

UNIVERSITÉ D'ÉCONOMIE DE BRATISLAVA

FACULTÉ DES LANGUES APPLIQUÉES

Numéro d'immatriculation : 106005/B/2015/3610221741

**IMAGES DES FLÉAUX
DANS LA LITTÉRATURE
COMPARAISON DE A. CAMUS (LA PESTE)
ET J. GIONO (LE HUSSARD SUR LE TOIT)
(Mémoire de licence)**

UNIVERSITÉ D'ÉCONOMIE DE BRATISLAVA

FACULTÉ DES LANGUES APPLIQUÉES

Numéro d'immatriculation : 106005/B/2015/3610221741

**IMAGES DES FLÉAUX
DANS LA LITTÉRATURE
COMPARAISON DE A. CAMUS (LA PESTE)
ET J. GIONO (LE HUSSARD SUR LE TOIT)
(Mémoire de licence)**

Programme d'études: Langues étrangères et communication interculturelle
Disciplines d'études: 2.1.32 Langues et cultures étrangères
Centre de consultations: Département de langues romanes et slaves
Tuteur: doc. PhDr. Ladislav Lapšanský PhD.
Rapporteur : prof. PhDr. Štefan Povchanič PhD.

Bratislava 2015

Lucia Tomanová

Confirmation

**Je soussignée XY confirme avoir écrit le
présent mémoire d'une manière
indépendante et cité la bibliographie
complète des ouvrages utilisés.**

Date :

.....

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon tuteur, M. Ladislav Lapšanský, de la haute qualité de nos consultations, de l'excellence de ses conseils et de sa bonne volonté de consacrer son temps à m'écouter chaque fois que j'avais besoin de discuter mon mémoire.

Mes sincères remerciements s'adressent aussi à tous mes professeurs du français de la Faculté des Langues appliquées de l'Université d'économie à Bratislava de leurs précieuses connaissances qu'ils m'ont transmises et de l'inspiration qu'ils sont pour moi.

Abstrakt

TOMANOVÁ, Lucia: *Obrazy pohrôm v literatúre*. – Ekonomická univerzita v Bratislave. Fakulta aplikovaných jazykov; Katedra románskych a slovanských jazykov. – doc. PhDr. Ladislav Lapšanský, PhD. – Bratislava: FAJ EU, 2015, 44 strán.

Cieľom záverečnej práce je literárna komparácia diel *Mor* (Albert Camus) a *Husár na streche* (Jean Giono) s dôrazom na obrazy prírodných či ľudských pohrôm, ich symbolický význam a umelecko-estetický priebeh hraničnej situácie na pozadí psychiky protagonistov.

Práca je rozdelená do troch kapitol. Prvé dve sa zaoberajú postupne obomi románmi, pričom sa sústreďujú na historický kontext, postavy, dej i symbolický význam epidémií. Tretia kapitola pozostáva z komparácie týchto dvoch diel z hľadiska viacerých aspektov.

Výsledkom práce je analýza a komparácia diel *Mor* a *Husár na streche* s dôrazom na viaceré podstatné aspekty týchto diel, z ktorých každý tvorí jednu podkapitolu – postavy, kolektivismus a individualizmus v diele, príroda a ľudská psychika, štýl rozprávania a epidémie so všetkými úrovňami ich symbolického významu.

Kľúčové slová: mor, cholera, komparácia, protagonisti románu (doktor Rieux, Angelo Pardi), Oran, Provensálsko, literatúra, obraz

Abstrait

TOMANOVÁ, Lucia : Images des fléaux dans la littérature. – Université d'économie à Bratislava. Faculté des langues appliquées; Département des langues romanes et slaves. – doc. PhDr. Ladislav Lapšanský, PhD. – Bratislava : FAJ EU, 2015, 44 pages.

L'objectif du présent mémoire est la comparaison littéraire des œuvres *La Peste* (Albert Camus) et *Le Hussard sur le toit* (Jean Giono) avec l'accentuation sur les images des fléaux, leurs sens symboliques et le cours artistique et esthétique de la situation limite, telle que vécu par les protagonistes.

Le travail consiste en trois chapitres. Les deux premiers chapitres se centrent successivement sur les deux romans en analysant le contexte historique, les personnages, l'intrigue et le sens symbolique des épidémies. Le troisième chapitre consiste en comparaison des deux œuvres du point de vue des plusieurs aspects.

Le résultat du travail est l'analyse et la comparaison des œuvres *La Peste* et *Le Hussard sur le toit* en mettant l'accent sur plusieurs aspects essentiels de ces romans, dont chacun est le noyau d'un sous-chapitre : les personnages, collectivisme ou individualisme dans l'œuvre, la nature et la nature humaine, le style de narration et les épidémies avec tous les niveaux de leurs sens symbolique.

Mots-clés : peste, choléra, comparaison, protagonistes du roman (docteur Rieux, Angelo Pardi), Oran, Provence, littérature, image

Table de matières

| | |
|--|----|
| Introduction..... | 9 |
| Objectifs visés et les approches possibles | 9 |
| <i>La Peste</i> | 11 |
| Albert Camus – auteur de <i>La Peste</i> | 11 |
| <i>La Peste</i> dans son contexte historique | 12 |
| La peste, en tant que symbole | 14 |
| Philosophie de l’Absurde dans <i>La Peste</i> | 15 |
| Destins des personnages..... | 17 |
| <i>Le Hussard sur le toit</i> | 20 |
| Jean Giono : « le voyageur immobile »..... | 20 |
| Image littéraire du choléra | 22 |
| Métamorphose : presque morts mais non plus vivants | 23 |
| Portrait d’Angelo..... | 23 |
| Contre le médiocre | 24 |
| Paradoxe humanité-divinité | 25 |
| Descriptions de la nature | 26 |
| Pauline de Théus | 28 |
| Comparaison de <i>La Peste</i> et de <i>Le Hussard sur le toit</i> | 29 |
| Personnages..... | 29 |
| Protagonistes : Sont-ils les idées ? | 29 |
| Personnages féminins..... | 30 |
| Collectivisme vs. Individualisme | 32 |
| La nature et la nature humaine | 32 |
| Concept de la situation limite..... | 33 |
| Style de narration | 35 |
| Le fléau | 36 |
| Eclat | 36 |
| Courage de nommer les fléaux par leurs vrais noms..... | 37 |
| Symptômes..... | 37 |
| Signification du fléau | 38 |
| Multivalence du symbole | 39 |
| Résultats de recherche et la conclusion | 41 |

| | |
|---|----|
| Résumé | 43 |
| Sources bibliographiques et sitographiques..... | 47 |
| ...relatives à <i>La Peste</i> : | 47 |
| ...relative à <i>Le Hussard sur le toit</i> : | 48 |

Introduction

Le thème des fléaux est d'actualité permanente. L'humanité a toujours été et, malheureusement, toujours sera ravagée par de différents fléaux – au sens soit propre, soit figuré. Les fléaux, tels que maladies, violence, injustice, radicalisme sous n'importe quelle forme, ou bien égoïsme, haine, lâcheté, manque de liberté et des valeurs humaines, sont très présents même dans le monde d'aujourd'hui qui se croit avoir appris une leçon de ses erreurs du passé. Il est vrai que, depuis les deux guerres mondiales, l'humanité a fait de grand progrès et a pris des mesures qui ont pour but de prévenir de similaires conflits. Néanmoins, dans la lutte entre l'humanité et les *fléaux*, il n'y a jamais de partie nulle. De nouveaux « *épidémies* » ne cessent jamais d'apparaître.

Les deux œuvres analysées – *La Peste* d'Albert Camus et *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono – étaient écrites et publiées dans la période de l'après-guerre, lorsque l'humanité digérait le bouleversement de ses valeurs et idéaux, le choc de la situation limite qu'elle avait vécue pendant les Guerres. Le 27 janvier, le monde a commémoré le 70^e anniversaire de la libération d'Auschwitz et la fin du plus grand conflit armé d'histoire. Soixante-dix ans et les blessures de l'âme de l'humanité prennent encore du temps de guérir. Dans ces blessures, Giono et Camus y ont trouvé une source d'inspiration pour leurs œuvres magnifiques.

La Peste et *Le Hussard sur le toit* sont souvent juxtaposés par les critiques littéraires. Il est indiscutable que ces juxtapositions sont bien-fondées, non seulement en fonction de leur contexte historique, mais aussi grâce à leur thème central apparemment similaire. Il ne s'agit, cependant, que de la signification la plus élémentaire des deux épidémies romanesques. Les autres niveaux, un peu voilés auprès des yeux des lecteurs, révèlent plus de différences que de parallèles...

Le présent mémoire traite le sujet des images des fléaux dans ces deux œuvres littéraires en mettant l'accent sur la polyvalence de leurs significations symboliques et le message que les romans font passer et que je crois d'une grande importance encore aujourd'hui.

Objectifs visés et les approches possibles

Le présent mémoire vise deux **objectifs majeurs**. Le premier, c'est d'analyser les images des fléaux dans les œuvres *La Peste* et *Le Hussard sur le toit* en abordant la problématique de la polyvalence du sens symbolique des épidémies imaginaires et d'impact artistique et esthétique de la situation limite sur la psychique des protagonistes.

Le second objectif majeur est une comparaison des deux œuvres littéraires. Il s'agit de les comparer du point de vue de plusieurs aspects choisis en fonction de leur importance en observant leurs parallèles et différences.

Une des **approches appliquées**, c'est la méthode analytique et critique. Les deux premiers chapitres du présent mémoire sont fondés sur une étude des œuvres analysées aussi que sur celle de l'œuvre complet d'Albert Camus et celui de Jean Giono, de leurs biographies respectives et des commentaires critiques des romans comparés. Le chapitre contient aussi mes impressions et avis personnels sur les romans.

L'approche comparative est utilisée surtout dans le troisième chapitre qui est centré sur la comparaison littéraire de *La Peste* et de *Le Hussard sur le toit*. Les deux chapitres précédents aboutissent donc au troisième qui est le résultat des analyses des deux œuvres littéraires.

La Peste

Albert Camus – auteur de *La Peste*

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi, Algérie, aux parents pieds-noirs. La famille de sa mère, Catherine Hélène Sintès, est originaire de la Minorque, en Espagne. Son père s'appelle Lucien Camus, dont les ancêtres, venus de Bordeaux, étaient parmi les premiers colons d'Algérie. Issu de la classe la plus pauvre, la situation de sa famille s'aggrave après la mort du père dans la bataille de la Marne. Catherine Camus retourne avec ses deux fils chez sa mère à Alger, où vivent, en outre, ses deux frères et une nièce, dans un trois-pièce sans électricité et sans eau courante.

Jeune Camus vit dans un milieu démuné matériellement et intellectuellement. Il est bizarre comment un tel talent pourrait provenir d'un milieu où presque personne ne savait lire. Sa grand-mère sous-estimait la formation, elle souhaitait que Camus gagne sa vie sitôt que possible. C'est son instituteur, Louis Germain, à qui en revient le mérite pour la formation de Camus. C'est lui qui le présente au concours des bourses pour les lycéens. Cela permet à Camus de s'arracher du milieu inculte. Lorsqu'il a gagné le prix Nobel, il a dédié son discours à son ancien maître. « *Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement, et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé.* » (Dupuis, 2013, p.28).

C'est aussi au lycée qu'il développe une passion pour football. Il se joint à l'équipe junior de R.U.A., le Racing Universitaire d'Alger, et se fait une réputation de gardien de but. Toutefois, sa carrière de football ne durait pas. Son état de santé se détériore et en 1930, les médecins lui diagnostiquent tuberculose, qui, à cette époque-là signifiait une menace de mort. Voilà, une des premières influences sur sa philosophie de l'Absurde. Néanmoins, Camus refuse capituler, il veut mener une vie normale. Comme il écrit à Jean Grenier, son professeur de philosophie : « *Mon état physique, il est vrai, laisse à désirer. Mais j'ai le désir de guérir.* » (Grenier, 1987, p.18).

Grâce aux influences de la part de ses professeurs, une envie d'écrire éveille dans jeune Camus, qui, à partir de l'année 1932, ne cesse pas d'écrire. Abordant de différents sujets du domaine de la littérature, ses premiers textes ont été publiés dans une revue mensuel appelée le *Sud*, qui était patronnée par Jean Grenier. Sa première œuvre *L'Envers et l'Endroit* est publiée en 1937. Son œuvre complet ne consiste que de trois romans (*L'Étranger*, *La Peste* et *La Chute*), de plusieurs essais, des nouvelles et des pièces de théâtre.

