraites ou collectives : tout, dans le récit, est appelé "personnage" » (p. 103). Nous suivons cette conception, car, dans *L'Insurgé*, les *forces abstraites ou collectives* se montrent très actives, influentes, dynamiques et, même, presque conscientes. Le peuple, par exemple, y joue un rôle très important et il y est souvent un acteur, au sens de personnage en action, comme dans certaines phrases, par exemple : « La foule est en marche » (p. 194), « La foule rit, s'étonne et braille » (p. 198), « Je suis avec vous si la foule y est » (p. 152), « La foule alla leur ouvrir, tambour en tête, les portes de Mazas » (p. 234), « La cohue se tient sur les bords » (p. 243), « Paris s'agite » (p. 191), « Paris monte vers Neuilly » (p. 145), « Paris connaît le crime » (p. 141), « Enfin, messieurs, que veut le peuple ? » (p. 124), « le peuple souffre » (p. 155), « Le peuple demande crédit » (p. 193), « [je suis] content que le peuple ait pensé à moi » (p. 269).

« La foule », « le peuple », « la cohue » et « Paris », ces mots servent à désigner un groupe de personnes dont la conditions et les emplois ou occupations sont diverses (intellectuels, bourgeois, ouvriers, femmes) qui agissent ou réagissent aux événements publics. Cette participation augmente à partir du XV^e chapitre quand *L'Insurgé* commence à se consacrer à la Commune de Paris. Considérant que ce récit possède une forte relation avec cet événement notoirement populaire, le fait que la population parisienne, le peuple, la foule et la ville deviennent sujets dans les phrases révèle, sur le plan de la forme, l'importance qui leur est attribuée *importance* dans l'intrigue.

QUELQUES COMMENTAIRES

Comme commentaire général, nous allons reprendre trois aspects de notre analyse. D'abord, en dépit d'une idée fréquente d'après laquelle la littérature engagée perdrait sa dimension et sa spécificité littéraire, nous récupérons et signalons quelques aspects

stylistiques qui donnent le ton du roman. Puis, nous commentons brièvement sa contribution à la littérature de la fin du XIXe siècle et à la compréhension de la Commune de Paris. Et, finalement, nous nous penchons sur la question de la dualité de l'écrivain engagé dans le cas de Vallès.

Nous pensons que *L'Insurgé* ne peut pas être facilement inséré dans un des mouvements littéraires de son époque. À l'ouverture du roman étudié, la description du lycée où le personnage de Jacques Vingtras est hébergé est faite de façon romantique, le personnage étant capable de se refaire au sein de la perfection de la nature (« Sur cette hauteur-là, à de certaines heures, le ciel me fait l'effet d'une robe de soie tendre, et la brise me chatouille le cou comme un frôlement d'aile. Je n'ai jamais eu, devant moi, tant de douceur et de sérénité » (p. 20). Cette scène initiale n'occupe que les premières pages du roman et le protagoniste retourne rapidement à la ville où les tableaux des lieux et les portraits des personnages types de son temps montrent que Vallès s'inspire dans le réalisme balzacien. À ce propos, nous semble représentative la description de Murger, un légionnaire mort dans la misère, mais enterré comme un héros : « Il avait la croix ; c'était comme une médaille d'aveugle, une contremarque de charité. On ne laisse pas crever de faim les légionnaires ; resté misérable, il avait dû nouer sa gloire, comme une queue de cheval, avec le ruban rouge. [...] devant le cercueil du bohème enseveli en grande pompe et glorifié au cimetière, après une vie sans bonheur et une agonie sans sérénité » (p. 35). De plus, la complexité de certains sentiments est décrite de façon presque synesthésique, en renvoyant au langage poétique (« Je regarde le ciel du côté où je sens Paris. Il est bleu cru, avec des nouées rouges » p. 342).

Il n'y a pas, dans *L'Insurgé*, une unité de style ou de discours. Dans ce roman, le récit littéraire et le récit historique sont mélangés à des discours de presse, de tribune et, surtout, à de l'oralité. Le passage d'un discours à l'autre n'est pas toujours annoncé et, fréquemment, le narrateur le fait de façon brusque. Cette variété de niveaux de langue et la manière dont ils composent le roman permettent de le comparer à un tableau fait par la technique moderne du collage. Nous pouvons dire que *L'Insurgé* présente déjà quelques caractéristiques littéraires qui seront plus explorées au début du XXe siècle. La pluralité des styles est, sans doute, une particularité de Vallès en comparaison à la littérature de son temps.

Le manque de régularité dans la forme du roman (cet aspect a été déjà discuté ci-dessus) fait voir une atmosphère chaotique dans le temps et dans l'espace. Le Second Empire, comme nous l'avons vu ci-dessus, a été un moment de forte industrialisation de

la France. Par conséquent, une notion de classe de travailleurs en découle, débutante et divisée. L'urbanisation et les processus de production changent les paysages et les sonorités, exprimés dans le roman par les descriptions des rues, des commerces, des transports et surtout des coups de canons et des bruits d'armes. *L'Insurgé* jette un regard particulier sur son époque. Ce panorama historique, critique, unique et surtout littéraire, plein de métaphores et de superlatifs, répand une image fidèle temps et, pourquoi ne pas le dire, engagée dans dans cette époque-là ? Benoît Denis (2000) explique à ce propos :

« Aussi, pour manifester la dimension proprement littéraire de son intervention, l'écrivain engagé a-t-il souvent tendance à recourir aux pouvoirs de la fiction, transposant, avec une intensité variable, les faits qu'il entend rapporter, les soumettant à cette réélaboration qui, paradoxalement, est la seule à pouvoir les faire signifier pleinement ». (p. 49)

Vallès, pour faire de la littérature, utilise comme sujet un événement historique, son texte n'en est pas moins de la littérature, et ce n'est pas une littérature mineure en raison de cet aspect. Par ailleurs, *L'Insurgé* raconte la Commune de Paris en utilisant un langage, sans aucun doute, littéraire. Ce que cette œuvre affirme sur son temps n'a pourtant pas moins de vérité qu'un discours historique ou de presse. Même s'il s'agit, évidemment, d'une perspective, d'un regard particulier.

S'il est possible d'attribuer une caractéristique principale au regard de Vallès, cet aspect est l'ironie. Sartre en parle, et il emploie l'adjectif « grande » pour qualifier la satire vallésienne qu'il place à côté de celle de Beaumarchais et de Céline et qui « traduit l'action répressive que la collectivité exerce sur le faible, le malade, l'inadapté ; c'est le rire impitoyable d'une bande de gamins devant les maladresses de leur souffre-douleur » (p. 102). Vingtras décrit le personnage de Tolain en soulignant qu'« il zézaie un peu, lui aussi, comme Vermorel. Ambitieux redoutables, ceux qui mâchent le caillou de Démosthène²⁶ ! C'est derrière des bégaiements d'enfant que s'embusque leur énergie d'hommes d'action » (p. 99 -100). Il y a toujours dans le récit l'insertion d'un commentaire, comparatif (« Ambitieux redoutables... ») ou non, qui évoque le rire et, en même temps, qui trahit les fragilités d'un personnage, d'un lieu ou d'une situation.

Nous notons la présence d'un ton blagueur, ironique, sarcastique dans *L'Insurgé* ; il y est utilisé comme un témoignage et aussi comme une critique qui dénonce les inégalités de la société. Tandis que Villemessant et Girardin étalent

²⁶ Démosthène, homme politique de la Grèce antique, est connu comme un grand orateur malgré ses problèmes d'élocution. On dit qu'il s'entraînait pour ses conférences avec des cailloux dans la bouche.

l'abondance de leur aspect physique (le premier est « un gros homme chauve » avec « ses doigts en saucisse », p. 43, et le deuxième exhibe « la bedaine et les manières d'un marchand d'hommes », p. 75), la classe des travailleurs, les révolutionnaires du passé et les hommes qui, dans le futur du récit, deviendront les communards sont souvent décrits par leurs corps fragiles, marqués par le manque de bonnes conditions de vie. Girardin, par exemple, traite Vingtras de « croque-mort » (p.76).

La Commune n'est donc pas différente des individus qui la composent. Quand, dans *L'Insurgé*, se perçoit une certaine déficience dans des personnages de la Commune, cette déficience habite toujours le domaine de la forme et jamais celui des idées ou de la dignité. Ainsi, écoutons Vingtras décrivant le communard Victor Grêlier, maître de l'ivoire, chargé de la sécurité de l'Intérieur : « Il signe des ordres pavés de barbarismes, mais pavés aussi d'intentions révolutionnaires, et il a organisé, depuis qu'il est là, une insurrection terrible contre la grammaire. Son style, ses redoublements de consonnes, son mépris des participes et de leur concubinage, ses coups de plume dans la queue des pluriels lui ont valu un régiment et une pièce de canon » (p. 260). Au-delà de l'humour, cette image montre la composition humaine de la Commune. Si dans notre contextualisation historique nous avons vu qu'il existe la possibilité de collaboration de la bourgeoisie et de la presse dans la Commune, la lecture de ce roman montre que ses personnages principaux appartiennent, comme Victor Grêlier, à la classe des travailleurs.

L'événement raconté dans *L'Insurgé*, comprenant une structure d'organisation complexe, se déroule rapidement, « dans le branle-bas du combat » (p. 259). L'auteur n'embellit pas les situations qui découlent de cette urgence, ne cache pas les particularités de son vécu. De ce fait, la critique ironique est, dans l'œuvre étudiée, un procédé qui le distingue du discours historique où, d'habitude, il y a une idéalisation des faits et des personnages. Offrir une œuvre littéraire sur la Commune est une contribution importante de Vallès dans la littérature française, surtout lorsque nous considérons le silence des arts sur ce sujet. Dennis corrobore la pénurie de production en citant notre auteur et en soulignant l'importance de la révolte de 1871 :

« La commune a été un événement majeur de l'histoire du mouvement ouvrier. En revanche, il semble bien qu'elle ne tienne que très peu de place dans l'histoire de la littérature et qu'elle n'ait pas eu sur la conscience des écrivains le retentissement de la révolution de 1848 : à quelques exceptions notables (Vallès et le peintre Courbet y jouèrent un rôle, [...]), l'ensemble du personnel littéraire et artistique est resté étranger à ce mouvement révolutionnaire, quand il ne s'y est pas violemment opposé [...]. » (p. 197 – 198)

Selon Benoît Denis, même quand un individu s'oppose à une cause ou à une situation, il s'y engage, différemment de ceux qui y sont indifférents. Flaubert et Georges Sand se sont opposés à la Commune, ils ont choisi un côté, pris un parti. Il nous semble cependant que Leur attitude n'en est pourtant pas moins regrettable que celle des artistes qui s'abstiennent complètement de s'engager. Ces deux types- les désengagés et les indifférents - mettent, par leurs opinions, un mur entre l'art et la société où ils vivent.

Traverser ce mur n'est pas moins difficile pour ceux qui se décident pour l'engagement. Le narrateur de *L'Insurgé*, qui habite deux mondes, celui des lettrés et celui des populaires, cherche à montrer que ces deux domaines ne s'opposent pas. Cet écrivain du XIXe siècle n'appartient pas à l'aristocratie ou à la bourgeoisie ; il est un ouvrier du langage qui gagne sa vie grâce à sa formation (« Un article de La Rue m'a retiré le pain de la bouche », p. 87). Néanmoins, les frontières s'imposent dans quelques moments du récit, comme dans la réception du premier livre de Vingtras :

« J'ai plutôt honte de moi, par moments, quand c'est seulement le styliste que la critique signale et louange, quand on ne démasque pas l'arme cachée sous les dentelles noires de ma phrase comme l'épée d'Achille à Scyros. J'ai peur de paraître lâche à ceux qui m'ont entendu dans les cénacles à gueux, promettre que, le jour où j'échapperais à la saleté de la misère et à l'obscurité de la nuit, je sauterais à la gorge de l'ennemi. » (p. 62)

Dans cette scène, Vingtras ne se sent pas à l'aise d'avoir fait du succès grâce à sa capacité, dans son livre, d'articuler le langage avec qualité et originalité. Le but principal de celui-ci, dont l'idée est née à l'enterrement de Murger au deuxième chapitre, était de semer la révolte et de raconter l'histoire des gueux (p. 33). Quand Vallès aborde le sujet du langage et le conflit qui peut apparaître entre la forme et le fond, il met en relief un problème de l'écrivain engagé, analysée par Benoît Denis (2000) :

« [...] quelles que soient sa bonne volonté et sa sincérité, l'écrivain bourgeois, est « marqué » par ses origines sociales et les porte comme un stigmate ; déchiré entre son appartenance primitive et son désir généreux de rejoindre le prolétariat en lutte, il se sent irrémédiablement « séparé » de cette classe dans laquelle il voudrait se fondre, sans jamais pouvoir y arriver [...]. » (p. 61)

Cette séparation n'est pas aussi *irrémédiable* que le suggère Denis. Quand Vingtras décide de produire un livre sur 1848 (XIe chapitre) et, pour ce faire, part recueillir des témoignages sur cette période-là, la relation entre l'écrivain et les hommes qui sont le sujet de son récit est traitée de façon moins absolue. D'abord, cet épisode de *L'Insurgé* nous montre qu'il existe une solidarité entre ceux qui partagent un même idéal, indépendamment de leurs origines (le personnage du père Gros dit : « La vie est dure, c'est vrai ; mais ça nous console, nous, les ouvriers, de voir que des instruits comme

vous passent du côté des prolétaires », p. 104). Puis, les types d'ouvriers les plus divers sont présentés et, si d'un côté se situent des Victors Grêliers, de l'autre il y a des « philosophes de combat » (p. 107) qui vont contre l'idée préconçue d'après laquelle les travailleurs sont incapables d'accéder aux lettres et à la philosophie. Vingtras commente surpris : « Pas mal de ceux que je vois en vêtements misérables, beaucoup de ces crève-la-faim ont lu Proudhon et pesé Louis Blanc » (p. 107).

Cette mise-en-abîme du livre dans le livre sert à montrer que l'écrivain engagé n'existe pas hors de la situation vécue. Le travail de Vingtras (et aussi celui de Vallès) est de *coudre* son expérience à l'expérience de l'autre et de la collectivité en la transformant en un tout entier, en une œuvre (« J'ai pris des morceaux de ma vie, et je les ai cousus à la vie des autres, [...] », p. 44). Malgré l'insistance du narrateur sur le manque d'importance du langage par rapport au contenu, l'engagement de *L'Insurgé* est imprimé dans son texte où la forme et le fond sont indissociables. Publié quinze ans après la Commune, ce roman donne l'impression d'avoir été écrit dans un combat où les mots peuvent jouer le rôle soit de « pistolets chargés » (Sartre, 1948, p. 29), soit de bruits de détonations : « Taratata ! Taratata ! Le clairon se rapproche » (p. 194). Selon Sartre, « Ainsi de quelque façon que vous [les écrivains] y soyez venus, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; [...] », p. 72). En anticipant Sartre, Jules Vallès nous semble avoir compris l'urgence de l'engagement littéraire dans son siècle.

CHAPITRE 3

« L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939), DE JEAN-PAUL SARTRE

Ce chapitre porte sur « L'Enfance d'un chef », de Jean-Paul Sartre et s'organise en trois parties principales. D'abord, nous traduisons trois morceaux de cette nouvelle dont la traduction brésilienne la plus republiée est parue aux années quarante. Puis, nous nous penchons sur deux difficultés de compréhension du français en portugais surgies pendant la traduction de Sartre. En dernier lieu, nous produisons une analyse narratologique de « L'Enfance d'un chef ». Avant tout, nous commentons quelques aspects de la biographie de l'écrivain.

I

SUR L'AUTEUR ET UNE TRADUCTION PARTIELLE

JEAN-PAUL SARTRE (1905 – 1980) : COMMENTAIRES BIOGRAPHIQUES

Jean-Paul Sartre, né le 21 juin 1905 et décédé le 15 avril 1980, a été un écrivain et philosophe français. Son œuvre philosophique touche surtout à certains sujets : la phénoménologie, l'existentialisme, l'imaginaire et le marxisme. Son œuvre littéraire se divise entre le théâtre (*Les Mouches*, *Huis-clos* et *Le Diable et le Bon Dieu*, entre autres), le récit (un recueil de nouvelles : *Le Mur*, et quatre romans dont *La Nausée* est le plus connu), des scénarios de films, de nombreux essais critiques et théoriques (réunis dans les douze volumes de *Situations*) ainsi qu'un récit de type autobiographique (*Les Mots*). La production de cet auteur est très influencée par le malaise surgi de la Première, puis de la Deuxième Guerre, à partir de laquelle, avec la fondation des *Temps modernes* et la publication de *Qu'est-ce que la littérature ?*, il la place dans le cadre de l'engagement (voir le chapitre 1 de cette thèse).

Sartre naît à Paris au sein d'une famille aisée. Son père, Jean Baptiste Sartre, est militaire et sa mère, Anne-Marie Schweitzer, est issue d'une famille d'intellectuels. Lors de son enfance, il devient orphelin à cause d'une atteinte fatale de la fièvre jaune dont son père est victime. À l'occasion, sa mère emménage chez ses parents maternels où le petit Jean-Paul trouve une figure paternelle dans la personne de son grand-père, Albert Schweitzer, qui l'éduque jusqu'au moment où sa formation scolaire commence.

À l'âge de onze ans, la vie en compagnie des grands-parents, au sein de laquelle sa mère joue plutôt le rôle d'une grande sœur, est interrompue par le nouveau mariage de sa mère. En raison du nouveau personnage qui entre dans sa vie, il doit donc se déplacer à La Rochelle. Là, il a du mal à s'habituer à la vie sociale requise par l'environnement

scolaire, ce qui mène sa mère à le renvoyer à Paris. Il a treize ans. Dans cette ville, il fréquente les lycées Montaigne et Henri IV, ce dernier étant celui où il connaît Paul Nizan qui, lui aussi, deviendra écrivain polémique et notamment engagé.

En 1924, il est reçu au concours d'entrée à l'École normale supérieure où il étudie la philosophie. En 1929, il est reçu au concours de l'agrégation de philosophie. Il fait un an de service militaire, puis est nommé professeur de lycée dans une ville de province, Le Havre. En 1933-1934, il passe un an à l'Institut français de Berlin où il étudie la phénoménologie de Husserl et celle de Heidegger. Il revient enseigner la philosophie en France, d'abord en province, puis à Neuilly, à côté de Paris, à partir de 1937. Il a déjà publié deux essais philosophiques. Au début de son parcours comme étudiant en philosophie et même comme écrivain, Sartre est souvent décrit comme individualiste. De cette phase du « jeune Sartre » sont sorties *La nausée* (1938) et *Le mur* (1939).

Le changement de posture de Sartre se passe dans la guerre, occasion où il est fait prisonnier. En mars 1941, Sartre est autorisé à rentrer à Paris. En décembre 1941, il participe à la création d'un groupe clandestin d'action socialiste. Ses membres rédigent des bulletins sur les événements politiques de l'époque, mais ils réagissent surtout aux méfaits de l'occupation nazie. À ce petit journal, il donne le nom de « socialisme et liberté ». La dernière édition de ces bulletins, selon les archives de Gallica, date du 15 décembre 1942 et est enregistrée sous le numéro 15.

Pendant la guerre, Sartre publie un traité philosophique (*L'Être et le néant*, 1943), et écrit deux pièces (*Les Mouches*, *Huis-clos*) qui sont jouées respectivement en 1943 et 1944. Après la Libération, Sartre trouve une vraie popularité et devient un écrivain dédié à l'écriture littéraire ainsi qu'à la philosophique et à la politique. Alliant ces trois sujets, il fonde, en 1945, en compagnie de Simone de Beauvoir, Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty et d'autres, la revue *Les Temps Modernes* (qui est publiée jusqu'aujourd'hui).

Notre écrivain, au sein de sa revue ou non, écrit sur plusieurs conflits qui ont suivi la Seconde Guerre, essentiellement sur les guerres coloniales (la guerre du Vietnam, celle d'Algérie), sur la Révolution cubaine et sur la grève générale de mai 1968 en France..

L'engagement, bien qu'il ait été longtemps présent dans la vie de Sartre, ne l'accompagnera pas jusqu'à la fin de ses jours. Il était une réaction, une demande de son temps, une époque obscure à vivre. L'écriture, au contraire, est à son côté jusqu'à sa mort, à Paris, le 14 avril 1980.

TRADUCTION DE « L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939) DE JEAN-PAUL SARTRE

Traduction des cinq premiers paragraphes : l'enfance

(1^{er} paragraphe) « Je suis adorable dans mon petit costume d'ange ». Mme Portier avait dit à maman : « Votre petit garçon est gentil à croquer. Il est adorable dans son petit costume d'ange ». M. Bouffardier attira Lucien entre ses genoux et lui caressa les bras : « C'est une vraie petite fille, dit-il en souriant. Comment t'appelles-tu ? Jacqueline ? Lucienne ? Margot ? » Lucien devint tout rouge et dit : « Je m'appelle Lucien ». Il n'était plus sûr de ne pas être une petite fille : beaucoup de personnes l'avaient embrassé en l'appelant mademoiselle, tout le monde trouvait qu'il était si charmant avec ses ailes de gaze, sa longue robe bleue, ses petits bras nus et ses boucles blondes ; il avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon ; il aurait beau protester, personne ne l'écouterait, on ne lui permettrait plus de quitter sa robe sauf pour dormir, et le matin en se réveillant il la trouverait au pied de son lit et quand il voudrait faire pipi, au cours de la journée, il faudrait qu'il la relève, comme Nenette et qu'il s'asseye sur ses talons. Tout le monde lui dirait : ma jolie petite chérie ; peut-être que ça y est déjà , que je suis une petite fille ; il se sentait si doux en dedans, que c'en était un petit peu écœurant, et sa voix sortait toute flûtée de ses lèvres, et il offrit des fleurs à tout le monde avec des gestes arrondis, il avait envie de s'embrasser la saignée du bras. Il pensa : ça n'est pas pour de vrai. Il aimait bien quand ça n'était pas pour de vrai mais il s'était amusé

(1^o parágrafo) “Eu estou adorável com a minha fantasia de anjo”. A senhora Portier tinha dito à mamãe: “Seu menininho é muito gentil. Ele está adorável com a sua fantasia de anjo”. Sr Bouffardier puxou Luciano para entre os seus joelhos e acariciou-lhe os braços: “É uma verdadeira menininha, disse ele sorrindo. Como te chamas? Jacqueline, Luciana? Margot? Luciano ficou vermelho et disse: “Eu me chamo Luciano”. Ele não estava mais seguro de não ser uma menina: muitas pessoas o tinham abraçado, tratando-lhe de senhorita, todo mundo achava que ele era tão charmoso com suas asas de gaze, seu longo vestido azul, seus bracinhos nus e seus cachinhos loiros; ele temia que as pessoas não decidissem de uma vez por todas que ele não era mais um menininho; ele protestaria, ninguém o escutaria, não o deixariam mais abandonar o seu vestido, somente para dormir, de manhã, ao acordar, ele o encontraria no pé de sua cama e quando ele quisesse fazer pipi, durante o dia, seria necessário que ele o levantasse, como faz Nenette, e que ele se agachasse sobre os seus calcanhares. Todo mundo lhe diria, minha linda queridinha; talvez já seja assim, eu seja uma menina; ele se sentia tão doce por dentro que chegava a ser um pouco agonizante, e sua voz saia estridente de seus lábios, e ele ofereceu flores a todo mundo com os gestos arredondados, ele queria beijar seus braços. Ele pensou: isso é de faz de conta. Ele gostava bastante quando era de faz de conta, mas ele tinha ele se divertido mais no carnaval quando o fantasiaram de Pierrot, ele tinha corrido e pulado e gritado, com Riri, e eles tinham se

davantage le jour du Mardi gras : on l'avait costumé en Pierrot, il avait couru et sauté en criant, avec Riri, et ils s'étaient cachés sous les tables. Sa maman lui donna un coup léger de son face-à-main. « Je suis fière de mon petit garçon ». Elle était imposante et belle, c'était la plus belle et grasse et la plus grande de toutes ces dames. Quand il passa devant le long buffet couvert d'une nappe blanche, son papa qui buvait une coupe de champagne le souleva de terre en lui disant : « Bonhomme ! » Lucien avait envie de pleurer et de dire : Na ! » Il demanda de l'orangeade parce qu'elle était glacée et qu'on lui avait défendu d'en boire. Mais on lui versa deux doigts dans un tout petit verre. Elle avait un goût poisseux et n'était pas du tout si glacée que ça : Lucien se mit à penser aux orangeades à l'huile de ricin qu'il avalait quand il était si malade. Il éclata en sanglots et trouva bien consolant d'être assis entre papa et maman dans l'automobile. Maman serrait Lucien contre elle, elle était chaude et parfumée, toute en soie. De temps à autre, l'intérieur de l'auto devenait blanc comme de la craie. Lucien clignait des yeux, les violettes que maman portait dans son corsage sortaient de l'ombre et Lucien respirait tout à coup leur odeur. Il sanglotait encore un peu mais il se sentait moite et chatouillé, à peine un peu poisseux, comme l'orangeade ; il aurait aimé barboter dans sa petite baignoire et que maman le lavât avec l'éponge de caoutchouc. On lui permit de se coucher dans la chambre de papa et de maman, comme lorsqu'il était bébé ; il rit et fit grincer les ressorts de son petit lit, et papa dit : « Cet enfant est surexcité ». Il

escondido sob as mesas. Sua mamãe lhe deu um tapinha em sua mão. « Eu estou orgulhosa do meu menininho ». Ela estava imponente e bela, era a mais bela e gorda e a maior de todas aquelas damas. Ao passar em frente ao longo buffet coberto de uma toalha branca, seu papai que bebia uma taça de champanhe o levantou lhe dizendo: “homenzinho!” Lucien tinha vontade de chorar et de dizer: “Não!” Ele pediu refrigerante de laranja porque era doce et porque o tinham proibido de bebê-la. Mas derramaram-lhe dois dedos em um copinho. A bebida tinha um gosto pegajoso et nem era tão doce assim: Lucien pôs-se a pensar no refrigerante de laranja com óleo de mamona que ele engolia direto quando estava doente. Ele desatou a chorar e achou muito consolador estar sentado entre papai e mamãe no automóvel. Mamãe apertava Lucien contra ela, ela estava quente e perfumada, toda de seda. De tempo em tempo, o interior do automóvel tornava-se branco como giz. Lucien piscava os olhos, as violetas que mamãe usava em sob seu corpete saiam da sombra e Lucien respirava momentaneamente seu odor. Ele ainda soluçava um pouco, mas ele sentia-se umedecido e formigando, um pouquinho grudento, como o refrigerante de laranja; ele teria amado patinhar na sua banheirinha e sido lavado pela mamãe com a esponja de borracha. Permitiram lhe deitar-se no quarto de papai e de mamãe, como quando ele era bebê; ele riu e fez ranger as molas da sua caminha, e papai disse: “Essa criança muito acesa.” Ele bebeu um pouco de água de laranjeira e viu papai em mangas de camisa.

