

La thématique de la pluie dans
Les Champs d'honneur et *Des hommes illustres*
de
Jean Rouaud

Mémoire de maîtrise
Saara Pynnönen
Université de Tampere
Langue française
Mai 2015

Tampereen yliopisto
Ranskan kieli
Kieli-, käänös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

PYNNÖNEN, SAARA: La thématique de la pluie dans *Les Champs d'honneur et Des hommes illustres* de Jean Rouaud.

Pro gradu –tutkielma, 69 sivua
Kevät 2015

Tämän pro gradu –tutkielman tavoitteena on tutkia sateen teemaa Jean Rouaud'n osittain omaelämäkerrallisessa romaanikokoelmassa, jossa se muodostaa yhden toistuvista teemoista. Tutkimusaineisto koostuu kokoelman kahdesta ensimmäisestä teoksesta, joista ensimmäinen, *Les Champs d'honneur*, voitti maineikkaan Prix Goncourt –palkinnon julkaisuvuonnaan (1990). Kokoelman toinen romaani, *Des hommes illustres* (1993), jatkaa Rouaud'n suvun tarinaa, keskittyen erityisesti kirjailijan isään. Kokonaisuudessaan viisiosainen kokoelma käsittelee Rouaud'n suvun eri jäseniä, tuoden ensimmäisissä teoksissa esiin myös maailmansotien kauheudet. Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, millä tavoin sade teemana ilmenee romaaneissa, sekä mitä merkityksiä se voi omaksua erityisesti liittyen aistimuksiin, jotka ovat vahvasti läsnä Rouaud'n teoksissa.

Tutkimuksen ensimmäinen osio käsittelee kritiikkiä yleisesti terminä, sekä kriittistä tematiikkaa teoriana ja tutkimusmenetelmänä. Ensiksi käydään läpi kritiikin kehityksen vaiheita ja eri suuntauksia, keskittyen erityisesti kritiikkiin luomisen näkökulmasta. Kyseinen näkökulma korostaa teosta kritiikin lähtöpisteenä ja kritiikkaa henkilönä, joka osallistuu teoksen ”uudelleenluomiseen” sen puutteiden esilletuomisen sijasta. Toiseksi käsitellään kriittisen tematiikan perusteita sekä sen määritelmää teemasta käsitteenä. Tutkimusmenetelmänä käytän Jean-Pierre Richardin lähestymistapaa, joka pohjautuu luomista korostavaan kritiikkiin, korostaen erityisesti aisteja ja niiden huomioimista teeman analysoinnissa. Tutkielmassani selvitän aistien yhteyttä sateen teemaan sekä niiden luomia merkityksiä. Richardin menetelmän lisäksi käytän motiivin, johtoaiheen (leitmotiv) ja toposin käsitteitä Ducrot'n ja Todorovin määritteleminä teeman toistuvien variaatioiden analysoinnissa.

Analyysiosiossa määritellään mihin kirjallisuudenlajiin Rouaud'n teokset kuuluvat, analysoiden omaelämäkertaa lajina sekä sen kehitystä uusiin alalajeihin, kuten autofiktioon. Tämän jälkeen tarkastellaan sateen ja sen eri variaatioiden ilmenemistä molemmissa teoksissa Richardin menetelmän avulla. Sade esiintyy yleensä tiettyinä variaationa, ottaen usein joko negatiivisen tai positiivisen roolin. Sillä on kyky toimia vainoavana elementtinä, mutta myös lohduttajana, sovittelijana tai liittolaisena. Aistit toimivat teemaa korostavana elementteinä, etenkin positiivisten sateiden yhteydessä.