Pour ce qui est de sa vie privée, Camus épouse Simone Hié en 1934, mais le mariage s'avère très tôt une mauvaise décision, son épouse préférant l'alcool et la présence d'autres hommes à celle de son mari. Le divorce suit bientôt. Suivant le conseil de son professeur, il s'adhère au Parti communiste algérien (PCA) et le quitte deux ans après car ses opinions a commencé à diverger de celles du Parti. Ensuite, il entre au journal de gauche *Alger Républicain* où ses activités journalistes récoltent du succès. Le journal est, cependant, interdit par le gouvernement en 1940, ce qui est la même année, dans laquelle Camus s'est marié la deuxième fois. Sa nouvelle femme est une pianiste et mathématicienne, Francine Faure, originalement d'Oran. Ils ont des jumeaux ensemble – Catherine et Jean, qui sont nés déjà dans le tourment des infidélités de leur père.

La famille vit à Paris, où Camus s'est déménagé pour travailler à *Paris-Soir*, un peu plus tard il devient le rédacteur en chef du journal *Combat*. Bientôt il récolte la moisson de ses efforts journalistiques et littéraires et devient un des écrivains le plus connus dans le monde, ce qui aboutit au Prix Nobel en 1957, tant pour la qualité de son œuvre que pour son caractère représentatif d'un Algérien intrépide au temps des conflits déchirants en Algérie. C'est dans le plein essor de la gloire et du succès qu'il meurt dans un accident de la route à l'âge de 46 ans. En mots d'André Maurois : « *Cette vie brève était bien remplie.* » (Maurois, 1965, p. 326).

La Peste dans son contexte historique

Pour un lecteur inattentif, *La Peste* pourrait apparaître comme un reportage d'une épidémie qui ravage la ville d'Oran, une histoire, peut-être vraie, peut-être pas, des Oranais qui se mettent à combattre la contagion mortelle. Nous pourrions facilement ainsi classer le livre si nous ignorions le contexte, la situation mondiale dans laquelle l'idée de *La Peste* était conçue. Enfin, n'est-ce Camus lui-même qui nous donne une allusion, un soupçon qu'il faut lire entre les lignes de *La Peste* dans le personnage de Cottard lisant *Le Procès* de Kafka et le confondant pour un roman policier ?

La Peste a été écrite et publiée dans les années quarante, cela veut dire lors de et juste après la Seconde Guerre mondiale. L'entrée de la France dans la Guerre a bouleversé les idéaux pacifistes de Camus et ceux de toute sa génération. Dans la conférence qu'il donne à l'Université de Columbia en 1946, il appelle ce phénomène social une « *Crise de l'Homme* ».

Celle-ci se manifeste par une perte d'espoir, de courage, d'une perte des valeurs : « [La crise] est seulement la montée de la terreur consécutive à une perversion des valeurs telle qu'un homme ou une force historique n'ont plus été jugés en fonction de leur dignité, mais en fonction de leur réussite. » (Camus, 1946, p. 2). Un sentiment d'incertitude omniprésent pèse sur tout le monde sans exception: « La crise moderne tient tout entière dans le fait qu'aucun Occidental n'est assuré de son avenir immédiat et que tous vivent avec l'angoisse plus ou moins précise d'être broyés d'une façon ou l'autre par l'Histoire. » (ibidem, p. 3).

Par ailleurs, Camus appelle son époque une époque de la séparation. Dans son carnet avec ses notes pour *La Peste*, nous pouvons lire : « Ce qui me semble caractériser le mieux cette époque, c'est la séparation... Tous sont renvoyés à leur solitude. Si bien que la séparation devient générale... » (Grenier, 1987, p. 177). En fait, dans tout l'œuvre, ce qui est bien remarquable, c'est la notion de la séparation, de solitude, d'isolement du monde extérieur, même celle d'exile.

La ville, frappée par la peste, est isolée et coupée du monde. Même ses habitants qui restent dedans s'isolent de leur entourage. Chacun représente une menace pour autrui car personne ne sait jamais qui soit contaminé. En conséquence, les Oranais deviennent, au fur et à mesure, emprisonnés à l'intérieur d'eux-mêmes – la quarantaine n'est pas donc seulement physique, mais aussi émotionnelle.

D'après Grenier (1987), Camus a noté dans ses *Carnets* en 1942 que les Français avaient l'air d'émigrants. Les personnages dans *La Peste*, aussi bien que les Français à l'époque de la Guerre, ont l'air des exilés – coupés du monde extérieur, privés du contact avec ceux qu'ils aiment, voyant leur pays, leur entourage, leur « chez-soi » (même leurs idéaux) se changer dramatiquement. Ils se retrouvent emprisonnés dans la Crise omniprésente que la Guerre a apportée.

Ayant touché le thème de la séparation, il y a, dans *La Peste*, sûrement pas par hasard, une scène où une troupe théâtrale joue *Orphée et Eurydice* avec un grand succès. Grenier (1987) écrit que Camus a remarqué que la littérature de son époque abusait le motif de ce jeu dramatique dont le thème principal est la séparation éternelle de deux amants. Ayant vécu une situation semblable, les spectateurs oranais, si bien que les lecteurs de *La Peste* pouvaient bien s'identifier aux personnages.

Ce qui est aussi à noter, *La Peste* est privé de personnages féminins. Tous les personnages mentionnés dans l'œuvre sont les hommes. La femme de docteur Rieux est partie au début du roman et meurt, la fiancée de Rambert est lointaine et n'est définie que

par son absence. Quant à Grand, son ancienne épouse n'est présente que par le chagrin constant de son ancien mari. La seule femme qui y joue un rôle, bien que silencieux et tacite, est la mère de Rieux. Grenier (1987) remarque que Rieux et sa mère s'aimaient dans le silence. La mère semble comprendre son fils et elle lui offre un soutien moral silencieux – une relation probablement basée sur celle entre Camus et sa mère. Il paraît que les femmes n'aient pas de place dans la ville pestiférée. Camus a écrit à ce sujet : «*Peste : c'est un monde sans femmes et donc irrespirable.* » (Grenier, 1987, p. 185). Par l'absence des femmes dans le roman, Camus souligne, encore plus, le manque d'amour et de tendresse, ou bien la solitude, qui est un des thèmes principaux du roman.

La peste, en tant que symbole

Bien conscient du contexte historique, il devient possible de comprendre l'œuvre du point de vue des contemporains de Camus. Néanmoins, il y en a beaucoup plus de découvrir. Il a été déjà mentionné, dans le chapitre précédent, que *La Peste*, malgré sa forme et le style d'écriture, n'est pas seulement un reportage. Elle est plutôt une œuvre philosophique ou bien psychologique.

Par suite, la peste dont Camus écrit, n'est pas une simple peste. Camus utilise l'image de la peste pour créer un symbole. Il est bien connu que la ville d'Oran est ravagée par une épidémie du typhus en 1942. (Outre le typhus, Oran a, en fait, une triste réputation d'une ville des épidémies.) Camus a habité à Oran pendant plusieurs années et probablement cette épidémie l'a inspiré pour écrire un roman dont l'histoire serait située à Oran pendant une épidémie fatale. Il est bien probable que cette idée ait été issue des parallèles que Camus avait vus entre la situation dans une ville frappée par le typhus et la situation dans le monde similairement frappé par la Guerre comme par une contagion meurtrière. Il est également possible qu'il avait voulu, en situant son récit dans une ville réelle avec une histoire des épidémies réelles, rendre *La Peste* le plus croyable et saisissant que possible.¹

L'épidémie de peste à Oran, dont Camus s'est servi comme de l'environnement de son roman, est donc privée de son sens propre. Ce qui reste est une forme, un « coquillage » vide (ou bien, en langue littéraire, le signifiant du symbole) dans laquelle Camus verse un nouveau sens unique. Pour ce qui est de ce sens, de ce contenu

¹Au fait, la ville d'Oran a vécu une vraie épidémie de peste en 2003, quand cette maladie contagieuse s'est déclarée en banlieues de la ville. Une allusion étrange que la nature a faite par hasard...

du « coquillage », il a de plusieurs niveaux. La science littéraire l'appelle la multivalence du symbole.

Ayant compris le contexte historique de *La Peste*, il est possible de se tenir compte de la signification la plus élémentaire – la crise, que Camus appelle la Crise de l'Homme, apportée par la Seconde Guerre mondiale, et ses impacts sur l'Homme. Pour citer Grenier : « ...la guerre n'est que le premier niveau du symbole, le plus simple, même si elle est pour beaucoup dans le succès du livre où tout le monde reconnaissait, sous les vêtements de la fable, la réalité des années que chacun venait de vivre. On doit élargir l'interprétation. Le mythe, qui part de la terreur séculaire liée au seul nom de la peste, a des significations multiples. Il est d'une richesse presque inépuisable. » (Grenier, 1987, p. 176).

Ainsi Grenier touche le sujet de la multiplicité des significations de *La Peste* et du besoin d'élargissement de l'interprétation, mais n'explique plus. Camus lui-même a écrit à propos du sens symbolique de la peste et de sa multiplicité dans ses *Carnets*, et ainsi nous propose une explication : « Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. » (Grenier, 1987, p. 176).

Philosophie de l'Absurde dans *La Peste*

Albert Camus est considéré comme un des représentants d'un courant philosophique et littéraire appelé existentialisme, bien qu'il soit dit avoir refusé, pour des raisons inconnues, l'étiquette existentialiste. Cependant, il n'était pas le seul existentialiste à le refuser (entre autres, Heidegger et Sartre larefusaient également), ce rejet d'être classé comme un membre d'un mouvement quelconque était typique des existentialistes en général. Pourrait-on dire donc que, paradoxalement, Camus s'est classé aux existentialistes d'autant plus qu'il le refusait ?

Quelles que soient ses raisons, il est vrai que les existentialistes n'avaient pas une doctrine uniforme. Camus, lui aussi, était l'auteur de sa propre doctrine philosophique - la philosophie de l'Absurde qu'il a commencé à façonner dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* (1942). L'essai fait partie du *Cycle de l'absurde*, contenant aussi, en ordre chronologique, *Caligula* (pièce de théâtre, 1938), *L'Étranger* (roman, 1942) et *Le Malentendu* (pièce de théâtre, 1944). *La Peste* (publiée en 1947) est considérée comme

une continuation libre du *Cycle*, car sa philosophie de l'Absurde est dite avoir culminé dans cette œuvre. Après tout, la notion de l'Absurde imprègne tous ses œuvres.

Inspiré par la mythologie grecque, Camus utilise l'image de Sisyphe qui, condamné par les dieux, est obligé de faire rouler jusqu'en haut d'une colline un rocher qui retombe chaque fois jusqu'avant de parvenir le sommet. Ce processus éternel et impossible à accomplir est son châtement pour un péché inconnu. En ce qui concerne l'interprétation du mythe de Sisyphe, quelques-uns le comprennent comme un cycle éternel du soleil, qui se lève et se couche tous les jours. Les autres y voient une métaphore de la vie elle-même qui consiste d'une routine quotidienne incessante, ce qui nous rappelle des mots de Rambert qui dit : « ...vous n'avez pas compris que ça [la Peste] consiste à recommencer. » (*La Peste*, 1947, p. 149).

Camus voit dans le personnage de Sisyphe, « le héros ultime de l'absurde » car il abandonne toutes les illusions de réussite et ne cherche plus le sens dans son activité irrationnelle, mais, malgré tout, ne perd pas la volonté de continuer, ce qui est son victoire sur son châtement, c'est-à-dire, sur l'Absurde.² En effet, la phrase la plus souvent citée de *Le Mythe de Sisyphe* est la dernière : « la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. » (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942, p. 168).

Pour résumer l'attitude de « l'homme absurde » de Camus, en mots de l'auteur lui-même : « Je tire ainsi de l'Absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort - et je refuse le suicide. » (ibidem, p. 88). Camus refuse catégoriquement le suicide comme échappement de la vie. « Je vois que beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas d'être vécue. J'en vois d'autres qui se font paradoxalement tuer pour les idées ou les illusions qui leur donnent une raison de vivre... » (ibidem, p. 16). Il refuse, pour les mêmes raisons, la religion, c'est-à-dire l'espoir, des idées, qui nous donnent le sens de vie, sous n'importe quelle forme. Il l'appelle « le suicide philosophique ».