<p>but un peu d'eau de fleurs d'oranger et vit papa en bras de chemise. (p. 152)</p>	
<p>(2^e paragraphe) Le lendemain Lucien était sûr d'avoir oublié quelque chose. Il se rappelait très bien le rêve qu'il avait fait : papa et maman portaient des robes d'anges, Lucien était assis tout nu sur son pot, il jouait du tambour, papa et maman voletaient autour de lui ; c'était un cauchemar. Mais, avant le rêve, il y avait eu quelque chose, Lucien avait dû se réveiller. Quand il essayait de se rappeler, il voyait un long tunnel noir éclairé par une petite lampe bleue toute pareille à la veilleuse qu'on allumait le soir, dans la chambre de ses parents. Tout au fond de cette nuit sombre et bleue quelque chose de blanc. Il s'assit par terre aux pieds de maman et prit son tambour. Maman lui dit : « Pourquoi me fais-tu ces yeux-là, mon bijou ? » Il bassa les yeux et tapa sur son tambour en criant : « Boum, boum, taraboum ». Mais quand elle eut tourné la tête il se mit à la regarder minutieusement, comme s'il la voyait pour la première fois. La robe bleue avec la rose en étoffe, il la reconnaissait bien, le visage aussi. Pourtant ça n'était plus pareil. Tout à coup il crut que ça y était ; s'il y pensait encore un tout petit peu, il allait retrouver ce qu'il cherchait. Le tunnel s'éclaira d'un pâle jour gris, et on voyait remuer quelque chose. Lucien eut peur et poussa un cri : le tunnel disparut. « Qu'est-ce que tu as, mon petit chéri ? » dit maman. Elle s'était agenouillée près de lui et avait l'air inquiet. « Je m'amuse », dit Lucien. Maman sentait bon, mais il avait peur qu'elle ne le touchât : elle lui paraissait drôle, papa aussi, du reste. Il</p>	<p>(2^o parágrafo) No dia seguinte, Lucien estava certo de ter esquecido alguma coisa. Lembrava-se muito bem do sonho que tivera: papai e mamãe usavam vestidos de anjo, Lucien estava sentado, completamente nu, sobre seu penico, ele tocava tambor, papai e mamãe borboleteavam ao redor dele; era um pesadelo. Mas, antes do sonho, houvera alguma coisa, Lucien precisou se levantar. Ao tentar se lembrar, ele via um longo túnel negro iluminado por uma pequena lâmpada azul muito parecida com o abajur que se ascendia à noite, no quarto de seus pais. Bem ao fundo dessa noite escura e azulada havia algo branco. Sentou-se no chão, aos pés de mamãe, e pegou seu tambor. Mamãe lhe disse: "Por que me fazes esses olhos, meu tesourinho?" Ele baixou os olhos e bateu em seu tambor gritando: "bum, bum, tarabum". Mas quando ela virou o rosto, ele pôs-se a olhá-la minuciosamente, como se ele a tivesse visto pela primeira vez. Ele conhecia bem o vestido azul com a rosa de tecido, e o rosto também. No entanto, não era a mesma coisa. De repente, ele acreditou que algo tinha se passado ali, se ele pensasse um pouco mais, encontraria o que procurava. O túnel iluminou-se em um pálido dia cinzento em que via-se mover-se alguma coisa. Lucien teve medo e soltou um grito: o túnel desapareceu. "O que tens, meu querido?", disse a mamãe. Ela havia se sentado perto dele e tinha o ar preocupado. "Estou me divertindo", disse Lucien. Mamãe cheirava bem, mas ele tinha medo que ela não lhe tocasse: além disso, ela parecia engraçada, papai também. Lucien decidiu que não dormiria mais no quarto deles.</p>

<p>décida qu'il n'irait plus jamais dormir dans leur chambre. (p. 153)</p>	
<p>(3^e paragraphe) Les jours suivants, maman ne s'aperçut de rien. Lucien était tout le temps dans ses jupes, comme à l'ordinaire, et il bavardait avec elle en vrai petit homme. Il lui demanda de lui raconter <i>Le Petit Chaperon Rouge</i>, et maman le prit sur ses genoux. Elle lui parla du loup et de la grand-mère du Chaperon Rouge, un doigt levé, souriante et grave. Lucien la regardait, il lui disait : « Et alors ? » et quelquefois, il lui touchait les frissons qu'elle avait dans le cou ; mais il ne l'écoutait pas, il se demandait si s'était bien sa vraie maman. Quand elle eut fini son histoire, il lui dit : « Maman, raconte-moi quand tu étais petite-fille ». Et maman raconta : mais peut-être qu'elle mentait. Peut-être qu'elle était autrefois un petit garçon et qu'on lui avait mis des robes – comme à Lucien, l'autre soir – et qu'elle avait continué à en porter pour faire semblant d'être une fille. Il tâta gentiment ses beaux bras qui, sous la soie, étaient doux comme du beurre. Qu'est-ce qui arriverait si on ôtait la robe de maman, et si elle mettait les pantalons de papa ? Peut-être qu'il lui pousserait tout de suite une moustache noire. Il serra les bras de maman de toutes ses forces ; il avait l'impression qu'elle allait se transformer sous ses yeux en une bête horrible – ou peut-être devenir une femme à barbe comme celle de la foire. Elle rit en ouvrant la bouche toute grande, et Lucien vit sa langue rose et le fond de sa gorge : c'était sale, il avait envie de cracher dedans. « Hahaha ! disait maman, comme tu me serres, mon petit homme ! Serre-moi bien fort. Aussi fort que tu m'aimes ». Lucien prit une des</p>	<p>(3^o parágrafo) Nos dias que seguiram, mamãe não percebeu nada. Lucien não estava em suas saias todo o tempo, como o de hábito, e conversava com ela como um verdadeiro homenzinho. Ele pediu a ela que lhe contasse <i>O chapeuzinho Vermelho</i>, et mamãe o colocou em seus joelhos e lhe falou sobre o lobo e sobre a avó da Chapeuzinho vermelho, com um dedo levantado, sorridente e grave. Lucien a olhava e lhe dizia: “E então?”, algumas vezes, ele a tocava no pescoço, onde ela ficava arrepiada; mas ele não a escutava, perguntava-se se era a sua verdadeira mamãe. Quando ela acabou sua história, ele lhe disse: “Mamãe, me conta de quando tu eras criança”. E mamãe contou: mas talvez ela mentisse. Talvez ela fosse, antes, um menininho no qual puseram vestidos – como Lucien, na outra noite – e que continuou a vesti-los para parecer uma menina. Ele apalpou gentilmente os belos braços que, sob a seda, eram macios como manteiga. O que aconteceria se levantássemos o vestido da mamãe e lhe puséssemos as calças do papai? Talvez lhe crescesse imediatamente um bigode preto. Ele apertou os braços de mamãe com todas as forças; tinha a impressão de que ela ia se transformar em um monstro horroroso – ou talvez tornar-se uma mulher barbada como aquela do circo. Ela riu abrindo bem a boca, e Lucien viu sua língua rosa e o fundo de sua garganta: estava suja, ele queria cuspir lá dentro. “Hahaha, dizia mamãe, como tu me aperta, meu homenzinho! Me aperta bem forte! Tão forte quanto o teu amor”. Lucien pegou uma das belas mãos com anéis de prata e a cobriu de beijos. Mas, no dia seguinte, quando ela estava sentada ao lado dele, segurando suas mãos enquanto</p>

<p>belles mains aux bagues d'argent et la couvrit de baisers. Mais le lendemain, comme elle était assise près de lui et qu'elle lui tenait les mains pendant qu'il était sur son pot et qu'elle lui disait : « Pousse, Lucien, pousse, mon petit bijou, je t'en supplie », il s'arrêta soudain et lui demanda, un peu essoufflé : « Mais tu es bien ma vraie maman, au moins ? » Elle lui dit : « Petit sot » et lui demanda si ça n'allait pas bientôt venir. A partir de ce jour Lucien fut persuadé qu'elle jouait la comédie et il ne lui dit plus jamais qu'il l'épouserait quand il serait grand. Mais il ne savait pas trop quelle était cette comédie : il se pouvait que des voleurs, la nuit du tunnel, soient venus prendre papa et maman dans leur lit et qu'ils aient mis ces deux-là à leur place. Ou bien alors c'étaient bien papa et maman pour de vrai, mais dans la journée ils jouaient un rôle et, la nuit, ils étaient tous différents. Lucien fut à peine surpris, la nuit de Noël, quand il se réveilla en sursaut et qu'il les vit mettre les jouets dans la cheminée. Le lendemain, ils parlèrent du père Noël, et Lucien fit semblant de les croire : il pensait que c'était dans leur rôle ; ils avaient dû voler les jouets. Au mois de février, il eut la scarlatine et s'amusa beaucoup. (p. 155)</p>	<p>ele estava no seu penico e dizendo-lhe: "Empurra, Lucien, empurra, meu tesourinho, eu te suplico", ele parou de repente e perguntou, um pouco ofegante: "Mas tu és, ao menos, mesmo a minha verdadeira mamãe?" Ela lhe disse: "bobinho" e perguntou-lhe se não ia sair logo. A partir deste dia, Lucien foi persuadido que ela fazia um teatro e não lhe disse nunca mais que ele se casaria com ela quando ele fosse grande. Mas ele não sabia muito qual era a peça: era possível que ladrões, naquela noite do túnel, tivessem vindo pegar papai e mamãe em sua cama et tivessem colocado esses dois no lugar deles. Ou ainda, eram papai e mamãe de verdade, mas durante o dia, eles faziam um papel e, durante a noite, eles eram completamente diferentes. Lucien ficou um pouco surpreso quando, na noite de natal, ele se levantou de sobressalto e os viu colocarem os presentes na chaminé. No dia seguinte, eles falaram do papai Noel, e Lucien fez de conta que acreditava: ele pensava que eram os seus papeis, eles tiveram que roubar os brinquedos. No mês de fevereiro, ele teve escarlatina e divertiu-se muito.</p>
<p>(4^e paragraphe) Quand il fut guéri, il prit l'habitude de jouer à l'orphelin. Il s'asseyait au milieu de la pelouse, sous le marronnier, remplissait ses mains de terre et pensait : « Je serais un orphelin, je m'appellerais Louis. Je n'aurais pas mangé depuis six jours ». La bonne, Germaine l'appela pour le déjeuner, et, à table, il continua de jouer : papa et maman ne s'apercevaient de rien. Il avait été recueilli par des voleurs qui voulaient</p>	<p>(4^e parágrafo) Quando ficou curado, ele pegou o hábito de fazer de conta que era órfão. Ele se sentava no meio da grama, sob o castanheiro e pensava: "Eu seria um órfão, me chamaria Louis. Eu não teria comido há seis dias". Germaine, a empregada, chamou-lhe para o almoço, e, na mesa, ele continuou a fazer de conta: papai e mamãe não percebiam nada. Ele havia sido acolhido por ladrões que queriam fazer transformá-lo em batedor de carteiras.</p>

<p>faire de lui un pickpocket. Quand il aurait déjeuné, il s'enfuirait et il irait les dénoncer. Il mangea et but très peu ; il avait lui dans <i>L'Auberge de l'Ange Gardien</i> que le premier repas d'un homme affamé devrait être léger. C'était amusant parce que tout le monde jouait. Papa et maman jouaient à être papa et maman ; maman jouait à se tourmenter parce que son petit bijou mangeait si peu, papa jouait à lire le journal et à agiter, de temps en temps, son doigt devant la figure de Lucien en disant : « Badaboum, bonhomme ! » Et Lucien disait aussi, mais il finit par ne plus très bien savoir à quoi. À l'orphelin ? Ou à être Lucien ? Il regarda la carafe. Il y avait une petite lumière rouge qui dansait au fond de l'eau et on aurait juré que la main de papa était dans la carafe, énorme et lumineuse, avec des petits poils noirs sur les doigts. Lucien eut soudain l'impression que la carafe aussi jouait à être une carafe. Finalement il toucha à peine aux plats et eut si faim, l'après-midi, qu'il dut voler une douzaine de prunes et faillit avoir une indigestion. Il pensa qu'il en avait assez de jouer à être Lucien. (p. 156)</p>	<p>Quando tivesse almoçado, ele fugiria e iria denunciá-los. Comeu e bebeu muito pouco; ele tinha lido em <i>O Albergue do anjo da guarda</i> que a primeira refeição de um homem afamado deveria ser leve. Era divertido porque todo mundo fazia de conta. Papai e mamãe faziam de conta que eram papai e mamãe; mamãe fazia de conta que se atormentava porque seu tesourinho comia tão pouco, papai fazia de conta que lia o jornal e que o agitava, de tempo em tempo, com seu dedo em frente do rosto de Lucien, dizendo: “Badaboum, homemzinho!” E Lucien --- também, mas ele acabou não sabendo muito bem de quê. Que era órfão? Ou que era Lucien ? Ele olhou a garrafa. Tinha uma pequena luzinha vermelha que dançava no fundo da água e teriam jurado que a mão do papai estava na garrafa, enorme e luminosa, com pelinhos negros sobre os dedos. Lucien teve subitamente a impressão de que a garrafa também fazia de conta que era uma garrafa. Finalmente, ele mal tocou nos pratos e teve tanta fome à tarde que ele teve que comer uma dúzia de ameixas e quase teve uma indigestão. Ele pensou que estava de saco cheio de fazer de contar que era Lucien.</p>
<p>(5º parágrafo) Il ne pouvait pourtant pas s'empêcher et il lui semblait tout le temps qu'il jouait. Il aurait voulu être comme M. Bouffardier, quand il venait dîner, se penchait sur la main de maman en disant : « Mes hommages, chère madame » et Lucien se plantait au milieu du salon et le regardait avec admiration. Mais rien de ce qui arrivait à Lucien n'était sérieux. Quand il tombait et se faisait une bosse, il s'arrêtait parfois de pleurer et se demandait : « Est-ce que j'ai vraiment bobo ? » Alors, il se sentait encore plus triste, et ses pleurs</p>	<p>No entanto, não podia evitar e lhe parecia que fazia de conta todo o tempo. Ele teria querido ser como M. Bouffardier que, quando vinha jantar, pendurava-se na mão da mamãe dizendo: “meus cumprimentos, cara senhora”, e Lucien se plantava no meio do salão e o olhava com admiração. Mas nada do que acontecia com Lucien era sério. Quando ele caía e se machucava, ele às vezes parava de chorar et se perguntava: “Será que estou realmente dodói? ” Então, sentava-se ainda mais triste, e seus prantos retornavam com ainda mais força. Quando ele beijava a mão da mamãe dizendo-lhe:</p>

reprenhaient de plus belle. Lorsqu'il embrassa la main de maman en lui disant : « Mes hommages, chère madame », maman lui ébouriffa les cheveux en lui disant : « Ce n'est pas bien, ma petite souris, tu ne dois pas te moquer des grandes personnes », et il se sentit tout découragé. Il ne parvenait à se trouver quelque importance que le premier et le troisième vendredi du mois. Ces jours-là, beaucoup de dames venaient voir maman et il y en avait toujours deux ou trois qui étaient en deuil ; Lucien aimait les dames en deuil surtout quand elles avaient de grands pieds. D'une manière générale, il se plaisait avec les grandes personnes parce qu'elles étaient si respectables – et jamais on n'a envie de penser qu'elles s'oublient au lit à toutes ces choses que font les petits garçons ; parce qu'elles ont tellement d'habits sur le corps et si sombres, on ne peut pas s'imaginer ce qu'il y a dessous. Quand elles sont ensemble, elles mangent de tout et elles parlent, et leurs rires même sont graves, c'est beau comme à la messe. Elles traitaient Lucien comme un personnage. Mme Couffin prenait Lucien sur ses genoux et lui tâta les mollets en déclarant : « C'est le plus joli petit mignon que j'aie vu ». Alors, elle l'interrogeait sur ses goûts, elle l'embrassait et elle lui demandait ce qu'il ferait plus tard. Et tantôt il répondait qu'il serait un grand général comme Jeanne d'Arc et qu'il reprendrait l'Alsace-Lorraine aux Allemands, tantôt qu'il voulait être missionnaire. Tout le temps qu'il parlait, il croyait ce qu'il disait. Mme Besse était une grande et forte femme avec une petite moustache. Elle renversait Lucien, elle le chatouillait en disant : « ma petite poupée » Lucien

“Minhas homenagens, cara madame”, mamãe levantava os cabelos de Lucien, dizendo-lhe: “Isso não está certo, meu patinho, tu não deves caçoar dos mais velhos”, e ele se sentiu completamente desencorajado. Ele somente conseguia sentir-se com alguma importância na primeira e na terceira sexta-feira do mês. Nestes dias, várias senhoras vinham ver mamãe e havia, entre elas, duas ou três que estavam de luto; Lucien gostava das senhoras de luto, sobretudo quando elas tinham pés grandes. De uma maneira geral, divertia-se com as pessoas mais velhas porque elas eram tão respeitáveis – e nunca se tem vontade pensar que elas se esquecem, na cama, a fazer todas aquelas coisas que os meninos fazem; porque elas têm tantas roupas sobre o corpo e tão sóbrias, não se pode imaginar o que há por baixo. Quando estão juntas, elas comem de tudo e falam, e até mesmo suas risadas são graves, é bonito como na missa. Elas tratavam Lucien como um personagem. Senhora Couffin colocava Lucien sobre seus joelhos e apalpava duas panturrilhas declarando: “É o mais belo pequenino que eu já tenha visto. ” Então, ela o questionava sobre os seus gostos, o beijava e o perguntava o que ele faria mais tarde. E ele respondia logo que seria um grande general como Joana d'Arc e que ele retomaria a Alsácia-Lorena dos alemães, que queria ser missionário. Todo o tempo que falava, ele acreditava no que estava dizendo. Senhora Besse era uma mulher grande e forte e tinha um bigodinho. Ela pendia Lucien, fazia-lhe cócegas dizendo: “minha bonequinha” Lucien ficava contente, ele ria com vontade e se contorcia de cócegas; pensava que era uma bonequinha, uma charmosa bonequinha para adultos e ele teria gostado se senhora Besse o tivesse despido, lavado e o colocado para se estear em um bercinho

était ravi, il riait d'aise et se tortillait sous les chatouilles ; il pensait qu'il était une petite poupée, une charmante petite poupée pour grandes personnes et il aurait aimé que Mme Besse le déshabille, et le lave, et le mette au dodo dans un tout petit berceau comme un poupon de caoutchouc. Et parfois Mme Besse disait : « Est-ce qu'elle parle, ma poupée ? » et elle lui pressait tout à coup l'estomac. Alors, Lucien faisait semblant d'être une poupée mécanique, il disait : « Couic » d'une voix étranglée, et ils riaient tous les deux. (p. 157)

como uma boneca de borracha. Às vezes, senhora Besse dizia: "E a minha boneca, será que ela fala?" e ela o pressionava imediatamente sobre o estômago. Então, Lucien fazia de conta que era uma boneca mecânica, ele dizia: "Ai" com uma voz aguda e ambos riam.

Traduction de cinq paragraphes : l'adolescence

<p>(25^e paragraphe) Dès le début du mois de mai, Berliac se mis à sécher le lycée : Lucien allait le rejoindre, après la classe, dans un bar de la rue des Petits-Champs où ils buvaient des vermouths Crucifix. Un mardi après-midi, Lucien trouva Berliac attablé devant un verre vide. « Te voilà, dit Berliac. Écoute, il faut que je les mette, j'ai un rendez-vous à cinq heures avec mon dentiste. Attends-moi, il habite à côté, et j'en ai pour une demi-heure. - O.K., répondit Lucien en se laissant tomber sur une chaise. François, donnez-moi un vermouth blanc. A ce moment, un homme entra dans le bar et sourit d'un air étonné en les apercevant. Berliac rougit et se leva précipitamment. « Qui ça peut-il être ? » se demanda Lucien. Berliac, en serrant la main de l'inconnu, s'était arrangé pour lui masquer Lucien ; il parlait d'une voix basse et rapide, l'autre répondit d'une voix claire. « Mais non, mon petit, tu ne seras jamais qu'un pitre ». En même temps, il se haussait sur la pointe des pieds et dévisageait Lucien par-dessus le crâne de Berliac, avec une tranquille assurance. Il pouvait avoir trente-cinq ans ; il avait un visage pâle et de magnifiques cheveux blancs : « C'est sûrement Bergère, pensa Lucien le cœur battant, ce qu'il est beau ! » (p. 187)</p>	<p>Desde o início do mês de maio, Berliac começou a matar o liceu: Lucien ia encontrá-lo, depois da aula, em um bar da rua Petits-Champs onde bebiam vermouths Crucifix. Uma terça à tarde, Lucien achou Berliac sentado em frente a um copo vazio. “Aqui estás, disse Berliac. Escuta, devo sair, tenho uma consulta ao dentista. Aguarda-me, ele fica bem ao lado, e é apenas por meia hora”. “Ok. - respondeu Lucien se deixando cair sobre uma cadeira. François, dê-me um vermute branco”. Naquele momento, um homem entrou no bar e sorriu com um ar surpreso ao percebê-los. Berliac corou e se levantou precipitadamente. “Quem seria esse?”, perguntou-se Lucien. Berliac, apertando a mão do desconhecido, colocara-se de modo a esconder Lucien; falava com uma voz baixa e rápida, o outro respondeu com uma voz clara. “Não, meu pequeno, nunca serás mais do que um palhaço”. Ao mesmo tempo, ficava sobre a ponta dos pés e fixava Lucien por cima do crânio de Berliac, com uma tranquila segurança. Ele podia ter trinta e cinco anos; tinha um rosto pálido e magníficos cabelos brancos: “É certamente Bergère, pensou Lucien com o coração na boca, como ele é bonito!”</p>
<p>(26^e paragraphe) Berliac avait pris l'homme aux cheveux blancs par le coude d'un geste timidement autoritaire :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Venez avec moi, dit-il, je vais chez mon dentiste, c'est à deux pas. - Mais tu étais avec un ami, je crois, répondit l'autre sans quitter Lucien des 	<p>Berliac havia tomado o homem de cabelos brancos pelo cotovelo em um gesto timidamente autoritário:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Venha comigo, disse, eu vou no meu dentista, é a dois passos. - Mas tu estavas com um amigo, eu creio, respondeu ao outro sem tirar os

<p>yeux, tu devrais nous présenter l'un à l'autre.</p> <p>Lucien se leva en souriant. « Attrape ! », pensa-t-il ; il avait les joues en feu. Le cou de Berliac rentra dans ses épaules, et Lucien crut une seconde qu'il allait refuser. « Eh bien, présente-moi donc », fit-il d'une voix gaie. Mais à peine avait-il parlé que le sang afflua à ses tempes ; il aurait voulu rentrer sur terre. Berliac fit volte-face et marmotta sans regarder personne :</p> <p>- Lucien Fleurier, un camarade de lycée, monsieur Achille Bergère.</p> <p>- Monsieur, j'admire vos œuvres, dit Lucien d'une voix faible. Bergère lui prit la main dans ses longues mains fines et l'obligea à se rasseoir. Il y eut un silence ; Bergère enveloppait Lucien d'un chaud regard tendre ; il lui tenait toujours la main : « Êtes-vous inquiet ? », demanda-t-il avec douceur. (p. 188)</p>	<p>olhos de Lucien, tu deverias nos apresentar um ao outro.</p> <p>Lucien se levantou sorrindo. “Pega ele!”, pensou ; suas bochechas estavam em fogo. O pescoço de Berliac se enfiou em seus ombros e Lucien imaginou por um que ele recusaria. “Bem, apresenta-me então”, falou com uma voz alegre. Porém recém havia falado e o sangue correu para suas têmporas; ele teria se enterrado. Berliac deu meia-volta e resmungou sem olhar a ninguém:</p> <p>- Lucien Fleurier, um colega do liceu, senhor Achille Bergère.</p> <p>- Senhor, eu admiro as suas obras, disse Lucien com uma voz baixa. Bergère lhe pegou a mão com as suas longas mãos finas e o obrigou a sentar-se novamente. Houve um silêncio; Bergère envolvia Lucien com um caloroso e terno olhar; segurava-lhe sempre a mão: “Está inquieto?”, perguntou-lhe com doçura.</p>
<p>(27^e paragraphe) Lucien s'éclaircit la voix et rendit à Bergère un ferme regard :</p> <p>- Je suis inquiet ! répondit-il distinctement. Il lui semblait qu'il venait de subir les épreuves d'une initiation. Berliac hésita un instant puis vint rageusement reprendre sa place en jetant son chapeau sur la table. Lucien brûlait d'envie de raconter à Bergère sa tentative de suicide ; c'était quelqu'un avec qui il fallait parler des choses abruptement et sans préparation. Il n'osa rien dire à cause de Berliac ; il haïssait Berliac.</p> <p>- Avez-vous du raki ? demanda Bergère au garçon.</p> <p>- Non, ils n'en ont pas, dit Berliac avec empressement ; c'est une petite boîte</p>	<p>Lucien aclarou a voz e dirigiu a Bergère um olhar firme:</p> <p>- Eu sou um inquieto! Respondeu claramente. Parecia-lhe que acabava de passar pelas provas de uma iniciação. Berliac hesitou um instante e logo veio colericamente retomar seu lugar na mesa. Lucien ardia de vontade de contar a Bergère a sua tentativa de suicídio, era alguém com quem se devia falar as coisas abruptamente se sem preparação. Ele não ousou dizer nada devido a Berliac; odiava Berliac.</p> <p>- Vocês têm raki? - Perguntou Bergère ao garçom.</p>

<p>charmante mais il n’y a rien à boire que du vermouth.</p> <p>- Qu’est-ce que c’est cette chose jaune que vous avez là-bas dans une carafe ? demanda Bergère avec une aisance pleine de mollesse.</p> <p>- C’est du Crucifix blanc, répondit le garçon.</p> <p>- Eh bien, donnez-moi de ça.</p> <p>Berliac se tortillait sur la chaise : il semblait partagé entre le désir de vanter ses amis et la crainte de faire briller Lucien à ses dépens. Il finit par dire, d’une voix morne et fière :</p> <p>- Il a voulu se tuer.</p> <p>- Parbleu ! dit Bergère, je l’espère bien.</p> <p>Il y eut un nouveau silence : Lucien avait baissé les yeux d’un air modeste mais il se demandait si Berliac n’allait pas bientôt foutre le camp. Bergère regarda tout à coup à sa montre.</p> <p>- Et ton dentiste ? demanda-t-il.</p> <p>Berliac se leva de mauvaise grâce.</p> <p>- Accompagnez-moi, Bergère, supplia-t-il, c’est à deux pas.</p> <p>- Mais non, puisque tu reviens. Je tiendrai compagnie à ton camarade.</p> <p>Berliac demeura encore un moment, il sautait d’un pied sur l’autre.</p> <p>- Allez, file, dit Bergère, d’une voix impérieuse, tu nous retrouveras ici. (p. 189)</p>	<p>- Não, eles não têm, disse Berliac com presteza; é um lugarzinho charmoso não tem nada além de vermute para tomar.</p> <p>- O que é essa coisa amarela que vocês têm lá naquela garrafa? – Perguntou Bergère com um desembaraço cheio de apatia.</p> <p>- É Crucifix branco, respondeu o garçon.</p> <p>Berliac se remexia na cadeira: parecia dividido entre o desejo de ostentar seus amigos e o medo de fazer brilhar Lucien as suas custas. Ele terminou por dizer, com uma voz sombria e orgulhosa:</p> <p>- Ele quis se matar.</p> <p>- Por Deus! Disse Bergère, eu espero!</p> <p>Houve um novo silêncio: Lucien baixara os olhos com um ar modesto, mas se perguntava se Berliac não daria logo o fora. Bergère olhou imediatamente o seu relógio.</p> <p>- E o teu dentista? – perguntou ele.</p> <p>Berliac se levantou de má vontade.</p> <p>- Acompanhe-me, Bergère, suplicou, é a dois passos.</p> <p>- Não, pois tu voltas. Eu farei companhia ao teu colega.</p> <p>Berliac ainda permaneceu por um momento, apoiava-se de um pé a outro.</p> <p>- Vai, cai fora, disse Bergère, com uma voz imperiosa, tu nos reencontrarás aqui.</p>
<p>(28^e paragraphe) Lorsque Berliac fut parti, Bergère se leva et vint s’asseoir sans façon à côté de Lucien. Lucien lui raconta longuement son suicide ; il lui expliqua</p>	<p>Quando Berliac partiu, Bergère se levantou e veio, sem rodeios, sentar-se ao lado de Lucien. Lucien lhe contou demoradamente seu suicídio; explicou-lhe</p>

aussi qu'il avait désiré sa mère, et qu'il était un sadico-anal, et qu'il n'aimait rien au fond, et que tout en lui était comédie. Bergère l'écoutait sans mot dire en le regardant profondément, et Lucien trouvait délicieux d'être compris. Quand il eut fini, Bergère lui passa familièrement le bras autour des épaules, et Lucien respira une odeur d'eau de Cologne et de tabac anglais.

- Savez-vous, Lucien, comment j'appelle votre état ? Lucien regarda Bergère avec espoir ; il ne fut pas déçu.

- Je l'appelle, dit Bergère, le Désarroï.

Désarroï : le mot avait commencé tendre et blanc comme un clair de lune, mais le « oi » final avait l'éclat cuivré d'un cor.

- Désarroï..., dit Lucien.

Il se sentait grave et inquiet comme lorsqu'il avait dit à Riri qu'il était somnambule. Le bar était sombre, mais la porte s'ouvrait toute grande sur la rue, sur le lumineux brouillard blond du printemps ; sous le parfum soigné que dégageait Bergère, Lucien percevait la lourde odeur de la salle obscure, une odeur de vin rouge et bois humide. « Désarroï... pensait-il ; à quoi est-ce que je vais m'engager ? » Il ne savait pas bien si on lui avait découvert une dignité ou une maladie nouvelle ; il voyait près de ses yeux les lèvres agiles de Bergère qui voilaient et dévoilaient sans répit l'éclat d'une dent d'or.

- J'aime les êtres qui sont en désarroï, disait Bergère, et je trouve que vous avez une chance extraordinaire. Car enfin, cela vous a été donné. Vous voyez tous ces porcs ? Ce sont des assis. Il faudrait les donner aux fourmis rouges,

também que havia desejado sua mãe, e que era um sádico-anal, e que no fundo não gostava de nada, e que tudo nele era um teatro. Bergère o escutava sem dizer uma palavra, olhando-o profundamente, e Lucien achava delicioso ser compreendido. Quando terminou, Bergère lhe passou o braço nos ombros familiarmente e Lucien sentiu um odor de água de colônia e de tabaco inglês.

- Sabe como eu chamo o seu estado, Lucien? – Lucien olhou Bergère com esperança; não se decepcionou.

- Eu o chamo, disse Bergère, de Desordem.

Desordem: a palavra começara calma e clara como a luz da lua, mas o “em” final possuía o estampido nasal de uma corneta.

- Desordem..., disse Lucien.

Sentia-se grave e inquieto como quando dissera a Riri que era sonâmbulo. O bar era sóbrio, mas a porta se abria enormemente para a rua, para o luminoso véu dourado da primavera; sob o perfume distinto que exalava Bergère, Lucien distinguia o odor pesado da peça obscura, um odor de vinho tinto e madeira úmida. “Desordem... – pensava ele. No que estou me envolvendo?” Não sabia bem se tinham descoberto nele uma dignidade ou uma nova doença; via perto de seus olhos os lábios ágeis de Bergère que cobriam e descobriam sem repouso o brilho de um dente de ouro.