Avainsanat: teema, kritiikki, luomisen kritiikki, motiivi, aistit

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	1
1.1 Objectif	1
1.2 Cadre théorique et méthodologique	2
1.3 Corpus	3
1.4 Plan du travail	5
2. La critique thématique	7
2.1 La critique comme notion	7
2.1.1. Définition	7
2.1.2. La critique de « goût »	9
2.1.3. Typologies	11
2.1.4. Frontières : Objectivité et subjectivité	13
2.2 La critique thématique comme courant théorique	16
2.2.1. Les origines	17
2.2.2. Les bases philosophiques	19
2.2.2.1. La notion de <i>thème</i>	23
2.2.3. Approche thématique	25
2.2.3.1. Les objectifs	25
2.2.3.2. Le point de vue du lecteur	27
2.2.3.3. La démarche richardienne	29
2.2.4. <i>Motif, leitmotiv et topos</i>	31
2.2.4.1. Motif	31
2.2.4.2. Leitmotiv	32
2.2.4.3. Topos	33
3. La pluie qui réveille les sensations	33
3.1 Le récit de filiation : Une autobiographie singulière	34
3.1.1. L'autobiographie : le Problème de la définition	34
3.1.2. Le renouvellement de l'autobiographie : l'Autofiction	35
3.1.3. Pactes romanesque et autobiographique	36
3.2 Les occurrences de la pluie	38
3.2.1. Fréquence et variétés	39
3.2.2. <i>Les Champs d'honneur</i>	43
3.2.2.1. Les pluies « néfastes »	44
3.2.2.2. Les pluies « joyeuses »	50
3.2.2.3. Pluie et spatio-temporalité	58
3.2.3. <i>Des hommes illustres</i>	59
3.2.3.1. La pluie habituelle et mélancolique	59
3.2.3.2. La pluie comme alliée et médiatrice	62

4. Conclusion.....	65
5. Bibliographie	67

1. Introduction

La pluie constitue une présence constante dans les premiers romans de Jean Rouaud. Que ce soit une bruine douce ou une averse abrupte, la pluie prend des formes parfois surprenantes dans cette histoire des origines, commençant avec *Les Champs d'honneur* (1990), qui reçoit le Prix Goncourt la même année (Baty-Delalande et Debreuille, 2010 ; Ducas, 2006 : 9). Le critique littéraire estimé Jean-Pierre Richard (1996 : 143), qui a étudié les romans de Rouaud, remarque qu'une scène vers la fin du premier roman consiste en une « Collusion, imaginativement exemplaire, d'une histoire personnelle, d'un climat naturel, et de la grande Histoire ». Cela indique bien à notre avis le contenu du roman, qui est à la fois un récit personnel, un récit collectif de l'histoire de la France, et finalement un récit d'un « climat naturel », celui de la région d'origine de l'auteur, où il pleut beaucoup. La pluie n'est pas ainsi le seul thème notable dans les romans de Rouaud, qui évoquent les événements de la famille de l'auteur, chaque roman se concentrant sur un ou quelques personnages principaux. Outre la pluie sont présents la guerre, la famille, la mort et la religion, qui forment des thèmes forts à part entière.

Comme l'indique Jean-Pierre Richard (1996 : 137) dans ses *Terrains de lecture* : « Il pleut beaucoup dans les romans de Jean Rouaud : une pluie insistante, tenace, et le plus souvent néfaste ». La pluie assume donc plusieurs variations, mais semble également se comporter dans des manières particulières, dont la caractéristique « néfaste » de Richard établit une question intéressante. La récurrence du thème de la pluie dans les romans de Rouaud et son caractère couramment négatif a attisé notre curiosité et nous a incités à y regarder de plus près. Dans ce travail de mémoire, nous étudierons le thème de la pluie dans les deux premières œuvres du cycle romanesque de Jean Rouaud : *Les Champs d'honneur* (1990) et *Des hommes illustres* (1993).

1.1 Objectif

L'objectif de ce travail est d'étudier la thématique récurrente de la pluie dans *Les Champs d'honneur* (1990) et *Des hommes illustres* (1993), qui font partie de la série romanesque écrite par Jean Rouaud pendant les années 1990 à 1999. La pluie se manifeste comme l'une des thématiques constantes durant toute la série et nous voulons ainsi savoir pourquoi et comment elle y est utilisée dans une telle mesure.

Le but est ainsi d'examiner comment les instances diverses de la pluie se manifestent dans les œuvres et quelles significations elles peuvent assumer. À l'aide de la critique thématique et notamment l'approche méthodologique du critique littéraire Jean-Pierre Richard, nous tenterons de découvrir la fonction du thème par rapport aux sensations différentes présentées à côté de celui-ci. Richard, qui a étudié plusieurs textes par rapport à la notion thématique de sensation, a également examiné la thématique dans *Les Champs d'honneur* et *Des hommes illustres* dans son œuvre critique *Terrains de lecture* (1996). Dans notre analyse concernant la présence du thème de la pluie, nous aurons recours aux observations de Richard.