Comme la meilleure solution de l'Absurde, Camus propose accepter l'Absurde – accepter pleinement notre incapacité de trouver du sens dans la vie – mais pourtant ne

²L'Absurde peut être défini comme le conflit entre la tendance humaine de chercher un sens dans la vie et l'incapacité d'en trouver un. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, définit l'Absurde comme suit : « (...) c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. » (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942, p. 37).

pas capituler, ne pas arrêter de vivre l’Absurde. Ici, j’aborde le sujet de la révolte camusienne, l’une des conséquences de l’Absurde. Je me permets de citer encore de *Le Mythe de Sisyphe* : « [La révolte] est un affrontement perpétuel de l’homme et de sa propre obscurité. Elle est exigence d’une impossible transparence. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes. De même que le danger fournit à l’homme l’irremplaçable occasion de la saisir, de même la révolte métaphysique étend la conscience tout le long de l’expérience. Elle est cette présence constante de l’homme à lui-même. Elle n’est pas aspiration, elle est sans espoir. Cette révolte n’est que l’assurance d’un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l’accompagner (...) Cette révolte donne son prix à la vie. » (ibidem, p. 78). La découverte de l’Absurde ainsi libère l’homme profondément et entièrement. Avant de découvrir l’Absurde, il vit dans une fausse liberté, dans une illusion d’un espoir, d’une valeur de sa vie, d’un lendemain qui viendra, d’un but qu’il fixe pour sa vie – et devient un esclave de sa propre liberté. Après la découverte de l’Absurde, il peut tout voir d’un regard neuf – qu’il vit sans espoir et sans lendemain. Cependant il ne se suicide pas ; il endure, il se révolte contre l’Absurde et ainsi devient profondément libre.

La troisième conséquence de l’Absurde, c’est la passion. Camus accentue la nécessité de vivre dans le présent moment. « À deux hommes vivant le même nombre d’années, le monde fournit toujours la même somme d’expériences. C’est à nous d’en être conscient. Sentir sa vie, sa révolte, sa liberté, et le plus possible, c’est vivre et le plus possible (...) Un présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c’est l’idéal de l’homme absurde. » (ibidem, p.87).

Destins des personnages

Ce qui est marquant dans le roman, c’est qu’il est impossible d’identifier le personnage central. En effet, il n’y en a pas un. Tous les personnages font également partie de l’intrigue du roman, ils ont tous une certaine place, ils poursuivent tous un certain but – de démontrer une manière de faire face à l’Absurde. Tel que déjà mentionné, il y a une absence remarquable des personnages féminins dans le roman. L’essence de l’intrigue est fondée sur les personnages masculins, spécifiquement docteur Rieux, Tarrou, Rambert, père Paneloux, Cottard, Grand et le juge Othon.

Malgré l’absence d’un protagoniste principal, un personnage indispensable dans cette œuvre est, sans doute, le docteur Rieux dont on pourrait dire qu’il joue un rôle d’un

militant contre la peste. Le docteur, qui se met à combattre le fléau, fait toujours de son mieux et n'hésite jamais d'agir pour le bien commun de la ville d'Oran. À travers le temps, l'on peut observer qu'il devient de moins en moins sensible sous l'influence de la lutte contre la peste et il apprend de ne plus avoir pitié. Du point de vue de la philosophie de l'Absurde, il est très proche à l'idéal de *l'homme absurde*. Il accepte l'Absurde (incarné par la peste), mais il n'abandonne pas ses efforts, c'est-à-dire il continue faire face à l'Absurde. « *[La Peste] peut servir à grandir quelques-uns. Cependant, quand on voit la misère et la douleur qu'elle apporte, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la Peste.* » (*La Peste*, 1947, p. 119).

Docteur Rieux est une incarnation de la révolte camusienne. L'on pourrait aussi constater qu'il porte une certaine ressemblance à Camus lui-même. Comme j'ai écrit plus haut, la relation entre Rieux et sa mère est probablement fondée sur celle entre l'auteur et sa mère, ayant été exemplaire, mais silencieuse. Aussi, le docteur confesse, avec fierté, ses humbles origines, lorsqu'il répond à la question de Tarrou : « *– Qui vous a appris tout cela, docteur ? La réponse vint immédiatement : – La misère.* » (*La Peste*, 1947, p. 121). Camus a créé son héros romanesque également fier à la pauvreté de ses origines comme l'était lui-même.

Bien qu'il soit étranger à Oran, Tarrou est déterminé à aider à combattre la peste malgré le danger de mort. Dans un sens, Tarrou et Rieux forment une certaine fraternité. D'après Maurois, Tarrou « *...éprouve un confus désir d'agir en saint – sans la foi.* » (Maurois, 1965, p. 335). Rieux, cependant, voit la façon juste de lutter contre la peste dans un devoir bien fait : « *L'essentiel était de bien faire son métier.* » (*La Peste*, 1947, p. 44).

Un autre personnage intéressant, le journaliste Rambert, tente de s'échapper de la ville fermée et mise en quarantaine, avant de décider d'y rester et d'aider aux docteur Rieux et Tarrou. Malgré ses raisons nobles – une femme aimée en France – Camus n'est pas tout à fait d'accord avec sa décision de partir. Cette action peut être considérée comme le *suicide*, même si cela n'a rien à voir avec la mort physique. Rambert a trouvé une raison pour laquelle il veut « se suicider », c'est-à-dire de s'échapper d'Oran pestiféré. La lutte contre la peste donc lui semble futile. Mais grâce au courage de Rieux et Tarrou, qui lui prêchent l'exemple, il décide de rester et se met à révolter contre l'Absurde.

Cottard, un personnage curieux, presque inexplicable, est le seul homme que l'épidémie rend heureux. La peste signifie pour lui une fuite de la justice, car, comme on

apprend du récit, il avait commis un crime, que l'œuvre nous laisse à ignorer. Toutefois, en lisant le livre, on commence à croire que son crime est étant heureux du malheur d'autrui...

Père Paneloux et le juge Othon représentent l'un la religion, l'autre le droit – les deux impuissants contre la peste. Leur impuissance se matérialise le plus évidemment dans le personnage du petit garçon, le fils d'Othon, qui meurt de la peste. Paneloux croit la peste un châtement envoyé par Dieu aux pécheurs d'Oran. Mais comment ont-ils péché ? Et pourquoi la souffrance et le mort d'un enfant innocent sont-ils nécessaires ? Effectivement, suite à la mort du fils d'Othon, l'on observe la chute de Paneloux qui finit par mourir, probablement de la peste.

En bref, chaque personnage caractérise un comportement humain. L'idée de *La Peste* avaient existé longtemps avant Camus l'a transformée en œuvre. Maurois appelle les romans de Camus « les idées incarnées » et écrit : « *Les récits de Camus sont des moralités. Il y met en scène ses essais.* » (Maurois, 1965, p. 332).³ Chaque moralité est donc dépeinte par un personnage. La peste est une œuvre, dans lequel aucun personnage n'est le personnage central. C'est l'idée, qui est centrale. Les personnages et leurs comportements sont des pas sur le chemin vers la compréhension de la philosophie de Camus.

³D'ici son style de narration unique.

Le Hussard sur le toit

Jean Giono : « le voyageur immobile »

Jean Giono, « le voyageur immobile » comme il s'est surnommé, a vécu, plus ou moins, toute sa vie dans la ville de Manosque, en Provence, où se déroule la partie principale de *Le Hussard sur le toit*. Né le 30 mars 1895, son père d'origine piémontaise est un cordonnier et sa mère française dirige un atelier de repassage. Faute de ressources financières, il est obligé de quitter ses études pour travailler dans une banque à partir de l'âge de 16 ans. Pour étancher sa soif de savoir, il s'investit à l'autodidaxie. Il se passionne surtout pour Virgile et Homère. « *Les jours sont des fruits et notre rôle est de les manger... Vivre n'a pas d'autre sens que cela.* » (Chonez, 1956, p. 117).

Sa vie tranquille change avec l'éclat de la Première Guerre mondiale. Il se retrouve au milieu des batailles de Verdun et du Chemin des Dames. Ayant vu ses amis mourir et ayant été lui-même gazé aux yeux, l'atrocité de la Guerre le marque profondément. Au retour, il se consacre à l'écriture et au pacifisme.

Dans les années vingt, Giono écrit beaucoup. Il commence à publier ses poèmes dans le journal *La Criée* et un recueil des poèmes, *Accompagnés de la flûte*, suit bientôt, grâce à l'encouragement de son ami, le peintre Lucien Jacques. Bien que son premier roman, *Naissance de l'Odyssée*, soit refusé par Éditions Grasset, en 1929, paraît le roman *Colline*, suivi peu après par *Un des Baumugnes* et *Regain*, publiés tous aux Éditions Grasset. Ces trois romans constituent la *Trilogie de Pan*.

Dans ses premières œuvres, dites les « romans de la première manière », Giono forme son style de narration. La *Trilogie de Pan* porte une allusion au panthéisme (comme celui de Spinoza), ce qui devient distinctif de ses premières œuvres. Les romans de Giono sont imprégnés de l'idée de la Nature omniprésente et tout-puissante. Elle peut être bienfaitrice aussi bien que cruelle voire purificatrice, ce que l'on peut observer aussi dans *Le Hussard sur le toit*. L'Homme en fait partie, mais elle peut également le détruire. Ce lien de l'Homme et de la Nature semble presque païen.

Son écriture lui apporte tant bien un étonnement qu'un succès solide auprès du public. Il reçoit des prix littéraires et il est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur. Bientôt il abandonne son travail dans la banque pour s'investir pleinement à l'écriture. Il achète une grande maison historique à Manosque, où il vit avec sa famille jusque la fin de sa vie.

En 1931 paraît *Le Grand Troupeau*, consacré à la Guerre et les horreurs ce qu'elle apporte, suit par *Jean le Bleu* (1932), basé sur la vie de Giono et accompagné des anecdotes. Jean Giono était, en effet, un auteur prolifique, ayant publié un roman presque chaque année, s'en tenant aux sujets tels que la Guerre, la Nature, ses liens étroits avec l'Homme, tout cela situé toujours en Provence rurale.

En ce qui concerne la vie privée de Giono, il épouse Elise Maurin en juin 1920 et ils ont deux filles – Aline née en 1926 et Sylvie née en 1934.

Giono est l'initiateur des *Rencontres du Contadour* sur la montagne de Lure, qui ont marqué la vie et l'œuvre de plusieurs écrivains. Ils se déroulaient de 1935 à 1939 et ont connu la fin avec la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. Giono lui-même est arrêté, le 14 septembre 1939, à cause de son pacifisme et surtout à cause de ses écritures pacifistes, dont le plus notable est le *Refus d'Obéissance* (publié en 1937). Sa position est ferme – il ne s'identifie à aucun mouvement politique ou philosophique, c'est juste que, ayant vécu les horreurs de la guerre, en cas de conflit, il refus d'obéir. Il est emprisonné pendant deux mois, puis libéré grâce à l'intervention de son ami André Gide.

Toutefois, les difficultés ne cessent pas et Giono se retrouve, de nouveau, devant le tribunal, après la libération. Il est accusé d'avoir approuvé, par le moyen de ses œuvres, l'idéologie du Régime de Vichy. « *Que peut-il nous arriver de pire si l'Allemagne envahit la France ? Devenir Allemands ? Pour ma part, j'aime mieux être Allemand vivant que Français mort.* » (Racine, 1987). Cependant, les accusations contre lui s'avèrent faibles. Peu importe sa libération car il quitte les conditions dures de prison comme un homme blessé par la guerre et par l'ostracisme. De plus, le Comité national des écrivains interdit la publication de ses œuvres et Giono est donc privé de ses moyens d'existence.

Plein de rancœur, ses œuvres de l'après-guerre – *les romans de la seconde manière* – sont différentes des précédentes. Comme leur auteur, elles aussi, elles sont marquées par l'injustice qu'il a connue. « *Je ne nie pas la « seconde manière » qui commence ensuite avec Un Roi sans divertissement ; je dis simplement qu'il n'y a pas changement brusque, mais une évolution dont les causes remontent très haut.* » (Chonez, 1956, p. 107). Giono abandonne le lyrisme qui avait été présent dans ces livres précédents, il échange la poésie pour une ironie acerbe. Ses nouveaux héros se distinguent de la médiocrité des autres personnages avec leur courage – comme Angelo Pardi. La Nature devient encore plus cruelle – par exemple, dans *Le Hussard sur le toit*, une épidémie implacable de choléra ravage la Provence. *Le Hussard sur le toit* est publié

en 1951 et connaît un grand succès. Cela permet à Giono un retour dans le monde de la littérature, dont il a été exclu après la Guerre.

Il publie encore une douzaine de romans. Ils s'intéresse au film, il écrit un scénario *Crésus* qu'il aussi met en scène, il crée une société *Les films Jean Giono*. En 1961, il préside le jury du Festival de Cannes. Plusieurs prix lui sont décernés pour l'ensemble de son œuvre. Il avait connu donc une chute profonde et un retour majestueux à la gloire avant son mort d'une crise cardiaque dans la nuit du 8 au 9 octobre 1970.