Eu gosto dos seres que estão em desordem, dizia Bergère, e acredito que tenha uma sorte extraordinária, pois enfim, isso lhe foi dado. Enxerga todos esses porcos? São conformados. Seria preciso dá-los às formigas de fogo para

<p>pour les asticoter un peu. Vous savez ce qu'elles font ces consciencieuses bestioles ?</p> <p>- Elles mangent de l'homme, dit Lucien.</p> <p>- Oui, elles débarrassent les squelettes de leur viande humaine.</p> <p>- Je vois, dit Lucien. – Il ajouta : Et moi ? Qu'est-ce qu'il faut que je fasse ?</p> <p>- Rien, pour l'amour de Dieu, dit Bergère avec un effarement comique. Et surtout ne pas vous asseoir. A moins, dit-il en riant, que ce ne soit pour un pal. Avez-vous lu Rimbaud ?</p> <p>- Nnnnon, dit Lucien.</p> <p>- Je vous prêterai <i>Les Illuminations</i>. Écoutez, il faut que nous nous revoyions. Si vous êtes libre jeudi, passez donc chez moi vers trois heures, j'habite à Montparnasse, 9, rue Campagne-Première. (p. 190)</p>	<p>aguilhoá-los um pouco. Sabe o que fazem esses conscienciosos jumentos?</p> <p>- Devoram o homem, disse Lucien.</p> <p>- Correto, eles separam os esqueletos da carne humana.</p> <p>- Compreendo, disse Lucien. E acrescentou: “E eu? O devo fazer?”</p> <p>- Nada, pelo amor de Deus, disse Bergère com um cômico nervosismo. E sobretudo, não se acomodar. A menos que seja em um <i>palus</i>. Leu Rimbaud?</p> <p>- Nããão, disse Lucien.</p> <p>- Vou te emprestar o <i>Iluminações</i>. Escuta, é necessário que nos vejamos novamente. Se estiveres livre na quinta-feira, passe na minha casa por volta das três horas, moro na rua Campagne-Première, número nove, Montparnasse.</p>
<p>(29^e paragrafe) Le jeudi suivant, Lucien alla chez Bergère et il y retourna presque tous les jours du mois de mai. Ils avaient convenu de dire à Berliac qu'ils se voyaient une fois par semaine, parce qu'ils voulaient être francs avec lui tout en évitant de lui faire de la peine. Berliac s'était montré parfaitement déplacé ; il avait dit à Lucien en ricanant : « Alors, c'est le béguin ? Il t'a fait le coup de l'inquiétude, et tu lui as fait le coup du suicide : le grand jeu, quoi ! » Lucien protesta : « Je te ferai remarquer, dit-il en rougissant, que c'est toi qui as parlé le premier de mon suicide. Oh ! dit Berliac, c'était seulement pour t'éviter la honte de le faire toi-même ». Ils espacèrent leurs rendez-vous. « Tout ce qui me plaisait en lui, dit un jour Lucien à Bergère, c'est à vous qu'il l'empruntait, je m'en rends compte à présent. – Berliac est un singe,</p>	<p>Na quinta-feira seguinte, Lucien foi na casa de Bergère para onde retornou todos os dias do mês de maio. Eles convieram de dizer à Berliac que se viam uma vez por semana, porque queriam ser francos com ele e, ao mesmo tempo, evitar que se magoasse. Berliac mostrara-se claramente deslocado; dissera rindo a Lucien: “E aí, estão de namorico? Ele fez o joguinho da inquietude e tu fizeste o joguinho do suicídio: que grande espetáculo!” Lucien protestou: “Lembro-te, disse enrubescendo, que foi tu que falaste primeiro do meu suicídio. Ah! – disse Berliac, foi somente para te poupar da vergonha em fazê-lo”. Eles espaçaram seus encontros. “Tudo o que agradava nele, disse um dia Lucien a Bergère, era o que lhe copiava, me dou conta disso agora”. “Beliac est um bugio, disse Bergère rindo, é o que sempre me atraiu</p>

dit Bergère en riant, c'est ce qui m'a toujours attiré vers lui. Vous savez que sa grand-mère maternelle est juive ? Cela explique bien des choses. – En effet », répondit Lucien. Il ajouta au bout d'un instant : « D'ailleurs, c'est quelqu'un de charmant ». L'appartement de Bergère était encombré d'objets étranges et comiques : des poufs dont le siège de velours rouge reposait sur des jambes de femmes en bois peint, des statuettes nègres, une ceinture de chasteté en fer forgé avec des piquants, des seins en plâtre dans lesquels on avait planté des petites cuillers ; sur le bureau, un gigantesque pou de bronze et un crâne de moine volé dans un ossuaire de Mistra servaient de presse-papiers. Les murs étaient tapissés de lettres de faire-part qui annonçaient la mort du surréaliste Bergère. Malgré tout, l'appartement donnait une impression de confort intelligent, et Lucien aimait à s'étendre sur le divan profond du fumoir. Ce qui l'étonnait particulièrement c'était l'énorme quantité de farces et d'attrapes que Bergère avait accumulées sur une étagère : fluide glacial, poudre à éternuer, poil à gratter, sucre flottant, étron diabolique, jarretelle de la mariée. Bergère prenait, tout en parlant, l'étron diabolique entre ses doigts et le considérait avec gravité : « Ces attrapes, disait-il, ont une valeur révolutionnaires ; elles inquiètent. Il y a plus de puissance destructrice en elles que dans les œuvres complètes de Lénine ». Lucien, surpris et charmé, regardait tour à tour ce beau visage tourmenté aux yeux caves et ces longs doigts fins qui tenaient avec grâce un excrément parfaitement imité. Bergère lui parlait souvent de Rimbaud et du « dérèglement systématique de tous les sens ». « Quand vous pourrez, en passant sur la place de la Concorde, voir

nele. Sabia que sua avó materna é judia? Isso explica muitas coisas” “Definitivamente” - respondeu Lucien. Ele acrescentou depois de um instante “No entanto, é alguém encantador”. O apartamento de Bergère era soterrado de objetos estranhos e cômicos: pufes com o assento de veludo vermelho apoiado sobre pernas femininas feitas de pintura em madeira, estatuetas negras, um cinto de castidade de ferro forjado com tachinhas, seios de gesso nos quais se havia enterrado colherinhas; sobre sua escrivaninha, um gigantesco piolho de bronze e um crânio de monge roubado de um ossuário de Mistra serviam de peso de papel. As paredes eram cobertas de anúncios de obituário que anunciavam a morte do surrealista Bergère. Apesar de tudo, o apartamento causava a sensação de conforto inteligente, e Lucien gostava de apagar sobre o divan ao fundo da sala em que fumavam. O que impressionava particularmente era a enorme quantidade de trotes e armadilhas que Bergère acumulara em uma estante: fluído glacial, rapé, pó de mico, insetos de açúcar, cocô de mentirinha, jarreteira de noiva. Bergère, enquanto falava, segurava o cocô de mentirinha e o observava com gravidade: “Essas armadilhas, dizia, tem um valor revolucionário; elas inquietam. Há mais poder destrutor nelas do que nas obras completas de Lênin”. Lucien, surpreso e encantado, olhava, de hora em hora, esse belo rosto atormentado com os olhos fundos e longos dedos finos que seguravam graciosamente um excremento perfeitamente imitado. Bergère falava frequentemente de Rimbaud e da “desordem sistemática de todos os sentidos”. “O dia em que puder, ao passar pela Praça de la Concorde, ver claramente e à vontade uma negra de joelhos

distinctement et à volonté une négresse à genoux en train de sucer l'obélisque, vous pourrez vous dire que vous avez crevé le décor et que vous êtes sauvé ». Il lui prêta *Les Illuminations*, les *Chants de Maldoror*, et les œuvres du Marquis de Sade. Lucien essayait consciencieusement de comprendre, mais beaucoup de choses lui échappaient et il était choqué parce que Rimbaud était pédéraste. Il le dit à Bergère qui se mit à rire : « Mais pourquoi, mon petit ? » Lucien fut très embarrassé. Il rougit et pendant une minute il se mit à haïr Bergère de toutes ses forces ; mais il se domina, releva la tête et dit avec une franchise simple : « J'ai dit une connerie ». Bergère lui caressa les cheveux : il paraissait attendri : « Ces grands yeux pleins de trouble, dit-il, ces yeux de biche... Oui, Lucien, vous avez dit une connerie. La pédérastie de Rimbaud, c'est le dérèglement premier et génial de sa sensibilité. C'est à elle que nous devons ses poèmes. Croire qu'il y a des objets spécifiques du désir sexuel et que ces objets sont les femmes, parce qu'elles ont un trou entre les jambes, c'est la hideuse et volontaire erreur des assis. Regardez ! » Il tira de son bureau une douzaine des photos jaunies et les jeta sur les genoux de Lucien. Lucien vit d'horribles putains nues, riant de leurs bouches édentées, écartant leurs jambes comme des lèvres et dardant entre leurs cuisses quelque chose comme une langue moussue. « J'ai eu la collection pour trois francs à Bou-Saada, dit Bergère. Si vous embrassez la dernière de ces femmes-là, vous êtes un fils de famille et tout le monde dira que vous menez la vie de garçon. Parce que ce sont des femmes, comprenez-vous ? Moi je vous dis que la première chose à faire c'est de vous persuader que *tout* peut être objet de désir sexuel, une machine à coudre, une

chupando o obelisco, poderá dizer-se que abalou o cenário e que se salvou. Emprestou-lhe o *Illuminations*, *Os Cantos de Maldoror* e as obras do Marquês de Sade. Lucien tentava conscienciosamente compreender, mas muitas coisas fugiam de sua compreensão e estava chocado porque Rimbaud era pederasta. Ele contou a Bergère que se pôs a rir: "Mas por quê, meu pequeno?" Lucien ficou bastante constrangido. Corou e, por um minuto, odiou Bergère com todas as suas forças ; mas se controlou, levantou a cabeça e disse com franqueza : "Eu disse uma cretinice". Bergère lhe acariciou os cabelos e parecia enternecido: "Esses grandes olhos cheios de aflição, disse, esses olhos de corça... Sim, Lucien, você disse uma cretinice. A pederastia de Rimbaud é a desordem primordial e genial da sua sensibilidade. É à ela que devemos seus poemas. Acreditar que há objetos específicos do desejo sexual e que eles são as mulheres porque elas possuem um buraco entre as pernas é a repulsiva e automática falha dos acomodados. "Olhe! Ele pegou de sua escrivaninha uma dúzia de fotos amareladas e as jogou sobre o colo de Lucien. Lucien viu putas horríveis nuas, rindo com as suas bocas desdentadas, abrindo suas pernas como se fossem lábios e dardejando, entre suas coxas, algo como uma monstruosa língua. "Eu comprei a coleção por três francos à Boo-Saada, disse Bergère, Se beijar a última dessas mulheres, você é um rapaz de família e todo mundo dirá que você leva uma vida de menino. Por que mulheres, compreende ? Eu aconselho que a primeira coisa a fazer seja convencer-se de que *tudo* pode ser objeto de desejo sexual, uma máquina de costura, um tubo de ensaio, um cavalo ou um sapato. Eu, - disse rindo -, faço amor com

éprouvette, un cheval ou un soulier. Moi, dit-il en riant, j'ai fait amour avec les mouches. J'ai connu un fusilier marin qui couchait avec des canards. Il leur mettait la tête dans un tiroir, les tenait solidement par les pattes et allez donc ! » Bergère pinça distraitemment l'oreille de Lucien et conclut : « Le canard en mourait, et le bataillon le mangeait ». Lucien sortait de ces entretiens la tête en feu, il pensait que Bergère était un génie, mais il lui arrivait de se réveiller la nuit, trempé de sueur, la tête remplie de visions monstrueuses et obscènes, et il se demandait si Bergère exerçait sur lui une bonne influence : « Être seul ! gémissait-il en se tordant les mains, n'avoir personne pour me conseiller, pour me dire si je suis dans le droit chemin ! » S'il allait jusqu'au bout, s'il pratiquait pour de bon le dérèglement de tous ses sens, est-ce qu'il n'allait pas perdre pied et se noyer ? Un jour que Bergère lui avait longtemps parlé d'André Breton, Lucien murmura comme dans un rêve : « Oui, mais si, après ça, je ne peux plus revenir en arrière ? » Bergère sursauta : « Revenir en arrière ? Qui parle de revenir en arrière ? Si vous devenez fou, c'est tant mieux. Après, comme dit Rimbaud "viendront d'autres horribles travailleurs". – C'est bien ce que je pensais », dit Lucien tristement. Il avait remarqué que ces longues causeries avaient un résultat opposé à celui que souhaitait Bergère : dès que Lucien se surprenait à éprouver une sensation un peu fine, une impression originale, il se mettait à trembler : « Ça commence », pensait-il. Il aurait volontiers souhaité n'avoir plus que les perceptions les plus banales et les plus épaisses ; il ne se sentait à l'aise que le soir avec ses parents : c'était son refuge. Ils parlaient de Briand, de la mauvaise volonté des Allemands, des couches de la

as moscas. Conheci um fuzileiro naval que fazia sexo com marrecos. Ele colocava a cabeça deles em uma gaveta, segurava firmemente suas patas e mandava ver!" Bergère mordiscou distraidamente a orelha de Lucien e concluiu: "O marreco morria, e o batalhão o comia". Lucien saía dessas conversas com a cabeça fervendo, pensava que Bergère era um gênio, mas lhe acontecia de acordar-se durante a noite encharcado de suor, com a cabeça cheia de visões monstruosas e obscenas. Perguntava-se se Bergère exercia uma boa influência sobre ele: "Ficar sozinho! – Lamentava retorcendo as mãos, não ter ninguém para me aconselhar, para me dizer se eu estou no caminho certo!" Se ele fosse até o final, se ele praticasse verdadeiramente a perturbação de todos os sentidos, será que não iria perder pé e afogar-se? Um dia em que Bergère lhe falara demoradamente sobre André Breton, Lucien murmurou como em um sonho: "Sim, mas se, depois disso, eu não puder mais voltar atrás?" Bergère teve um sobressalto: "Voltar atrás, quem fala em voltar atrás? Se ficar louco, melhor ainda. Além disso, como diz Rimbaud "virão outros horríveis trabalhadores". "É bem o que eu pensava" - Disse Lucien tristemente. Observara que essas longas conversas tinham um resultado oposto àquele desejado por Bergère: a partir do momento em que Lucien se surpreendia em ter uma sensibilidade um pouco mais aguda, uma impressão original, começava a tremer: "Começou", pensava ele. Honestamente, teria desejado ter somente percepções das mais banais e das mais rasas; sentia-se à vontade somente à noite, com seus pais: era seu refúgio. Falavam de Briand, da má vontade dos alemães, das fraldas da prima Jeanne e do custo de vida: Lucien trocava voluptuosamente com eles

<p>cousine Jeanne et du prix de la vie : Lucien échangeait voluptueusement avec eux des propos d'un grossier bon sens. Un jour, comme il rentrait dans sa chambre après avoir quitté Bergère, il ferma machinalement la porte à clef et poussa la targette. Quand il s'aperçut de son geste, il s'efforça d'en rire, mais il ne put dormir la nuit : il venait de comprendre qu'il avait peur. (p. 194)</p>	<p>opiniões de extremo bom senso. Um dia, ao entrar em seu quarto após chegar da casa de Bergère, fechou mecanicamente a porta à chave e empurrou a trava de segurança. Quando percebeu seu gesto, procurou rir, mas não pôde dormir à noite: acabava de compreender que tinha medo.</p>
<p>(30^e paragraphe) Cependant, il n'aurait cessé pour rien au monde de fréquenter Bergère. « Il me fascine », se disait-il. Et puis il appréciait vivement la camaraderie si délicate et d'un genre si particulier que Bergère avait su établir entre eux. Sans quitter un ton viril et presque rude, Bergère avait l'art de faire sentir et, pour ainsi dire, toucher à Lucien sa tendresse : par exemple, il lui refaisait le nœud de sa cravate en le grondant d'être si mal fagoté, il le peignait avec un peigne d'or qui venait du Cambodge. Il fit découvrir à Lucien son propre corps et lui expliqua la beauté âpre et pathétique de la jeunesse : « Vous êtes Rimbaud, lui disait-il, il avait vos grandes mains quand il est venu à Paris pour avoir Verlaine, il avait ce visage rose de jeune paysan bien portant et ce long corps grêle de fillette blonde ». Il obligeait Lucien à défaire son col et à ouvrir sa chemise puis il le conduisait, tout confus, devant une glace et lui faisait admirer l'harmonie charmante de ses joues rouges et de sa gorge blanche : alors, il effleurait d'une main légère les hanches de Lucien et ajoutait tristement : « On devait se tuer à vingt ans ». Souvent, à présent, Lucien se regardait dans les miroirs, et il apprenait à jouir de sa jeune grâce pleine de gaucherie. « Je suis Rimbaud », pensait-il, le soir, en ôtant ses vêtements avec des gestes pleins de</p>	<p>No entanto, não teria, por nada, deixado de ver Bergère. “Ele me fascina” – dizia-se ele. E, além disso, apreciava vividamente a amizade tão delicada e de tipo tão particular como a que Bergère soubera estabelecer entre eles. Sem abandonar um tom viril e quase rude, Bergère dominava a arte de fazer sentir e, por assim dizer, tocar a Lucien com a sua ternura: por exemplo, ele lhe refazia o nó de sua gravata o censurando por estar sempre tão desleixado, ele o penteava com um pente de outro vindo do Camboja. Ele fez com que Lucien descobrisse seu próprio corpo e lhe explicou a beleza azeda e patética da juventude: “Você é Rimbaud, disse-lhe, ele tinha essas grandes mãos quando veio a Paris para possuir Verlaine, ele tinha esse rosto rosado de jovem camponês sadio e esse longo corpo esguio de mocinha loura. Ele obrigava Lucien a abrir seu colarinho e sua camisa e, depois, conduzia-o dispersamente em frente a um espelho e lhe fazia admirar a harmonia encantadora de suas bochechas vermelhas e de sua garganta branca: então, deslizava com uma mão suave as ancas de Lucien e acrescentou tristemente: “Devia-se morrer aos vinte anos”. Atualmente, Lucien se olhava com frequência no espelho e apreendia a gozar de sua jovem graciosidade, cheia de estranheza. “Eu sou Rimbaud”, pensou ele, à noite, levantando</p>

<p>douceur et il commençait à croire qu'il aurait la vie brève et tragique d'une fleur trop belle. À ces moments-là, il lui paraissait qu'il avait connu, très longtemps auparavant, des impressions analogues et une image absurde lui revenait à l'esprit : il se revoyait tout petit, avec une longue robe bleue et des ailes d'ange, distribuant des fleurs dans une vente de charité. Il regardait ses longues jambes. « Est-ce que c'est vrai que j'ai la peau si douce ? » pensait-il avec amusement. Et une fois il promena ses lèvres sur son avant-bras, du poignet à la saignée du coude, le long d'une charmante petite veine bleue. (p.195)</p>	<p>suas roupas com gestos carregados de doçura e ele começava a acreditar que teria a vida breve e trágica de uma flor bela demais. Nestes momentos, lhe parecia que conhecera anteriormente, sensações análogas e uma imagem absurda retornava à mente: ele se revia bem pequeno, com um longo vestido azul e asas de anjo, distribuindo flores em um mercado de caridade. Ele olhava suas longas pernas. “É verdade que tenho a pele tão macia?”, pensava com prazer. Uma vez passeou seus lábios sobre o seu antebraço, do pulso ao cotovelo, pela extensão de uma charmosa veia azul.</p>
--	---

Traduction des cinq paragraphes finaux : la métamorphose

(63^e paragraphe) Le 17 avril, les Guigard donnèrent une sauterie pour les dix-huit ans de Pierrette, et, naturellement, Lucien fut invité. Il était déjà très ami avec Pierrette, elle l'appelait son danseur, et il la soupçonnait d'être un peu amoureuse de lui. Mme Guigard avait fait venir une tapeuse, et l'après-midi promettait d'être fort gai. Lucien dansa plusieurs fois avec Pierrette puis il alla retrouver Guigard qui recevait ses amis dans le fumoir. « Salut, dit Guigard, je crois que vous vous connaissez tous : Fleurier, Simon, Vanusse, Ledoux ». Pendant que Guigard nommait ses camarades, Lucien vit qu'un grand jeune roux et frisé, à la peau laiteuse et aux durs sourcils noirs s'approchait d'eux en hésitant et la colère le bouleversa. « Qu'est-ce que ce type fait ici ? se demanda-t-il, Guigard sait pourtant bien que je ne peux pas sentir les juifs ! » Il pirouetta sur ses talons et s'éloigna rapidement pour éviter les présentations. « Qu'est-ce que ce juif ? demanda-t-il un moment plus tard à Pierrette. – C'est Weil, il est aux Hautes Études Commerciales ; mon frère l'a connu à la salle d'armes. – J'ai horreur des juifs », dit Lucien. Pierrette eut un rire léger. « Celui-là est plutôt bon garçon, dit-elle. Menez-moi donc au buffet ». Lucien prit une coupe de champagne et n'eut que le temps de la reposer : il se trouvait nez à nez avec Guigard et Weil. Il foudroya Guigard des yeux et fit volte-face. Mais Pierrette le saisit par le bras, et Guigard l'aborda d'un air ouvert : « Mon ami Fleurier, mon ami Weil, dit-il avec

No dia 17 de abril, os Guigard deram uma festa em ocasião dos dezoito anos de Pierrette e, naturalmente, Lucien foi convidado. Ele já estava muito amigo de Pierrette, ela o chamava de seu dançarino e ele desconfiava que ela estivesse um pouco apaixonada por ele. Senhora Guigard chamara uma pianista de segunda e a tarde prometia ser muito alegre. Lucien dançou diversas vezes com Pierrette e depois foi encontrar Guigard que recebia seus amigos no fumódromo. “Olá, - disse Guigard – creio que vocês todos se conhecem: Fleurier, Simon, Vanusse, Ledoux”. Enquanto Guigard apresentava seus camaradas, Lucien viu que um grande jovem ruivo e de cabelos cacheados, de pele leitosa e sobrancelhas duras, aproximava-se deles hesitante, e a cólera o perturbou. “O que este tipo faz aqui? – perguntou a si mesmo – Guigard sabe muito bem que eu não posso sentir cheiro a judeu!” Ele girou sobre seus saltos e distanciou-se rapidamente para evitar as apresentações. “Quem é este judeu?”, interrogou ele, mais tarde, à Pierrette. “É Weil, ele está na Escola de Altos Estudos Comerciais; meu irmão o conheceu na sala das armas”. “Eu tenho horror aos judeus”, disse Lucien. Pierrette deu um leve sorriso. “Esse é um bom rapaz, - disse ela – leve-me ao buffet”. Lucien pegou uma taça de champanhe e teve apenas o tempo de depositá-la na mesa: encontrava-se cara a cara com Guigard e Weil. Ele fuzilou Guigard com os olhos e deu meia-volta. Mas Pierrette o segurou pelo braço, e Guigard o abordou

aisance, voilà : les présentations sont faites ». Weil tendit la main, et Lucien se sentit très malheureux. Heureusement, il se rappela tout à coup Desperreau : « Fleurier aurait foutu le juif à l'eau pour de bon ». Il enfonça ses mains dans ses poches, tourna le dos à Guigard et s'en fut. « Je ne pourrai plus remettre les pieds dans cette maison », songea-t-il, en demandant son vestiaire. Il ressentait un orgueil amer. « Voilà ce que c'est que de tenir fortement à ses opinions ; on ne peut plus vivre en société ». Mais dans la rue son orgueil fondit et Lucien devint très inquiet. « Guigard doit être furieux ! » Il hocha la tête et tenta de se dire avec conviction : « Il n'avait pas le droit d'inviter un juif s'il m'invitait ! » Mais sa colère était tombée ; il revoyait avec une sorte de malaise la tête étonnée de Weill, sa main tendue, et il se sentait enclin à la conciliation : « Pierrette pense sûrement que je suis un mufle. J'aurais dû serrer cette main. Après tout, ça ne m'engageait pas. Faire un salut réservé et m'éloigner tout de suite après : voilà ce qu'il fallait faire ». Il se demanda s'il était encore temps de retourner chez les Guigard. Il s'approcherait de Weill et lui dirait : « Excusez-moi, j'ai eu un malaise », il lui serrerait la main et lui ferait un bout de conversation gentille. Mais non : c'était trop tard, son geste était irréparable. « Qu'avais-je besoin, pensa-t-il avec irritation, de montrer mes opinions à des gens qui ne peuvent pas les comprendre ! » Il haussa nerveusement les épaules : c'était un désastre. A cet instant même, Guigard et Pierrette commentaient sa conduite, Guigard disait : « Il est complètement fou ! » Lucien serra les poings. « Oh ! pensa-t-il avec désespoir, ce que je les hais ! Ce que je hais les juifs ! » et il essaya de puiser un peu de force dans la contemplation de

abertamente: “Meu amigo Fleurier, meu amigo Weil, - disse ele com desprendimento – aqui está: apresentações feitas”. Weil estendeu a mão e Lucien se sentiu muito infeliz. Felizmente, ele se lembrou imediatamente de Desperreau: “Fleurier realmente teria jogado o judeu na água”. Ele colocou as mãos nos bolsos, virou as costas a Guigard e foi embora. “Não poderei mais colocar os pés nesta casa”, pensou ele ao pegar seu casaco. Ele experimentava um orgulho amargo. “Aqui está o que é manter fortemente as suas opiniões; não se pode mais viver em sociedade”. Mas na rua o seu orgulho esmoreceu e Lucien ficou muito inquieto. “Guigard deve estar furioso!” Ele sacudiu a cabeça e tentou se dizer com convicção: “Ele não tinha o direito de convidar um judeu, uma vez que já tinha convidado a mim!” Mas sua cólera diminuía; ele revia com uma espécie de mal estar o rosto surpreso de Weil, sua mão estendia, e ele se sentia inclinado a se reconciliar: “Pierrette certamente pensa que eu sou um grosseiro. Eu deveria ter apertado aquela mão. Além de tudo, isso não me comprometeria. Cumprimentar reservadamente e distanciar-me logo depois: era isso que deveria ser feito”. Ele se perguntava se ainda dava tempo de voltar à casa dos Guigard. Aproximaria-se de Weil e diria-lhe: “Desculpe-me, tive um mal estar”. Mas não, era tarde demais, seu gesto era irreparável. “Por que eu precisava, - pensou com irritação – mostrar minhas opiniões a pessoas que não as podem compreender!” Ele sacudiu nervosamente os ombros: era um desastre. Naquele mesmo instante, Guigard e Pierrette comentavam sua conduta, Guigard dizia: “Ele é completamente louco!” Lucien apertava os punhos. “Ah! – pensava com desespero – Como eu os

<p>cette haine immense. Mais elle fondit sous son regard, il avait beau penser à Léon Blum qui recevait de l'argent de l'Allemagne et haïssait les Français, il ne ressentait plus rien qu'une morne indifférence. Lucien eut la chance de trouver Maud chez elle. Il lui dit qu'il l'aimait et la posséda plusieurs fois, avec une sorte de rage. « Tout est foutu, se disait-il, je ne serais jamais <i>quelqu'un</i> ». « Non, non ! disait Maud, arrête, mon grand chéri, pas ça, c'est défendu ! » Mais elle finit par se laisser faire : Lucien voulut l'embrasser partout. Il avait envie de pleurer. (p. 238)</p>	<p>odeio! Como eu odeio os judeus!” Ele tentou extrair um pouco de força daquela raiva imensa. Mas ela dissolvia-se sob o seu olhar, ele tentava pensar em Léon Blum que recebia dinheiro da Alemanha e odiava os franceses, ele sentia apenas uma morna indiferença. Lucien teve a sorte de encontrar Maud em casa. Ele disse que a amava e a possuiu várias vezes, com uma espécie de raiva. “Tudo está perdido, - disse a si mesmo – eu nunca serei <i>alguém</i>”. “Não, não, - dizia Maud – para, querido, isso não, está proibido!” Mas ela acabou por deixar que fizesse: Lucien quis beijá-la em todos os lugares. Ele sentia vontade de chorar.</p>
<p>(64º parágrafo) Le lendemain matin, au lycée, Lucien eut un serrement de cœur en apercevant Guigard. Guigard avait l'air sournois et fit semblant de ne pas le voir. Lucien rageait si fort qu'il ne put prendre des notes : « Le salaud ! pensait-il, le salaud ! » A la fin du cours, Guigard s'approcha de lui, il était blême. « S'il rouspète, pensa Lucien, terrorisé, je lui fous des claques ». Ils demeurèrent un instant côte à côte, chacun regardant la pointe de ses souliers. Enfin Guigard dit, d'une voix altérée : « Excuse-moi, mon vieux, je n'aurais pas dû te faire ce coup-là ». Lucien sursauta et le regarda avec méfiance. Mais Guigard continua péniblement : « Je le rencontre à la salle, tu comprends, alors j'ai voulu... nous faisons des assauts ensemble, et il m'avait invité chez lui, mais je comprends, tu sais, je n'aurais pas dû, je ne sais pas comment ça se fait, mais, quand j'ai écrit les invitations, je n'y ai pas pensé une seconde... » Lucien ne disait toujours rien parce que les mots ne passaient pas, mais il se sentait porté à l'indulgence. Guigard ajouta, la tête basse : « Eh bien, pour une</p>	<p>Na manhã seguinte, no liceu, Lucien teve um aperto no coração ao ver Guigard. Guigard tinha um aspecto de sonso e fez de conta que não o tinha visto. Lucien estava com tanta raiva que não pôde anotar nada: “O patife! – pensou ele – o patife!” No final da aula, Guigard se aproximou dele, estava pálido. “Se ele se queixar, - pensou Lucien aterrorizado – eu lhe dou uns tapas”. Eles ficaram lado a lado por um instante, cada um olhando a ponta dos seus sapatos. Finalmente Guigard disse com uma voz alterada: “Desculpa-me, meu velho, eu não deveria ter te dado aquele golpe”. Lucien saltou e o olhou com desconfiança. Mas Guigard continuava penosamente: “Eu o encontro na sala, sabes, então eu quis... nós fazemos esgrima juntos, ele me convidara para ir à casa dele, mas eu entendo, sabes, eu não deveria, não sei como mas, quando escrevi os convites, o ocorrido não me veio à cabeça, nem por um segundo...” Lucien não dizia nada porque as palavras não lhe passavam na garganta, mas ele se sentia levado à indulgência. Guigard acrescentou com a cabeça baixa: “Bom, por uma</p>

<p>gaffé... - Espèce d'andouille, dit Lucien, en lui frappant sur l'épaule, je sais bien que tu ne l'as pas fait exprès ». Il dit avec générosité : « J'ai eu mes torts, d'ailleurs. Je me suis conduit comme un moufle. Mais qu'est-ce que tu veux, c'est plus fort que moi, je ne peux pas les toucher, c'est physique, j'ai l'impression qu'ils ont des écailles sur les mains. Qu'a dit Pierrette ? - Elle a ri comme une folle, dit Guigard piteusement. - Et le type ? - Il a compris. J'ai dit ce que j'ai pu, mais il a mis les voiles au bout d'un quart d'heure ». Il ajouta toujours penaud : « Mes parents disent que tu as eu raison, que tu ne pouvais agir autrement du moment que tu as convictions ». Lucien dégusta le mot de « conviction » ; il avait envie de serrer Guigard dans ses bras : « C'est rien, mon vieux, lui dit ; c'est rien, du moment qu'on reste copains ». Il descendit le boulevard Saint-Michel dans un état d'exaltation extraordinaire : il lui semblait qu'il n'était plus lui-même. (p. 239)</p>	<p>gafé...” “Boca-aberta, - disse Lucien, dando-lhe um tapinha nos ombros – eu sei que não fizeste por gosto”. Ele disse com generosidade: “Eu cometi meus erros também. Comportei-me como um grosseiro. Mas o que queres, é mais forte que eu, não posso tocá-los, é físico, tenho a impressão de que eles possuem escamas nas mãos. O que disse Pierrette?” “Ela riu feito uma louca”, disse Guigard lastimosamente. “E o tipo?” “- Ele compreendeu. Eu disse o que pôde, mas ele foi embora depois de quinze minutos”. Ele acrescentou ainda envergonhado: “Meus pais dizem que tens razão, que tu não podes agir de outro modo que não seja o das tuas convicções”. Lucien saboreou a palavra “convicção”; queria apertar Guigard em seus braços: “Não foi nada, meu velho, - disse – não foi nada desde que continuemos amigos”. Ele desceu o bulevar Saint-Michel em um estado de exaltação extraordinário: parecia-lhe que não era mais o mesmo.</p>
<p>(65^e paragraphe) Il se dit : « C'est drôle, ça n'est plus moi, je ne me reconnais pas ! » Il faisait chaud et doux : les gens flânaient, portant sur leurs visages le premier sourire étonné du printemps ; dans cette foule molle, Lucien s'enfonça comme un coin d'acier, il pensait : « Ça n'est plus moi ». Moi, la veille encore, c'était un gros insecte ballonné, pareil aux grillons de Férolles ; à présent, Lucien se sentait propre et net comme un chronomètre. Il entra à <i>La Source</i> et commanda un pernod. La bande ne fréquentait pas <i>La Source</i> parce que les métèques y pullulaient ; mais, ce jour-là, les métèques et les juifs n'incommodaient pas Lucien. Au milieu de ces corps olivâtre, qui bruissaient légèrement, comme un champ d'avoine sous le vent, il</p>	<p>Ele disse a si mesmo: “Que curioso, não sou mais eu, não me reconheço!” Fazia calor e estava agradável: as pessoas perambulavam carregando no rosto o primeiro sorriso surpreso da primavera; nessa multidão lenta, Lucien se enfiou como uma ponta de lança, pensava: “Não sou mais eu” Eu, na véspera, era um grande inseto inchado como um balão, parecido com os grilos de Férolles; no momento, Lucien se sentia limpo e claro como um cronômetro. Entrou no <i>La Source</i> e pediu um licor. O grupo não frequentava o <i>La Source</i> porque os metecos estavam sempre lá; mas, naquele dia, os metecos e os judeus não incomodavam Lucien. Em meio aqueles corpos amarelados, que zuniam ligeiramente, como um campo de aveia ao</p>