Nous ferons tout d'abord une classification des variantes de la pluie et de leur fréquence dans les deux romans. À travers cette catégorisation nous pourrions avancer dans l'analyse thématique où nous étudierons les situations dans lesquelles les pluies se manifestent et avec quelles sensations elles sont liées. Comme Richard (1996 : 137-148) l'évoque dans ses *Terrains de lecture*, la pluie est souvent liée aux sensations variées. Nous aurons ainsi recours à ses études en examinant la présence des sensations dans les deux romans.

Étant donné qu'il s'agit de romans quasi autobiographiques et personnels (cf. 3.1) dont surtout les deux premières œuvres traitent des sujets difficiles de la mort et de la guerre, notre hypothèse de départ postule que la pluie représente un élément reflétant ces événements pénibles, mais aussi qu'elle peut constituer parallèlement un élément de guérison et de joie. Nous supposons que la pluie liée aux sensations renforcera les significations exprimées dans les œuvres et aidera à les expliquer.

1.2 Cadre théorique et méthodologique

Pour le cadre théorique de ce travail, nous aurons recours à la critique thématique, une théorie littéraire qui date des années 50, jusqu'aux études du philosophe français Gaston Bachelard. Il a fondé les bases de la critique thématique en liant ensemble la démarche phénoménologique et un « humanisme créateur », mettant surtout le focus sur le concept de conscience (Bergez, 1990 : 103). C'est la notion de « conscience créatrice » qui est valorisée chez plusieurs critiques suivant les pas de Bachelard, surtout chez le critique toujours tenu en haute estime, Jean-Pierre Richard. La démarche de la critique thématique inclut de nombreux chercheurs notables qui ont contribué à son

rayonnement, mais cette diversité de l'approche et de méthodologie font que la critique thématique reste encore une approche riche de développements nouveaux. Dans ce travail, nous nous servirons des avancées théoriques des adeptes de cette critique, avec une préférence particulière pour Jean-Pierre Richard.

L'une des notions les plus importantes liées à l'approche thématique et à laquelle nous nous intéresserons dans cette étude est par nature celle du *thème*. Elle a une signification beaucoup plus complexe dans la perspective de la critique thématique que par rapport à son sens le plus général. Jean-Pierre Richard (1974, cité d'après Bergez, 1990 : 102) tient compte de la nature récurrente du thème, mais il met l'accent également sur ses autres caractéristiques qui le distinguent dans une œuvre, citant sa capacité fixe dans un texte, sa qualité d'organisation et qu'il s'agit d'une unité de signification. Ce sont entre autres ces qualités qui définissent le thème pour nous et sur lesquelles nous baserons notre étude thématique.

Quant à la méthodologie, nous avons choisi comme guide la démarche de Jean-Pierre Richard, qui a lui-même étudié les œuvres de Rouaud, dont l'originalité est d'unir thème et sensation. Comme outils d'analyse, nous utiliserons les notions de *motif*, *leitmotiv* et *topos*, évoquées dans la partie 2.2.4., qui nous permettront d'examiner les pluies différentes et ainsi les significations variées qu'elles véhiculent.

1.3 Corpus

Comme déjà mentionné auparavant, le corpus de cette recherche se compose de deux livres de l'écrivain Jean Rouaud : *Les Champs d'honneur* (1990), premier roman de l'auteur, et *Des hommes illustres* (1993). Ces deux œuvres constituent les deux premières parties d'une série romanesque qui raconte l'histoire familiale de l'auteur. Elles sont suivies par *Le Monde à peu près* (1996), *Pour vos cadeaux* (1998) et finalement *Sur la scène comme au ciel* (1999). Nous avons choisi de passer à la loupe les deux premières œuvres afin de pouvoir mener l'analyse la plus précise possible de la thématique considérée, c'est-à-dire la pluie qui ne se limite pas au premier roman.

L'écrivain Jean Rouaud est né en 1952 à Campbon, une commune de l'Ouest de la France, dans le département de la Loire-Atlantique (Ducas, 2006 : 9). À la mort de son père en 1963, sa mère doit élever trois enfants et tenir le magasin de vaisselle familial (*ibid.*). Cette perte prématurée du père est fortement présente dans la première œuvre du

cycle romanesque qui se focalise sur trois personnes : le père de l'auteur, la tante Marie et le grand-père maternel. Après avoir obtenu son baccalauréat, Rouaud fait des études de lettres à Nantes. Parallèlement, il exerce plusieurs métiers, travaillant par exemple dans un journal et une librairie, et puis comme marchand de journaux dans un kiosque. Ce n'est qu'en 1990 que Rouaud publie son premier roman *Les Champs d'honneur* qui devient un énorme succès critique et public, obtenant le Prix Goncourt la même année, et qui sera traduit en vingt-cinq langues (*ibid.*).