Image littéraire du choléra

Le Hussard sur le toit appartient aux romans de la seconde manière, c'est-à-dire, aux œuvres de l'après-guerre. Ayant beaucoup souffert pendant la Seconde Guerre mondiale, l'injustice, que Giono a connu, a profondément marqué son écriture. Les joyeuses descriptions de la nature disparaissent. Elles sont remplacées par les manifestations cruelles de la Nature qui, par moyen du choléra, tue les Provençaux sans pitié. Le seul personnage qui semble se promener sans souci au milieu de l'épidémie en restant sain, est Angelo.

Pourtant, il est évident que *Le Hussard sur le toit* n'est pas une simple histoire d'une épidémie du choléra en Provence du 19^e siècle. Comme dans chaque œuvre littéraire, il faut en chercher d'autres significations. A mon avis, le choléra de *Le Hussard sur le toit* a une signification entièrement différente que celle d'une vraie maladie. Le choléra est plutôt un symbole. Mais s'il en est vraiment un, qu'est qu'il symbolise? Qu'est-ce que cette histoire veut dire?

A mes yeux, *Le Hussard sur le toit* est une histoire d'une baisse des valeurs humaines, voire de la lâcheté, de l'orgueil et de l'égoïsme humain, soit dit en mots plus rudes mais vrais. Giono était un observateur doué de la vie et ayant été victime d'injustice pendant la Guerre, il a transformé son amertume et sa colère légitime en épidémie qui ravage toute la Provence – c'est-à-dire le monde entière de Giono. Est-ce qu'il a été tellement en colère qu'il a permis au choléra de ravager son monde ? Est-ce qu'il a voulu se venger ? Je n'y crois pas.

A mon avis, le choléra de Giono n'est guère vengeance ni colère transformée. Le choléra est une idée. Peut-être il est trop osé de dire que le choléra soit imaginaire. Mais ce que l'on sait sûrement, c'est que le fléau de *Le Hussard sur le toit* n'est pas le choléra.

Lorsque l'épidémie éclate, le fléau y avait déjà eu. Le choléra ne fait que dévoiler les vices et les défauts des gens.

En effet, le choléra, qui envahit la Provence comme la chaleur d'été, semble jouer un rôle de révélateur qui met à la lumière la réalité, souvent très bien cachée. Il révèle les défauts de chacun qui se voit frappé par l'épidémie et permet de voir les personnes comme elles sont vraiment. Ces défauts dévoilés sont juxtaposés au caractère pur du protagoniste du roman – Angelo Pardi (voir le chapitre *Portrait d'Angelo*).

Métamorphose : presque morts mais non plus vivants

Giono se concentre beaucoup sur le moment de la *métamorphose*, soit de la Nature qui montre des signes de la présence de l'épidémie (voir le chapitre *Les descriptions de la nature*) soit des cholériques en agonie - presque morts mais non plus vivants. Tout le roman semble se concentrer sur ce changement. Il y a, sûrement, une limite étroite entre un homme en agonie et une bête. Et si cette agonie des cholériques symbolise la révélation d'égoïsme, cette allégorie devient encore plus compréhensible.

Egalement, le choléra, tel que dépeint dans le roman, n'est pas exactement le choléra réel. Les symptômes ne correspondent pas à la réalité. Les malades ne deviennent jamais bleus, les remèdes ne contiennent pas application des cailloux brûlants sur la peau ou frictions pour réchauffer le malade. Ces symptômes faux font une allusion à la nature fictive du choléra romanesque et attirent l'attention sur le symbolisme derrière lui.

En ce qui concerne ce changement, cette métamorphose, elle est étroitement liée avec la *situation limite* et ses impacts sur la psychique humaine. La situation limite est un terme philosophique et psychologique qui renvoie au moment où un individu se voit intérieurement confronté à des données existentielles qu'il n'est pas capable de modifier, et dont les plus fréquentes sont la mort, la souffrance, la culpabilité et le hasard. Vivre une situation limite aboutit chez un individu dans les sentiments de désespoir et d'angoisse et il finit par devenir authentiquement lui-même, sans faux semblant et dissimulations esthétiques.

Portrait d'Angelo

Angelo Pardi, le fils naturel d'une duchesse italienne, est un carbonaro et un colonel des hussards – un titre acheté par sa mère influente. Réfugié en France après

avoir tué, dans un duel politique, un aristocrate autrichien, le baron Schwartz, il rentre dans son pays natal. Italie est également le pays d'origine de la famille de Giono. Son grand-père carbonaro, Pietro-Antonio, d'origine piémontaise, était venu en Provence à la suite de sa condamnation à mort par contumace parce qu'il avait été mêlé trop activement au *Risorgimento* (voir Mourthé, 1995). Même si Giono ne l'a jamais connu, ce grand-père italien a été une grande source d'inspiration pour lui. C'est probablement à cause de sa mort tragique bien avant la naissance de son petit-fils, qu'il était devenu une sorte de légende pour Giono. Nous pouvons supposer que, sans lui, Angelo n'existerait jamais.

Contre le médiocre

Angelo est le personnage central – en effet, le centre absolu du roman. Il se distingue sensiblement de son entourage. Les autres personnages, à peu d'exceptions près, disparaissent dans une masse de la médiocrité, sans nom, sans histoire et sans un rôle distinctif dans le roman. Angelo est un personnage si fort qu'il paraît que c'est plutôt l'intrigue du roman qui se centre autour de lui et non vice versa. D'après les mots de Claudine Chonez : « *En ces temps-là, il [Giono] n'aimait pas peindre ce qu'il n'aimait pas dans la vie, les médiocres.* » (Chonez, 1956, p. 112).

Dans *Le Hussard sur le toit*, l'on peut trouver de nombreuses idées sur la *médiocrité*. Giono a créé son Angelo comme un idéal, éloigné des médiocres qu'il guérit, presque un ange. Le choléra romanesque tue les victimes de la médiocrité. De là s'ensuit-il que la médiocrité est perçue dans le roman comme un fléau qu'il faut combattre, juxtaposé au protagoniste représentant un fort individualisme.

Ce qui distingue Angelo de la médiocrité, c'est son caractère pur, son idéalité. Angelo est l'incarnation du dévouement, soit à une cause noble (libération de l'Italie), soit à l'autre (à ceux qu'il tente de guérir du choléra et aussi à Pauline qu'il protège), de la liberté, de l'honnêteté, du courage. Son caractère parfait fait sembler qu'il est plutôt un ange qu'un homme mortel. Signifiant un ange en italien, son nom aussi porte une allusion à la divinité.

A son arrivé à Manosque, ravagé par le choléra, il se réfugie sur les toits des maisons pour échapper aux foules fanatisées. Le fait qu'il s'est retrouvé au-dessus des habitants de la ville, dont les vices et les défauts venaient de plus en plus à la lumière et qui mouraient du choléra, comme s'il y avait une corrélation, le fait qu'il les voyait sans

qu'ils se soient aperçus de lui, nous fait réfléchir si Angelo pourrait vraiment être un ange...

Cette hypothèse pourrait aussi répondre à la question pourquoi ce protagoniste ne tombe jamais malade, même s'il est toujours en contact direct avec les cholériques. Est-il donc un ange et, en tant que tel, est-ce qu'il ne peut contracter aucune maladie ? Les idées ne tombent pas malades. Est-ce qu'il est donc une idée – un homme idéal ou bien une vertu incarnée ? En ce qui concerne ces questions, l'on ne peut que s'en tenir aux hypothèses.

Angelo est, d'une certaine manière, juxtaposé au choléra. Il agit comme le contraire de l'épidémie épouvantable. Il tente de guérir les cholériques mourants, il voudrait en sauver le plus que possible. Sa volonté de guérir les mourants, et, en même temps, la nature fictive du choléra, se manifeste bel et bien dans son dialogue avec la nonne :

« – *Mais on peut en sauver, dit Angelo, du moins je le crois.*

– *Et qu'est-ce que je fais ? disait-elle. Bien sûr qu'on les sauve.*

– *Mais, dit-il, leur rendre vie.*

– *Il y a bien longtemps qu'ils sont morts, dit-elle, tout ça n'est plus qu'une formalité. » (Le Hussard sur le toit, 1951, p. 197).*

D'une côté, l'on voit un grand contraste, presque exagéré, entre le caractère sans défauts d'Angelo et la méchanceté que le choléra – ou la menace de celui-ci – dévoile chez ses victimes. Est-ce qu'il est si pur, si idéal qu'il n'a pas à craindre ce que le choléra révélera ? Selon cette idée, il se peut qu'Angelo soit déjà tombé malade, mais, grâce à sa sincérité, le choléra n'ait eu rien à dévoiler...

Paradoxe humanité-divinité

Dans le dialogue cité au-dessus, l'on peut observer l'humanité d'Angelo. En effet, dans plusieurs parties du roman, il démontre sa compassion, son désir d'aider aux autres – soit de les guérir, soit de les guider loin des villes frappées par le choléra. « *Sauvons ce peuple... Il a toutes les vertus.* » (ibidem, p. 270). Il démontre aussi, de temps en temps, doutes de sa propre bonté : « *...moi aussi, je suis rempli de péchés.* » (ibidem, p. 197), ou bien : « *Je suis malin... et puis, qu'est-ce que je risque ?* » (ibidem, p. 246). L'on peut s'en apercevoir aussi dans les parties où Angelo parle lui-même et il se reproche ses défauts : « *C'est de l'orgueil. Ils avaient raison ceux qui t'ont reproché ton*

duel avec le baron... » (ibidem, p. 237). Est-ce qu'il se doute? N'est-il pas conscient de la perfection de son caractère ?

Ces doutes de lui-même peuvent être traduits comme modestie ou bien humilité. Ils sont peut-être signes de l'humanité d'Angelo. Il y en a donc quelques-unes dans cet être parfait... Cependant, Angelo, qui joue un rôle d'un homme exemplaire, un idéal humain plein de vertus, est tellement parfait qu'il ne semble plus être humain. En prêchant l'exemple de la perfection humaine, il s'éloigne de l'humanité.

Personnellement, j'ai trouvé intéressant le personnage de Giuseppe et j'ai longtemps réfléchi de la possibilité de dédoublement de la personnalité d'Angelo. L'on rencontre Giuseppe, le « frère du lait » et un ami fidèle d'Angelo depuis la naissance, à la page 252 où Angelo le trouve après l'avoir longtemps cherché. Giuseppe paraît différent d'Angelo à nombreux égards – on le trouve au lit à côté d'une jeune femme d'une beauté sensuelle, il tient beaucoup à l'apparence physique et les vêtements d'Angelo comme s'ils étaient ses propres, il lui reproche son incapacité d'assassiner, ce qui implique qu'il est plus rude, plus vain, plus voluptueux... peut-être même plus humain. De plus, il s'entête de protéger Angelo. Lorsqu'il est en scène, Angelo arrête de se parler et c'est Giuseppe à qui s'adressent toutes ses réflexions intérieures. Il nous semble que Giuseppe pourrait être non seulement le frère du lait d'Angelo, mais possiblement aussi son alter ego – l'homologue physique d'Angelo idéal...

Descriptions de la nature

Le Hussard sur le toit est plein des descriptions détaillées de la nature. Effectivement, la Nature y joue un rôle important (comme dans tous les romans de Giono), en entrant dans l'intrigue comme un élément omniprésent et portant plusieurs symboles. Un des premiers symboles dont on peut s'apercevoir dans le roman, est la chaleur débilante qui envahit la Haute-Provence comme un présage de l'épidémie. « *Il était à peu près une heure de l'après-midi et la chaleur était amère comme du phosphore.* » (*Le Hussard*, 1951, p. 23) ; « *air usé* » (ibidem) ; « *chaleur huileuse* » (ibidem, p. 16). Cette chaleur étouffante est une première indication de quelque chose de sinistre.

Le ciel au-dessus de la Provence frappée par le choléra est toujours décrit comme blanc : « *le ciel de craie de blancheur totale* » (ibidem, p. 16) ; « *lumière blanche* » (ibidem, p. 14). Cependant ce qui est bleu dans le roman, ce sont les cadavres des

cholériques – un des nombreux symptômes faux et irréels du choléra de Giono. « *On a l'habitude d'associer le soleil à l'idée de joie et de santé. Quand nous le voyons en réalité se comporter comme un acide dans des chairs semblables aux nôtres (et par conséquent sacrées) sous le simple prétexte qu'elles sont mortes, nous avons brusquement de la mort une idée juste et qu'il est très désagréable d'avoir. Et de nouvelles idées sur le soleil, la couleur de l'or qu'il donne à tout, qui nous plaît tant. Le ciel bleu, c'est rudement beau. Un visage bleu fait un drôle d'effet, je vous le garantis. C'est pourtant le même bleu, à peu de chose près. En tout cas, semblable en tout point à celui qui dort sur les profondeurs de la mer.* » (ibidem, p. 425 – 426).