<p>se sentait insolite et menaçant, une monstrueuse horloge accotée contre la banquette et qui rutilait. Il reconnut avec amusement un petit juif que les J. P. avaient rossé, au trimestre précédent, dans les couloirs de la faculté de droit. Le petit monstre, gras et pensif, n'avait pas gardé la trace des coups, il avait dû rester cabossé quelque temps et puis il avait repris sa forme ronde : mais il y avait en lui une sorte de résignation obscène. (p. 240)</p>	<p>vento, ele se sentia singular e ameaçador, um monstruoso relógio apoiado no banco e que resplandecia. Ele reconheceu com divertimento um pequeno judeu que os J. P. espancaram, no trimestre precedente, nos corredores da faculdade de direito. O monstrinho, gordo e pensativo, não mantivera rastro dos golpes, ele deve ter ficado deformado durante algum tempo e depois retomara a sua forma redonda: mas havia nele uma espécie de resignação obscena.</p>
<p>(66^e paragraphe) Pour le moment, il avait l'air heureux : il bâilla voluptueusement ; un rayon de soleil lui chatouillait les narines ; il se gratta le nez et sourit. Était-ce un sourire ? ou plutôt une petite oscillation qui avait pris naissance au-dehors, quelque part dans un coin de la salle, et qui était venue mourir dans sa bouche ? Tous ces métèques flottaient dans une eau sombre et lourde dont les remous ébranlaient leurs chairs molles, soulevant leurs bras, agitant leurs doigts, jouant un peu avec leurs lèvres. Les pauvres types ! Lucien avait presque pitié d'eux. Qu'est-ce qu'ils venaient faire en France ? Quels courants marins les avaient apportés et déposés ici ? Ils avaient beau s'habiller décentement, chez des tailleurs du boulevard Saint-Michel, ils n'étaient guère plus que des méduses. Lucien pensa qu'il n'était pas une méduse, qu'il n'appartenait pas à cette faune humiliée, il se dit : « Je suis en plongée ! » Et puis, tout à coup, il oublia <i>La Source</i> et les métèques, il ne vit plus qu'un dos, un large dos bossué par les muscles, qui s'éloignait avec une force tranquille, qui se perdait, implacable, dans la brume. Il vit aussi Guigard : Guigard était pâle, il suivait des yeux ce dos, il disait à Pierrette invisible : « Eh bien, pour une gaffe !... » Lucien fut</p>	<p>No momento, ele estava contente: bocejava voluptuosamente; um raio de sol lhe fazia cócegas nas narinas; ele coçava o nariz e sorria. Era mesmo um sorriso? Ou era, antes disso, uma pequena oscilação que nascera no exterior, em algum canto da sala, e que viera morrer em sua boca? Todos aqueles metecos flutuavam em uma água escura e pesada da qual os balanços sacodiam suas carnes murchas, levantando seus braços, agitando seus dedos, brincando um pouco com seus lábios. Essa pobre gente! Lucien tinha quase piedade deles. O que eles vinham fazer na França? Quais correntes marinhas os tinham trazido e depositado aqui? Eles tentavam vestir-se decentemente, nos alfaiates do bulevar Saint-Michel, eram apenas águas-vivas. Lucien pensou que ele não era uma água-viva, que ele não pertencia àquela fauna humilhada, ele disse a si mesmo: “Eu estou imerso!” E depois, imediatamente, ele esqueceu <i>La Source</i> e os metecos, ele viu apenas um dorso, um largo dorso curvado de músculos, que se distanciava com uma força tranquila, que se perdia, implacável, na neblina. Ele viu Guigard também: Guigard estava pálido, ele seguia esse dorso com os olhos, ele dizia à Pierrette invisível: “Bom, por uma gafe!...” Lucien</p>

envahi par une joie presque intolérable : ce dos puissant et solitaire, c'était le *sien* ! Et la scène s'était passée hier ! Pendant un instant, au prix d'un violent effort, il fut Guigard, il suivit son propre dos avec les yeux de Guigard, il éprouva devant lui-même l'humilité de Guigard et se sentit délicieusement terrorisé. « Ça leur servira de leçon ! » pensa-t-il. Le décor changea : « C'était le boudoir de Pierrette, ça se passait dans l'avenir, d'un air un peu confit, un nom sur la liste d'invitations. Lucien n'était pas présent, mais sa puissance était sur eux. Guigard disait : « Ah ! non, pas celui-là ! Eh bien, avec Lucien, ça ferai du joli ; Lucien qui ne peut pas souffrir les juifs ! » Lucien se contempla encore une fois, il pensa : « Lucien, c'est moi ! Quelqu'un qui ne peut pas souffrir les juifs ». Cette phrase, il l'avait souvent prononcée, mais aujourd'hui ça n'était pas pareil aux autres fois. Pas du tout. Bien sûr, en apparence, c'était une simple constatation, comme si on avait dit : « Lucien n'aime pas les huîtres », ou bien : « Lucien aime la danse ». Mais il ne fallait pas s'y tromper : l'amour de la danse, peut-être qu'on aurait pu le découvrir aussi chez le petit juif, ça ne comptait pas plus qu'un frisson de méduse ; il n'y avait qu'à regarder ce sacré youtre pour comprendre que ses goûts et ses dégoûts restaient collés à lui comme son odeur, comme ses sourires gluants de volupté. Mais l'antisémitisme de Lucien était d'une autre sorte : impitoyable et pur, il pointait hors de lui comme une lame d'acier, menaçant d'autres poitrines. « Ça, pensa-t-il, c'est...c'est sacré ! » Il se rappela que sa mère, quand il était petit, lui disait parfois d'un certain ton : « Papa travaille dans son bureau ». Et cette phrase lui semblait une formule sacramentelle qui lui conférait soudain une nuée

foi invadido por uma alegria quase intolerável: esse dorso potente e solitário, era o *seu*! E a cena se passara ontem! Por um instante, às custas de um violento esforço, ele foi Guigard, ele seguiu seu próprio dorso com os olhos de Guigard, e experimentou em frente a si mesmo a humilhação de Guigard e se sentiu deliciosamente aterrorizado. “Isso servira de lição!”, pensou ele. O cenário mudou: “Era no boudoir de Pierrette, passava-se no futuro, com um aspecto um pouco cintilante, um nomena lista de convidados. Lucien não estava presente, mas seu poder estava sobre eles. Guigard dizia: “Ah, não, este não! Bom, com Lucien, ficará bem; Lucien que não suporta os judeus!” Lucien se contemplou mais uma vez, pensou: “Lucien, sou eu! Alguém que não suporta os judeus!” Essa frase, ele a tinha pronunciado bastante, mas hoje ela não parecia à das outras vezes. Nenhum pouco. Claro, aparentemente, era uma simples constatação, como se dissessem: “Lucien não gosta de ostras”, ou então: “Lucien gosta da dança”. Mas não era necessário se enganar: o amor pela dança, talvez se pudesse descobrir em algum judeuzinho, isso não seria mais do que um tremor de água-viva; bastava olhar esse maldito judeu para compreender que suas preferências e recusas estavam coladas a si tal qual o seu próprio cheiro, como sorrisos viscosos de volúpia. Mas o antisemitismo de Lucien era de um outro tipo: impiedoso e puro, ele apontava para fora de si como uma lâmina de aço, ameaçando outros bustos. “Isso, - pensou ele – é sagrado, sagrado!” Lembrou-se que sua mãe, quando ele era pequeno, dizia-lhe, às vezes, com um certo tom: “Papai trabalha em seu escritório”. E essa frase lhe parecia uma formulação sagrada que imediatamente conferia a ele um status de

<p>d'obligation religieuse, comme de ne pas jouer avec sa carabine à air comprimé, de ne pas crier "Tararaboum" ; il marchait dans les couloirs sur la pointe des pieds, comme s'il avait été dans une cathédrale. « A présent, c'est mon tour », pensa-t-il avec satisfaction. On disait en baissant la voix : « Lucien n'aime pas les juifs », et les gens se sentait paralysés, les membres transpercés d'une nouée de petites fléchettes douloureuses. « Guigard et Pierrette, se dit-il avec attendrissement, sont des enfants ». Ils avaient été très coupables, mais il avait suffi que Lucien leur montrât un peu les dents, et, aussitôt, ils avaient eu du remords, ils avaient parlé à voix basse et s'étaient mis à marcher sur la pointe des pieds. (p. 242)</p>	<p>obrigação religiosa, para que não brincasse com a sua carabina a ar comprimido ou não gritasse "Tarabum"; ele caminhava sobre a ponta dos pés nos corredores, como se estivesse em uma catedral. "Agora, é minha vez", pensou com satisfação. Diriam ao baixar a cabeça: "Lucien não gosta dos judeus", e as pessoas ficariam paralisadas, os membros atingidos pela penetração dolorosa de pequenos dardos. "Guigard e Pierrete, - disse a si mesmo com ternura - são crianças". Eles agiram muito mal, mas bastou que Lucien lhes mostrasse os dentes e, logo, eles ficaram com remosos, baixaram o tom da voz e se puseram a caminhar sobre a ponta dos pés.</p>
<p>(67^e paragraphe) Lucien, pour la seconde fois, se sentit plein de respect pour lui-même. Mais, cette fois-ci, il n'avait plus besoin des yeux de Guigard : c'était à ses propres yeux qu'il paraissait respectable – à ses yeux qui perçait enfin son enveloppe de chair, de goûts et de dégoûts, d'habitudes et d'humeurs. « Là où je me cherchais, pensa-t-il, je ne pouvais pas me trouver ». Il avait fait, de bonne foi, le recensement minutieux de tout ce qu'il <i>était</i>. « Mais si je ne devais être que ce que je suis, je ne vaudrais pas plus que ce petit youtre ». En fouillant ainsi dans cette intimité de muqueuse, que pouvait-on découvrir, sinon la tristesse de la chair, l'ignoble mensonge de l'égalité, le désordre ? « Première maxime, se dit Lucien, ne pas chercher à voir en soi ; il n'y a pas d'erreur plus dangereuse ». Le vrai Lucien – il le savait à présent -, il fallait le chercher dans les yeux des autres, dans l'obéissance craintive de Pierrette et de Guigard, dans l'attente pleine d'espoir de tous ces êtres qui grandissaient et</p>	<p>Lucien, pela segunda vez, sentiu-se cheio de respeito por si mesmo. Mas, desta vez, ele não precisava mais dos olhos de Guigard: ele parecia respeitável aos seus próprios olhos – em seus olhos, penetrava enfim seu envelope de carne, suas preferências e suas recusas, hábitos e humores. "Onde eu me procurava, - pensou ele – eu não podia me encontrar". Ele fizera, de boa vontade, um recenseamento de tudo o que <i>era</i>. "Mas se eu tivesse que ser tudo o que sou, eu não valeria mais do este judeuzinho". Assim, cavando nesta intimidade de mucosa, o que se poderia encontrar além da tristeza da carne, da ignóbil mentira da igualdade e da desordem? "Primeira regra, - pensou Lucien – procurar não se enxergar; não há erro mais perigoso". O verdadeiro Lucien, – agora ele sabia – era preciso procurá-lo nos olhos dos outros, na obediência temerosa de Pierrette e Guigard, na expectativa cheia de esperança de todos aqueles seres que nasciam e morriam por ele, aqueles jovens aprendizes que se</p>

mûrissaient pour lui, de ces jeunes apprentis qui deviendraient *ses* ouvriers, des Férolleis grands et petits, dont il serait un jour le maire. Lucien avait presque peur, il se sentait presque trop grand pour lui. Tant de gens l'attendaient, au port d'armes : et lui il était, il serait toujours cette immense attente des autres. « C'est ça, un chef », pensa-t-il. Et il vit réapparaître un dos musculeux et bossué, et puis, tout de suite après, une cathédrale. Il était dedans, il s'y promenait à pas de loup sous la lumière tamisée qui tombait des vitraux. « Seulement, ce coup-ci, c'est moi la cathédrale ! » Il fixa son regard avec intensité sur son voisin, un long cubain brun et doux comme un cigare. Il fallait absolument trouver des mots pour exprimer son extraordinaire découverte. Il éleva doucement, précautionneusement sa main jusqu'à son front, comme un cierge allumée, puis il se recueillit un instant, pensif et sacré, et les mots vinrent d'eux-mêmes, il murmura : « J'AI DES DROITS ! » Des droits ! Quelque chose dans le genre des triangles et des cercles : c'était si parfait que ça n'existait pas, on avait beau tracer des milliers de ronds avec des compas, on n'arrivait pas à réaliser un seul cercle. Des générations d'ouvriers pourraient, de même, obéir scrupuleusement aux ordres de Lucien, ils n'épuiseraient jamais son droit à commander ; les droits, c'était, par-delà l'existence, comme les objets mathématiques et les dogmes religieux. Et voilà que Lucien, justement, c'était ça : un énorme bouquet de responsabilités et de droits. Il avait longtemps cru qu'il existait par hasard, à la dérive : mais c'était faute d'avoir assez réfléchi. Bien avant sa naissance, sa place était marquée au soleil, à Férolles. Déjà – bien avant, même, le mariage de son père – on l'*attendait* ; s'il

tornariam *seus* operários, Ferolenses adultos e crianças dos quais um dia ele seria o prefeito. Lucien quase tinha medo, sentia-se grande demais para si próprio. Tantas pessoas o esperavam, armadas: e ele era, ele seria sempre essa imensa expectativa. “Um chef é isso”, pensou. E viu reaparecer um dorso musculoso e curvado e, logo depois, uma catedral. Ele estava nela, passeava lentamente sob a luz filtrada que caía dos vitrais. “Porém, desta vez, eu sou a catedral!” Fixou seu olhar com intensidade sobre o seu vizinho, um cubano alto, moreno e suave como um cigarro. Era absolutamente necessário encontrar palavras para expressar sua extraordinária descoberta. Ele levantou calmamente, cuidadosamente, sua mão até seu queixo, como se carregasse uma vela acesa, depois ele recuou um instante, pensativo e sagrado, e as palavras vieram por vontade própria, ele murmurou: “EU TENHO DIREITOS!” Direitos! Alguma coisa como triângulos e círculos: era tão perfeito que não existissem, podia-se tentar traçar milhares de anéis com compassos, jamais se conseguia fazer um único círculo. Gerações de operários poderiam, igualmente, obedecer escrupulosamente às ordens de Lucien, eles não esgotariam jamais o seu direito de comandar; os direitos eram, para além da existência, como os objetos matemáticos e os dogmas religiosos. E aqui está no que consistia Lucien: um enorme buquê de responsabilidades e de direitos. Ele acreditara durante muito tempo que existia por acaso, à deriva: mas era um erro ter relfetiso tanto. Bem antes de seu nascimento, seu lugar ao sol estava guardado, em Férolles. Muito antes do casamento de seu pai, já *esperavam* por ele; se ele viera ao mundo, era para ocupar este lugar: “Eu existo, - pensou - porque

était venu au monde, c'était pour occuper cette place : « J'existe, pensa-t-il, parce que j'ai le droit d'exister ». Et, pour la première fois, peut-être, il eut une vision fulgurante et glorieuse de son destin. Il serait reçu à Centrale, tôt ou tard (ça n'avait d'ailleurs aucune importance). Alors, il laisserait tomber Maud (elle voulait tout le temps coucher avec lui, c'était assommant ; leurs chairs confondues dégageaient à la chaleur torride de ce début de printemps une odeur de giblotte un peu roussie. « Et puis Maud est à tout le monde, aujourd'hui à moi, demain à un autre, tout ça n'a aucun sens ») ; il irait habiter à Férolles. Quelque part en France, il y avait une jeune fille claire dans le genre de Pierrette, une provinciale aux yeux de fleur, qui se gardait chaste pour lui : elle essayait parfois d'imaginer son maître futur, cet homme terrible et doux, mais elle n'y parvenait pas. Elle était vierge ; elle reconnaissait au plus secret de son corps le droit de Lucien à la posséder seul. Il l'épouserait, elle serait sa femme, le plus tendre de ses droits. Lorsqu'elle se dévêtirait le soir, à menus gestes sacrés, ce serait comme un holocauste. Il la prendrait dans ses bras avec l'approbation de tous, il lui dirait : « Tu es à moi ! » Ce qu'elle lui montrerait, elle aurait le devoir de ne le montrer qu'à lui, et l'acte d'amour serait pour lui le recensement voluptueux de ses biens. Son plus tendre droit ; son droit le plus intime : le droit d'être respecté jusque dans sa chair, obéi jusque dans son lit. « Je me marierai jeune », pensa-t-il. Il se dit aussi qu'il aurait beaucoup d'enfants ; puis il pensa à l'œuvre de son père, il était impatient de la continuer et il se demanda si M. Fleurier n'allait pas bientôt mourir. (p. 244)

tenho o direito de existir”. E talvez pela primeira vez ele divesse tido uma visão brilhante e gloriosa de seu destino. Ele seria recebido na Central, mais cedo ou mais tarde (isso não tinha nenhuma importância). Então, ele deixaria Maud de lado (ela queria dormir com ele toda hora, era uma tortura; suas carnes confundidas exalavam, neste começo de primavera, um odor de comida queimada. “E além disso, Maud é todo mundo, hoje minha, amanhã de um outro, tudo isso não tem sentido”); ele iria morar em Férolles. Em algum lugar da França, havia uma menina clara, do modo de Pierrette, uma provinciana com olhos de flor, que se guarva casta para ele: ela tantava imaginar, às vezes, seu futuro marido, um homem terrível e doce, ms não era capaz. Ela era virgem; reconhecia a Lucien, somente, o direito de possuir o que havia de mais secreto em seu corpo. Ele casaria com ela, ela seria sua mulher, o mais terno dos direitos. Quando ela se despisse, à noite, com delicados gestos sagrados, seria como um holocausto. Ele a seguraria em seus braços com a aprovação de todos e lhe diria: “És minha!” O que ela lhe mostrasse, ela teria o dever de mostrar apenas a ele, e o ato de amor seriam, para ele, o inventário voluptuoso de seus bens. Seu mais terno direito; seu direito mais íntimo: o direito de ser respeitado até em sua carne, obedecido até em sua cama. “Casarei jovem?”, pensou ele. Disse também a si mesmo que teria muitos filhos; em seguida, pensou na obra de seu pai, ele estava impaciente para dar continuidade a ela e se interrogou se senhor Fleurier não morreria logo.

<p>(68^e paragraphe) Une horloge sonna midi ; Lucien se leva. La métamorphose était achevée ; dans ce café, une heure plus tôt, un adolescent gracieux et incertain était entré ; c'était un homme qui en sortait, un chef parmi les Français. Lucien fit quelques pas dans la glorieuse lumière d'un matin de France. Au coin de la rue des Écoles et du boulevard Saint-Michel, il s'approcha d'une papeterie et se mira dans la glace ; il aurait voulu retrouver sur son visage l'air imperméable qu'il admirait sur celui de Lemordant. Mais la glace ne lui renvoyait qu'une jolie petite figure butée, qui n'était pas encore assez terrible : « Je vais laisser pousser ma moustache », décida-t-il. (p. 245)</p>	<p>Um relógio soou meio-dia; Lucien se levantou. A metamorfose estava terminada; naquele café, uma hora mais cedo, entrara um adolescente gracioso e inseguro; era um homem que saía, um chefe entre os franceses. Lucien deu alguns passos na gloriosa luz de uma manhã da França. Na esquina da rua das Écoles e do boulevard Saint-Michel, aproximou-se de uma papelaria e se olhou no vidro; gostaria de ter encontrado em seu rosto o aspecto impermeável que admirava no de Lemordant. Mas o vidro lhe respondia com uma bela figura tenaz, que ainda não era suficientemente terrível: “Vou deixar crescer um bigode”, decidiu.</p>
--	--

Lors de cette traduction, nous avons éprouvé les difficultés les plus diverses : lexicales, sémantiques, structurales et culturelles. Alors, nous étudions ces obstacles dans le projet de recherche sur les difficultés de compréhension et de traduction, mené à l'UFRGS et coordonné par M. Robert Ponge. Le processus de réflexion sur ces problèmes contribue à la compréhension des similitudes et des divergences de ces deux langues. Ces recherches sont généralement rédigées et publiées en forme d'article ou de communication dans des événements du domaine de la langue et de la traduction. Étant donné que d'autres enseignants, étudiants et traducteurs brésiliens du français comme langue étrangère peuvent avoir ces mêmes difficultés, deux de ces études sont le sujet de notre prochaine sous-partie.

II

SUR QUELQUES DIFFICULTÉS DE TRADUCTION DU FRANÇAIS EN PORTUGAIS RENCONTRÉES DANS « L'ENFANCE D'UN CHEF »

Durant la traduction de « L'Enfance d'un chef » en portugais, nous avons trouvé plusieurs obstacles, de types divers : lexicaux, structuraux et culturels. Dans cette partie de notre troisième chapitre, nous montrons la façon dont nous procédons pour résoudre (ou essayer de résoudre) ces difficultés. Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, nous avons rédigé plusieurs travaux de ce type au sein du groupe de recherche sur les difficultés de compréhension et/ou de traduction du français en portugais. Pour figurer ici, nous en avons choisi deux dérivant d'un même processus : le calque.

Nous commençons par l'analyse d'une difficulté qui vient d'un calque lexical : « foire ».

UNE DIFFICULTÉ DE COMPRÉHENSION ET/OU DE TRADUCTION DU FLE: « FOIRE »

Pour montrer le processus de résolution d'une difficulté concrète de la traduction (DCT)²⁷ (le mot «foire»), d'abord, nous contextualisons son occurrence. Puis, nous expliquons les recherches lexico-sémantiques menées en français et en portugais. Finalement, nous proposons un équivalent et justifions notre choix.

²⁷ Em nosso projeto de pesquisa, já mencionado anteriormente, consideramos “dificuldades” os problemas, obstáculos, equívocos ou armadilhas que se fazem presentes na compreensão do francês e/ou em sua tradução. Em nossas discussões e trabalhos, também entendemos como dificuldades *concretas*, as ocorrências de dificuldades que se manifestam no discurso.

« Foire » dans « L'Enfance d'un chef » et notre première réaction

Dans les premières pages du récit dont nous venons de traduire trois extraits, le narrateur omniscient exprime les peurs du petit garçon qui doute de l'identité et du sexe de ses parents et de lui-même. Lucien craint que sa mère change de sexe :

«Qu'est-ce qui arriverait si on ôtait la robe de maman, et si elle mettait les pantalons de papa? Peut-être qu'il lui pousserait tout de suite une moustache noire. Il serra les bras de maman de toutes ses forces ; il avait l'impression qu'elle allait se transformer sous ses yeux en une bête horrible – ou peut-être devenir une femme à barbe comme celle de la foire. » (SARTRE, p.155, c'est nous qui soulignons)

Pour traduire "foire", notre première tentation a machinalement été de recourir à *feira*, son sosie brésilien. Il fait souvent l'affaire mais pas ici. Nous avons vite eu la sensation que quelque chose n'allait pas, que l'utilisation de *feira* ne sonnait pas juste.

Pour comprendre pourquoi le mot à mot « foire »/feira clochait, nous avons cherché à...

Saisir le sémantisme de «foire»

D'emblée, un éclaircissement : les dictionnaires répertorient deux homonymes «foire». L'un est une désignation vulgaire, vieillie de la diarrhée («Évacuation fréquente de selles liquides», DAF9). Seul nous intéresse l'homonyme dont l'étymologie et le sens premier désignent un marché (lieu de vente et d'achat de marchandises).

Quel est son sémantisme ? Nous avons comparé celui-ci dans cinq dictionnaires de la langue française : le *Dictionnaire de l'Académie française* 8^e et 9^e éditions (DAF 8 et DAF9), le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), le *Robert* et *Larousse*. Conçu différemment, l'article du TLFi est organisé selon une structure en arbre à deux branches initiales et plusieurs dérivées. Les autres dictionnaires dénombrent trois (DAF8, DAF9) ou cinq sens (*Robert*, *Larousse*) qui se suivent linéairement l'un après l'autre. Hormis cette différence, aucune incompatibilité ou contradiction entre les cinq dictionnaires, ils confluent vers un même réseau de significations, chacun confirmant et, parfois, complétant les autres.

Rigoureusement logique, la structuration du TLFi nous a semblé visuellement et didactiquement difficile à appréhender. Jugé plus clair, l'autre schéma d'organisation a été adopté.

À partir du collationnement des sens dans chaque dictionnaire (nos sources offrent, en général, trois sens, chacun possédant des sens dérivés) et de leur regroupement selon leurs rapports d'affinité, leur concordance, nous avons délimité six sens du substantif «foire».

Par un effort de synthèse, en confrontant les diverses définitions de chaque sens, en supprimant les redondances, nous les avons fusionnées en une seule définition pour chaque sens suivie, en italique, d'un ou de plusieurs exemple(s) :

Tableau 13

<p>1. Grand marché public où l'on vend diverses sortes de marchandises, de denrées, de produits locaux, qui se tient à des dates régulières, en des lieux fixes, et qui est souvent l'occasion de fêtes et de réjouissances.</p> <p><i>Le bateau était chargé de marchands qui se rendaient à la foire de Beaucaire (TLFi).</i></p>
<p>2. PARTICULIÈREMENT. Grand marché spécialisé dans le commerce de certains produits, certaines marchandises.</p> <p><i>Foire agricole, foire aux ferrailles, foire au(x) jambon(s), foire aux bestiaux, foire aux vins.</i></p> <p><i>La foire des livres est pour Francfort une source inépuisable de richesse (TLFi).</i></p>
<p>3. Grande exposition industrielle et commerciale périodique où sont exposés des produits divers, des techniques nouvelles, etc.</p> <p><i>La foire de Leipzig, de Marseille, de Paris.</i></p> <p>SYNONYMES : foire-exposition, foire-échantillon.</p>
<p>4. Fête populaire périodique, généralement annuelle, rassemblant en un même lieu des attractions diverses (manèges, baraques de tir, loteries, montreurs de curiosités, etc.).</p> <p><i>La foire du Trône à Paris. Un champ de foire convenablement fourni de chevaux de bois, de roues de fortune et de saltimbanques (TLFi).</i></p> <p>SYNONYMES : ducasse, fête, fête foraine, frairie, kermesse.</p>
<p>5. PAR ANALOGIE [avec l'ambiance de 4], FAMILIER. 5.1) Lieu bruyant où règne le désordre. 5.2) Agitation, confusion, désordre, pêle-mêle, tumulte.</p> <p><i>Ex.: Garçon, veillez à notre paix. C'est une foire ici! (Robert).</i></p>
<p>6. INFORMATIQUE : FAQ. Foire aux questions : ensemble des pages web ou fichier regroupant les questions le plus fréquemment posées sur un sujet donné, et leurs réponses.</p> <p>SIGLE : FAQ.</p>

Nous avons alors pu localiser le sens dans lequel le narrateur de Sartre emploie «foire» : le quatrième sens, celui de la fête populaire, de la fête foraine.

Dans la nouvelle, «foire» est associé à, déterminé par «femme à barbe» (et réciproquement). Nous avons jugé opportun de...

Vérifier le sens d'emploi de «femme à barbe»

On sait ce qu'est la « barbe » : les poils des joues, du menton, des lèvres de l'homme adulte. Et une «femme à barbe » ? L'expression figure, sans définition, dans l'article «barbe» du *TLFi* et du *Robert*. Dans ce dernier, elle est suivie d'un renvoi à «virilisme», mot qui désigne l'état d'une femme qui présente «des caractères sexuels secondaires de type masculin (pilosité développée [...])» (*TLFi*). Ce syntagme est donc parfois employé, par moquerie, pour désigner une femme dont le duvet facial est excessif. Serait-ce l'emploi utilisé dans l'extrait de Sartre ?

Des recherches sur la toile nous ont menés à un compte-rendu de *Freaks*, film étatsunien de Tod Browning (1932, titre français : *La Monstrueuse parade*), interprété par des «phénomènes de foire» qui présentent «de graves anomalies physiques : nains, homme tronc, sœurs siamoises, femme à barbe, etc » (*Universalis*). Ce qui élucide notre question : Lucien craint que sa maman se transforme en monstre, en *phénomène de foire* : une femme atteinte d'une anomalie tératologique (pilosisme, hirsutisme), une femme à barbe exhibée par les *montreurs de curiosités* dans les baraques des fêtes foraines, des «foires».

Comment traduire ce syntagme ? Les dictionnaires unilingues et bilingues brésiliens sont restés muets. Nos recherches sur la toile ont proposé *mulher gorila*, que nous avons rejeté (il s'agit d'une métaphore ironiquement hyperbolique ou d'une fiction : la transformation d'une femme en gorille) et deux syntagmes formés par *mulher* suivi d'un des deux adjectifs brésiliens (*barbudo*, *barbado*) signifiant «barbu», «qui a de la barbe». *Mulher barbuda* pourrait servir, mais a été éliminé pour risque d'équivoque (sa polysémie inclut le travesti/travestisme) et parce que (opinion des collègues consulté(e)s, confirmée par nos recherches sur la toile) c'est l'autre syntagme que l'usage associe aux phénomènes de foire. *Mulher barbada* s'est donc imposé.

Nous avons alors cherché à...

Comprendre pourquoi le calque «foire»/feira n'a pas marché

Dans quatre dictionnaires brésiliens de la langue portugaise (*Aulete, Aurélio, Houaiss et Borba*), nous avons suivi la même démarche que pour la recherche sémantique sur «foire». Nous avons : (a) inventorié le sémantisme de *feira* dans chacun ; (b) regroupé les définitions par rapports d'affinité, de concordance ; (c) fusionné les diverses définitions en une seule pour chacun des sens relevés. Nous avons collationné le fruit de ce processus avec celui obtenu pour «foire». Nous le résumons : des six sens de «foire» et des sept de *feira*, trois seulement coïncident (les trois premiers sens du tableau ci-dessus, ceux relatifs au marché public ou à l'exposition industrielle et commerciale). Précisons qu'au Brésil est ignorée l'existence de la locution *feira popular* dont l'emploi est attesté au Portugal au sens de «fête populaire périodique», «fête foraine» (*Houaiss*).

«Foire» et *feira* fonctionnent donc, partiellement, comme des faux amis en conséquence de la non-coïncidence/divergence partielle (57%) de leurs polysémies respectives. Voilà pourquoi le calque «foire»/feira ne colait pas.

Comment traduire «foire» dans ce sens-là ? D'abord,...

Chercher des traductions de «foire» dans notre mémoire et dans des dictionnaires bilingues français-portugais

Nous avons consulté sept dictionnaires (*Dicionário semi-bilíngue para brasileiros, Garnier, Barbosa, Signer, Palavra-chave, Larousse, Porto*). La récolte a été maigre. Tous proposent *feira* (qui couvre les trois sens coïncidents), le *Semibilíngue* (p.394) donne *feira* («fête») sans aucune précision. Par contre, notre mémoire a retrouvé et Signer a offert *parquinho de diversões* (p.104).

De *parquinho de diversões* à...

Dans cette misère dictionnaire, *parque* (ou son diminutif, *parquinho*) de *diversões* est un trait de lumière. Sa définition («grande extensão de terreno dotada de equipamentos esp. criados para recreação de crianças e adultos, além de locais para jogos e pequenas refeições», *Houaiss*) confirme que c'est un équivalent de «fête foraine», mais imparfait : son aire sémantique est plus ample, couvrant également celle du parc d'attractions, qui n'apparaît que vers 1990, très postérieurement au texte de Sartre. En

outre, les Brésiliens n'associent pas ou peu les *parques de diversões* aux spectacles présentant des monstres humains.

Une séance de remue-méninges (*brainstorming*), complétée par une recherche lexicale dans les dictionnaires unilingues et sur la toile, a porté quelques fruits. *Freak* nous a mené à *freak show*, un anglicisme qui peut être accepté pour le Brésil d'aujourd'hui, mais anachronique pour la traduction d'un texte de 1939. *Show* souffre du même mal dans *show de horrores* (ou *de aberrações*). Dans *festival* ou *circo de horrores/aberrações*, les deux sens de *festival* (littéral, par extension) font courir le risque d'une équivoque. Risque dont est exempt *circo*. Mais, le syntagme *de horrores/aberrações* est-il transparent pour tous les lecteurs brésiliens ?

Ces variantes nous ont suggéré *circo*, qui n'a soulevé aucune objection. Terme courant, il permet de déterminer la «femme à barbe» de Lucien : celle du spectacle de cirque. Voici notre traduction de l'extrait:—“Ele apertou os braços da mamãe com toda a força, tinha a impressão de que ela ia se transformar, na sua frente, em um bicho medonho – ou talvez em uma mulher barbada como aquela do circo” (C'est nous qui soulignons).