Les Champs d'honneur (1990), roman divisé en quatre parties, commence ainsi l'histoire personnelle de la famille Rouaud. Le temps se situant dans les années de la Première Guerre mondiale, le récit se concentre sur les personnages de la famille et les morts, à quelques semaines d'intervalle, du père (Joseph), de la tante (Marie) et du grand-père maternel (Pierre) de l'auteur¹. De ces trois personnages, la tante Marie et le grand-père de Rouaud constituent les personnages principaux de l'œuvre, le fils restant caché à l'arrière-plan du récit. Comme le remarque Ducas ainsi que Lantelme (2006 : 5 ; 2009 : 11), le narrateur et sa famille semblent être presque condamnés aux deuils « à répétition », en raison de la présence persistante de la mort dans l'œuvre. Ducas (2006 : 6) ajoute que la mort fonctionne ainsi comme un élément structurant le récit.

La deuxième œuvre, *Des hommes illustres* (1993), continue le récit familial de Rouaud mais elle se concentre essentiellement sur la figure du père, Joseph (Lantelme, 2009 : 11). Divisé en deux parties, le roman raconte la vie professionnelle de Joseph comme représentant de commerce, ses relations familiales et son décès à quarante et un ans, au lendemain de Noël en 1963. En plus de cela, la Seconde Guerre mondiale et ses effets sur la famille et Joseph sont évoqués. Le deuil et la mort constituent encore des sujets omniprésents dans cette œuvre des origines.

Comme on peut le remarquer à partir des résumés ci-dessus, les deux œuvres du cycle romanesque englobent plusieurs grands thèmes présents en plus de celui de la pluie, sur lequel nous avons choisi de nous concentrer. Parmi ces thèmes notables émergent la famille et les relations familiales entre les personnages, souvent évoquées et mises en valeur dans les œuvres. D'autres thèmes bien présents sont la mort et la guerre, mais

¹ Les Éditions de Minuit, http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1817, consulté le 20.11.2013

aussi la région natale, la Loire-Atlantique, où Rouaud habite encore aujourd'hui.² Ces thèmes sont importants pour nous parce qu'ils sont à mettre en rapport avec le thème de la pluie que nous avons privilégié dans notre recherche.

1.4 Plan du travail

Cette étude est divisée en deux grandes sections. La première se compose du cadre théorique et méthodologique et la dernière de l'analyse du corpus. Nous commencerons par nous demander ce qu'est la critique en général. Puis nous définirons précisément ce qu'on entend par la critique thématique.

Nous commencerons par un petit historique des origines de la démarche, 2.1, avant d'entrer plus avant dans le traitement de celle-là. La section 2.2 aborde ainsi la définition de la critique thématique ainsi que sa conception de la notion de *thème*. La section 2.2.3. ensuite, traite la critique thématique comme approche méthodologique. Nous présenterons ses objectifs de méthode, le point de vue du lecteur et enfin la démarche de Jean-Pierre Richard, auquel nous aurons recours pour notre analyse thématique. Avant de passer à l'autre grande partie, celle de l'analyse, les notions de *motif*, *leitmotiv* et *topos* seront évoquées. Étant indissociablement liés à la notion du thème littéraire, ces concepts constitueront les outils essentiels pour notre analyse et ainsi nous aideront dans l'étude du thème.

Ensuite, l'analyse proprement dite. Dans un premier temps, nous entreprendrons une classification des deux œuvres examinées, ce qui n'est pas tout à fait évident en raison de la nature complexe de celles-ci. Il s'agit de l'histoire familiale de l'auteur qui pourrait ainsi être considérée comme une autobiographie, mais il faut pourtant s'interroger sur une classification de ce type qui semble par trop simplifiée. Nous tenterons ainsi, à l'aide des observations de Sylvie Ducas (2006) entre autres, de proposer une classification plus exacte pour les deux romans constituant notre corpus (et toute la série romanesque).