La nature dans les œuvres de Giono est personnifiée, elle agit comme un des personnages. Effectivement, lorsque le choléra arrive, la nature est la première à être frappée. On observe beaucoup d'allusions sinistres là-dedans : « *Il doit se passer quelque chose ici, se dit Angelo. Ceci n'est pas naturel.* » (ibidem, p. 48). La première chose dont on s'aperçoit, c'est le silence et l'absence des animaux dans la nature – c'est la stérilité de la nature qui nous indique la présence d'un fléau : « *Angelo fut étonné de n'apercevoir d'autre vie que celle de la lumière. Il aurait dû y avoir au moins des lézards et même des corbeaux...* » (ibidem, p. 14). D'ailleurs, on peut observer cette stérilité dans les descriptions des animaux morts et de la nature abattue et malade : « *Souches et peaux, nids de fourmis, petites cages thoraciques grosses comme le poing, squelettes de serpents en fragments de chaînes d'argent, étendards de mouches abattues comme des poignées de raisins de Corinthes, hérissons morts dont les os étaient comme le lait des châtaignes dans leurs bogues, lambeaux hargneux de sangliers répandus sur de larges aires d'agonie, arbres dévorés des pieds à la tête...* » (ibidem, p. 24).

Il y a aussi une chaleur violente qui envahit toute la Provence : « *Tout était tremblant et déformé de la lumière intense et de chaleur huileuse.* » (ibidem, p. 16). L'air est lourd et presque irrespirable : « *[Angelo] avait hâte d'atteindre le sommet de la grosse colline dans l'espérance d'au moins un peu de vent. Il n'y en avait pas. C'était une lande où la lumière et la chaleur pesaient avec encore plus de poids.* » (ibidem, p. 15). Les animaux commencent à changer leur comportement habituel, par exemple, les oiseaux nécrophages arrivent sur la scène à la page 47 où ils dévorent les cadavres dans un hameau disparu appelé Les Omergues.

Pauline de Théus

Pendant les péripéties de ses voyages en Provence, Angelo rencontre une jeune femme qu'il décide d'accompagner et de protéger de l'épidémie. Pauline de Théus, qui ne révèle son nom qu'à la page 401 du roman (« *Moi, je m'appelle Pauline.* » (*Le Hussard sur le toit*, 1951, p. 401)), est une héroïne digne de l'affection d'Angelo. Volontaire et orgueilleuse, de nombreuses vertus ne lui manquent pas.

Bientôt, l'amour naît entre les deux, mais pourtant il reste platonique, ce qui nous laisse à demander pourquoi. Il se peut que cette question touche la problématique de la nature angélique d'Angelo. Etant donné qu'il n'est qu'une idée, il ne peut qu'aimer platoniquement. Une autre solution, cependant, s'ensuit des mots de Pauline elle-même, lorsqu'elle raconte de son mari, beaucoup plus âgé qu'elle, mais qui est son vrai amour : « (...) *je vais, je l'espère, retrouver mon mari. Car je l'aime.* » (ibidem, p. 447). Une belle histoire d'amour des deux jeunes gens finit donc avant qu'elle commence. Mais pourtant, la tragédie de l'amour inaccompli est la source de sa beauté... « *Enfin Le Hussard sur le toit reconnaît l'amère vérité qu'il faut payer pour ceux qu'on aime, et d'autant plus cher qu'on aime davantage.* » (Chonez, 1956, p. 113).

Comparaison de *La Peste* et de *Le Hussard sur le toit*

Le présent chapitre se centre sur la comparaison des deux œuvres littéraires – *La Peste* (1947) d'Albert Camus et *Le Hussard sur le toit* (1951) de Jean Giono – qui sont souvent juxtaposés probablement grâce au thème commun d'épidémie d'une maladie contagieuse qui ravage un paysage et l'âme humaine aussi. Malgré le grand nombre de parallèles que les deux œuvres portent, la signification des fléaux dans ces romans aussi bien que les messages qu'ils font passer sont bien différents.

La comparaison des parallèles et des différences entre les deux romans est fondée sur des thèmes et des aspects choisis selon leur importance apparente dans les œuvres, dont chacun est élaboré dans un sous-chapitre, et via une analyse de leur présence et signification dans chacun des romans.

Personnages

Protagonistes : Sont-ils les idées ?

L'intrigue de *Le Hussard sur le toit* se centre autour d'un seul protagoniste, Angelo Pardi – le centre absolu du roman. Dans les chapitres précédents, la question de sa nature surhumaine a déjà été abordée. Angelo abonde de nombreuses vertus d'une manière presque irréaliste et son idéalité le prive d'humanité – ce qui reste est une *idée*. Angelo est, plutôt qu'un homme ordinaire, une idée de la perfection humaine – une collocation digne d'être nommée un oxymoron. Par moyen de son personnage, Giono nous donne un exemple (bien qu'impossible à parvenir) et, en même temps, crée un immense contraste entre le protagoniste et son entourage – entre l'idéal d'un caractère parfaitement pur et l'humanité, telle qu'elle est en réalité.

Tel que déjà mentionné dans les chapitres concernant *La Peste*, Camus insistait grandement sur les idées dans ses œuvres, tandis que les personnages et le style d'écriture n'étaient que des moyens de les exprimer – d'où son style d'écriture sombre et ses personnages fonctionnels. Il s'agit vraiment des « *idées incarnées* », comme André Maurois a remarqué en commentant l'œuvre de Camus (Maurois, 1965, p. 332). Chez Camus, tout l'accent est mis sur les idées ; voilà pourquoi les personnages de *La Peste* jouent des rôles plutôt archétypiques : ils ne sont utilisés qu'à la représentation de différents comportements à l'égard de l'Absurde. En effet, les idées sur l'Absurde sont les vrais protagonistes du roman.

Ceci dit, on peut constater que ce sont plutôt les idées, sous une forme ou une autre, qui sont centrales dans les deux romans. *La Peste* est, sans doute, une œuvre philosophique voire psychologique, les idées sur le comportement humain à l'égard de l'Absurde, dont chacune est incarnée par un des personnages, forment le noyau du roman et, ensemble, elles font passer le message du roman. De l'autre côté, la perfection et le caractère pur du protagoniste de *Le Hussard sur le toit* lui prive de toute humanité. Il s'avère tellement parfait qu'il devient lui-même une idée ou bien un idéal de la perfection humaine inaccessible en réalité.

Néanmoins, Angelo accuse de nombreux signes de son humanité – on observe sa compassion, son désir d'aider aux autres, même ses doutes de soi-même, de sa bonté, de son courage (« *Quelle figure ferais-je à la guerre ?* » (*Le Hussard sur le toit*, 1951, p. 48)), il se soupçonne de trop d'orgueil (« *C'est de l'orgueil.* » (ibidem, p.237)). Paradoxalement, en prêchant l'exemple de la perfection humaine, Angelo s'éloigne, à de grandes distances, de l'humanité. (Voir le sous-chapitre *Paradoxe humanité-divinité d'Angelo Pardi*).

Personnages féminins

Les deux romans sont privés de personnages féminins. Même s'il y en a un dans *Le Hussard sur le toit*, il ne semble pas jouer un rôle d'une grande importance. Courageuse et fière, la belle Pauline de Théus est *presqu'*aussi vertueuse qu'Angelo. Malgré ce fait, cependant, il est possible de constater que son rôle n'est limité qu'au celui d'une femme suffisamment vertueuse qu'elle est digne de la compagnie et de l'affection d'Angelo, aussi bien que celui de l'incarnation de l'amour inaccompli des deux personnages. Le personnage de Pauline n'est défini que par la présence d'Angelo – sans juxtaposition de son courage et de la pureté de son caractère aux ceux d'Angelo, les siens sont à peine perceptibles. Ceci est souligné encore dans la scène où Pauline contracte le choléra – il y en a, pourtant, un soupçon d'orgueil et d'égoïsme chez elle aussi ! Il s'avère enfin qu'il n'y en a pas trop, étant donné que Pauline guérit miraculeusement, ce qui, cependant, exige les efforts d'Angelo.

Un autre personnage féminin dans *Le Hussard sur le toit* est celui de la nonne qui prend Angelo sous ses voiles pour qu'il l'aide à laver les morts. La nonne possède de nombreuses qualités qui la font exceller par rapport aux autres personnages et grâce auxquelles elle peut être perçue, elle aussi, comme une idée de la perfection exemplaire –

elle est obéissante, humble, modeste et assidue à ce qu'elle croit important – laver les cholériques morts. Elle démontre une grande sagesse, même si elle ne sait qu'à peine lire – son humilité, originaire dans sa foi en Dieu, le lui donne. « *Et maintenant, Seigneur, bénis-moi.* » (*Le Hussard*, 1951, p. 196) Elle dit à Angelo à plusieurs reprises : « *Cache-toi, cache-toi.* » (ibidem, p. 197) – un geste d'une grande humilité. Egalement, elle le réprimande pour son orgueil. On peut constater qu'elle vit pleinement son être spirituel – d'où la thèse qu'elle n'est, comme Angelo, qu'une idée. C'est pourquoi, même si elle traite les cholériques à mains nues, grâce à son caractère exemplaire, le choléra la contourne miraculeusement.

Toutefois, ce personnage est plein de contradictions. En dépit de sa spiritualité, la nonne est dépeinte comme une « *grosse femme* » (ibidem, p. 193), d'une très grande taille, avec de grands bras, dans lesquels, les cholériques agonisants « *...redevaient de pauvres petits enfants...* » (ibidem, p. 193). Son aspect physique un peu masculin est donc frappant et dominant et crée un contraste insigne avec sa spiritualité, qui domine son être. Le fait qu'elle vit dans un couvent, c'est-à-dire hors de la vie ordinaire, et qu'elle vit dans le célibat, porte l'habit monastique et se rase la tête, la prive, d'une certaine manière, de sa féminité. Ceci contraste, cependant, avec son allure maternelle, avec la sécurité et le calme qu'elle suscite dans les pauvres cholériques mourants, mais aussi dans Angelo. (Il s'adresse à elle « *ma mère* », elle l'appelle « *mon petit* ».)

Pour ce qui est de *La Peste*, l'œuvre est presque absolument privée de personnages féminins dans l'intrigue. Camus l'a, lui-même, mentionné dans ses carnets : « *Peste : c'est un monde sans femmes et donc irrespirable.* » (Grenier, 1987, p. 185). Cette absence y est mise délibérément. Il y a, quand même, quelques femmes dans l'histoire – l'épouse de docteur Rieux, l'ancienne épouse de Grand, la fiancée qui attend Rambert en France... mais chacune d'eux n'est présente dans le roman que dans les pensées des personnages y présents, ça veut dire leurs proches ou bien ceux qui les aiment. Elles n'existent qu'en tant que sentiments ou bien souvenirs. C'est l'absence de la sécurité émotionnelle qu'elles représentent.

La seule femme physiquement présente dans l'intrigue est la mère de Rieux. Bien qu'elle ait un certain rôle dans l'histoire, elle reste taciturne (sauf une ou deux phrases) tout au long de l'intrigue. La relation, bien qu'exemplaire, entre elle et son fils se déroule dans le silence, mais elle lui fournit soutien émotionnel, stabilité et compréhension. Tel que déjà mentionné dans le chapitre relatif à *La Peste*, la relation entre Rieux et sa mère

est fondée sur celle de Camus et sa mère – j’assume que ça soit une de plusieurs manières dont Camus s’identifie avec son œuvre.

Collectivisme vs. Individualisme

Il est incontestable que *Le Hussard sur le toit* contient des pensées sur l’individualisme. Ces pensées s’incarnent dans le personnage d’Angelo, qui est si essentiel, si central dans le roman qu’il représente, en tant que le protagoniste, un fort individualisme. Effectivement, tout le roman porte une idée forte d’individualisme, tel qu’opposé à la médiocrité, représentée par le reste des personnages, qui est dépeinte comme un des fléaux dont l’humanité souffre (Voir le sous-chapitre *Contre le médiocre*).

Contrairement à l’individualisme de *Le Hussard sur le toit*, l’on peut s’en apercevoir, dans *La Peste*, de plusieurs idées collectivistes. Elles peuvent être observées dans la manière de laquelle quelques-uns des personnages se mettent à collaborer dans la lutte contre la peste. Camus souligne l’idée de la collectivité qui se forme parmi les Oranais sous la carantène : « *Il n’y avait plus alors de destins individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous.* » (*La Peste*, 1947, p. 155).