Commentaires

Pour comprendre et résoudre la difficulté concrète posée par «foire», nous avons (1) mené, dans sa polysémie, une recherche sémantique qui a permis de localiser le sens employé dans l'extrait cité: fête foraine; (2) vérifié le sens d'emploi de «femme à barbe», cherché un équivalent adéquat et choisi *mulher barbada*; (3) collationné les polysémies respectives de «foire» et de son sosie brésilien, *feira*, constaté qu'elles divergent dans 57% des sens, que «foire» et *feira* fonctionnent donc partiellement comme des faux amis et, surtout, qu'au Brésil, *feira* ne possède pas l'emploi/sens de «fête foraine»; (4) cherché des traductions de «foire» dans des dictionnaires bilingues, sur la toile, dans une séance de remue-méninges et trouvé *parque de diversões* qui nous a conduit à *show/festival/circo de horrores/aberrações*; (5) après discussion et réflexion, nous avons choisi *circo* qui, dans le contexte de l'extrait, nous semble une bonne solution.

LE CALQUE DES PRONOMS PERSONNELS ET COMPLÉMENTS : DEUX AUTRES DIFFICULTÉS DE COMPRÉHENSION ET/OU DE TRADUCTION

Maintenant, nous nous penchons sur deux autres difficultés rencontrées dans les premières versions de notre traduction de la nouvelle de Sartre. D'abord, nous exposons les deux problèmes qui ont apparu, chacun dans un contexte spécifique, et nous proposons des solutions pour les résoudre. Puis, nous nous attaquons à définir à quel type de difficulté appartiennent les deux éléments examinés ; et nous faisons quelques « quelques commentaires conclusifs.

La première difficulté et son contexte

La première difficulté se trouve dans le premier paragraphe du récit où Lucien, très jeune enfant, participe à une fête et, en utilisant un langage enfantin et naïf, réfléchit à l'image que les adultes possèdent de lui. Les réflexions de Lucien, qui sont reproduites dans le tableau ci-dessous, sont une réaction directe à un commentaire (« C'est une vraie petite fille, dit-il en souriant. Comment t'appelles-tu ? Jacqueline ? Lucienne ? Margot ? »). Malgré la protestation de son interlocuteur qui répond « Je m'appelle Lucien », la phrase de M. Bouffardier suscite en Lucien des soupçons et des craintes : « Il n'était plus sûr de ne pas être une petite fille : [...] ; il avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon [...] » (Sartre, 1939, p. 151).

Dans le tableau, nous plaçons, à gauche, le texte source du premier passage et, à droite, notre traduction dans un état très initial. Nous avons marqué par des astérisques (***) quelques difficultés que nous avons eues pendant le processus de traduction, mais qui sont exclues de la présente discussion.

Tableau 14

Text source I	Notre première traduction
Il n'était plus sûr de ne pas être une petite fille : [...] ; il avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon ; [...]. Tout le monde lui dirait : ma jolie petite chérie ; peut-être que ça y est déjà, que je <i>suis</i> une petite fille ; il se sentait si doux en dedans, que c'en était un petit peu écœurant, et sa voix sortait toute flûtée de ses lèvres, et il	Ele não estava mais seguro de não ser uma menina [...]; ele temia que as pessoas *** decidissem *** *** que ele não era mais um menino; [...]. Todo mundo lhe diria: minha linda queridinha; talvez <i>já</i> seja assim, eu <i>já</i> seja uma menina; ele se sentia tão *** por dentro que chegava a ser um pouco ***, e sua voz saia *** *** de seus lábios, e ele

<p>offrit des fleurs à tout le monde avec des gestes arrondis, il avait envie de s’embrasser la saignée du bras. Il pensa : ça n’est pas pour de vrai. Il aimait bien quand ça n’était pas pour de vrai mais il s’était amusé davantage le jour du Mardi gras : on l’avait costumé en Pierrot, il avait couru et sauté en criant, avec Riri, et ils s’étaient cachés sous les tables.</p>	<p>ofereceu flores a todo mundo com gestos arredondados, ele *** *** *** *** *** *** *** ***. Ele pensou: isso é de faz de conta. Ele *** *** quando era de faz de conta, mas ele tinha se divertido mais no *** *** *** *** quando *** *** *** de Pierrot, ele tinha corrido e pulado e gritado, com Riri, e eles haviam se escondido sob as mesas.</p>
---	---

Lorsque nous avons lu nos premières ébauches, quelque chose a sonné bizarre dans notre brouillon de traduction reproduit dans la colonne de droite du tableau. À partir d’un processus de révision critique, qui a pu compter sur les évaluations et la suggestion des collègues du groupe de recherche, nous avons réussi à identifier l’origine de notre inconfort : une faute dans notre traduction en portugais. De quoi s’agissait-il ?

Dans ce tableau ci-dessus, dans le texte en français (la colonne de gauche), nous avons constaté que le pronom sujet de la troisième personne abrité par parenthèse (« il » au masculin singulier, « elle » au féminin, etc.) accompagne toujours ou presque toujours le verbe. Cette situation provient du fait que la présence explicite du pronom sujet est obligatoire en français, sauf exception, son ellipse étant rare ou restreinte à quelques situations où le contexte textuel le permet. Comme conséquence de cette contrainte, il y a, en conséquence, dans le discours en français, une présence presque permanente et, du coup, systématique, nombreuse et redondante de ce pronom.

Retournons à notre sensation de malaise. Au cours des révisions de nos versions initiales de la traduction en portugais, nous avons constaté que le sentiment d’étrangeté procédait de la grande quantité de pronoms personnels sujets de la troisième personne du singulier. Cette présence était récurrente au point de sonner exhaustivement répétitive au lecteur brésilien. Nous nous sommes rendus compte qu’elle provenait de la traduction machinalement systématique de tous les « ils » du texte en français en « eles », en portugais. Il est possible de le voir dans le tableau suivant où, dans la colonne de gauche, nous avons souligné toutes les occurrences de « il(s) » et, dans la colonne de droite, toutes les fois où « ele(s) » apparaît :

Tableau 15

Texte source I	Notre première traduction
----------------	---------------------------

<p><u>Il</u> n'était plus sûr de ne pas être une petite fille : [...]; <u>il</u> avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon ; [...]. Tout le monde lui dirait : ma jolie petite chérie ; peut-être que ça y est déjà, que je <i>suis</i> une petite fille ; <u>il</u> se sentait si doux en dedans, que c'en était un petit peu écœurant, et sa voix sortait toute flûtée de ses lèvres, et <u>il</u> offrit des fleurs à tout le monde avec des gestes arrondis, <u>il</u> avait envie de s'embrasser la saignée du bras. <u>Il</u> pensa : ça n'est pas pour de vrai. <u>Il</u> aimait bien quand ça n'était pas pour de vrai mais <u>il</u> s'était amusé davantage le jour du Mardi gras : on l'avait costumé en Pierrot, <u>il</u> avait couru et sauté en criant, avec Riri, et <u>ils</u> s'étaient cachés sous les tables.</p>	<p><u>Ele</u> não estava mais seguro de não ser uma menina [...]; <u>ele</u> temia que as pessoas *** decidissem *** que ele não era mais um menininho; [...]. Todo mundo lhe diria: minha linda queridinha; talvez <i>já</i> seja assim, eu <i>já seja</i> uma menina; <u>ele</u> se sentia tão *** por dentro que chegava a ser um pouco ***, e sua voz saia *** de seus lábios, e <u>ele</u> ofereceu flores a todo mundo com gestos arredondados, <u>ele</u> ***. <u>Ele</u> pensou: isso é de faz de conta. <u>Ele</u> *** quando era de faz de conta, mas <u>ele</u> tinha se divertido mais no *** de Pierrot, <u>ele</u> tinha corrido e pulado e gritado, com Riri, e <u>eles</u> haviam se escondido sob as mesas.</p>
---	--

En portugais, à l'écrit et dans le langage soutenu, il y a des distinctions entre les désinences de toutes (ou presque toutes) les personnes dans la conjugaison verbale. De ce fait, le pronom personnel n'est pas toujours essentiel et il est commun d'en faire l'ellipse.

Dans le but d'éliminer la mauvaise impression résultant de la répétition de « ele », nous avons produit une nouvelle version de la traduction dans laquelle nous avons supprimé ce pronom dans plusieurs cas. Dans le tableau suivant, dans la colonne de droite, nous avons marqué ces suppressions par le symbole de l'ensemble vide (zéro barré) et nous avons souligné les cas où le pronom a été conservé.

Tableau 16

Texte source I	Nouvelle version de la traduction
<p><u>Il</u> n'était plus sûr de ne pas être une petite fille : [...]; <u>il</u> avait peur que les gens ne décident tout d'un coup qu'il n'était plus un petit garçon ; [...]. Tout le monde lui dirait : ma jolie petite chérie ; peut-être que ça y est déjà, que je <i>suis</i> une petite fille ; <u>il</u> se sentait si doux en dedans, que c'en était un petit peu écœurant, et sa voix sortait toute flûtée de ses lèvres, et <u>il</u></p>	<p><u>Ele</u> não estava mais seguro de não ser uma menina [...]; [Ø] temia que as pessoas *** decidissem *** que ele não era mais um menininho; [...]. Todo mundo lhe diria, minha linda queridinha; talvez <i>já</i> seja assim, eu <i>já seja</i> uma menina; [Ø] sentia-se tão *** por dentro que chegava a ser um pouco ***, e sua voz saia *** de seus lábios, e <u>ele</u></p>

quelque chose a sonné artificiel à nos oreilles. Après les premières révisions, nous avons identifié la source de notre inconfort, localisé l'inadéquation d'expression (de traduction) qu'il y avait dans notre première tentative de traduction : laquelle ?

Nous avons observé qu'il y avait une utilisation abondante de *pronomes oblíquos da terceira pessoa*, ce qui, en Français, désigne les pronoms compléments d'objet indirect de la troisième personne. Quoique ces occurrences ne soient pas aussi nombreuses que celles du morceau précédant, les cinq cas où « *lhe* » est employé (et cela dans un très court passage) ont été identifiés comme la raison de notre embarras. De plus, quelques éléments du lexique de cette partie du texte en langue source révèlent, dans le discours du narrateur à la troisième personne, des intrusions du personnage de Lucien, un très jeune enfant. Cette donnée argumente en faveur de l'évaluation qu'il y avait un excès de pronoms compléments d'objet indirect de la troisième personne en portugais, car le petit Lucien pourrait difficilement en maîtriser dans ses intrusions.

Après d'autres révisions et des discussions au sein de notre projet de recherche, nous avons observé que, en français, les pronoms complément d'objet direct et indirect sont forcément employés, leur présence est explicite dans le langage oral et écrit, à tous les niveaux, du familier au soutenu. En portugais, contrairement au français, l'utilisation du pronom dans cette fonction est rare à l'oral et limitée dans le langage soutenu. En général il est remplacé soit par une ellipse, soit par des mots d'autres classes grammaticales qui soient capables de reprendre l'objet. La répétition de l'objet peut aussi se présenter comme une option.

Dans le nouveau tableau qui se trouve ci-dessous, nous avons souligné, à gauche, les pronoms compléments d'objet direct en français. À droite, nous montrons l'état initial de notre traduction et nous y soulignons toutes les fois où nous avons traduit directement le pronom en portugais.

Tableau 18

Texte source II	Notre première version
Il [Lucien] <u>lui</u> demanda de <u>lui</u> raconter <i>Le Petit Chaperon Rouge</i> , et maman le prit sur ses genoux. Elle <u>lui</u> parla du loup et de la grand-mère du Chaperon Rouge, un doit levé, souriante et grave. Lucien la regardait, il <u>lui</u> disait : « Et alors ? » et quelquefois, il <u>lui</u> touchait les frissons	Ele pediu <u>a ela</u> que <u>lhe</u> contasse <i>Chapeuzinho Vermelho</i> , e mamãe o colocou em seus joelhos. Ela <u>lhe</u> falou sobre o lobo e sobre a avó da Chapeuzinho Vermelho, com um dedo levantado, sorridente e grave. Lucien a olhava e <u>lhe</u> dizia: "É então?", *** ***, ele <u>lhe</u> tocava

qu'elle avait dans le cou ; mais il ne l'écoutait pas, il se demandait si s'était bien sa vraie maman. Quand elle eut fini son histoire, il <u>lui</u> dit : « Maman, raconte-moi quand tu étais petite fille ».	*** ***, mas ele não a escutava, perguntava-se se era mesmo a sua verdadeira mamãe. Quando ela acabou sua história, ele <u>lhe</u> disse: "Mamãe, me conta de quando tu eras ***".
--	--

Nous avons pu observer que, dans les premières versions de notre traduction, nous avons maintenu en portugais tous les pronoms soulignés en français.

Néanmoins, vu que nous avons identifié l'inadéquation de ces transpositions mécaniques, nous nous sommes penchés de nouveau sur ce paragraphe cherchant à identifier quelles occurrences pourraient recevoir une meilleure solution. Nous sommes ainsi arrivés au résultat du tableau suivant où nous avons souligné les « *lhes* » qui ont été conservés et inséré un symbole pour marquer la suppression du pronom.

Tableau 19

Texte source II	Nouvelle version de la traduction
Il lui demanda de lui raconter <i>Le Petit Chaperon Rouge</i> , et maman le prit sur ses genoux. Elle lui parla du loup et de la grand-mère du Chaperon Rouge, un doit levé, souriante et grave. Lucien la regardait, il lui disait : « Et alors ? » et quelquefois, il lui touchait les frissons qu'elle avait dans le cou ; mais il ne l'écoutait pas, il se demandait si s'était bien sa vraie maman. Quand elle eut fini son histoire, il lui dit : « Maman, raconte-moi quand tu étais petite fille ».	Ele pediu a ela que <u>lhe</u> contasse <i>Chapeuzinho Vermelho</i> , e mamãe o colocou em seus joelhos e [Ø] falou sobre o lobo e sobre a avó da Chapeuzinho Vermelho, com um dedo levantado, sorridente e grave. Lucien a olhava e [Ø] dizia: "E então?", *** ***, ele <u>lhe</u> tocava *** ***, mas ele não <u>lhe</u> escutava, perguntava-se se era a sua verdadeira mamãe. Quando ela acabou sua história, ele [Ø] disse: "Mamãe, me conta de quando tu eras ***".

Jusqu'à ce point de notre travail, nous avons étudié deux difficultés surgies dans le passage d'une langue, le français, à une autre, le portugais. Dans ce processus, il y a eu une traduction initiale qui, une fois lue et révisée, a provoqué en nous une sensation de malaise. Nous avons, de cette façon, cherché la raison de cet inconfort. Par la relecture et par la discussion des difficultés avec les collègues du groupe de recherche, nous avons compris que la langue étrangère s'est manifestée en faisant voir sa présence dans la langue maternelle du traducteur, probablement en raison d'un automatisme dans l'activité de traduction. De cette façon, il y a eu une interférence de la langue étrangère (le français)

dans la langue maternelle (le portugais) de celui qui traduit. En général cette interférence reçoit le nom de gallicisme.

Nous passons maintenant à la recherche de la classification des deux problèmes analysés ci-dessus.

Quelle serait la dénomination de ce type de difficulté ?

Comme nous avons observé la présence récurrente d'un élément fautif dans les premières versions de notre traduction et que nous avons réussi à localiser la source de cet effet, nous avons décidé de chercher la dénomination de ce type d'erreur.

Au Brésil, Paulo Rónai est presque le seul lorsqu'il s'agit des travaux sur la typologie des difficultés de compréhension et/ou de traduction. Pour cette raison, deux livres et deux articles de cet auteur figurent dans la bibliographie essentielle et initiale de notre projet de recherche. Dans deux de ces textes, il s'attaque au problème que nous avons indiqué dans les deux parties antérieures de ce travail.

Dans le *Guia prático de tradução francesa* (1975), nous avons trouvé le mot portugais "decalque" utilisé par Rónai pour prévenir ses lecteurs du risque de :

« certas estruturas sintáticas do francês, cujo simples decalque em português não só produz frases desajeitadas, mas muitas vezes chega a alterar-lhes o sentido. Vejam-se os estragos que a tradução indistinta do pronome *il* pode produzir ». (Rónai, 1975, p. XIII)

Quelques années plus tard, Rónai est retourné à ce sujet sans employer le terme « decalque ». Après avoir posé la question « faire une traduction mot-à-mot ou libre ? », il a répondu que « même dans le domaine de la traduction technique, il n'existe pas de traduction mot-à-mot » et il l'a expliqué :

Quelques années plus tard, Rónai est retourné à ce sujet sans employer le terme « decalque ». Après avoir posé la question « faire une traduction mot-à-mot ou libre ? », il a répondu que « même dans le domaine de la traduction technique, il n'existe pas de traduction mot-à-mot » et il a expliqué pourquoi :

« Lembremos, por exemplo, que o pronome pessoal *il* é usado em francês com frequência muito maior do que o seu equivalente português "ele", porque [...] em francês os verbos devem ser obrigatoriamente acompanhados do sujeito. Será isto apenas uma questão de estilo? O fato é que a tradução mecânica de todos os *il* pode dificultar a compreensão do enunciado.

Ainda dentro das relações do francês e do português, lembremos todas as expressões impessoais tão numerosas em francês de que o pronome *il* faz parte: *il convient, il faut, il n'en est pas moins vrai...* sem analogia em português, para melhor compreendermos o absurdo contido na expressão 'tradução literal' ». (RÓNAI, in PORTINHO, 1984, p. 10-11)

Dans ces deux articles, Paulo Rónai se dédie à discuter l'action machinale, automatique, de traduire qui transpose, mot-à-mot, d'une langue à l'autre. Conséquemment, il se consacre au problème étudié auparavant, qualifié par lui comme une faute, nommée « decalque » dans le premier texte et « traduction littérale » et « traduction mécanique » dans le deuxième.

Quel terme choisir ? Si l'on considère que l'expression « traduction littérale » est souvent comprise comme l'opposé de la « traduction libre », que le contenu sémantique des deux syntagmes est variable, imprécis, polysémique et, en conséquence, qu'il faudra it une grande recherche pour essayer de préciser leurs emplois respectifs, en risquant de ne pas arriver à une solution satisfaisante, nous avons préféré de ne pas utiliser « traduction littérale ». « Traduction mécanique » est une bonne proposition de définition, mais, quoiqu'elle soit intéressante, elle n'est pas fréquente dans la bibliographie, ni dans les dictionnaires.

De ce fait, nous avons décidé de faire des recherches sur le mot « *decalque* » et sur son équivalent français (calque) pour voir s'il peut être utilisé pour désigner le phénomène étudié. Les recherches ont été réalisées dans trois dictionnaires de la langue française (le *Dictionnaire de l'Académie française – 9e édition*, le *Petit Robert* et le *Trésor de la langue française informatisé*), dans quatre de la langue portugaise (*Aurélio*, *Caldas Aulete*, *Houaiss*, *Michaelis*) et dans deux dictionnaires de linguistique (Martinet et Crystal). Dans ce travail, nous ne présentons que les résultats de notre investigation dans la bibliographie en portugais.

D'abord, nous avons observé que le mot « *decalque* » figure dans tous les quatre dictionnaires de portugais consultés, que le mot portugais « *calque* » n'est mentionnée que dans *Aurélio* (renvoyant à « *decalque//italicizar* ») et que le mot « *calco//italicizar* » est un terme du portugais du Portugal. Par suite, nous employons seulement le mot « *decalque* ».

Lors de nos recherches, nous avons constaté que le premier sens de « *decalque* » est toujours relatif à un processus de dessin et des arts graphiques, conformément à la première acception chez *Aulete* (2019) : “*Transferência de uma imagem gráfica de uma superfície para outra, por compressão ou cópia*”.

Ensuite, par dérivation ou extension, les quatre dictionnaires consultés – *Aulete*, *Aurélio*, *Houaiss* et *Michaelis* – donnent le sens de « *cópia* » (copie) ou « *plágio* » (plagiat).

Finalement, toujours en dernière position, se situe l'utilisation technique du mot comme terme de la linguistique. Aurélio (2014) et Houaiss (2011) précisent qu'il s'agit d'un type d'« emprunt » (l'emprunt étant l'« *incorporação ao léxico de uma língua de um termo pertencente a outra língua* », qui peut résulter de « *diferentes processos* », Houaiss, 2011). Cette incorporation (l'emprunt) peut se réaliser par la reproduction pure et simple du terme sans altération de sa prononciation ou de sa graphie (par exemple, *know-how*) par une adaptation phonologique et orthographique (comme dans *garçom* et *futebol*, Houaiss, 2011). Quant au *decalque* (calque), c'est l'« *empréstimo lexical em que se traduz para vocabulário nativo a formação estrangeira* » (Aurélio, 2014). Les exemples fournis par les dictionnaires consultés sont « *cachorro-quente* » (calque de l'anglais *hot-dog*), « *ter lugar* » (no sentido de « *acontecer* », calque du français *avoir lieu*), « *arranha-céu* » (calque de l'anglais *skyscraper*) ou « *força-tarefa* » (calque de l'anglais *task force*).

Et voici la définition de David Crystal dans son *Dictionnaire de phonétique et de linguistique* :

« Decalque: termo usado na linguística histórica e comparada para indicar um tipo de empréstimo em que os constituintes morfofonêmicos da palavra ou expressão emprestada são traduzidos item por item em morfemas equivalentes de outra língua. O exemplo “Superhomem”, do inglês *Superman*, ilustra esta ‘tradução de empréstimo’. » (2000, p. 74)

Parmi les dictionnaires en portugais, Michaelis (2009) est le seul à considérer que le mot « *decalque* » désigne aussi un « *procedimento de tradução que consiste em traduzir literalmente sintagmas ou frases da língua original para a língua da tradução, como, por exemplo, task force = força-tarefa* ». Autrement dit, il considère que le terme « *decalque* » ne se limite pas au sens d'emprunt ou d'élément traduit par calque (comme « *arranha-céu* »), mais qu'il définit aussi le procédé de traduction menant à l'obtention de l'emprunt. C'est juste. Le calque est aussi un processus admissible de traduction.

Cependant, les commentaires de Paulo Rónai sur les « *estragos* », les « *frases desajeitadas* », produits par le « *simples decalque* » (1975A, p. XIII), sur l'« absurdité contenue dans l'expression littérale/o absurdo contido na expressão literal » (1984) avertissent que le « *decalque* » ne doit pas être vu comme une solution magique et toujours adéquate, correcte.

Nous en concluons que, comme tous les autres procédés de traduction, le calque peut ou non se présenter comme la solution de traduction la plus appropriée et qu'il ne

doit pas être utilisé sans critères. De cette façon, pour apporter plus de clarté terminologique, nous suggérons l'usage du mot « calque » (en portugais, « *decalque* ») pour désigner le procédé de traduction ainsi que le type d'emprunt respectif, et l'expression « calque fautif » ou « calque erroné » (en portugais, *decalque equivocado*) pour référer à une mauvaise utilisation du procédé de traduction.

Quelques commentaires

Nous en concluons que le mot « calque » (en portugais, « *decalque* »), suggéré par la lecture de Paulo Rónai, est un synonyme de copie et peut être utilisé pour décrire le procédé de traduction utilisé pendant nos premiers efforts pour traduire les pronoms déjà mentionnés. Mais, il est important de signaler d'alerter de prévenir que l'utilisation de ce processus était fautive, erronée dans ces cas-là qui constituaient donc des difficultés de traduction dont la nature est structurale. Il s'agissait par conséquent d'un calque erroné, fautif. Cependant, le calque est un outil de traduction qui peut se révéler très pertinent dans d'autres occasions.

III

ÉLÉMENTS D'ANALYSE NARRATOLOGIQUE

Le Mur (1939), est la deuxième publication littéraire de Sartre. Ce recueil de cinq nouvelles est clos par « L'Enfance d'un chef », le texte étudié dans cette thèse. Tandis que les quatre premiers textes du *Mur* ont entre trente et cinquante pages, le dernier occupe quatre-vingt-cinq pages (éditions Gallimard, 2013). Nous pouvons donc dire qu'il s'agit d'une longue nouvelle ou d'un petit roman. Par rapport à son organisation, « L'Enfance d'un chef » ne présente aucune division en parties, en chapitres. Les paragraphes sont en général très longs, occupant environ deux pages de l'édition.

Dans les sous-chapitres qui s'en suivent, nous analysons ce récit. Pour ce faire, d'abord, nous offrons une synopsis de « L'Enfance d'un chef ». Puis, nous divisons notre

étude en cinq catégories narratologiques : narration, narrateur, temps, espace et personnages. Finalement, nous reprenons, en guise de conclusion, quelques aspects de notre recherche.

« L'ENFANCE D'UN CHEF » (1939) : SYNOPSIS DE LA NOUVELLE

Le sujet de cette histoire est la vie de Lucien Fleurier, depuis son enfance jusqu'au début de sa vie adulte. Le récit commence au début de la Première Guerre Mondiale, en 1914, et finit, sans repère précis de temps, avant l'entrée du personnage principal aux études supérieures.

Lucien est le fils d'un propriétaire d'usine. Au commencement de la nouvelle, c'est un bel et joyeux enfant qui observe le monde autour de lui (sa chambre, la maison, le jardin, la ville provinciale de Férolles) et les personnes qui l'entourent (sa mère, son père, la bonne Germaine, ses cousins, sa tante et le cercle bourgeois des amis de la famille). « L'Enfance d'un chef » raconte les transformations du monde du personnage principal en ce qui concerne principalement trois sphères : I) les espaces qu'il découvre : l'usine, l'école, les cafés, l'Angleterre, Paris, la maison des amis, le dancing, le pub ; II) les personnes qu'il connaît : les ouvriers, ses collègues, les professeurs, ses camarades hors de l'école, l'amant et l'amante; et III) son apprentissage de la vie : l'absence du père pendant la guerre, ses doutes sur son genre et sur la sexualité, les questions existentielles, le début des études, les premières expériences sexuelles et politiques.

Les arrière-fonds du récit sont ceux des transformations du monde pendant la première moitié du XX^{ème} siècle : le commencement et la fin de la Grande Guerre, la popularisation de certains biens de consommation, les nouvelles formes de penser (la psychanalyse), les nouveaux mouvements artistiques (le surréalisme) et, finalement, la montée de l'antisémitisme.

Cette nouvelle de Sartre raconte l'histoire du trajet hésitant, plein de doutes, d'un être (enfant, puis adolescent) à la recherche de son identité, quête qui, semble-t-il, se stabilise avec l'entrée à l'âge adulte. La nouvelle est aussi le récit du processus d'adhésion de Lucien au modèle qui lui est donné et imposé par sa famille et auquel il se moule comme l'anticipe, dans le titre, le choix du substantif « chef » (un nom commun

précédé d'un article indéfini, un substantif donc indistinct, mais qui fixe un destin) au lieu de l'emploi du nom propre du personnage principal. C'est-à-dire que ce n'est pas « L'Enfance de Lucien Fleurier », c'est « L'Enfance d'un chef » comme celles des autres enfants du même type : les fils de chefs.

LA NARRATION

La narration est à la troisième personne, mais montre quelques traits de psychologisme : le narrateur est absent de l'action, néanmoins la pensée du personnage principal interfère souvent dans la narration omnisciente pour donner des détails ou préciser des sensations. Ces superpositions ne sont pas faites à la première personne ni averties ou introduites, nous les reconnaissons par la différence dans l'utilisation des niveaux de langue et par la particularité des informations.

En relation au temps dans le récit, les indications ne sont pas précises. Par les commentaires de l'enfant sur les conversations des adultes, sur le sujet des articles de journaux, sur les réunions autour de la radio, sur l'absence de son père (qui a été mobilisé) pendant la guerre, sur les inquiétudes de sa mère, « L'Enfance d'un chef » permet de savoir que son début est concomitant au début de la Première Guerre. La nouvelle se déroule, par la suite, de façon chronologique. Le conflit mondial termine et, par des pistes discrètes localisées dans la description des mœurs (vêtements, loisirs, lectures, boissons, etc.), des espaces (le cinéma, le dancing, les rues, les voitures) et des autres personnages, les lecteurs comprennent le passage du temps et les sauts dans celui-ci.

Il y a deux espaces principaux dans la nouvelle : Férolles, la petite ville où est localisée l'usine de M. Fleurier, et Paris, où Lucien part étudier accompagné de sa famille. Férolles, avec l'usine de son père et la maison familiale, est associée au déroulement habituel, quotidien, routinier de la vie et à la protection que sa famille lui assure. Paris, « l'éclair de magnésium » (p. 172), est le lieu des découvertes littéraires, philosophiques, politiques et sexuelles. Ces deux espaces en renferment encore d'autres, chargés de particularités, sur lesquels nous nous penchons dans la partie dédiée à cette catégorie d'analyse.

L'Enfance d'un chef » se compose, quant à ses personnages, d'un groupe plus nombreux de figures. Quelques-uns participent au récit de façon continue jusqu'à la fin,

comme la famille de Lucien. D'autres personnages sont passagers, par exemple les amis et les amours de Lucien qui apparaissent, l'enthousiasment et, après quelque temps, l'ennuient et disparaissent du récit. Nous nous consacrons postérieurement aux particularités de chacun de ces deux types.

Nous commençons notre étude par l'examen du narrateur.

LE NARRATEUR

La narration de « L'Enfance d'un chef » est construite à la troisième personne. Son narrateur ne participe pas à l'intrigue et, conséquemment, nous pouvons désigner la principale instance narrative comme « extradiégétique ». Nous disons « principale », car par l'investigation des modalisateurs, nous identifions des interférences diégétiques lorsque certains événements et certains personnages sont discrètement racontés et décrits du point de vue de Lucien Fleurier.

Cette nouvelle présente, de ce fait, deux types de focalisation (GENETTE, 1972, p. 206) : la « focalisation externe » dans les parties où le narrateur raconte l'action du dehors de l'intrigue et la « focalisation interne » quand les événements sont exposés dans la perspective du personnage principal, même si la narration se maintient à la troisième personne.

Nous ne classifions pas le narrateur comme « omniscient » ni sa focalisation comme « zéro », car il ne connaît pas les pensées des autres personnages à l'exception de celles de Lucien Fleurier.

La question de la focalisation s'impose comme le problème principal dans l'analyse du narrateur ; pour cette raison, nous présentons le tableau ci-dessous contenant quelques passages du texte, suivis d'une classification établie d'après la terminologie de Gérard Genette (1972). Dans les paragraphes qui suivent le tableau, nous commentons les mots qui y figurent en gras.