Puis, nous passerons à l'étude analytique du thème de la pluie, commençant par les occurrences différentes de celle-là. La fréquence des variantes diverses de la pluie sera

² BacFrançais, http://www.bacfrancais.com/bac_francais/biographie-jean-rouaud.php, consulté le 3.3.2015

premièrement présentée sous forme de deux tableaux dans 3.2.1. Ensuite, nous commencerons le traitement des *Champs d'honneur*. Deux sous-sections, 3.2.2.1. et 3.2.2.2., vont examiner la thématique selon le type de pluie qui sont divisés en pluies « néfastes » et « joyeuses ». La sous-partie suivante 3.2.2.3. traitera brièvement le cadre spatio-temporel du roman. Finalement, nous avancerons à l'étude *Des hommes illustres*, où nous effectuerons une division similaire des pluies en deux catégories. Les notions de *topos*, *motif* et *leitmotiv*, introduit dans 2.2.4., seront utilisés pour aider l'analyse du thème de la pluie et ses variétés.

En plus de cette division de pluies, nous avons l'intention de mener une analyse sur la relation entre la sensation et la pluie, qui est un phénomène très intéressant dans l'écriture roualdienne. Comme l'a remarqué Richard (1996) dans ses *Terrains de lecture*, la pluie s'attache souvent à une sensation particulière, que ce soit l'odorat, le goût ou quelque chose d'autre. Nous tenterons ainsi de déterminer dans 3.2, quelle est la signification qui naît du rapport intrigant entre la thématique de la pluie et les sensations émergentes.

2. La critique thématique

Cette partie traitera de la critique comme notion générale et de la critique thématique comme courant théorique et approche méthodologique. Nous commencerons par une définition de la critique en général dans 2.1, avant d'entrer dans sa branche thématique. La partie 2.2 présentera alors la critique thématique, traitant son développement historique, ses bases philosophiques ainsi que la notion de thème. L'approche thématique sera ensuite examinée dans 2.2.4., avec un regard particulier à la démarche richardienne, avant finalement étudier les notions-clés de *motif*, *leitmotiv* et *topos* dans 2.2.5.

2.1 La critique comme notion

Afin de comprendre comment fonctionne la critique thématique et en quoi elle consiste, la sous-partie suivante présentera la notion de critique par rapport à son développement et ses caractéristiques principales. La sous-partie 2.1.2. aura affaire à la critique de « goût », une forme de critique s'intéressant à la notion de création au lieu d'une critique de jugement. Nous traiterons brièvement les typologies de la critique dans 2.1.3., avant finalement approfondir les limites affrontées par celle-là dans 2.1.4.

2.1.1. Définition

Comme le souligne Thumerel (2000 : 6) dans son ouvrage *La critique littéraire*, la critique constitue « la meilleure arme contre la lecture naïve et les stratégies commerciales ». Elle compose une partie intégrante des théories esthétiques et philosophiques importantes, et fournit les outils et techniques nécessaires pour une lecture critique de l'œuvre ayant pour intention de déceler son sens. Thumerel (*ibid.*) ajoute que la critique nous dote également de ressources pour « situer l'œuvre par rapport à un auteur, une société ou une époque ». La critique représente ainsi d'une façon une réserve essentielle à travers laquelle on peut aborder un texte littéraire avec la plus grande précision, ayant recours à ses outils multiples.

La personne derrière l'acte critique est bien entendu le critique, celui qui « répond à un premier acte créateur par un second », comme le fait remarquer Thumerel (2000 : 8). Il s'agit d'un lecteur professionnel qui détient une compétence, un savoir ou une méthode quelconque par lequel il effectue la lecture critique. Le critique diffère d'un lecteur

« ordinaire » dans sa manière de lire, ne se contentant pas d'une lecture passive, mais s'intéressant à l'œuvre par son intégralité et son écriture (*ibid.*). Le niveau de lecture est alors l'élément principal distinguant un lecteur professionnel d'autres lecteurs. Le critique fonctionne comme opérateur et transmetteur du texte, restant plus sensible envers ce qu'il lit, en réévaluant les œuvres pour d'autres lecteurs (*id.*, 8-9). La tâche du critique est de recréer l'œuvre, pas de tenter de prendre la place de l'auteur ou du lecteur, mais de transmettre l'univers de l'écrivain (*id.*, 9 ; nos italiques). Thumerel (*id.*, 9) rappelle également la puissance portée par le critique qui peut avoir une influence soit bonne soit mauvaise sur la réputation de l'écrivain. Ceci constitue l'un des rôles du critique, à qui est assigné d'augmenter le niveau de lecture et la vigilance des lecteurs en général (*ibid.*).