L’idée de la collectivité est la plus forte dans le personnage du journaliste Rambert. Venu à Oran afin d’écrire un reportage sur les conditions de vie des Arabes, il se retrouve emprisonné par la peste entre les murs de la ville mise en quarantaine. Dans ses répliques, l’on peut observer qu’il souligne toujours les sentiments d’injustice dont il se sent une victime : « *...il avait pu toucher le directeur du cabinet préfectoral et lui avait dit qu’il n’avait pas de rapport avec Oran, que ce n’était pas son affaire d’y rester, qu’il se trouvait là par accident et qu’il était juste qu’on lui permît de s’en aller, même si, une fois dehors, on devait lui faire subir une quarantaine.* » (ibidem, p. 82). Après avoir fait ses plans d’une fuite d’Oran, cependant, il quitte ses illusions égoïstes et décide de devenir un collectiviste – impressionné par la résolution de Rieux, Tarrou et Grand, il se joint à eux et se met à combattre l’épidémie.

La nature et la nature humaine

En ce qui concerne la nature dans les œuvres de Giono, elle est bien présente dans tous. L’auteur a vécu toute sa vie dans une région montagneuse, au nord de la Provence, la nature l’a toujours entouré. Ses œuvres sont, eux aussi, caractéristiques par la forte

présence de la nature. La nature y est omniprésente, omnipuissante, presque personnifiée. Elle est une partie de l'homme aussi bien que l'homme est issu d'elle. Elle est généreuse dans un temps, furieuse dans un autre, elle fournit à l'homme tout dont il a besoin, mais elle sait aussi emporter – ses ressources, ses proches, voire sa vie nue. Elle est bienfaisante mais dangereusement capricieuse.

Bref, la nature porte de nombreux attributs humains dans *Le Hussard sur le toit*. Ce constatant, elle est comme un des personnages du roman. Dans de nombreuses descriptions de la nature, l'on peut observer que ce ne sont pas seulement les gens que l'épidémie marque profondément, mais l'impact du choléra est également perceptible dans la nature : « *Il doit se passer quelque chose ici, se dit Angelo. Ceci n'est pas naturel.* » (*Le Hussard sur le toit*, 1951, p. 48). L'on observe de nombreux présages d'un sinistre, par exemple la chaleur étouffante, la lumière blanche et violente, l'air lourd et irrespirable, l'absence des animaux vivants et les squelettes d'hérissons ou de serpents dans une forêt. Même les oiseaux se comportent d'une manière bizarre – ils se mettent à dévorer les cadavres des cholériques (Voir le chapitre *Les descriptions de la nature*).

Dans *La Peste*, la nature n'est que rarement ou jamais mentionnée. Ce qui intéressait Camus beaucoup plus, c'est la *nature humaine*. En effet, toute *La Peste* est une étude sur le comportement humain lorsque l'on est confronté à l'Absurde ou bien le comportement dans une situation limite.

Concept de la situation limite

La situation limite renvoie au moment où l'homme est intérieurement confronté à des données existentielles qu'il ne peut modifier (Voir le sous-chapitre *La Métamorphose*). Elle aboutit dans le fait que l'homme devient authentiquement lui-même sans rien feindre. Les personnages de *La Peste* et de *Le Hussard sur le toit* se retrouvent dans une situation limite – ils sont confrontés à une forte probabilité de mort lors d'une épidémie. L'on peut constater que tous les personnages sont, d'une manière ou d'une autre, affectés par les événements dont ils sont les témoins.

Camus élabore, dans *La Peste*, une étude sur le comportement humain dans une situation limite. La ville d'Oran est frappée et ravagée par la peste, ses habitants meurent sans raison – sans raison qu'ils ont la tendance de chercher mais, en même temps, l'incapacité de trouver. Chacun des personnages se débrouille différemment. Docteur Rieux, Tarrou et Grand décident de faire face à l'absurdité de la situation en travaillant et

en aidant aux autres, ils trouvent le sens dans leurs devoirs bien remplis, comme le Sisyphe heureux le trouve dans sa tâche irréalisable. Ceci correspond à la *révolte* camusienne – la meilleure solution de l’Absurde, c’est-à-dire accepter l’Absurde mais ne pas y soumettre et continuer de lutter contre lui. Chez Rieux, l’on observe un certain durcissement des sentiments comme une conséquence de la situation limite.

De l’autre côté, le personnage de Rambert incline à une autre solution – le *suicide* dans un sens figuré. Depuis le début, il s’efforce à s’enfuir de la ville pestiférée, cependant, en voyant la résolution de Rieux et Tarrou, il décide d’y rester et de se mettre à lutter la peste. Egalement, le père Paneloux recourt vers le *suicide* philosophique – il s’efforce à expliquer l’Absurde selon sa foi chrétienne, ce qui est, d’après Camus, impossible et inutile, voire dangereux. Il se peut que Paneloux succombe à la peste suite à la réalisation de son erreur – son opinion que la peste est un châtement pour les péchés des Oranais s’avère incorrecte au moment de la mort du fils de juge Othon.

Cependant, c’est Cottard, chez qui les conséquences d’une situation limite sont le plus évidentes. Cottard fait face à l’Absurde d’une manière presque incompréhensible, il semble vivre la situation limite le plus fortement, être frappé par elle le plus violemment. Dans le début de l’histoire, on apprend qu’il avait commis un crime qui reste inconnu et a essayé de se suicider pour échapper la justice. Par la suite, il perçoit l’épidémie comme une bonne occasion pour se cacher d’elle et rester en liberté. C’est pourquoi il profite véritablement de l’épidémie, la situation lui convient et il ne veut pas lutter contre la peste – car elle le rend heureux. A la pensée à la défaite de la peste, il panique et s’inquiète de son destin. Ses angoisses et dépression peuvent se traduire comme les résultats d’avoir vécu une situation limite. C’est aussi remarquable chez lui, que l’homme devient lui-même dans une situation limite – sa joie maligne du malheur d’autrui montre bel et bien son vrai soi.

Dans *Le Hussard de toit*, l’influence de la situation limite sur la psychique humaine se manifeste le plus évidemment par la *métamorphose* que le choléra produit – à cause de lui et de sa menace omniprésente, les gens deviennent authentiquement eux-mêmes. C’est ainsi que le choléra fonctionne comme un révélateur. Vivant une situation limite, les Provençaux perdent leurs dissimulations esthétiques et ils révèlent ce qu’ils sont en réalité – des égoïstes, des froussards, des bêtes... Comme j’écris dans le chapitre *Image littéraire du choléra*, le fléau de *Le Hussard sur le toit* n’est pas le choléra – lorsqu’il éclate, il y avait déjà eu le vrai fléau. Le choléra ne fait que dévoiler – les gens révèlent leur égoïsme, leur orgueil, leur lâcheté, leur perte des valeurs

humaines, et finalement, celle de leur esprit humain – tellement grave qu'ils deviennent, dans leur agonie, des bêtes sauvages.

Style de narration

Le style de narration chez Camus est bien austère, plutôt essayiste. Il a l'habitude de se limiter aux structures de phrases plutôt simples. Du côté de la grammaire, on observe chez Camus l'utilisation des infinitifs plutôt que des structures plus élaborées, il préfère les temps grammaticaux plus faciles. Les phrases ne sont que rarement trop longues. « *Il paraissait abattu et soucieux. Il se frottait le cou d'un geste machinal. Rieux lui demanda comment il se portait. Le concierge ne pouvait pas dire, bien entendu, que ça n'allait pas. Seulement, il ne se sentait pas dans son assiette.* » (*La Peste*, 1947, p. 20).

Les dialogues comprennent, habituellement, des répliques courtes et concises. Cette austérité caractéristique est le plus perceptible dans *L'Étranger*, alors que *La Peste* est, grammaticalement, plus élaborée. Dans tous ses œuvres, il n'y a guère de descriptions physiques des personnages. Ce que l'on apprend d'eux, ce ne sont que des noms et ce qu'ils révèlent eux-mêmes. Toutefois, il est vrai que ce qui est le plus essentiel dans les œuvres de Camus, ce sont les moralités, les idées philosophiques transformées aux œuvres littéraires. Les personnages et les intrigues sont donc utilisés fonctionnellement dans le seul but de faire passer les idées.

Contrairement à Camus, Giono a le style de narration fleuri et élaboré. Descriptions des paysages détaillées, ornées et raffinées sont typiques de son écriture, il utilise beaucoup de comparaisons poétiques et étranges : « *Le soleil était haut ; il faisait très chaud mais il n'y avait pas de lumière violente. Elle était très blanche et tellement écrasée qu'elle semblait beurrer la terre avec un air épais.* » (*Le Hussard sur le toit*, 1951, p. 13).

Le Hussard sur le toit appartient aux œuvres de la *secondemanière*, où la nature est dépeinte plutôt comme capricieuse et cruelle. La nature y est un agent extrêmement influent, elle entre dans l'intrigue en démontrant son pouvoir sur les gens et en reflétant l'état dans lequel l'humanité se retrouve – la chaleur fatale, l'air usé, le silence sinistre, les animaux changeant leur comportement etc.

D'ailleurs, on peut y trouver des scènes du ravagement du choléra qui sont décrites aussi en détail d'une manière presque cauchemardesque – les descriptions sont impressionnantes, même si pas forcément agréables. Néanmoins, pour comprendre

l'histoire, il faut saisir le sens symbolique de l'œuvre. L'intrigue est viscérale sur le plan humain.

Le fléau

Le fléau est central dans tous les deux romans. Le fait que leurs intrigues se centrent autour des deux épidémies des fléaux, dont chacun a un sens symbolique, est la similarité la plus importante et la plus manifeste. J'analyse et compare plusieurs aspects de ces fléaux afin de pouvoir constater les parallèles et les différences entre les deux œuvres.

Eclat

L'éclat des deux épidémies se déroule différemment, même si, dans les deux romans, c'est au fur et à mesure que l'on dévoile et reconnaît leurs présences.

Dans *Le Hussard sur le toit*, on se rend compte de l'épidémie pas à pas depuis le début de l'histoire. Ce qui nous frappe d'abord, ce sont les descriptions sinistres de la nature qu'Angelo observe lors de son voyage en Provence. Personnifiée, la nature souffre visiblement de la présence du fléau et elle en accuse de nombreux signes – la chaleur fatale, l'air lourd, la lumière violente, les animaux morts, les oiseaux nécrophages etc. (Voir le chapitre *Les descriptions de la nature*). C'est alors que Pauline arrive sur la scène pour la première fois (même si Angelo ne la rencontre que plus tard), où on marque le début du choléra. Dans une ville de La Valette, chez la marquise de Théus, une jeune femme de cuisine meurt, apparemment de la chaleur, même si les symptômes n'y correspondaient pas. Le choléra se répand vite, les villes frappées subséquentement sont « ...Orange, Avignon, Apt, Manosque, Arles, Tarascon, Nîmes, Montpellier, Aix, ... Draguignan, et jusqu'au bord de la mer... » (*Le Hussard sur le toit*, 1951, p. 28-29).

Dans *La Peste*, ce sont les rats qui apportent la peste. On observe la découverte du premier rat mort, d'autres suivent jusqu'à ce qu'ils disparaissent entièrement. Puis, naturellement, disparaissent les chats. La première personne à mourir est M. Michel, le concierge de l'immeuble où docteur Rieux habite aussi.

Courage de nommer les fléaux par leurs vrais noms...

Ce qui est similaire dans les deux œuvres, c'est que l'on observe une certaine réticence générale de nommer les maladies par leurs vrais noms. D'abord, personne ne sait pas ce que c'est et, surtout, personne n'y fait pas attention. C'est avec les premiers décès que les gens commencent à s'intéresser à ce qui se passe. On peut y observer la tendance humaine de ne pas vouloir faire face à ce qui nous est désagréable ou dont nous avons peur. « *On croit difficilement aux fléaux lorsqu'ils vous tombent sur la tête...Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréal, c'est un mauvais rêve qui va passer. Mais il ne passe pas toujours et, de mauvais rêve en mauvais rêve, ce sont les hommes qui passent...* » (*La Peste*, 1947, p. 41).

Dans *La Peste*, c'est à la page 40 qu'on lit le mot « *la peste* » pour la première fois. C'est Rieux qui le prononce dans un dialogue avec le vieux docteur Castel, qui semble être le seul à avoir du courage de prononcer les hypothèses redoutées. « *Allons, Rieux, vous savez aussi bien que moi ce que c'est.* » (ibidem, p. 40). Les autres, soit les habitants, soit les autres docteurs, hésitaient encore à prononcer le mot affreux.

L'intrigue de *Le Hussard sur le toit* se déroulant dans la première moitié du 19^e siècle dans une région plutôt rurale, les techniques de la recherche médicale ne sont pas encore suffisamment efficaces à déterminer quelle maladie ravage la Provence. Un des premières conjectures vient d'Angelo : « *Cela est dans l'air. Cet air gras n'est pas naturel. Il y a là-dedans autre chose que le soleil ; peut-être une infinité de mouches minuscules qu'on avale en respirant et qui vous donnent des coliques.* » (*Le Hussard sur le toit*, 1951, p. 36). On lit aussi de conjectures comme : « *symptôme prodromique* » ; « *collapsus* » ; « *dysenterie* » (ibidem, p. 33).