Tableau 20

Extrait	Classification
« Tout le monde lui dirait : ma jolie petite chérie ; peut-être que ça y est déjà, que je suis une petite fille ; il se sentait si doux en dedans, [...] » (p. 151)	Extradiégétique Focalisation interne

« Maman serrait Lucien contre elle, elle était si chaude et parfumée , toute en soie. » (p. 152)	Extradiégétique Focalisation interne
« Dès le début du mois de mai, Berliac se mit à sécher le lycée : Lucien allait le rejoindre , après la classe, dans un bar de la rue des Petits-Champs, où ils buvaient des vermouths Crucifix. » (p. 186)	Extradiégétique Focalisation externe
« Berliac s'était montré parfaitement déplacé ; il avait dit à Lucien en ricanant : «Alors, c'est le béguin ? Il t'a fait le coup de l'inquiétude et tu lui as fait le coup du suicide : le grand jeu, quoi ! ». (p. 190)	Extradiégétique Focalisation externe
« Il [Bergère] le regarda encore un instant, leurs visages se touchaient presque, puis il prit Lucien dans et lui caressa la poitrine sous la veste du pyjama ». (p. 200)	Extradiégétique Focalisation externe
« Ça n'était pas désagréable , ça chatouillait un peu, seulement Bergère était effrayant : il avait pris un air idiot et répétait avec effort : [...] ». (p. 200)	Extradiégétique Focalisation interne
« Lucien pensa , avec un sourire un peu triste, qu'il n'était pas quelqu'un qu'on pût démonter ainsi en quelques phrases. » (p. 224)	Extradiégétique Focalisation interne
« Il se sentait lourd et mou, elle [Maud] lui mit les doigts dans la bouche [...] et il les suçà, puis il lui parla tendrement, il lui dit : [...] ». (p. 234)	Extradiégétique Focalisation interne

Nous classifions le narrateur, dans tous les passages sélectionnés, comme extradiégétique, car Lucien ne s'approprie pas complètement de la narration. Au contraire, son regard s'introduit de façon subtile, sauf dans la première citation. Dans celle-ci, la pensée du personnage n'est pas indiquée par deux points ou par des guillemets, ni isolée par des tirets, elle est explicitée par la présence exceptionnelle du « je ».

La pensée de Lucien n'est donc jamais annoncée, elle est pourtant rarement exprimée à la première personne. En général l'apparition/la présence//escolha de ce personnage dans la narration se manifeste par l'emploi de verbes indiquant des réactions internes comme les sentiments et les sensations. Par exemple, Lucien « pensa » et « sentait », dans le septième et le huitième passage cités dans le tableau. De même, dans le sixième exemple, le lecteur connaît ses réactions aux caresses de Bergère : elles ne sont pas désagréables, c'est-à-dire qu'elles provoquent des sensations agréables ; elles chatouillent et seulement celui qui les ressent peut le savoir ; et, finalement, Bergère « était effrayant », cela signifie que quelque chose d'effrayant a été observé dans sa personne par quelqu'un, dans ce cas par le regard de Lucien. Ainsi, ces morceaux de

narration, même à la troisième personne, sont pleins de perceptions sensorielles et psychologiques.

Le vocabulaire, surtout dans les premiers paragraphes de la nouvelle, fournit aussi des pistes de la présence de la narration intradiégétique dans certains passages à la troisième personne, comme dans la phrase « Maman serrait Lucien contre elle » (p. 152) où l'utilisation de « maman », mot du vocabulaire enfantin, est préférée à « M^{me} Fleurier », forme de traitement standard et neutre employée dans d'autres parties du récit. Ce choix provoque l'effet d'intrusion d'un enfant dans la narration.

À propos des personnages secondaires, leurs sentiments ne sont jamais décrits. La narration est limitée à leurs actions. Par exemple, Berliac, un camarade, « sèche » le lycée, il « dit et « se montre déplacé » (le lecteur sait ce qu'il dit, pas ce qu'il pense, sait qu'il « se montre déplacé », mais comment se sent-il ? le lecteur ne le sait pas). Bergère, le mentor intellectuel, « prend », « regarde » et « caresse » Lucien. Celui-ci, de son côté, subit ces actions et y réagit aussi. De plus, dans la dernière partie du tableau, Lucien agit et sent tandis que Maud, sa petite amie agit seulement.

Les exemples étudiés ici suggèrent que la narration de « L'Enfance d'un chef » est centrée sur le personnage de Lucien Fleurier. Celui-ci se confond avec le narrateur, et vice-versa. Pourquoi ? Il nous semble que le narrateur utilise ce procédé pour donner de la profondeur au personnage, pas dans le sens d'une complexité intellectuelle ou morale, mais pour permettre au lecteur de connaître tous les angles du caractère de ce protagoniste très particulier et de suivre ses transformations dans sa quête d'une personnalité, de son destin ou d'un type.

LE TEMPS

Dans cette partie, nous nous penchons sur la catégorie narratologique du temps. À ce sujet, nous commençons par la chronologie de « L'Enfance d'un chef » (et sur les marqueurs temporels qui la révèlent) et aussi sur les indices d'une localisation de l'intrigue dans l'Histoire (avec un « H » majuscule pour souligner qu'il s'agit de la suite des événements historiques, celle du monde réel, extra-diégétique, extérieur au récit).

Dans cette nouvelle, les événements se déroulent de façon chronologique. La ligne successive des événements est quelquefois interrompue par des pauses. L'action peut alors céder la place : I) à des descriptions, II) à des retours en arrière ou III) à

des monologues intérieurs. En ce qui concerne la succession des faits, nous avons observé, par un recensement des adverbes de temps et des expressions similaires, que le passage ou la mesure du temps se produit à deux niveaux : celui des intervalles plus amples, plus dilatés où se situent les semaines, les mois, les saisons et les années, et le niveau des intervalles plus resserrés, rapprochés, comprimés, celui des moments de la journée et des jours. Ces marqueurs sont localisés en majorité au début des paragraphes de telle manière qu'une régularité de structure résulte de cette répétition, bien que subtile.

Nous présentons ci-dessous notre recensement en ce qui concerne le premier niveau, celui des intervalles plus larges de temps :

« Quand il fit sa première communion » (p. 163), « À la fin du mois » (p. 165), « Lucien passa l'année la plus ennuyeuse de sa vie » (p. 165), « En octobre 1919 » (p. 165), « l'hiver » (p. 171), « Quand les Fleurier s'installèrent à Paris » (p. 172), « Pendant les mois qui suivirent » (p. 176), « Les premiers mois furent très durs » (p. 180), « Au mois de janvier » (p. 180), « Dès le début du mois de mai » (p. 186), « Pendant les semaines qui suivirent » (p. 206), « Lucien ne se présenta pas, cette année-là, au concours de l'École centrale » (p. 206), « Pendant plus de trois semaines » (p. 210), « J'ai dormi six ans et puis, un beau jour, je suis sorti de mon cocon » (p. 211), « Lucien ne pouvait pas compter, cette année-là, sur un concours de la Normale » (p. 231).

Nous avons organisé cet inventaire par l'ordre d'apparition des adverbes dans le texte analysé. Cette disposition nous permet de voir un parcours qui commence à la première communion et termine avant que le personnage passe le concours d'accès à l'enseignement supérieur. Quant à la « première communion », c'est un rite habituellement pratiqué pendant l'enfance (vers l'âge de sept ans), et quant à l'entrée à la Centrale il est implicite que le candidat a déjà fini ses études au lycée ou il va les conclure dans un avenir proche. Considérant que ces deux marques localisent les événements de la vie du même personnage, la nouvelle couvre une longue période de formation et de développement qui s'achève à l'arrivée du personnage principal à la vie adulte.

Quelques phases ou quelques épisodes insérés dans ce large intervalle de temps sont aussi racontés. Pour situer les actions ponctuelles de l'intrigue, sont utilisés des adverbes et des expressions à valeur adverbiale qui réfèrent à des durées plus courtes de temps. Nous présentons maintenant la deuxième partie du recensement, celle du niveau des intervalles plus courts :

« Le lendemain » (p. 153), « les jours suivants » (p. 153), « le soir à dîner » (p. 160), « la nuit suivante » (p. 162), « il était huit heures du matin » (p. 162), « le dimanche » (p. 164), « à quatre heures » (p. 167), « le lendemain matin » (p. 167), « à présent » (p. 168), « les jeudis » (p. 173), « le dimanche matin » (p. 174), « le jour tombait » (p. 182), « un mardi après-midi » (p. 186), « tous les jours du mois de mai » (p. 190), « les vacances de la Pentecôte » (p. 197), « à la rentrée d'octobre » (p. 217), « Il prit l'habitude de voir Maud le jeudi à six heures et le samedi soir » (p. 222), « un matin de décembre » (p. 223), « à dater de ce jour » (p. 229), « le surlendemain » (p. 233), « une horloge sonna midi ; Lucien se leva. La métamorphose était achevée » (p. 244).

Dans cette liste, nous constatons la présence de deux types de marqueurs temporels : l'un qui explicite la proximité entre les actions et l'autre qui indique la ponctualité. Dans le premier cas nous avons des expressions comme « Le lendemain » (p. 153), « les jours suivants » (p. 153), « la nuit suivante » (p. 162), « Les jeudis » (p. 173), « Le surlendemain » (p. 233). Pour les faits ponctuels, nous avons des repères comme « à quatre heures » (p. 167), « un mardi après-midi » (p. 186), « à la rentrée d'octobre » (p. 217), « un matin de décembre » (p. 223), « à dater de ce jour » (p. 229).

L'occurrence de marqueurs qui renvoient le lecteur au futur est très rare dans « L'Enfance d'un chef ». Dans notre inventaire, il n'y a que « à dater de ce jour ». Nous mentionnons aussi « alors » (p. 244), situé à la fin du récit, qui sert à introduire, dans un monologue intérieur de Lucien Fleurier, une suite de plans futurs au conditionnel présent : « [...] il irait habiter à Férolles, [...]. Il l'épouserait, elle serait sa femme, [...]. Il la prendrait dans ses bras [...] » (p. 244).

Sur la base de ce recensement, nous concluons que les marqueurs de temps ne sont en général pas très précis. Le lecteur ne peut pas savoir exactement quel est le moment qui est raconté ou combien de temps s'est exactement passé d'un point à l'autre du récit.

Quelques faits peuvent servir de repère temporel, même si elles ne présentent aucun adverbe de temps. Par exemple, « le père Bouligaud était mort, et la mentalité des ouvriers de M. Fleurier avait beaucoup changé » (p. 177). Le père Bouligaud est un « bon » ouvrier de M. Fleurier, il est décrit comme respectueux et obéissant. Sa mort représente la disparition d'une génération d'ouvriers qui a cédé sa place à des remplaçants dont la « mentalité » n'est plus soumise.

Les indices de localisation de l'intrigue dans le réel et dans l'Histoire extradiégétiques ne sont pas nombreux et se situent, principalement, dans la première partie de

la nouvelle. Ils sont quand même suffisants pour identifier : I) le commencement de la Guerre, II) le cours de celle-ci et III) son interruption. Nous les avons organisés dans le tableau ci-dessous (où c'est nous qui soulignons) :

Tableau 21

I) Le début	« [...], il y eut la guerre cet été-là , et papa partit se battre » (p. 159)
II) Le cours	« M. Fleurier revint au mois de mars parce que c'était un chef et le général lui avait dit qu'il serait plus utile à la tête de son usine » (p. 160) « Quand son cousin Riri vint à Férolles à cause des bombardements » (p. 161)
III) La fin	« Après cela, ce fut l'armistice , papa lisait le journal à haute voix tous les soirs, tout le monde parlait des Russes, et du gouvernement allemand, et des réparations, et papa montrait à Lucien des pays : [...] » (p. 165)

Comment savons-nous qu'il s'agit de la Première Guerre ? D'abord, ce conflit a commencé le 28 juillet 1914, en plein été, tandis que la Seconde Guerre a commencé presque en automne. Puis, la guerre de 1914 a été la seule des deux qui a été interrompue par un armistice, vu que le conflit de 1939 a fini, non par un accord de suspension, mais par une reddition de l'armée allemande en mai 1945. En outre, après la dernière citation du tableau, figure une expression de temps, « En octobre 1919 » (p. 165), qui situe la nouvelle un an environ après l'armistice et presque vingt ans avant la Seconde Guerre.

Pour les événements postérieurs à 1919, il devient très difficile de les localiser dans le monde et dans le temps extérieurs au récit. Quelques pistes indiquant que les actions se déroulent entre les années vingt et trente sont fournies. De ces pistes, nous signalons celles qui renvoient à la culture de l'époque, comme les expressions : « le vermouth crucifix » (p. 187), qui désigne une boisson qui n'existe plus ; « Il apprit à distinguer une Voisin d'un Packard, une Hispano-Suiza d'une Rolls » qui sont des noms de voitures anciennes ; « L'Écho de Paris » (p. 223) et « L'Action française » (p. 223), deux noms de journaux. « L'Écho de Paris » était un quotidien français conservateur, publié entre la fin du dix-neuvième siècle et les années trente. « L'Action française » était un journal français, nationaliste et antisémite qui a été imprimé du début du vingtième siècle jusqu'aux années quarante.

Dans cette sous-partie, nous avons essayé de donner un panorama de l'organisation temporelle de « L'Enfance d'un chef » en ce qui concerne deux points : la disposition des événements et leur localisation dans l'Histoire. En ce qui concerne le premier, les marqueurs temporels, bien que flous, indiquent que l'intrigue est organisée de façon chronologique. Quant au deuxième point, nous avons constaté que la nouvelle de Sartre est située dans le temps extra-diégétique ; à ce sujet, voir les mentions aux mœurs, aux divertissements, aux objets de l'époque (le cinéma, les voitures, le dancing, etc.) et aux questions politiques du début du vingtième siècle (comme la guerre et l'antisémitisme).

L'ESPACE

Les espaces de « L'Enfance d'un chef » sont très liés au personnage de Lucien Fleurier et ils se divisent, principalement, en deux types : les espaces familiaux et ceux qui sont dépaysants. Le premier type correspond aux lieux où il se réfugie et dont il connaît les règles et la façon de se conduire, par exemple la maison et l'usine de sa famille. Le second type est celui des espaces qui éveillent chez Lucien le sentiment de dérangement et d'inquiétude qu'il ressent devant l'inattendu, mais qui collaborent à son processus d'apprentissage.

Quant à l'espace, la nouvelle est organisée en cycles : au commencement, la vie de Lucien Fleurier se déroule à la maison, puis, il en sort pour suivre ses études et vivre sa jeunesse et le début de sa vie adulte pour, finalement, retourner à la maison à Férolles avec le plan d'y vivre dans le futur comme chef de l'usine familiale.

La maison de Férolles – la table à manger, la chambre de ses parents, la salle de bain, sa chambre, son bureau, son lit - est le décor des premières découvertes de Lucien Fleurier. Il y découvre et apprend à y connaître son corps, sa propre existence, Dieu, sa famille et le groupe d'amis de celle-ci. Celui-ci est très important, car il permet à cet enfant d'avoir un premier contact avec ce que, postérieurement, il comprendra qu'ils sont une partie, une parcelle de la société. Ceux qui vivent chez les Fleurier sont : M^{me} Fleurier, M. Fleurier, Germaine (la bonne), outre Lucien. Ceux qui fréquentent la maison des Fleurier sont : M. Bouffardier, « les dames en deuil » (p. 157), M. le Curé, la tante Berthe et le cousin Riri.

C'est une maison où les habitudes sociales et religieuses sont bourgeoises. La présence de Germaine, les visites du prêtre une fois par semaine et les réunions de M^{me} Fleurier avec les respectables « femmes en deuil » concourent à renforcer cette atmosphère bourgeoise, très conformiste et bien pensante. Lucien en connaît les règles et les rites et il sait exactement comment agir, comme on peut, par exemple, le voir dans la citation suivante :

« De ce jour, Lucien comprit qu'il n'aimait pas sa maman. Il ne se sentait pas coupable, mais il redoubla de gentillesse parce qu'il pensait qu'on devait faire semblant toute sa vie d'aimer ses parents, sinon on était un méchant petit garçon. M^{me} Fleurier trouvait Lucien de plus en plus tendre, [...] ; l'après-midi, quand elle reposait au jardin dans son transatlantique parce qu'elle avait tant de peine, il courait lui chercher un coussin et lui glissait sous la tête ou bien il lui mettait une couverture sur les jambes, [...] » (p. 159)

Lucien Fleurier n'aime pas (ou pense qu'il n'aime pas) sa mère, mais M. le Curé lui a appris qu'il doit toujours aimer ses parents. Il doit donc « faire semblant » de l'aimer et s'occuper encore plus d'elle. Cette dissimulation cache ses vrais sentiments, mais en plus c'est son apprentissage des convenances bourgeoises, de la nécessité de garder un comportement en accord avec les conventions et de toujours sauver les apparences. Lucien sait qu'il ne peut agir conformément à ses sentiments, mais à ce que les autres attendent de lui. Nous analyserons mieux cette question à l'occasion de l'étude du personnage.

L'école est le lieu qui perturbe le confort de Lucien. Il s'y ennuie, s'y énerve, il s'y sent bloqué, observé et il a envie de pleurer. M. l'abbé raconte à sa mère qu'il est « un beau petit garçon, poli et travailleur » (p. 166), mais cela ne l'empêche pas d'avoir des problèmes. Lucien ne domine pas l'ensemble des comportements, des conduites nécessaires pour se sentir et se mouvoir à l'aise dans ce nouveau lieu, ce nouveau milieu. Il trouve vite une façon de s'en évader :

« Tout d'abord la fraîcheur, la solitude et la bonne odeur du petit coin le calmèrent. Il s'était accroupi par acquit de conscience mais il n'avait pas envie ; il leva sa tête et se mit à lire les transcriptions dont la porte était couverte. On avait écrit au crayon bleu : « Barataud est une punaise » [...]. Lucien se promit de l'appeler punaise, dès le lendemain matin à la récréation. Il se releva et lut sur le mur de droite une autre inscription tracée de la même écriture bleue : « Lucien Fleurier est une grande asperche ». Il l'effaça soigneusement et revint en classe. « C'est vrai, pensa-t-il en regardant ses camarades, ils sont tous plus petits que moi ». (p. 168)

Lucien se dirige aux toilettes pour trouver le calme de la solitude, mais il s'y voit face au tumulte du microcosme scolaire : la porte est couverte d'inscriptions moqueuses ou insultantes laissées par certains élèves contre d'autres. Parmi ces insultes, une le concernait : « Lucien Fleurier est une grande asperche ». Ce

commentaire met Lucien en présence de l'opinion des autres sur lui et ce n'est pas une appréciation affectueuse, ni même simplement favorable, mais dépréciative et malveillante. Ce fait déclenche, dans le personnage, une fixation sur son apparence : a-t-il l'apparence d'une asperge ? Est-il trop mince ? Est-il trop grand ? L'école est, ainsi, un espace qui bouleverse Lucien et où il apprend à agir. Plus tard, quand il commence à fréquenter un nouvel environnement scolaire, le lycée Saint-Louis, il s'insère rapidement dans les rituels de sa classe et il ne tarde pas à se faire de nouveaux amis.

Les camarades de Paris font connaître à Lucien des mondes qui lui étaient jusqu'alors son univers. Quand Berliac arrive à l'école, il attire l'attention de tout le monde par son style très à la mode et par sa posture à l'aise. Il présente Lucien à Bergère, personnage que nous analyserons dans une autre partie de ce travail, et une relation d'amitié naît entre les deux, Bergère assumant un rôle d'initiateur atypique dans tous les domaines (atypique en ce sens qu'il tient à être différent, même bizarre ou excentrique). Cette relation avec Bergère marque un écart, une déviation dans le parcours de jeune homme très comme-il-faut de Lucien. L'appartement de cet ami déjà adulte est différent de tout ce que Lucien avait vu jusqu'à ce moment-là. Ce lieu, couvert d'objets singuliers, le fascine, comme on peut le voir dans le passage suivant :

« L'appartement de Bergère était encombré d'objets étranges et comiques : des poufs dont le siège de velours rouge reposait sur des jambes de femmes en bois peint, des statuettes nègres, une ceinture de chasteté en fer forgé avec des piquants, des seins en plâtre dans lesquels on avait planté des petites cuillers ; sur le bureau, un gigantesque pou de bronze et un crâne de moine volé dans un ossuaire de Mistra servaient de presse-papiers. Les murs étaient tapissés de lettres de faire-part qui annonçaient la mort du surréaliste Bergère. Malgré tout, l'appartement donnait une impression de confort intelligent, et Lucien aimait à s'étendre sur le divan profond du fumoir. Ce qui l'étonnait particulièrement c'était l'énorme quantité de farces et d'attrapes que Bergère avait accumulées sur une étagère : fluide glacial, poudre à éternuer, poil à gratter, sucre flottant, étron diabolique, jarretelle de la mariée. » (p. 191)

Le premier aspect observé dans cette description est la présence d'objets qui renvoient à la sexualité et à la mort : « une ceinture de chasteté », « des jambes de femmes en bois », « des seins en plâtre », « un crâne » et des « lettres de faire-part annon[ant] la mort » de Bergère. Cette description de la chambre de Bergère (qui est en somme un portrait de qui l'a meublée et décorée) donne, par anticipation, une idée du genre de relation qu'il va développer avec Lucien Fleurier : celle-ci sera très marquée par les discussions philosophiques et aboutira à l'initiation sexuelle du personnage principal.

L'atmosphère de la chambre, composée par le « divan » et par « son confort intelligent », séduit Lucien. Il voit une source de prestige dans cette amitié avec un jeune

plus âgé que lui, qui se présente comme surréaliste et comme intellectuel. « L'énorme quantité de farces et attrapes » est un des éléments qui suscitent, chez le lecteur, le doute à propos du caractère de Bergère : est-il vraiment un esprit singulier ou son manque de maturité se déguise-t-il en excentricité ?

Cet appartement n'est pourtant pas l'endroit où Lucien et Bergère ont leur relation sexuelle. Cet épisode a lieu pendant les vacances de la Pentecôte et, par conséquent, hors du monde et des espaces quotidiens : dans un hôtel à Rouen. Ce choix est très cohérent dans l'intrigue, car cette expérience a été isolée. Elle marque la fin de l'amitié entre Lucien et Bergère et suscite chez Lucien, une violente réaction de retour à son mode de vie antérieur. Le voyage est donc l'espace de l'exception, de la fuite, comme un détour dans son parcours, détour que Lucien abandonne rapidement.

« Lucien se calma peu à peu : son voyage à Rouen lui faisait l'effet d'un rêve obscur et grotesque qui ne se rattachait à rien ; il en avait oublié presque tous les détails, il gardait simplement l'impression d'une morne odeur de chair et d'eau de Cologne et d'un intolérable ennui. » (p. 207)

Férolles, « la petite ville calme et équilibrée » (p. 208), est le lieu où, après avoir suivi un chemin de formation (et seulement après cela), Lucien retrouvera *son* destin : « la maison, le jardin et l'usine » (p. 208). Dans « L'Enfance d'un chef », l'importance de cette ville dépasse la catégorie de l'espace. Elle est l'incarnation du droit héréditaire et inné, selon point de vue du personnage, exprimé dans la phrase suivante : « Bien avant sa naissance, sa place était marquée au soleil, à Férolles » (p. 243).

Nous nous consacrons maintenant à l'étude des personnages qui peuplent les espaces que nous venons d'analyser.

LES PERSONNAGES

Quant aux personnages de « L'Enfance d'un chef », nous divisons notre analyse en deux parties : « Lucien Fleurier », que nous considérons le protagoniste, car sa présence est la seule qui est constante et permanente dans le récit. et « les personnages secondaires », ceux qui apparaissent et disparaissent au fur et à mesure de la progression du récit : M. et Mme Fleurier, Germaine (la bonne), M. et Mme Bouffardier, les ouvriers de l'usine, le père Bouligaud, Berliac, Bergère, Guigard, Lemordant, Maud, Berthe, le maître de philosophie et d'autres. Nous commençons par l'étude de Lucien Fleurier.

Lucien Fleurier

Le récit commence quand Lucien est encore enfant. Peu à peu il grandit et vit des situations qui alimentent son processus de formation et d'acquisition de maturité d'esprit. Quoique le titre annonce « L'Enfance d'un chef », nous suivons le personnage jusqu'au moment où il prend conscience de sa fonction dans l'usine de sa famille, période qui correspond au début de la vie adulte.

Nous avons organisé notre analyse en trois parties. La première est consacrée à l'étude de l'*incipit* et de la première phase de l'enfance de Lucien Fleurier. Puis, nous faisons un bref examen de son comportement durant son enfance et de ses contacts avec les travailleurs de l'usine. Les expériences de sa jeunesse ont aussi une fonction importante dans le déroulement du récit ; par conséquent, nous nous penchons sur cette phase de sa vie. Finalement, nous concluons avec un commentaire à propos de l'extrait final du texte.

L'*incipit* et la première enfance

C'est dans l'*incipit* que prend place la première apparition de Lucien, alors petit enfant :

« “Je suis adorable dans mon petit costume d'ange”. Mme Portier avait dit à maman : “Votre petit garçon est gentil à croquer. Il est adorable dans son petit costume d'ange”. M. Bouffardier attira Lucien entre ses genoux et lui caressa les bras : “C'est une vraie petite fille, dit-il en souriant. Comment t'appelles-tu ? Jacqueline, Lucienne, Margot ?” Lucien devint tout rouge et dit : “Je m'appelle Lucien”. Il n'était plus tout à fait sûr de ne pas être une petite fille [...] » (p.151)

La première phrase de la nouvelle est une réflexion que Lucien se fait intérieurement. Elle n'exprime pourtant pas son propre avis, elle répète l'observation d'un autre personnage, M^{me} Portier, une amie de la famille. Dans cette première scène, le petit Lucien porte un costume d'ange, ce qui suscite l'admiration de Mme Portier. M. Bouffardier, un ami de la famille, commente que Lucien est « une vraie petite fille » (p.151) et continue dans cette voie en suggérant qu'il aurait un prénom féminin. Ce qui perturbe fortement Lucien, à tel point qu'il se met à éprouver des doutes sur son propre genre. Petit enfant il est donc introduit dans le récit comme un être fragile, très sensible et vulnérable à l'opinion des adultes.

Depuis très tôt dans son enfance, Lucien commence à observer les gestes des adultes, de ses parents, de M. le curé, des « les dames en deuil » (p. 157) qui fréquentent la maison, etc. Il arrive à la conclusion que tout le monde agit comme des acteurs dans une comédie, que les gestes et les paroles des ceux qui l'entourent sont tous prémédités. Il y a des gens, comme M. Bouffardier et Mme Besse, qui répètent toujours leur façon de se diriger à Lucien, comme le *leitmotiv* d'un personnage de comédie théâtrale : le premier lui donne toujours une tape sur le derrière et la deuxième l'appelle toujours « ma petite poupée » (p. 157). Il y a des signes textuels qui sont l'indice de l'importance de la question de la représentation dans la nouvelle, comme la grande quantité d'occurrences du verbe « jouer » et d'autres mots du lexique du théâtre :

Tableau 22

« [...] il prit l'habitude de jouer à l'orphelin. » (p. 155)
« Je serais un orphelin, je m' appellerais Louis. » (p. 155)
« [...] tout le monde jouait . » (p. 155)
« Papa et maman jouaient à être papa et maman ; maman jouait à se tourmenter parce que son petit bijou mangeait si peu, papa jouait à lire le journal [...]. » (p. 155)
« Et Lucien jouait aussi, mais il finit par ne plus savoir à quoi. À l'orphelin ? Ou à être Lucien. » (p. 156)
« Lucien eut soudain l'impression que la carafe aussi jouait à être une carafe. » (p. 156)
« Il pensa qu'il avait assez de jouer à être Lucien. » (p. 156)
« [...] et il lui semblait tout le temps qu'il jouait . » (p. 156)
« Mais rien de ce qui arrivait à Lucien n'était sérieux . » (p. 156)
« Elles traitent Lucien comme un personnage . » (p. 157)

Lucien observe les autres et, peu à peu, il apprend à jouer lui aussi, comme dans l'extrait suivant : « Et, parfois, Mme Besse disait : “Est-ce qu'elle parle, ma poupée ?” et elle lui pressait tout à coup l'estomac. Alors, Lucien faisait semblant d'être une poupée mécanique, il disait : “Couic” d'une voix étranglée, et ils riaient tous les deux » (p. 157). Cette scène attire notre attention sur la question du jeu comme amusement et du jeu comme interprétation de quelqu'un d'autre. C'est-à-dire que le mot porte un double sens qui est présent dans le processus d'apprentissage de Lucien. Dans l'*incipit*, lorsque M. Bouffardier dit qu'il est une « petite fille » a peur de devenir vraiment une petite fille, d'être obligé à changer de personnalité ; par contre, quand Mme Besse emploie le vocatif « ma poupée » pour se diriger à Lucien, il joue, il fait semblant d'être quelqu'un d'autre, comme le font les adultes, et il s'amuse.

Est-ce que Lucien est un enfant ordinaire ? Comme nous l'avons déjà dit dans la partie consacrée à l'analyse du narrateur, le narrateur adopte parfois le point de vue du personnage principal, cette adhésion tendant à confondre les deux points de vue, celui du narrateur extradiegetique à la troisième personne avec celui de Lucien. Dans ces moments d'adhésions, les formulations de certains commentaires ont un caractère mixte, hétérogène ; ils portent l'empreinte du point de vue de l'enfant, mais le vocabulaire, la précision de l'expression est celle du narrateur, par exemple : « M. Bouffardier qui était si laid et si sérieux » (p. 156), « Lucien aimait les femmes en deuil [...] » (p. 156), « Mme Besse était une grande et forte femme avec une petite moustache » (p. 157), « M. le curé avait une tête comme une framboise, rouge et grumeleuse, avec un poil sur chaque grumeau » (158). À partir de ces extraits, nous constatons que ce petit garçon est un observateur très perspicace, mais pas très empathique. Est-il inspiré par un sentiment de cruauté ou par la naïveté. Comment le savoir ?

Lucien et l'usine

La question d'une certaine insensibilité du caractère de Lucien peut être mieux analysée lorsqu'il dépasse les limites de la maison et visite l'usine. Cette promenade est très importante pour qu'il comprenne ce que les autres (sa famille, son père en premier lieu, et le milieu auquel ils appartiennent) attendent de lui et pour qu'il se rende compte de sa place dans la hiérarchie sociale, en dehors de la sphère familiale :

« Il avait son beau petit costume marin, et on rencontrait des ouvriers de papa qui saluaient papa et Lucien. Papa s'approchait d'eux, et ils disaient : "Bonjour, monsieur Fleurier", et aussi "Bonjour, mon petit monsieur". Lucien aimait bien les ouvriers parce que c'était des grandes personnes, mais pas comme les autres. D'abord, ils l'appelaient : monsieur. Et puis ils portaient des casquettes et ils avaient de grosses mains aux ongles ras qui avaient toujours l'air souffrantes et gercées. » (p. 164)

Lucien « aime bien » les travailleurs de l'usine, car ils ne sont pas « comme les autres » (p. 164), autrement dit, ils ne sont pas comme les gens qui lui sont familiers : gros et rougeâtre comme sa mère ou désagréable comme M. Bouffardier. Au contraire, les ouvriers ont les mains marquées par le travail et des gestes soumis, comme le montre l'emploi de la forme « monsieur » pour se diriger à un enfant. Tout cet ensemble, apparence et geste, lui plaît.

Les promenades du dimanche à l'entreprise sont importantes aussi parce que c'est là où M. Fleurier donne des leçons à son fils. Celui-ci est plein de doutes : « Est-ce que

je deviendrai aussi un chef ? » (p. 165), « Et à qui est-ce que je commanderai ? » (p. 165), « Et, comment est-ce que je me ferai aimer, papa ? » (p. 165). Les réponses de son père – personnage sans prénom – indiquent un type de pensée marqué par l'idée de l'origine, l'ascendance, de la succession et de l'incontestabilité du droit de propriété. D'abord, quand Lucien demande s'il sera un chef, son père (le propriétaire de l'usine) lui répond franchement, sans détour : « c'est pour cela que je t'ai fait ». La formulation directe de la phrase fait comprendre que les singularités de son fils (ses caractéristiques, ses goûts) n'ont pas d'importance, car il sert à un seul objectif : occuper la place de son père. La même sorte de raisonnement s'applique aux enfants des ouvriers : « [...] quand je serai mort, tu seras le patron de mon usine et tu commanderas à mes ouvriers. – Mais ils seront morts aussi. - Eh bien, tu commanderas à leurs enfants » (p. 165).