Ce n'est qu'à la page 56 que le fléau est, en fait, nommé par le jeune docteur français qui apprend Angelo à guérir les cholériques et qui lui prêche un exemple de courage contre la contagion. « *C'est le choléra morbus, mon vieux.* » (ibidem, p.56). Néanmoins, on observe une réticence de prononcer le mot choléra ou bien de le reconnaître : « *Pourquoi vous parlez tout le temps du choléra ? ... Ce n'est une simple contagion.* » (ibidem, p.211).

Symptômes

Les symptômes du choléra fictifs sont clairement faux. Les cholériques ne bleussent pas et ils ne peuvent pas être guéris en étant frotté avec des cailloux brûlants

pour être réchauffés. Giono n'a jamais vécu une épidémie de choléra. Les symptômes assez éloignés de la réalité peuvent donc renvoyer à la nature fictive du choléra romanesque ou bien ils peuvent avoir un autre sens symbolique.

Le virus de la peste romanesque est dit avoir subi une mutation rapide, mais les symptômes sont assez vraisemblables quand même. Camus a probablement voulu que *La Peste* ait l'air le plus réel que possible et je ne crois pas qu'il y ait de signification symboliques derrière les symptômes de la contagion, en tant que tels.

Signification du fléau

Ce qui les deux romans ont en commun, c'est qu'ils ne sont pas seulement les histoires des épidémies des maladies contagieuses, mais qu'elles portent, dans chacun des romans, un autre sens symbolique.

Tel que déjà mentionné dans les chapitres relatifs à *Le Hussard sur le toit*, le choléra n'est pas, à mes yeux, le vrai fléau dans le roman. Le fléau y est présent longtemps avant l'arrivée du choléra qui ne fait que le dévoiler. Le « fléau », dont il s'agit et qui est critiqué dans le livre, est la baisse des valeurs humaines se manifestant par égoïsme, lâcheté, orgueil, médiocrité avant la perte totale d'esprit humain. C'est le moment où le « malade » devient, dans son agonie du choléra, une bête sauvage et, enfin, le poids de ses vices le tue.

Quel que soit l'élément moteur de Giono pour créer un fléau qui tue les gens d'une manière lugubre, il se peut que ça ait été son amertume émanant de l'injustice qu'il avait subie pendant les Guerres mondiales. Pourtant, je ne crois pas qu'il a écrit *Le Hussard sur le toit* comme un manifeste de son vengeance. Bien que blessé et déçu, Giono n'a pas pris le monde en grippe, il était tout de même un bonhomme. C'est juste que, après les guerres, il savait déjà comment sont les gens en réalité et il a créé le choléra afin de le révéler. Angelo est, quand même, un certain espoir qu'il y a encore de la bonté dans le monde.

Pour ce qui est de *La Peste*, après avoir abordé le sujet de la philosophie de l'Absurde (Voir le chapitre *Philosophie de l'Absurde*), il serait absurde de chercher du sens derrière la peste romanesque hormis l'Absurde même. La peste romanesque est un fléau comme chaque vrai fléau dans le monde réel – elle éclate tout à coup pour des raisons inconnues derrière lesquelles il est impossible de chercher le sens. Ce qui est le noyau du roman, à mon avis, c'est l'explication et la justification de la philosophie de

l'Absurde dont Camus est l'auteur. La peste romanesque est ainsi devenue un symbole de l'Absurde.

Multivalence du symbole

L'objectif du présent sous-chapitre n'est pas réclamer qu'il n'y ait, dans les romans analysés, qu'une seule signification des épidémies romanesques que le sens plutôt caché des yeux des lecteurs. Je crois que les deux symboles sont polyvalents.

Tel qu'expliqué dans le chapitre *La peste comme un symbole*, à mesyeux, *La Peste*, en tant qu'œuvre littéraire, a plusieurs significations que l'on peut imaginer comme des cercles concentriques dont le premier et le plus évident, sur la surface, est une histoire d'une épidémie dans le temps et l'espace romanesque. La seconde signification est le parallèle avec la Seconde Guerre Mondiale et l'occupation nazie dont l'image peut être trouvée dans l'épidémie. La troisième signification, cachée dans le noyau du symbole, se tient compte de la dimension psychologique et philosophique. C'est la *Crise de l'homme* que Camus a cru ravager la psychique de l'humanité et sa philosophie de l'Absurde s'y offre comme une solution.

La signification la plus évidente de *Le Hussard sur le toit* est une histoire cruelle, mais pittoresquement écrite, d'une épidémie de choléra romanesque, d'un courage et d'une bonté exceptionnels, finissant par un beau point sous une forme d'un amour platonique. Ce qui se cache derrière tout cela est une idée que l'humanité est en train de subir aux différents fléaux du caractère – égoïsme, lâcheté, orgueil, avarice, vanité, haine...Le choléra y joue un rôle d'un révélateur qui montre ce que sont les gens qui l'attrapent – les bêtes sauvages dans leur agonie du choléra, avant que le poids de leurs défauts les fait mourir d'une mort affreuse. L'on peut s'en sauver, cependant, en suivant l'exemple d'Angelo dont le caractère pur et parfait le permet d'être présent au milieu du choléra, d'être en contact étroit avec les mourants, tout en restant sain. Son fort individualisme nous prêche l'exemple de ne pas succomber à la médiocrité du caractère.

Résultats de recherche et la conclusion

Le présent mémoire avait pour ses deux objectifs majeurs une analyse des œuvres *La Peste* et *Le Hussard sur le toit* et leur comparaison littéraire tout en mettant l'accent sur la multivalence du sens symbolique des images des épidémies qui sont centrales dans les deux œuvres.

Les juxtapositions fréquentes de ces deux œuvres littéraires semblent être bien fondées, en raison de leur sujet apparemment semblable. Les épidémies des fléaux forment les noyaux des deux romans. Ils sont également proches en terme de contexte historique. C'était probablement la situation mondiale de l'après-guerre, soit prise en compte en tant que générale, soit vécue personnellement et intérieurement, qui avait inspiré Camus et Giono. En ce qui concerne la signification des deux fléaux romanesques, cependant, les différences prévalent sur les parallèles.

La comparaison littéraire a montré qu'il y en a des parallèles marquants aussi bien que de nombreuses différences, et cela surtout dans la signification des épidémies, en tant que symboliques, ainsi que dans le message que les romans s'efforcent de faire passer. *La Peste* semble être plutôt un roman philosophique – un essai transformé en histoire. Camus y explique et justifie sa philosophie de l'Absurde à l'aide de ses personnages et de leurs destins. Sa doctrine philosophique est probablement le message que le roman fait transmettre.

Moins essayiste et plus romanesque, *Le Hussard sur le toit* est plus complexe à comprendre. Contrairement à *La Peste*, il est impossible d'y trouver une seule idée philosophique. Je crois que Giono y a mis son amertume de la guerre, sa découverte de la vraie nature humaine et il a donné au choléra imaginaire une fonction révélatrice qui le permet de dévoiler comment est la plupart de la population en réalité. Ce qui est intéressant, c'est la découverte que le choléra n'est pas, contrairement à la peste camusienne, le vrai fléau du roman – il s'agit de l'égoïsme, de l'orgueil, de la lâcheté, de la haine et même de la médiocrité qu'il faut battre afin de survivre l'épidémie.

Après tout, le thème des fléaux, soit réels, soit imaginaires, reste toujours actuels, comme les idées des œuvres *La Peste* et *Le Hussard sur le toit*. L'humanité a toujours été et, malheureusement, toujours sera tourmentée par de nombreux fléaux – terrorisme, radicalisme sous n'importe quelle forme, dictatures, injustice et manque de liberté, sans mentionner les fléaux du caractère, tels qu'égoïsme, orgueil, lâcheté, haine et même

médiocrité. Les deux œuvres analysées offrent aux lecteurs des messages à s'en tenir aux temps durs de la menace des *épidémies des fléaux*.

Résumé

Témou záverečnej práce, ktorú držíte v rukách, sú obrazy pohrôm v literatúre, konkrétne v dielach *Mor (La Peste)* od Alberta Camusa a *Husár na streche (Le Hussard sur le toit)* od Jeana Giona. Ide o diela na pohľad podobné z hľadiska spoločného námetu (epidémie nákazlivej choroby) i obdobia vzniku a vydania.

Práca sleduje dva ciele. Prvým je diela analyzovať s dôrazom na obrazy týchto pohrôm ako aj na všetky úrovne ich symbolického významu. Tomuto cieľu sú venované prvé dve kapitoly práce, z ktorých každá sa zaoberá rozborom jedného diela. Tieto dve kapitoly prirodzene vyúsťujú do tretej kapitoly, ktorá sleduje druhý z cieľov práce – literárnu komparáciu analyzovaných diel, uskutočňovanú prostredníctvom komparatívnej analýzy viacerých aspektov, ktoré majú v románoch značnú dôležitosť. Tretia kapitola tak odhaľuje podobnosti i rozdiely porovnávaných románov.

Prvá kapitola sa zaoberá dielom *Mor (La Peste)*, ktorého autorom je existencialista Albert Camus. Ako už prezrádza názov, román sa zameriava na priebeh morovej epidémie v alžírskom meste Oran, v ktorom istý čas žil i samotný autor. Keďže pôvod a prostredie zákonite ovplyvňuje autora, prvá podkapitola sa venuje Camusovmu životopisu, jeho mladosti v Alžírsku, udalostiam a ľuďom, ktorí ho ovplyvnili. Už v mladom veku bol Camus nútený čeliť existenčným nedostatkom i pomínutelnosti života, čo v ňom prebudilo existencialistické úvahy.

Nasledujúca podkapitola sa venuje historickému kontextu, v ktorom vznikli myšlienky, ktoré sa neskôr pretavili do diela *Mor*. Ide predovšetkým o Druhú svetovú vojnu i tesne povojnové obdobie, ktoré zanechalo hlboké rany na duši celej spoločnosti. Camus tieto „rany“ nazýva „*La Crise de l'Homme*“ alebo „Kríza človeka“. Neľahký život v chudobných pomeroch spolu s náročným povojnovým obdobím teda nepochybne prispeli k tomu, aby v Camusovi vytryskli myšlienky, ktoré postupne sformoval do svojej jedinečnej filozofickej doktríny – takzvanej *filozofie Absurdna*, ktorá stojí, vo väčšej či menšej miere, za všetkými Camusovými dielami, vrátane románu *Mor*.

Ťažiskom nasledujúcej podkapitoly je myšlienka, že Camusov fiktívny mor má ako symbol viacero úrovní. Najrukolapnejšia z nich je príbeh o živote ľudí v karanténe či štúdiu ľudskej psychiky, ktorá je, pod vplyvom epidémie, vystavená prežívaniu hraničnej situácie. Pod povrchom sa však skrýva i paralela s Druhou svetovou vojnou a nebezpečenstvom rozpínajúceho sa nacizmu. Imaginárny mor sa dá chápať aj týmto

spôsobom. Po tretie, symbolický význam moru sa dá rozšíriť z povojnového obdobia na ktorékoľvek iné, keďže ľudstvo stále čelí pohromám či už v doslovnom alebo prenesenom zmysle. Camus tu poukazuje na permanenciu hrozby „pohrôm“.

Ďalej je rozoberaná Camusova filozofia Absurdna, ktorá je základnou myšlienkou diela a bola predstavená v diele *Mýtus o Sifyzovi*. Absurdno sa definuje ako konflikt medzi ľudskou tendenciou hľadať zmysel v udalostiach, ktoré nás postretnú a našou neschopnosťou nájsť ho. Ako ideálne riešenie ponúka Camus revoltu – prijať Absurdno, no nepoddať sa mu, neprestať proti nemu bojovať. Predstavitel' tohto riešenia v More je doktor Rieux, ktorý s epidémiou neúnavne zápasí. Jeho osud i osudy ďalších postáv sú analyzované z hľadiska myšlienok filozofie Absurdna v poslednej podkapitole. Tu nachádza opodstatnenie i tvrdenie, že Mor je písaný esejistickým štýlom a jeho podstatou sú myšlienky pretavené do príbehu. Postavy sú istým spôsobom archetypy a nositelia mravného orda – Camus ich využil ako prostriedky na jeho odovzdanie. Ich výskyt v románe má teda funkčný základ.

Druhá kapitola rozoberá dielo *Husár na streche* od Jeana Giona a začína sa krátkym Gionovým životopisom. Jeho pokojný život v Provencalsku narušili dve udalosti – svetové vojny. Zážitky z frontu a jeho dvojnásobné nespravodlivé uväznenie ho zasiahli natoľko, že možno pozorovať markantné zmeny v jeho literárnych dielach, ktoré sa stávajú krutejšími a neľútostnejšími. Medzi tieto „*œuvres de la seconde manière*“ patrí aj *Husár na streche*, ktorý je príbehom Angela, talianskeho carbonara, putujúceho naprieč Provencalskom zasiahnutým epidémiou cholery.

V nasledujúcej podkapitole možno nájsť domnienky a možné vysvetlenia románovej cholery. Črtá sa myšlienka, že napriek Gionovmu oprávnenému sklamaniu a zatrpknutosti, *Husár na streche* nie je príbehom pomsty a cholera nie je jej nástrojom. Ide skôr o príbeh o poklese či strate ľudských hodnôt a Gionova fiktívna cholera má odhaľovaciu funkciu, pomocou ktorej odhaľuje, čím ľudia v skutočnosti sú – ich sebeckosť a zbabelosť ich zbavujú ľudskosti a degradujú ich na divé zvieratá, ktorými sa, v smrteľnej agónii, aj stávajú. Dotýkame sa tu zároveň témy hraničnej situácie, pod vplyvom ktorej sa človek stáva autenticky sám sebou bez pretváranky či falše.

Protagonista Angelo je absolútnym centrom románu. Ako jediná postava vyniká, svojou príkladnou odvahou a cnosťou, oproti šedej mase priemernosti a charakterových nedostatkov. Angelo sa javí, vďaka dokonalosti svojho charakteru a mnohým iným náznakom, ako nadľudská bytosť či azda myšlienka. Táto hypotéza by mohla odpovedať na otázku, prečo Angelo, napriek blízkeho kontaktu s ľuďmi umierajúcimi na cholera,

nikdy neochorie – ako myšlienka totiž nedisponuje fyzickým a nemôže preto podľahnúť chorobe. Alebo je pravdou, že Angelo sa teoreticky môže nakaziť cholerou, ktorá však, ako prostriedok odhaľovania skrytého ľudského vnútra, nemá čo, vďaka dokonalej čistote Angelovho charakteru, odhaliť a Angelo preto nevykazuje nijaké známky nákazy?

Ďalším kľúčovým elementom románu je príroda. Giono prežil takmer celý život v objatí provensálskej prírody a príroda, ako taká, sa preňho stala nevyhnutnou súčasťou života – skutočného i románového. Príroda v *Husárovi na streche* je personifikovaná, správa sa a zasahuje do deja takmer ako jedna z postáv. Protagonista i rozprávač sú výnimočne citliví na zmeny v prírode, a tieto sa skutočne prejavujú a dopĺňajú dej. Na začiatku príbehu je prostredníctvom zmien a nezvyčajných javov v prírode (horúčava, biele svetlo, ťažký vzduch, úbytok zvierat, vtáky meniace svoje prirodzené správanie) možné pozorovať blížiacu sa nebezpečenstvo nákazy.

V neposlednom rade má dôležité postavenie v románe i markíza Pauline de Théus, ktorá je Angelovou spoločníčkou na ceste i objektom jeho platonickej lásky. Príbeh nenaplnenej lásky Angela a Pauline je však často preceňovaný v rámci zápletky *Husára na streche*. Pauline je cnostná a odvážna žena s krásnym charakterom i zovňajškom, avšak, jej funkcia v zápletke spočíva hlavne v sprevádzaní Angela, súc mu vhodnou partnerkou. Ich vzťah je obdivuhodným elementom príbehu, no preceňovať jeho dôležitosť by znamenalo nevziať do úvahy ostatné, častokrát podstatnejšie, idey románu.

Tretia a posledná kapitola, zaoberajúca sa literárnou komparáciou *Moru* a *Husára na streche*, je akýmsi prienikom predchádzajúcich dvoch kapitol. Komparácia bola vypracovaná prostredníctvom viacerých aspektov, vybraných podľa dôležitosti v oboch románoch. Prvým sú postavy. V rámci komparácie vyšla na povrch paralela spočívajúca v tom, že hlavnými postavami oboch románov sú myšlienky, v akejkoľvek forme. V prípade *Moru* sú myšlienky Camusovej filozofie Absurdna základom diela, postavy sú iba prostriedkom na ich vysvetlenie. Možno teda povedať, že hlavné postavy sú práve myšlienky. V prípade *Husára na streche* už bola načrtnutá otázka Angelovej nadľudskej podstaty. Ak je teda Angelo viac než človekom, možno predstavou o ľudskej dokonalosti, či ideou, obe diela tak pracujú s myšlienkami ako s hlavnými postavami a nositeľmi deja.

V rámci otázky postáv sa analyzuje aj markantná absencia ženských postáv. V diele *Mor* je táto zámerná – chýbajúce manželky či partnerky zdôrazňujú emocionálnu

karanténu, v ktorej sa obyvatelia Oranu ocitajú. V *Husárovi na streche* nie je absencia žien taká výrazná, vďaka Pauline a mniške, ktorej Angelo pomáha v Manosque umývať mŕtvych. Jediná hlavná postava, Angela, je však mužskou postavou, ktorá počas celej zápletky nezažíva nijakú skutočnú a naplnenú lásku – vzťah s Pauline sa dá definovať ako láska, avšak až do konca ostáva veľmi nejednoznačná.

Ďalšou ústrednou myšlienkou komparácie je koncept individualizmu či kolektivismu. Angelo je predstaviteľom silného individualizmu. Naopak, Mor obsahuje viacero kolektivistických myšlienok. Napríklad obyvatelia Oranu si v rámci karantény vytvoria silné kolektívne putá. Taktiež Rieux a Tarrou podporujú ideu kolektívneho boja proti epidémii. Nasledujúci aspekt komparácie je myšlienka prírody – „*nature*“, ktorá je dominantnou črtou *Husára na streche*, avšak, v diele Mor sa dôraz kladie skôr na „*nature humaine*“ – na ľudskú povahu. Dielo nesie totiž silný psychologicko-filozofický podtón. S týmto súvisiaca je aj otázka prežívania hraničnej situácie opisovanej na pozadí psychiky postáv. V oboch románoch je táto otázka prítomná a dôsledky prežitia hraničnej situácie sú viac než nápadné. Porovnávaný je aj štýl rozprávania. U Camusa je strohý až esejistický – myšlienky majú totiž prvé miesto v rebríčku dôležitosti, naopak, u Giona badať kvetnatejší, „románovejší“ štýl, nezvyčajné umelecké opisy a prirovnania, avšak aj kruté až grafické opisy mŕtvol či smrteľnej agónie...

Posledným bodom je samotná „pohroma“, t.j. choroba, ktorá je považovaná za najpodstatnejší aspekt komparácie. Porovnávané sú jej jednotlivé časti ako jej vypuknutie, ochota či neochota ľudí nazývať ju pravým menom a čeliť jej tak, realističnosť príznakov a nakoniec význam a viacvýznamovosť symbolu pohromy, pričom posledné dva aspekty sú najdôležitejšie. Čo sa týka symbolického významu, Camusov fiktívny mor je pravdepodobne symbolom akejkoľvek podoby šíriaceho sa zla vo svete – či už ide o nacizmus z daného obdobia či iné, aktuálnejšie „pliagy“. Prostredníctvom moru chcel Camus vyzdvihnúť svoju filozofiu Absurdna s dôrazom na prežitie hraničnej situácie, akou je hrozba nákazy v karanténe.

V *Husárovi na streche* je vyzdvihnutý hlavne dôsledok hraničnej situácie, pod vplyvom ktorej človek vyjaví, čím vo vnútri je. Individualistické myšlienky zároveň podporujú tézu, že dielo je zamerané viac na Gionove osobné skúsenosti s nespravodlivosťou a zároveň varuje pred „pliagami“ ľudského charakteru.

Koniec-koncov, motív pohrôm je vo svete vždy aktuálny. Ľudstvo od nepamäti sužovali i sužujú rôzne pohromy, či už v podobe radikalizmu, neslobody či

charakterových chýb, proti ktorým sme vzdali náš boj. Nech nám teda diela *Mor* a *Husár na streche* slúžia ako inšpirácia a príklad v ťažkých časoch hrozby „epidémií“.

Sources bibliographiques et sitographiques

...relatives à *La Peste* :

CAMUS, A. 1947. *La Peste*. Paris : Éditions Gallimard. 279 p. ISBN 2-07-036042-3

CAMUS, A. 1942. *Mythe de Sisyphe. Essai sur l'Absurde*. [Livre numérique] Paris : Éditions Gallimard. 189 p. Édition numérique réalisée par Ch. Bolduc., Université du Québec à Chicoutimi. Actualisé le 22 mars 2012 [Cité le 14 février 2015] Accessible sur internet :

http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/mythe_de_sisyphe/mythe_de_sisyphe.html

CAMUS, A. 1956. *La Chute*. Paris : Éditions Gallimard. 153 p. ISBN 978-2-07-036010-9

GRENIER, R. 1987. *Albert Camus : soleil et ombre*. Paris : Éditions Gallimard. 410 p. ISBN 2-07-038366-0

MAUROIS, A. 1965. *De Proust à Camus*. Paris : Librairie Académique Perrin. p. 321-347.

BRUÉZIERE, M. 1975. *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*. Paris : Berger-Levrault. 476 p. ISBN 2.7013-0060-6

DUPUIS, J. 2013. *Les trois fées de Camus*. Dans *Lire*. ISSN 0338-50-19, 2013, no. 420, p. 28-29.

MONTENOT, J. 2013. *Une morale sans la morale*. Dans *Lire*. ISSN 0338-50-19, 2013, no. 420, p. 38-41.

CAMUS, A. 1949. *La Crise de l'Homme. Texte originale de la conférence donnée par A. Camus au McMillin Theatre de l'Université de Columbia, New York*. [Document PDF] 7 p. [cité le 1 février 2015] Accessible sur internet :

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8xydYOBFNigJ:static.nazionei>

ndiana.net/wp-content/2013/10/la-crise-de-lhomme-
camus.pdf+&cd=3&hl=en&ct=clnk&gl=sk

PLANCHE, J. 1999. *Une jeunesse algéroise*. Dans *Europe*. ISSN 0014-2751, 1999, 77^e année, no. 846, p. 17-39.

CHAULET-ACHOUR, C. 1999. *Camus et l'Algérie des années 90*. Dans *Europe*. ISSN 0014-2751, 1999, 77^e année, no. 846, p. 167-177.

MACCHIA, G. 1999. *Camus le dissident*. Dans *Europe*. ISSN 0014-2751, 1999, 77^e année, no. 846, p. 12-16.

CURNIER, P. 1960. *Pages commentées d'auteurs contemporains*. Paris : Librairie Larousse. p. 187-210. ISBN 71.030 C-8-70.

SENÉ, T. 2013. *Albert Camus: le pari du patriotisme européen*. Dans *Nouvelle-Europe*. [En ligne] Paru le 30 décembre 2013. [Consulté le 1 février 2015] <http://www.nouvelle-europe.eu/node/1774>

...relative à *Le Hussard sur le toit* :

GIONO, J. 1951. *Le Hussard sur le toit*. Paris : Éditions Gallimard. 499 p. ISBN 978-2-07-036240-0

GIONO, J. 1932. *Jean le Bleu*. Paris : Éditions Grasset. 273 p. ISBN 2-253-00022-1

CHONEZ, C. 1956. *Giono par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil. 190 p.

MOURTHÉ, C. 1995. *Giono l'Italien*. Paris: Éditions du Rocher. 145 p. ISBN 2 268 02103 3

RACINE, N. 1987. *Giono et l'Illusion pacifiste*. Dans *L'Histoire*. [En ligne] Paru décembre 1987. [Cité le 10 mars 2015] No. 106. Accessible sur internet : <http://www.histoire.presse.fr/actualite/infos/giono-illusion-pacifiste-01-12-1987-74752>

BRUÉZIERE, M. 1975. *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*. Paris : Berger-Levrault. 476 p. ISBN 2.7013-0060-6

NEUBACH, J. 2012. *Une réflexion sur Le Hussard sur le toit – Jean Giono*.
Dans « *Mettre sa nuit en lumière* ». [Web log] [Cité le 3 mars 2015] Accessible sur
internet : <http://silencieuse.net/2012/12/03/le-hussard-sur-le-toit-jean-giono/>

SCULFORT, A. 2008. *Jean Giono – Le Hussard sur le toit*. Dans *Passion Lettres*. [Web
log] [Consulté le 26 janvier 2015] Accessible sur internet :
<http://www.sculfort.fr/articles/etoes/20e/giono/hussard.html>

LAGARDE, A. ; MICHARD, L. 1962. *XXe siècle. Collection littéraire Lagarde &
Michard*. Paris : Éditions Bordas. ISBN 2-04-000060-7