Plusieurs années plus tard, Lucien a finalement l'occasion de montrer à son père qu'il s'est engagé dans un processus personnel de transformation qui aboutira à sa métamorphose en chef. Transformation qui implique l'endurcissement de son caractère et la volonté d'imposer son autorité à l'autre. Le jeune Lucien est toutefois déçu par sa propre performance :

« Un jour, Lucien rencontra le fils du père Bouligaud qui n'eut même pas l'air de le reconnaître. Lucien en fut un peu excité : c'était l'occasion de se prouver qu'il était un chef. Il fit peser sur Jules Bouligaud un regard d'aigle et s'avança vers lui, les mains derrière le dos. Mais Bouligaud ne semblait pas intimidé : il tourna vers Lucien des yeux vides et le croisa en sifflotant. "Il ne m'a pas reconnu", se dit Lucien. Mais il était profondément déçu et, les jours qui suivirent, il pensa plus que jamais que le monde n'existait pas. » (p. 177-178)

Lucien n'était pas seulement déçu, il l'était « profondément », au point de ne pas être capable d'imaginer un monde où il ne serait pas reçu comme un chef. La difficulté de gérer ses conflits existentiels et l'envie d'être remarqué suscitent en Lucien un intérêt pour le suicide et pour la psychanalyse.

Quand Lucien atteint l'âge de fréquenter le lycée, les Fleurier déménagent à Paris. Cette ville est un espace de découvertes pour le protagoniste. Il y trouve des interlocuteurs avec qui il partage ses doutes et ces angoisses de l'adolescence et qui l'accompagnent dans son processus de formation. Dans la prochaine sous-partie, nous analysons la performance de Lucien dans cet environnement.

Lucien et Paris

Lucien fréquente d'abord le lycée Condorcet et, après, pour les cours préparatoires, le lycée Saint-Louis. C'est là où il découvre des choses dont il n'avait pas encore connaissance, surtout la psychanalyse et la sexualité. En ce qui concerne la première, Fleurier y trouve un grand confort, il se sent compris et accueilli, comme le montre cet extrait :

« Il acheta par la suite l'*Introduction à la Psychanalyse* et la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, tout devint clair pour lui. Cette impression étrange de ne pas exister, ce vide qu'il y avait eu longtemps dans sa conscience, ses somnolences, ses perplexités, ses efforts vains pour se connaître, qui ne rencontraient jamais qu'un rideau de brouillard... » (p. 184)

Lucien croit que la découverte de la théorie psychanalytique lui apporte une grande compréhension de lui-même. Il pense alors que le vrai Lucien est caché dans l'inconscient de façon à ne pas pouvoir être perçu par les autres et par soi. Cette prise de conscience n'influence pourtant pas son comportement et il maintient une posture cynique, sans montrer ses vrais sentiments par rapport aux situations et aux autres. Il continue à masquer ses impressions réelles ou à nier ses inclinations.

Lucien Fleurier a un futur de chef et il ne l'oublie pas. Au milieu des difficultés qui accompagnent l'adolescence, comme la découverte et le développement de la sexualité, il essaie de s'adapter au monde, à la société où il vit, un univers où il faut être comme les autres (ou comme son père). Il se met à mépriser son ami Berliac à cause de son insistance sur le complexe d'Édipe : « C'était bien joli d'avoir des complexes, mais il fallait les liquider à temps : comment un homme fait pourrait-il assumer des responsabilités, et prendre commandement, s'il avait gardé une sexualité enfantine ? » (p. 185).

Cette conclusion mène Lucien à s'éloigner de Berliac et à prendre contact avec un nouveau personnage, un jeune adulte qu'il connaît hors du lycée : Bergère. Ce dernier est, tout d'abord, vu par le personnage principal comme une compagnie prestigieuse, un surréaliste, un interlocuteur capable de le comprendre vraiment. Bergère montre à Lucien un nouveau monde et une nouvelle perception des choses. Pendant un temps, Bergère semble capable de changer le futur chef, car c'est, pour Lucien, une expérience très intense et même didactique, comme nous le voyons dans ce commentaire de Bergère à propos de Rimbaud :

« La pédérastie de Rimbaud c'est le dérèglement premier et génial de sa sensibilité. C'est à elle que nous devons ces poèmes. Croire qu'il y a des objets spécifiques du désir sexuel et que ces objets sont les femmes parce qu'elles ont

un trou entre les jambes, c'est la hideuse et volontaire erreur des assis. Regardez ! » (p. 192)

En même temps que Lucien est choqué, il éprouve aussi de la fascination pour ce jeune homme. Bergère lui fait des éloges, admire ses cheveux, caresse ses joues, ses hanches, compare sa beauté à celle de Rimbaud. Cette amitié éveille et flatte la vanité de Lucien et, lors d'un voyage de vacances, a lieu sa première expérience sexuelle. Tout est résumé en une seule phrase : « Il fit découvrir à Lucien son propre corps [...] » (p. 194). En rompant avec Berliac, Lucien cherchait à fuir l'écart, la déviation que celui-ci invitait à suivre, un parcours de détour, de dérèglement, de « désarroi » (p. 189). En fait, avec Bergère, il s'est éloigné encore plus du comportement de jeune homme comme-il-faut, il s'est enfoncé dans le dérèglement, le « désarroi » (p. 189).

L'amitié avec Bergère pouvait tout changer, mais contrairement aux attentes, Lucien s'éloigne de Bergère et de tout ce qu'il personnifie, car il refuse d'être « pédéraste » (p. 204). Ce qui importe vraiment est son futur de chef et il a très peur des conséquences néfastes qui peuvent découler de son comportement : par exemple, imagine-t-il, « [...] les ouvrier de son père rigoleraient quand il leur donnerait un ordre » (p. 205) ! Il rentre à Férolles.

La métamorphose finale

À partir du moment où il rentre chez lui, à Férolles, il le séjour à Paris comme un « rêve obscur » (p. 208), comme une phase passagère, une expérience sans lendemain, une parenthèse dans, dans ce qui est sa vraie vie : Férolles et son usine. Il cherche à l'oublier vite et reprend ses activités, sa vie comme il faut et ses petits soucis quotidiens.

Après la relation avec Bergère, Lucien Fleurier tourne le dos au « désarroi » (p. 189), au « dérèglement » (p. 192) et prend la direction contraire. Il se met, par exemple, à avoir des rapports avec des jeunes filles (la bonne qui travaille chez ses parents, les filles du dancing), car c'est cela que les autres attendent d'un garçon de son âge. Lucien devient ainsi plus fier de soi, plus sûr de ses actions et de son futur : il fait le projet de connaître une jeune fille vierge, obéissante et provinciale qu'il épousera.

Sommet de ses convictions et de ses actions conservatrices et de volonté de se durcir le caractère, Lucien s'engage dans la politique et s'inscrit dans un groupe antisémite. Cette action est essentielle pour l'achèvement de sa transformation, il devient ce qu'il faut pour être un chef, quelqu'un intimidant, sans pitié, capable de provoquer la terreur, comme nous le lisons dans la phrase suivante : « Mais l'antisémitisme de Lucien

était d'une autre sorte : impitoyable et pur, il pointait hors de lui comme une lame d'acier, menaçant d'autres poitrines » (p. 241).

Cette relation entre l'image intimidante de Lucien et son destin de chef est présente dans le paragraphe final du texte :

« Une horloge sonna midi ; Lucien se leva. La métamorphose était achevée : dans ce café, une heure plus tôt, un adolescent gracieux et incertain était entré ; c'était un homme qui en sortait, un chef parmi les Français. Lucien fit quelques pas dans la glorieuse lumière d'un matin en France. Au coin de la rue des Écoles et du boulevard Saint-Michel, il s'approcha d'une papeterie et se mira dans la glace : il aurait voulu retrouver sur son visage l'air imperméable qu'il admirait sur celui de Lemordant. Mais la glace ne lui renvoya qu'une jolie petite figure butée, qui n'était pas encore assez terrible : "Je vais laisser pousser ma moustache", décida-t-il. » (p. 244 – 245)

Cet extrait permet deux lectures : une avec un grain d'humour qui tend à la caricature et l'autre de la terreur. La première se situe dans le fait qu'une simple moustache ne serait pas capable, toute seule, de transformer un visage en une figure effrayante et « terrible » (p. 229). De plus, Lucien se montre naïf de vouloir jouer (nous retrouvons le jeu théâtral) à être terrifiant.

En relation à la terreur, nous rappelons que « L'Enfance d'un chef » a été écrite en 1938, que *Le Mur* est publié en février 1939, quelques mois avant le début de la Seconde Guerre, dans une époque où l'Allemagne est sous la botte nazie depuis 1933 et la politique d'annexations de Hitler est en pleine offensive. Et il faut encore rappeler que le fondateur du parti national-socialiste allemand, Adolf Hitler, porte lui-même une moustache et que son image est très souvent associée à la peur. De sorte qu'il nous est impossible de ne pas faire référence au dictateur nazi, propagateur d'idées et d'actions racistes et, plus précisément, antisémites. Lucien veut, comme Hitler, devenir un chef, « un chef parmi les Français » (p. 244- 245). Non sans un clin d'oeil du narrateur : Lucien est encore une caricature de *chef parmi les Français*, de *Führer* français.

Selon ces deux lectures du paragraphe final de la nouvelle, Sartre construit une image satirique des chefs. Premièrement, la satire repose sur le fait que le chef de « L'Enfance d'un chef » est un enfant, puis un adolescent, avec toutes les caractéristiques que cela entraîne : immaturité, manque de confiance en soi. En outre, le personnage qui veut devenir un chef antisémite et haineux est décrit, dans la plupart du récit, comme quelqu'un ayant un comportement hésitant et craintif dans toutes les dimensions de la vie.

Finalement, quoique l'apprentissage, la formation de Lucien Fleurier a suivi un parcours qui va lui permettre de conquérir le mérite et le droit de succéder à son père à la

tête de l'usine de la famille, mais en fait, il n'a pas été un acteur actant et autonome de ce processus. Au contraire, il en est un produit, le résultat d'un type de formation. Au niveau symbolique, « la canne de jonc » en est un exemple. Vers la fin de la nouvelle, « la canne de jonc » est l'objet que porte Lucien après son entrée dans le groupe des camelots, objet qui est identifiée, dans le soixantième paragraphe, par Maud, sa petite amie, comme un symbole de son orientation politique d'extrême-droite. Une variante de cet objet avait déjà apparu dans le sixième paragraphe lorsque Lucien, petit enfant, allait explorer le jardin autour de la maison de ses parents : « Il courut au jardin et se glissa au-dehors par la porte de derrière, il avait emporté sa petite canne de jonc. Naturellement, Lucien ne devait jamais sortir du jardin, c'était défendu : [...] » (p. 159).

Nous évoquons les deux mentions à cet objet parce que la symétrie avec laquelle il apparaît et réapparaît dans la nouvelle – dans le sixième et dans le soixantième paragraphe – et le sens que Maud lui attribue offrent une piste de la relation entre l'enfance et l'entrée à l'âge adulte du personnage. Avec sa « petite canne de jonc », Lucien était déjà une version en petites dimensions du jeune homme qui porte « une grosse canne de jonc qu'il avait acheté dans un magasin du boulevard Saint-Michel » (p. 234). La fin de l'histoire était annoncée dès son titre : il serait de toute façon un chef.

Les personnages secondaires

Les personnages secondaires de « L'Enfance d'un chef » ont tous un rapport avec Lucien Fleurier, avec des degrés différents de proximité et de distance, de l'intimité au rapport hiérarchique existant dans le salariat. Les membres de la maison (Lucien, M. et Mme Fleurier et la bonne Germaine) et ceux qui la fréquentent (les amis de M. et Mme Fleurier) apparaissent tout au long du récit même s'ils sont plus présents dans les parties dédiées à l'enfance de Lucien. M^{me} et M. Fleurier sont aussi traités de « maman » et « papa », mais leurs prénoms n'apparaissent jamais. Les formes d'appellation des personnages ont un rôle important dans la nouvelle.

M^{me} Fleurier est « imposante et belle », « la plus grasse et la plus grande » (p. 152) de toutes les dames, elle est aussi « chaude et parfumée » (p. 152). Le père de Lucien « était carré d'épaules, il avait les gestes lourds et lents d'un paysan, avec quelque chose de racé et les yeux gris, métalliques et froids d'un chef ». Les caractéristiques physiques des parents de Lucien sont correspondent aux modèles en faveur à l'époque.

La personnalité de la mère de Lucien n'est pas développée par le narrateur, elle ne participe au récit que pour exprimer ses préoccupations à l'égard de son fils. Par contre, la personnalité de M. Fleurier est mieux développée. Il est le grand exemple que Lucien doit observer et suivre pour apprendre à agir comme un chef. Les intrusions du point de vue de Lucien dans la narration aident à connaître le caractère de M. Fleurier. Ce propriétaire d'usine apprend à son successeur, les rudiments de ce qu'il devra savoir sur la propriété, sur les responsabilités d'un patron, il lui enseigne comment traiter les employés et comment se tenir en société. La forme de penser de M. Fleurier est très clairement exposée dans cette affirmation : « Les boursiers, dit rêveusement M. Fleurier, représentent une élite intellectuelle et pourtant ils font de mauvais chefs : ils ont brûlé une étape » (p. 180). De cette phrase, nous inférons qu'il est sûr de l'importance de l'origine d'un individu pour définir son destin.

Monsieur et madame Fleurier forment une structure, la famille. Ils n'existent que pour diriger l'usine, constituer une famille, élever et former le futur chef. Cette limitation, ce manque de profondeur, est marqué par le fait qu'ils n'ont pas de prénom : dans la famille, ils sont « papa » et « maman », les parents de Lucien, dans la société (à l'école, à l'usine, dans les réunions, etc.), ils sont « Monsieur et madame Fleurier », un couple.

Par contre, « Germaine » ou « la bonne Germaine » (p. 168), l'employée de maison des Fleurier, est toujours appelée par son prénom. Cette forme de désignation signifie que Germaine n'est pas une dame, quelqu'un que l'on appelle « madame », dénomination employée, selon le *TLFi* (1971-1994), « pour désigner des femmes de la (haute) bourgeoisie, de la noblesse, d'une classe supérieure ou pour s'adresser à elles ». Si, d'un côté, les rôles de M. et M^{me} Fleurier sont essentiellement déterminés par leur origine (leur nom) et par leur statut (leur forme d'appellation) ; de l'autre, c'est l'omission de ces deux éléments qui caractérise et situe socialement le personnage de Germaine.

Un ouvrier de l'usine à Férolles, le père Bouligaud, enrichit les réflexions sur la question de l'origine dans « L'Enfance d'un chef » par un aspect différent des Fleurier et de Germaine :

« Mais le père Bouligaud, pour parler à papa, ôtait sa casquette, et papa et Lucien gardaient leurs chapeaux sur leurs têtes et papa parlait d'une grosse voix souriante et bourrue : "Et bien, père Bouligaud, on attend son fiston, quand est-ce qu'il aura sa permission ? – À la fin du mois, monsieur Fleurier, merci, monsieur Fleurier". » (p. 165)

Le père Bouligaud est traité par son nom de famille. Il n'est pas « Monsieur » comme M. Fleurier, sa forme d'appellation est « le père ». Une recherche dans le sémantisme de ce mot dans le *TLFi* (1971-1994) informe que « père » suivi d'un nom propre est utilisé comme appellation familière pour désigner « un homme d'âge mûr et de condition modeste ». Le Petit Robert ajoute que cet emploi de « père » peut connoter la « condescendance » (2008, p. 1859, sens III, 5). C'est le cas ici : *monsieur* Fleurier s'adresse à un homme d'âge mûr, appartenant à une classe qu'il considère inférieure, subalterne et qu'il traite avec condescendance – donc avec supériorité ! Ici encore, la dénomination employé caractérise, range, classe : dès la dénomination, les présentations sont faites. Il y a le chef et son employé ; l'employé se décoiffe, le chef et son fils gardent leur chapeau.

Revenons au petit Lucien et aux questions que lui inspirent le moment et la situation :

« “Est-ce que je deviendrai aussi un chef ? ” demanda Lucien. – Mais bien sûr, mon bonhomme, c'est pour cela que je t'ai fait. – Et à qui est-ce que je commanderai ? – Eh bien, quand je serai mort, tu seras le patron de mon usine et tu commanderas à mes ouvriers. – Mais ils seront morts aussi. – Eh bien, tu commanderas à leurs enfants et il faudra que tu saches te faire obéir et te faire aimer ». (p. 165)

Lucien va remplacer M. Fleurier, occuper sa place comme patron de l'usine, c'est sa fonction sociale. Tout comme le « fiston » (p. 165) du père Bouligaud aura la fonction d'occuper le poste de son père, son prédécesseur. Ces quatre personnages ont des rôles sociaux très précis dans le récit, organisés autour d'un seul but : assurer la continuité d'un système qui n'est pas restreint au monde du travail et qui possède des racines profondes dans la vie familiale et privée. Ce qui est essentiel dans « L'Enfance d'un chef », nouvelle qui dévoile la structure sociale en vigueur, car elle soulève, enlève le voile qui (re)couvre habituellement la fonction de la famille, donnant à celle-ci une impression de naturalité des choses, naturalisant le *statu quo*.

À partir de l'étude des personnages autres que Lucien, nous observons qu'ils se divisent en deux groupes : ceux qui, comme ses parents, Maud et Lenormant, interviennent dans l'intrigue pour aider Lucien à atteindre son but : s'inscrire, se mouler dans le *statu quo*, travailler en faveur de sa continuité et devenir un chef ; d'autre part, ceux, comme Jules Bouligaud, Berthe, Berliac, Bergère, qui agissent dans le sens contraire, dont les idées ou les actions constituent des obstacles, détournent Lucien du *bon*

chemin. Et quand Lucien leur tourne le dos, sa capacité à le faire est vue comme une preuve de sa « santé morale » (p. 208, 212, 226).

QUELQUES COMMENTAIRES

Comment Lucien Fleurier, un « petit garçon gentil à croquer » (p. 152), se transforme-t-il en un « coin d'acier » (p. 239) dont l'antisémitisme « pointait hors de lui comme un lame d'acier, menaçant d'autres poitrines » (p. 241) ? « L'Enfance d'un chef » est un récit de d'apprentissage dont la finalité tient en trois mots : « être un chef », but qui nous semble très limité. De quoi le parcours de formation de Lucien est-il fait ? De rien d'exceptionnel ou vraiment différent : des rites et des découvertes inhérents à l'enfance et à l'adolescence. Elles concernent bien sûr le corps, l'amitié, l'amour, la philosophie et la politique. Les adversités auxquelles il doit faire face n'exigent pas de lui de grands efforts physiques, intellectuels ou moraux, même si son imagination lui fait voir rétrospectivement ses années d'initiation et de formation comme une suite d'épreuves et de tourments, comme l'atteste la réflexion suivante : « [...] et il commença à se dire qu'il ne regrettait pas d'avoir eu une vie tourmentée : il y avait gagné de l'expérience » (p. 209).

Une origine possible de l'histoire de Lucien peut être détectée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), essai qui a été écrit presque dix ans après la publication du *Mur* :

« J'ai connu vers 1924 un jeune homme de bonne famille, entiché de littérature et tout particulièrement des auteurs contemporains. Il fut bien fou, quand il convenait de l'être, se gorgea de la poésie des bars quand elle était à la mode, afficha tapageusement une maîtresse, puis, à la mort de son père, reprit sageusement l'usine familiale et le droit chemin. Il a épousé depuis une héritière, il ne la trompe pas ou bien c'est en voyage ou à la sauvette, bref, le plus fidèle des maris. Vers le moment qu'il se maria, il puisa dans ses lectures la formule qui devait justifier sa vie. « Il faut, m'écrivit-il un jour, faire comme tout le monde et n'être comme personne. » (p. 180)

Cette citation informe que Sartre a observé, à une époque, un type qui a certainement inspiré la construction de « L'Enfance d'un chef », un type qui n'a rien d'original : c'est le cliché (d'idéologie très conservatrice) de l'adolescent bohème et contestataire qui devient un parfait bourgeois une fois l'adolescence passée. Cependant, Lucien n'est pas seulement la énième reproduction de ce type, du cliché. Lui et sa famille ne sont pas non plus de simples portraits du bourgeois de la première moitié du XXe siècle. Dans les attitudes de Lucien, nous trouvons une synthèse de ce que

Sartre (2013) appelle « la morale que nos auteurs ont vendue à leur public » (p. 181) : celle de respecter les conventions sociales et de ne pas se révolter contre elles, mais d'y échapper par des expériences « parallèles », parmi lesquelles il y a l'écriture.

Quoique Lucien vive certaines aventures hors norme (sexuelles, politiques, violentes), il ne s'écarte jamais de son but, du destin qu'il a reçu à sa naissance : assurer la continuité de son père. À ce sujet, écoutons son ami Berliac : « Tu es un bourgeois, dit Berliac en haussant les épaules, tu fais semblant de nager, mais tu as bien trop peur de perdre pied » (p. 195). Jean-Paul Sartre dessine donc, de forme ironique, un Lucien qui hésite pendant tout son itinéraire et qui, malgré l'achèvement de sa transformation en chef, ne réussit pas à se défaire de sa « jolie petite figure » (p. 245) et devenir, finalement, « assez terrible » (p. 245).

Comme nous l'avons vu dans le dernier point de l'analyse narratologique, les personnages (les bourgeois, les ouvriers et même Lucien) ne sont que des parties d'un système à maintenir. Le portrait de Mme et M. Fleurier, leur caractère, par exemple, n'a aucune profondeur, ils sont comme des fleurs, conformément à la racine de leur nom : des éléments de la nature substitués l'un après l'autre, suivant le cours des saisons. La métamorphose de Lucien le confirme, elle s'accomplit en « début de printemps » (p. 244) quand il est prêt à substituer son père.

Nous avons déjà mentionné que la construction du récit nous mène à l'idée d'une légitimité naturelle du bourgeois, de la propriété bourgeoise et de la transmission bourgeoise (héréditaire) de la propriété. Cette forme de pensée est, selon Sartre, une « idéologie bourgeoise » (p. 177). Il développe cette notion dans le dernier essai de *Qu'est-ce que la littérature ?* :

« [...] les enfances bourgeoises, dans la grande maison provinciale, dans le château racheté à un noble ruiné, ont acquis une profondeur poétique ; les « men of property », comblés, ont recours moins souvent à l'esprit d'analyse ; à leur tour, ils demandent à l'esprit de synthèse de fonder leur droit à gouverner : un lien synthétique - donc de poésie - est établi entre le propriétaire et la chose possédée. Barrès l'a montré : le bourgeois ne fait qu'un avec son bien ; s'il demeure en sa province et sur ses terres, quelque chose passe en lui du mol vallonnement de la contrée, du frisson argenté des peupliers, de la mystérieuse et lente fécondité du sol, de la nervosité rapide et capricieuse des ciels : en s'assimilant le monde il s'en assimile la profondeur ; son âme, désormais, a des sous-sols, des mines, des gisements aurifères, des filons des nappes souterraines de pétrole. » (p. 177)

Cette idéologie montre un homme qui n'existe pas hors de son bien, qui est lié à son patrimoine de telle façon que ses propriétés le définissent et décident son destin. Elle n'est pas seulement théorisée par Sartre, elle est aussi traduite en fiction. Nous trouvons

cette problématique dans « L'Enfance d'un chef » lorsque Lucien se pose la question « Qu'est-ce que je suis ? » et y répond à soi-même : « Des kilomètres et kilomètres de lande, un sol plat et gercé, sans herbes, sans odeurs et puis, tout d'un coup, sortant droite de cette croûte grise, l'asperge, tellement insolite qu'il n'y avait même pas d'ombre derrière elle » (p. 212).

« L'Enfance d'un chef » n'est pas une adhésion de Sartre à la pensée de Barrès et à son idéologie. Au contraire, cette nouvelle *dévoile* (pour employer la terminologie de Sartre) les mécanismes idéologiques et les faiblesses de caractère d'une classe qui se réclame et qui se vante des « solides traditions » et de la « santé morale » qu'elle prétend posséder et qui lui seraient inhérentes, immanentes (p. 226). Si d'un côté Lucien Fleurier aime parfois se perdre dans des conjectures ou des méditations infertiles et s'il ose parfois sortir de la coquille des douces habitudes et du cocon familial sécurisant (ce qu'on appelle aujourd'hui la *zone de confort*), d'autre part, il veille à ce que cela n'entache pas son image. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre résume en une formule heureuse ce comportement qui consiste à être (ou plutôt : paraître) original et différent sans cesser pour autant d'être conformiste et comme il faut : « Il faut, [...], faire comme tout le monde et n'être comme personne » (p. 180).

La vie est une traversée, dit-on souvent. Tout roman (ou récit) de formation peut être lu comme un voyage qui mène de l'enfance à l'âge adulte, en passant par l'adolescence et par les quelques années qui suivent celle-ci. Un voyage, mais quel en est le but, dans quelle direction se déroule-t-il, quelles en sont les étapes et les détours ? Et où les années d'apprentissage mènent-elles finalement ? Au but initialement fixé ou ailleurs ? Loin de celui-ci ? Le but du voyage de Lucien, fixé par ses parents, annoncé par son père, est de devenir un chef. À l'heure du bilan, au moment de son accès à l'âge adulte, on peut constater que, bien qu'il y ait eu quelques détours et des sinuosités, son parcours l'a finalement mené au but fixé. Mais ce parcours est aussi un cercle, ou plutôt une spirale : le petit enfant, désireux de plaire à ses parents, se comporte comme il faut et apprend ce qu'il faut pour devenir un chef. L'adolescent commet quelques écarts, des *frasques de jeunesse*, comme le dit le cliché et comme le veut le sens commun. Puis il rejette et renie ces apprentissages de l'écart, de la déviation, qu'il juge dangereux, menaçants, malsains, et *revient dans le droit chemin* (autre lieu commun). Il retourne à la cellule familiale, lieu qu'il connaît objectivement et subjectivement. C'est l'adhésion, ou plutôt la réaffirmation de son adhésion aux valeurs conventionnelles,

conformistes et conservatrices du milieu où il est né. C'est le retour du fils prodigue, le cercle est fermé : le petit garçon comme il faut est devenu un jeune homme comme il faut.

Nouvelle de formation, « L'Enfance d'un chef » est-elle ou non un récit initiatique, au sens où un maître, un modèle (ou plusieurs) joue(nt) un rôle d'initiateur ? Ce n'est pas l'un des sujets que nous avons voulu discuter dans cette thèse, mais il vaut la peine de signaler que quelques caractéristiques de ce genre peuvent être identifiées dans la nouvelle que nous étudions. D'abord, il y a quatre initiateurs, quatre personnages qui servent successivement de modèle, de maître à Lucien : monsieur Fleurier, le modèle du bourgeois comme il faut et du chef, le grand chef ; Berliac (voir ci-dessus) ; Bergère (voir ci-dessus) ; Lenormand, l'initiateur à l'antisémitisme et au fascisme. Il faut aussi prendre en compte que Lucien quitte sa ville natale, rencontre successivement deux maîtres, avec qui il a des expériences d'ordre initiatique de la vie adulte, et rentre finalement chez ses parents en évaluant négativement ces deux apprentissages. Par contre, « L'Enfance d'un chef » se distingue des récits de type initiatique par d'autres aspects : Lucien est un enfant au début du récit et non un adolescent, il ne quitte jamais le confort familial (ses parents déménagent à Paris avec lui) et il rejette plusieurs expériences (surtout avec les des jeunes filles). Raconter la formation d'un futur patron d'usine nous semble plus important que de construire un roman initiatique, strictement fidèle aux caractéristiques du genre. En ce qui concerne le projet sartrien d'écriture, un commentaire de Benoît Denis (2000) semble intéressant :

« [...] ce qui assure la cohésion de l'œuvre sartrienne à cette époque est moins l'unité des thèmes ou du style que la permanence d'un projet (l'engagement) dont le garant est l'auteur lui-même, seul capable de déterminer en quoi consiste ce projet global et d'attester, en plaçant sa personne en première ligne, que tous ses textes, malgré leur diversité, procèdent d'une même intention générale. » (p. 50)

Cette citation et la question qu'elle soulève (l'importance secondaire de l'unité de thème ou de style chez Sartre) nous rappelle que « L'Enfance d'un chef » appartient à un recueil, *Le Mur*, en compagnie de quatre autres récits courts. Au centre de ces quatre nouvelles (« Le Mur », « La Chambre », « Érostrate » et « Intimité »), il y a des doutes, des tensions, des affrontements, des drames individuels et psychologiques (même « Le Mur » qui se passe au cœur de la guerre civile espagnole et de la répression franquiste pendant celle-ci). Dans « L'Enfance d'un chef » (la dernière nouvelle du recueil), le sujet semble, en comparaison, moins intérieur et se tourner plus vers l'extérieur pour toucher aux questions sociales et politiques des rapports de classes (domination,

subordination), du racisme (antisémitisme) et du fascisme. Cette nouvelle, rédigée en 1938 et publiée en 1939, semble anticiper le problème de l'engagement littéraire que Sartre ne formulera et ne théoriserait que dans les années quarante. Nous croyons donc que l'*intention générale* de Sartre dans « L'Enfance d'un chef » est de parler du présent, de l'époque où il a rédigé la nouvelle, et cela dans une perspective politique et sociale.

En guise de conclusion, nous faisons quelques commentaires sur le parcours de recherche résultant dans cette thèse et sur ses sujets principaux.

CONSIDÉRATIONS FINALES

« Et tous les écrivains engagés ont ainsi un ton, difficile à décrire, mais qui n'appartient qu'à eux et qui est immédiatement reconnaissable » (Denis, 2000, p. 51)

Outre l'introduction et la conclusion, cette thèse est composée de trois chapitres, chacun correspondant à un sujet spécifique : I) « Qu'est-ce que signifient les mots "littérature engagée" et "engagement" de l'écrivain ? », II) « *L'Insurgé* (1887), de Jules Vallès » et III) « "L'Enfance d'un chef" (1939), de Jean-Paul Sartre ».

Le premier chapitre consiste dans une discussion théorique où l'engagement est traité sous trois perspectives différentes, chacune correspondant à une partie : « L'engagement selon Jean-Paul Sartre », où nous examinons les conceptions de Jean-Paul Sartre sur l'engagement ; « "(S) engager", "engagement" et "engagé" dans trois dictionnaires de la langue française », où nous menons une analyse lexico-sémantique, et « L'engagement dans les dictionnaires d'études littéraires, dans l'*Encyclopædia Universalis* et dans *Littérature et engagement* (2000), de Benoît Denis » où nous étudions comment plusieurs spécialistes de l'histoire et de la critique littéraire définissent la littérature engagée.

L'intérêt pour la littérature sociale est souvent associé à l'engagement littéraire et au syntagme « littérature engagée », questions analysées par Jean-Paul Sartre. Notre recherche a donc commencé par une revue de textes de cet auteur sur l'engagement lors de

laquelle nous nous sommes d'abord penchés sur la présentation des *Temps Modernes* (1945), puis sur les quatre essais qui composent *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Pour bien comprendre la pensée de Sartre dans ces ouvrages, nous avons examiné la notion de situation, les particularités de la prose et de la poésie, la distinction entre l'écrivain et l'écrivain, le dévoilement de l'écrivain, les concepts de public réel et de public virtuel et de double postulation simultanée.

Ces concepts et ces idées nous ont menés à l'image de l'écrivain engagé telle que Sartre la conçoit : c'est quelqu'un qui vit dans son propre temps, sans envisager la gloire future et posthume, et qui emploie l'écriture comme outil pour concrétiser son engagement et pour inviter le lecteur à la réflexion sur sa *situation*. Et comment le fait-il ? Dans ce processus, l'écrivain engagé se dirige à deux publics, le public bourgeois, public réel, et le public ouvrier, public virtuel, et, de cette façon, par une double postulation simultanée, il doit les appeler à l'action (ou à la réflexion) sans oublier l'esthétique.

Nous espérons que cette partie a été capable de donner un panorama de la pensée de Sartre en ce qui concerne la littérature engagée, sujet dont il est la principale référence.

Dans la deuxième partie du premier chapitre, intitulée «“(S’) engager”, “engagement” et “engagé/e” dans trois dictionnaires de la langue française », nous avons, sur ces trois mots, mené une recherche sémantique dans le *Dictionnaire de l'Académie (DAF)*, 8^e et 9^e éditions, le *Petit Robert* et le *Trésor de langue française (TLFi)*. Nous pensons avoir ainsi produit une synthèse de la diversité du sémantisme des mots étudiés.

Cette étape nous a conduits à comprendre la différence entre les divers sens du mot « engagement » (marine, architecture, sports et affaires) et de reconnaître ceux qui appartiennent au domaine de la littérature. Chaque dictionnaire présente différentes formulations pour définir le nom, le verbe et l'adjectif, mais elles possèdent des éléments communs dont la caractéristique principale est l'idée d'un *lien*. En ce qui concerne le sens littéraire et artistique, le résultat de ce collationnement tient dans la synthèse suivante : l'individu qui s'engage est un écrivain, artiste ou intellectuel qui, volontairement, *se met au service* d'une cause sociale (et jamais individuelle) de son époque.

Pour comprendre, de façon plus profonde, cette notion littéraire et artistique de l'engagement, indiquée par les dictionnaires de langue, il était nécessaire de considérer ce que disent les sources du domaine de la critique et de l'histoire de la littérature sur le sujet de notre étude. Pour ce faire, la troisième partie du premier chapitre, intitulée «

L'engagement dans les dictionnaires d'études littéraires, dans l'*Encyclopædia Universalis* et dans *Littérature et engagement* (2000), de Benoît Denis », est divisée en trois parties principales. D'abord nous avons consulté les articles sur l'engagement du *Vocabulaire de la dissertation* (1961), d'Henri Bénac, du *Guide pour la recherche des idées dans les compositions françaises et les études littéraires* (1977), d'Henri Bénac, du *Glossaire pratique de la critique contemporaine* (1979), de Marc Angenot, du *Vocabulaire de l'analyse littéraire* (2002), d'Évelyne Amon et Yves Bomati, du *Dictionnaire des termes littéraires* (2005), d'Hendrik van Gorp et alii et du *Dictionnaire du littéraire* (2010), de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Puis, nous nous sommes penchés sur l'article de Jacques Lecarme et Christiane Moatti, publié dans l'*Encyclopædia Universalis*. Pour conclure cette partie, nous avons réalisé un compte rendu critique de *Littérature et engagement* (2000), livre de Benoît Denis.

Trois points importants découlent de l'analyse des dictionnaires littéraires et de l'*Universalis* : I) l'engagement des écrivains existe depuis longtemps, même avant l'expression « littérature engagée », II) l'engagement dans la littérature peut avoir différentes formes littéraires, par exemple les contes philosophiques et le roman à thèse et III) la popularisation du mot « engagement » et de la locution « littérature engagée » vient de la création de la revue *Les Temps Modernes*, de Jean-Paul Sartre, dans les années quarante.

Dans « Littérature et engagement : de Pascal à Sartre (2000), de Benoît Denis », nous nous sommes penchés sur ce texte critique, qui est plus récent que celui de Sartre, qui est une étude universitaire d'histoire littéraire sur l'engagement et, différence essentielle !, qui n'est pas l'essai d'un écrivain proposant à d'autres écrivains et au public une voie d'action sur et dans la littérature. Cet ouvrage est organisé de manière circulaire. Le point de départ est une lecture critique de *Qu'est-ce que la littérature ?*, intitulée « Qu'est-ce que la littérature engagée ? », puis il passe à d'autres « Figures Tutélaires de l'engagement » et, finalement, il retourne à Sartre dans « La littérature engagée sous le régime de la modernité ».

Selon notre lecture de la première partie de « Littérature et engagement », Denis considère que la littérature engagée est devenue une question théorique et critique en raison d'un ensemble de facteurs sociaux et historiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Corroborant ce que les dictionnaires littéraires avaient déjà affirmé, Denis voit en Sartre celui qui, à partir de sa propre théorie (historiquement située), a donné de

la visibilité à l'engagement comme expression littéraire transhistorique (c'est-à-dire qui peut être identifiée à divers moments de l'histoire et de l'histoire de la littérature).

Cette distinction entre « engagement » et « littérature engagée », proposée par Denis, nous semble susciter plutôt la confusion du lecteur que l'élucidation de la question. La théorisation des deux termes, conçus comme des concepts distincts, peut donner une impression de différence et même d'opposition entre la littérature engagée soutenue par Sartre et la (ou les) littérature(s) engagée(s) des autres époques. L'engagement de Victor Hugo est différent de celui de Sartre ou de Camus, mais il n'en est pas fondamentalement distinct, c'est-à-dire que le fait de « prendre une part active à vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps »²⁸ (DAF 9) est présent chez Hugo, Vallès, Camus et Sartre et aussi chez d'autres auteurs qui sont souvent considérés comme des *écrivains engagés*.

Après avoir réalisé cette recherche dans un univers significatif de publications sur l'engagement et sur la littérature engagée, il nous semble indispensable de raffirmer que c'est un des grands mérites de Sartre d'avoir attiré l'attention sur la question de l'engagement. Grâce à lui, celle-ci a conquis une place importante à côté d'autres sujets littéraires du XXe siècle, comme nous l'avons constaté dans l'étude des dictionnaires et des glossaires littéraires. Cet intérêt pour la littérature ayant des préoccupations sociales, qui est d'abord suscité par Sartre et par la conjoncture du XXe siècle, a inspiré les théoriciens et les critiques à faire un retour en arrière pour identifier l'engagement qui avait existé dans la littérature des siècles antérieurs.

Benoît Denis fait ce panorama historique dans la deuxième partie de son livre, intitulée « Figures tutélaires de l'engagement ». Pascal, Voltaire, Chateaubriand, Madame de Staël, Hugo et Zola ont en commun le fait d'avoir créé une réponse littéraire aux événements de leur propre temps. Après avoir parcouru deux siècles (le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle), Denis continue cette chronologie de l'engagement dans « La littérature engagée sous le régime de la modernité » où il se penche sur le XIXe et le XXe siècle. Selon cet auteur, les journées de juin 1848 auraient représenté une rupture entre les travailleurs et la bourgeoisie (classe à laquelle appartient les écrivains), ce qui a mené à la disparition de la politique du milieu littéraire. À ce sujet, nous ne pouvons pas réfuter cette hypothèse offerte par Denis, car elle expliquerait l'absence d'autres romans

²⁸ Voir les tableaux des pages 41 – 44.

et d'autres expressions artistiques sur la Commune de Paris et, par conséquent, la singularité de *L'Insurgé* comme récit traitant de cet événement.

Toujours selon cet auteur, les questions sociales reviendraient dans la littérature seulement avec Zola pendant l'affaire Dreyfus, en 1898. Le début du XXe siècle est l'occasion que Denis utilise pour parler d'un sujet important : la double direction de l'engagement. Ce sujet, au début du doctorat nous associons la littérature engagée à la littérature prolétaire et à littérature située à gauche. Nos recherches sémantiques, notre lecture de Sartre et celle de Denis ont contribué à défaire cette image préétablie du concept de littérature engagée. Maurice Barrès, homme de lettres et homme politique antidreyfusard et nationaliste est cité par Sartre et par Denis comme un auteur qui manifeste son engagement dans son expression littéraire. Ainsi, encore que les dictionnaires les glossaires spécialisés en littérature et les ouvrages traitant spécifiquement de l'engagement citent plus souvent des œuvres de gauche comme exemple de littérature engagée, cette expression sert également à classer des œuvres dont l'idéologie est conservatrice, nationaliste ou même fasciste.

Les travaux développés dans le premier chapitre montrent que la question de l'engagement n'est pas limitée ni liée à un moment, un événement, un style ou un discours spécifique. La littérature engagée se présente de diverses formes. Qu'il s'agisse de Pascal, de Sartre ou d'autres, l'élément qui les unit est la *présence totale* de l'auteur, comme l'a expliqué Denis en citant Simone de Beauvoir. Cette présence, nous le croyons, est double, car l'écrivain engagé est entièrement visible et honnête en relation à sa situation et à son œuvre. Par exemple, la littérature de Zola est marquée par son activisme dans l'affaire Dreyfus, Barrès aussi, mais du côté contraire. Il est impossible chez ces auteurs, et chez d'autres écrivains engagés, de séparer leur vie de leurs textes.

Cette profonde connexion entre la vie et la production littéraire particulière à l'écrivain engagé apparaît aussi dans les chapitres deux et trois de cette thèse où nous examinons, pour les connaître, l'engagement personnel et professionnel de Jules Vallès et de Jean-Paul Sartre, il était de notre intérêt de connaître ainsi que les formes qu'ils emploient et aussi les sujets et les thèmes qu'ils abordent.

Motivé par ce but, le deuxième chapitre, consacré à Jules Vallès, est aussi divisé en trois parties : « I : Sur l'auteur et son œuvre et une traduction partielle », « II : Une brève contextualisation historique : la Commune de Paris » et « III : Éléments d'analyse narratologique ». En ce qui concerne la traduction, nous l'avons comme un défi, car les difficultés du texte vallésien se sont vite révélées : la présence d'aspects de l'oralité, les

phrases interrompues, l'énorme quantité d'expressions idiomatiques et d'argot d'une autre époque. Quoique difficile, le travail de traduction a contribué à une meilleure maîtrise de la langue française, de la lecture en langue française et à une compréhension plus approfondie tant de *L'Insurgé* que des difficultés de compréhension et/ou de traduction du français en portugais.

L'Insurgé est indubitablement une œuvre engagée, elle parle donc de son temps et elle parle à son temps. Cela signifie que le narrateur cite de nombreuses informations de son époque, par exemple des journaux, des personnalités du monde journalistique et politique, des cafés, des salles de conférence, des types de commerces qui n'existent plus, etc. Alors, il était indispensable de mettre le lecteur au courant du contexte historique de la Commune de Paris et d'autres événements importants du XIXe siècle qui la précèdent : le Second Empire et son régime politique, ses personnalités historiques, la politique extérieure, les conflits internes, la situation de la presse, de l'éducation et celle des travailleurs.

Dans le troisième chapitre, les exigences de l'analyse de « L'Enfance d'un chef » nous ont menés à un parcours d'études un peu différent que celui suivi dans le deuxième chapitre, car les problèmes que la nouvelle nous a posés étaient autres que ceux soulevés par le roman (époque de parution, sujet, genre, style, etc.). Après une brève présentation de l'auteur et de son œuvre, notre point de départ a pourtant été le même : une traduction entière du récit. En raison de diverses questions (dont celle des droits d'auteur), dans cette thèse n'en figurent que trois parties. Lesquelles ? Notre décision a été motivée par la structure de « L'Enfance d'un chef », un récit qui n'a pas de chapitres ni de divisions marquées par des blancs. Nous avons donc choisi trois morceaux situés l'un au début de la nouvelle (*l'incipit*), l'autre au milieu et le troisième à la fin et où le passage du temps est visible. Le résultat est que les trois parties traduites sont situées à trois moments importants des trois phases du personnage principal: l'enfance, l'adolescence et la métamorphose au moment de l'entrée à l'âge adulte.

Pendant le processus de traduction, nous avons connu plusieurs difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais. Ces obstacles, de types divers (lexicaux, syntaxiques, culturels et autres), ont été analysés, puis ils ont été discutés dans le groupe de recherche sur les difficultés de compréhension et/ou traduction, mené à l'UFRGS, puis ils ont fourni la matière d'articles et de présentation de travaux dans divers congrès. Dans les symposiums, congrès et autres événements de l'univers du FLE et de la traduction, nous avons souvent rencontré des collègues qui ont connu les mêmes

difficultés que nous avons eues. Pour cette raison, deux de ces travaux fournissent la matière de la deuxième partie du troisième chapitre : le premier porte sur une question lexicale, le mot « foire », et le second sur l'apparition d'une discordance syntaxique dans la traduction littéraire en portugais des pronoms personnels sujets et des pronoms compléments d'objet direct et indirect du français. En ce qui concerne la classification de ces deux difficultés, il s'agit du calque en portugais de la construction (la structure syntaxique) du français. Le calque est un procédé communément employé dans la traduction, mais qui peut se montrer inadéquat dans certains cas. De cette manière, nous espérons que le récit et l'analyse de nos expériences malheureuses avec ces pièges serviront à d'autres enseignants et étudiants brésiliens du FLE.

Dans la troisième partie du troisième chapitre, nous nous sommes consacrés à l'analyse narratologique de « L'Enfance d'un chef ». Le-niveau de langue employé dans « L'Enfance d'un chef » est neutre, différemment de celui de Jules Vallès, plein d'oralité, d'argot et de phrases avec des interruptions brusques qui contribuent à la fluidité du récit. Le narrateur à la troisième personne, une symétrie discrète entre les paragraphes presque toujours introduits par des marqueurs temporels généralement imprécis ou peu précis et la chronologie du récit ne sont pas suffisants pour garantir une narration homogène. Le narrateur extradiégétique assume souvent le point de vue de Lucien (le personnage principal), moments où il semble se confondre avec celui-ci. De sorte qu'il arrive que le narrateur exprime les conflits de Lucien : conflits entre l'image qu'il veut donner de lui-même (de ce qu'il fait et dit) et ce qu'il pense et sent vraiment. Le passage du temps, malgré quelques pistes, n'est jamais clair et les sauts temporels sont irréguliers. Le lecteur a de la difficulté à savoir si la fragilité de caractère du personnage principal et son manque total d'empathie (« [...] il [Lucien] aimait encore mieux quand c'était la guerre ; [...] » (p. 165) est le résultat de son processus d'apprentissage encore en cours ou un aspect de la classe à laquelle il appartient : « [...] quand c'était la guerre ; à présent tout le monde avait l'air désœuvré, et les lumières qu'on voyait dans les yeux de Mme Coffin s'étaient éteintes » (p. 165, c'est nous qui soulignons).

En relation aux caractéristiques de l'engagement dans le récit, notre analyse nous permet d'affirmer que le discours engagé de « L'Enfance d'un chef » n'est pas aussi explicite et intense que dans *L'Insurgé*. Sartre peint subtilement un type, sensé symboliser le bourgeois de la première moitié du XXe siècle, et à révéler son idéologie

fondée sur les notions d'appartenance, de racines et d'héritarité. Astucieusement, les ressentiments et les limitations de cette classe transparaissent aussi dans les personnages de « L'Enfance d'un chef ». Cette nouvelle met également en scène et en évidence quelques-uns des problèmes (certains latents, d'autres manifestes) de son temps, comme la question prolétaire, la liberté sexuelle et, surtout, l'antisémitisme, ce qui contribue à son engagement, à son caractère engagé.

Finalement, la présence, dans les deux textes, de questions et de problèmes importants pour leurs époques respectives nous mène à penser que les deux auteurs étudiés dans ce travail, Jules Vallès et Jean-Paul Sartre, ont chacun mis leur récit *au service* des causes et des débats de leur époque. Le rôle joué par le style dans l'engagement tant de *L'Insurgé* que de « L'Enfance d'un chef » soulève une difficulté de classification. Les particularités de forme suggèrent et laissent même deviner la présence totale de l'écrivain dans chacun des deux écrits. Dans *L'Insurgé*, Vallès emploie le journal, le récit, le discours historique comme moyen et comme procédé pour exprimer son point de vue sur la cause qu'il défend. La personnalité de Sartre se fait également sentir dans sa nouvelle dans les passages où les courants de conscience ayant la philosophie comme sujet manifestent leur présence dans la narration à la troisième personne. Indépendamment de cela, il est indéniable que, dans « L'Enfance d'un chef », Sartre a su utiliser au mieux les outils littéraires pour *dévoiler* des aspects pertinents de la *situation* que vivaient ses contemporains et lui, la *situation* de son époque.

Dans les deux récits analysés dans cette thèse, Vallès et Sartre font preuve d'une maîtrise esthétique consommée ; en même temps, celle-ci accuse la présence (et la spécificité, singularité de cette présence) de chaque écrivain dans son récit. De sorte que le sujet, la cause de l'engagement de chacun de ces deux auteurs se manifeste également dans la forme de chacune de ces deux œuvres. En somme et pour reprendre les propres termes de Sartre, *l'éthique et l'esthétique sont conciliées* dans *L'Insurgé* et dans « L'Enfance d'un chef ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBA, Andre ; BONIFACIO, Antoine ; ISAAC, Jules ; MICHAUD, Jean ; POUTHAS, CH. H. « La Seconde République ». In : _____. *Naissance du Monde moderne*. Coll. Marabout université. Paris : Marabout, 1992.

AMON, Évelyne ; BOMATI, Yves. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, 2002.

ANGENOT, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montréal : HMH, 1979.

ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain. *Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2010.

AULETE, Francisco; VALENTE, Antônio. *Dicionário online Caldas Aulete*. Lexikon Editora Digital, 2019. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>

AURÉLIO FERREIRA, Aurélio. *Dicionário Aurélio do português*. CD-ROM. RJ: Nova Fronteira, 2004.

BALMAND, Pascal. « 1870 – 1914 : la troisième République triomphante », du livre Histoire de la France (1992). In : BALMAND, Pascal. *Histoire de la France*. Paris : Hatier, 1992.

BARNET, Sylvan ; BERMAN, Morton ; BURTO, William. “The Bildungsroman, or Erziehungsroman”. In: BARNET, Sylvan ; BERMAN, Morton; BURTO, William. *A dictionary of literary terms*. London: Constable, 1964.

BÉNAC, Henri. *Vocabulaire de la dissertation*. Paris : Hachette, 1961.

BÉNAC, Henri. *Guide pour la recherche des idées dans les compositions françaises et les études littéraires*. Paris : Hachette, coll. « Faire le point », 1977.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre ; COUTY, Daniel ; REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*, tome IV, S-Z. Paris, Bordas, 1987.

- BORBA, Francisco. *Dicionário de usos do português do Brasil*. SP: Ática, 2002.
- BOUJU, Paul; DUBOIS, Henri. « Interrègnes (1870 – 1871) ». In : BOUJU, Paul ; DUBOIS, Henri. *La troisième République (1870 – 1940)*. Paris : PUF, 1988.
- Bourdieu Pierre. « Le champ littéraire ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. p. 3-46.
- CÂNDIDO, Antônio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo : Perspectiva, 2011.
- COLCOMBET, François. « Bonnets rouges », *Après-demain*, vol. n ° 29, nf, no. 1, 2014, pp. 17-18. Source : <https://doi.org/10.3917/apdem.029.0017>
- COMBIS, Hélène. « Les écrivains face à la Commune ». Source : <https://www.franceculture.fr/histoire/les-ecrivains-face-la-commune> (24/05/2011)
- CRYSTAL, David. *Dicionário de linguística e de fonética*. Tradução e adaptação de Maria Carmelita de Pádua Dias. São Paulo : Cultrix, 2000.
- Commune de Paris (1871). [Affiches de la Commune de Paris] République Française, n° 259. Comité de Salut Public " Nous croyons devoir communiquer..., le 5 mai 1871... " / [affiche-texte]/ [non identifié]. [1871]. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53074637d/f1.item.r=%5BAffiches%20de%20la%20Commune%20de%20Paris%20sallut%20public>
- COUTY, Daniel ; PREISS, Axel. *Histoire de la littérature française : XIXe siècle*. Paris : Bordas, 1990.
- CUDDON, J. A (rev. M. A. R. Habib). “Bildungsroman”. In : CUDDON, J. A (rev. M. A. R. Habib). *The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory*. 5th edition. London : Penguin, 2014.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- DENIS, Benoît. « Genre, public, liberté. Réflexions sur le premier théâtre sartrien (1943-1948) », *Revue internationale de philosophie*, vol. 231, no. 1, 2005, pp. 147-169.
- Dictionnaire de l'Académie française. 8e édition. (1932 – 1935) Version en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/>
- Dictionnaire de l'Académie française. 9e édition. (1992 - ...). Version en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/>
- Dicionário online Michaelis*. Editora Objetiva, 2009. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>
- Dicionário semibílingue para brasileiros*. SP: Martins Fontes, 2013.

Document « Proclamation du président de la République. Appel au peuple ». Disponible sur Bibliothèque Nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019225f?rk=21459;2>

Document « Extrait du Moniteur Universel. Senatus-Consulte et Décret Convoquant dans ses Comices le Peuple français pour le rétablissement de l'Empire en la personne du Prince Louis-Napoléon Bonaparte, Extrait du procès-verbal des séances du Sénat des 4, 6 et 7 novembre 1852 ». Disponible sur Bibliothèque Nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019189b/f1.item.r=Senatus-consulte>

DUBOIS, Jean *et alii*. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse, 2012.

ROUGERIE, Jacques. « Le second Empire ». In : DUBY, Georges (direction). *Histoire de la France*. Paris : Larousse, 1977. p. 442-471.

DUCHET, Claude. *Manuel d'histoire littéraire de la France : Tome V*. Paris: Éditions sociales, 1977.

GALLIMARD. Catalogue des Temps Modernes. Disponible sur : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes>. (mai 2017)

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

GOUBERT, Pierre. « De la débâcle à la revanche ». In : GOUBERT, Pierre. *Iniciation à l'histoire de la France*. Paris : Fayard/Tallandier, 1984.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss do português*. CD-ROM. RJ: Objetiva, 2009.

JOUBE, Vincent. « Pour une analyse de l'effèt-personnage ». In : *Forme, Difforme, Informe* (Larousse), n 85, février 1992, p. 103 – 111. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607.

LAGARDE, André ; MICHARD, Laurent. *Collection littéraire « Textes et littérature » : XXe siècle* (Collaboration de Raoul Audibert, Henri Lemaitre, Thérère Elst). Paris : Bordas, 1973.

La Rue : Paris pittoresque et populaire / rédacteur en chef Jules Vallès ; [propriétaire-gérant S. Limozin] Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455973w?rk=21459;2> (09 /06/2018)

LECARME, Jacques ; MOATTI, Christiane. « La littérature engagée », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 février 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/engagement>

« Les centrales, prisons des longues peines ». *Le Parisien*. Mai 2014. Source : <http://www.leparisien.fr/faits-divers/les-centrales-prisons-des-longues-peines-07-05-2014-3821933.php> (janvier 2018)

Le Petit Robert. Nouvelle édition 4.0. CD-ROM. Dernière mise à jour : juin 2013.

MARIE, Michel. «*La monstrueuse parade*». *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-monstrueuse-parade/>

MIGOZZI, Jacques. Jules Vallès (1832 – 1885). In : KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève, VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire française au XIXème siècle*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2011. p. 1215 – 1222.

MIQUEL, Pierre. « Chapitre 14 : L'explosion politique de 1848 ». In : _____. *Histoire de la France*. Paris : Fayard, 1976.

MOUNIN, Georges. *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1971.

RERNARDET, Dominique. «VALLÈS, Jules». In: BOMPIANI, Valentino, LAFFOND, Robert. *Dictionnaire Encycopédique de la Littérature Française*. Paris : Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1999.

PERNOT, DENIS. « Roman de formation ». In : ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain. *Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2010

PLESSIS, Alain. « Du déclin à la débâcle ». In : PLESSIS, Alain. *De la fête impériale au mur des fédérés*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

PONGE, Robert. A comuna de Paris (1871): In: *Luz e sombra: ensaios de interpretação marxista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS; Centro de estudos marxistas, 1997.

PONGE, Robert. «*As dificuldades de compreensão e tradução do francês*». Projeto de pesquisa, 3^a versão, ampliada. Porto Alegre: Letras/UFRGS, 2015.

PRADALIÉ, Georges. « La catastrophe de 1870 ». In : PRADALIÉ, Georges. *Le second Empire*. Paris : PUF, 1969.

REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas, 1991.

REUTER, Yves. *L'Analyse du récit*. Paris : Nathan, 2002.

MITTERAND, Henri ; RINCÉ, Dominique ; LECHERBONNIER, Bernard. *XIXe Siècle Littérature : textes et documents*. Paris : Nathan, 1986.

RÓNAI, Paulo. “Advertência”. In: Idem. *Guia prático da tradução francesa*. 2^a ed., rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Educom, 1975. pp. XI - XV.

RÓNAI, Paulo. “Problemas gerais da tradução”. In: PORTINHO, Waldívia Marchiori (org.). *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo : Álamo, 1984, pp. 1-15.

ROUXEL, Annie. « Vallès, Laclos, Flaubert, trois ironies singulières ». In : *Enseigner la lecture littéraire*. Rennes : PUR, 1996. p. 159 – 178.

SARTRE, Jean-Paul. « Présentation des *Temps Modernes* ». In : SARTRE, Jean-Paul. *Situations II : Qu’est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.

SARTRE, Jean-Paul. «L’enfance d’un chef» (1939). In : Idem. *Le Mur*. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris : Gallimard, 2003.

SIGNER, Rena. *Dicionário brasileiro francês-português/português-francês*. São Paulo: Oficina de Textos, 1998.

TLFi: Trésor de la langue française informatisé. Nancy: CNRTL, 1971-1994. Disponible sur: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

VALLÈS, Jules. *Le Bachelier*. Paris : Charpentier, 1881. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103031d#> (janvier 2018).

VALLÈS, Jules. « Cochons vendus ». In : VALLÈS, Jules. *La Rue*, Paris, ano 1, n. 27, p. 01 -02, novembre 1867. Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54581873/f2.image> (décembre 2017).

VALLÈS, Jules. *L’Argent*. 1857. Source : https://www.cap-concours.fr/enseignement/textes-de-reference/jules-valles-l-argent-eco_argent11 (janvier 2018)

VALLÈS, Jules. *L’Enfant*. Paris : Charpentier, 1889. Source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k690789> (janvier 2018)

VALLÈS, Jules. *L’Insurgé*, Chronologie et préface par Emilien Carassus. Paris : GF Flammarion, 1970.

VALLÈS, Jules. *L’Insurgé*, Préface, commentaires et notes par Roger Bellet. Paris : LGF, 2007.

VALLÈS, Jules. *L’Insurgé*. Bibliothèque électronique du Québec. Volume 383. Source : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/valles-3.pdf> (mai 2018)

VALLÈS, Jules. *Les Réfractaires*. Paris : G. Chapentier, 1881. Source : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80469p/f7.image> (décembre 2017)

VAN GORP, Hendrik *et alii*. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Champion, 2005.

VÉSINIER, Pierre (1826-1902). *Histoire de la Commune de Paris*. Londres : Chapman et Hall, 1871. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5445895v?rk=21459;2>

WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

État de l'art en portugais

ÁRTICO, Durval. “A criança na literatura francesa e na brasileira”. In: *Travessia*. UFSC. n° 16, 17, 18. 1989. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/search/search?simpleQuery=crian%C3%A7a+literatura+francesa&searchField=query> (mai 2018)

ÁRTICO, Durval. L'Enfant de Jules Vallès e O Ateneu, de Raul Pompéia: do foco narrativo à crítica social (thèse). Dirigée par Nina Atuko Mabuchi Miyaki. USP. 1983. Source : <http://caph.fflch.usp.br/node/9541> (mai 2018)

DIDI-HUBERMAN, Georges. Para onde a ira leva? In : *Le Monde diplomatique Brasil*. n° 108. Le 6 juin 2016, <http://diplomatique.org.br/para-onde-a-ira-leva/> (mai 2018)

VALLÈS, Jules *et alii*. *Crônicas da Comuna*. Ilustração Gustave Doré. São Paulo : Ensaio, 1992.

État de l'art en français

BIAUTE, Marie-Hélène. L'Identité travestie : masques et blasons de Jules Vallès (thèse). Dirigée par Antoine Court. Saint-Étienne. 1997. Source : <http://www.theses.fr/1997STET2042> (mai 2018)

BRET, Thierry. La violence dans la trilogie de Jules Vallès (thèse). Dirigée par Jean-Marie Seillan. Nice. 2006. Source : <http://www.theses.fr/2006NICE2007> (mai 2018)

Curriculum d'Antoine Court (Identifiants et référentiels pour l'enseignement supérieur et la recherche). Source : <https://www.idref.fr/02680283X> (mai 2018)

Curriculum de Roger Bellet (Site du Centre Jacques-Seebacher). Source : <http://test-seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr/repertoire/roger-bellet> (mai 2018)

DEPRAS, Delphine. Jules Vallès : de l'imaginaire de la révolution à son expression littéraire (thèse). Dirigée par Antoine Court. Saint-Étienne. 1996. Source : <http://www.theses.fr/1996STET2034> (mai 2018)

FAROUK, Almi. Jacques Vingtras dans la trilogie de Jules Vallès : du double à l'idéal (thèse). Dirigée par Roger Bellet. Saint-Étienne. 1996. Source : <http://www.theses.fr/1996STET2028> (mai 2018)

KARMAOUI, Ghazi. L'image du vêtement dans l'œuvre de Jules Vallès (thèse). Dirigée par Colette Becker. Paris 10. 2001. Source : <http://www.theses.fr/2001PA100019> (mai 2018)

KHELIL, Mourad. Le ventre de Vingtras : Nourritures terrestres et langagières dans la trilogie de Jules Vallès (thèse). Dirigée par Mariane Bury. Paris 4 – CELLF. 2016. Source : <http://www.theses.fr/2016PA040210> (mai 2018)

MIGOZZI, Jacques. L'écriture de l'histoire dans la trilogie romanesque *L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé* de Jules Vallès (thèse). Dirigée par Jean Levaillant. Paris-8. 1990. Source : <http://www.theses.fr/1990PA080465> (mai 2018).

PORFIDO, Ida. La mise en scène du peuple de la Commune par Jules Vallès (thèse). Dirigée par Maurice Tournier. Paris-3. 1995. Source : <http://www.theses.fr/1996PA030011>

ROBELIN, Cécile. Désacralisation et sacralisation dans les fictions à caractère biographique de Jules Vallès (thèse). Dirigée par Pascale Auraix-Jonchière. Clermont-Ferrand 2 – Blaise Pascal. 2008. Source : <http://www.theses.fr/2008CLF20015> (mai 2018)

WAGNEUR, Jean-Didier. Jacques Vingtras, Jules Vallès : Fiche de lecture. In: *Enciclopedia Universalis* (version numérique).