Néanmoins, l'acte critique est principalement un acte de communication, comme évoqué ci-dessus. Thumerel (2000 : 9) souligne que « le discours critique établit une double médiation entre, d'une part, l'écrivain et celui du critique, et d'autre part, entre le point de vue de ce critique et celui du lecteur ». Ces deux couples forment les relations les plus importantes du critique considérant l'analyse d'un texte. Comme nous le verrons dans 2.2 avec la critique thématique, le but du critique sera de comprendre l'univers créé par l'écrivain et sa « conscience créatrice » et de le transmettre dans sa totalité au lecteur.

Assigner une définition spécifique à la « critique » dépend de deux choses principales : la manière dont l'œuvre est considérée, par exemple comme objet de jugement, de plaisir ou de compréhension, et comment les bases du discours critique sont recherchées : vers l'auteur, l'œuvre ou le lecteur-critique (Thumerel, 2000 : 9). Dans notre cas d'analyse, il s'agit d'une œuvre de plaisir, élément souligné par la critique thématique dans la lecture d'un texte (2.2.3.2.). Cependant, nous trouvons également que notre travail constitue une étude bien analytique avec une tentative critique spécifique. Ainsi, nous considérons l'œuvre comme objet de jugement et de critique avec un accent particulier mis sur l'élément de plaisir. L'œuvre en soi forme la base de notre discours critique. La sous-partie suivante évoquera ensuite ce qu'implique la critique de jugement et de plaisir.

2.1.2. La critique de « goût »

Thumerel (2000 : 9) renvoie la naissance d'une critique « dogmatique » ou de « jugement » déjà à l'année 1580, quand l'humaniste Scaliger a défini la critique comme « l'art de juger les qualités et défauts des œuvres de l'esprit ». Ce type de critique s'est appelé la critique *a priori*, qui constitue une critique dogmatique avec des règles spécifiques à suivre (*id.*, 21). C'est depuis ce temps-là que la critique est considérée essentiellement comme « un art de jugement », n'ayant pour objectif principal que juger des œuvres et relever ses défauts. Seulement les œuvres respectant les règles d'écriture s'élèveront au niveau de chefs-d'œuvre (*id.*, 10). Cependant, plusieurs critiques comme La Bruyère, Valéry, Baudelaire, Rousset etc., vont plus tard s'interroger sur ce qui constitue l'acte de juger (*id.*, 12). Ainsi nous arrivons à une forme de critique dont le focus analytique est entièrement le contraire de la critique de jugement et qui est proche de la création. Il s'agit d'une critique *a posteriori*, qui inclut « tous les types de discours moins autoritaires, qui évaluent les œuvres sans excès de partialité et de systématisme » (*id.*, 21). Thumerel (*id.*, 12-13) parle de l' « art de goûter les œuvres », qui a pour objectif de recréer l'univers de l'écrivain d'une manière sensible, pas intellectuelle. Cette critique dite aussi « créatrice » est plus subjective dans son analyse et considère l'œuvre comme son « point d'ancrage » qui est étudiée indépendamment de ses éléments externes, comme ses sources ou ses aspects biographiques (*id.*, 13).

Thumerel soulève deux types de critiques faisant partie de cette critique créatrice : la critique d'identification et la critique impressionniste. La première accentue l'empathie comme moyen de célébrer l'originalité de l'œuvre, tandis que la dernière privilégie le côté émotionnel du lecteur. Thumerel (2000 : 13) remarque que Jean-Pierre Richard se situe à la charnière de ces deux types. Du point de vue de la critique d'identification, pour Richard ainsi que pour l'autre critique thématique Georges Poulet, l'importance est mise sur la recréation d'une « expérience conscientielle » et la saisie d'un univers imaginaire, au lieu de s'identifier avec l'auteur (*id.*, 14). Il s'agit d'une critique qui se base sur des choix personnels, donc elle est très subjective, mais telle est toute compréhension en général, comme l'indique Richard dans *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1961, cité d'après Thumerel, 2000 : 14). Il (1955, cité d'après Thumerel, 2000 : 14) ajoute que « Chaque lecture n'est jamais qu'un parcours sensible, et d'autres

chemins restent toujours ouverts ». Les critiques sont alors conscients eux-mêmes du fait que cette critique ne vise pas à l'exhaustivité ou une compréhension « totale » qu'on peut peut-être trouver chez d'autres types de critiques. L'objectif est plutôt de transmettre et de recréer, comme déjà évoqué, l'expérience de l'univers imaginaire créé par l'écrivain. Nous traiterons avec plus de détails la démarche « richardienne » dans 2.2.3.3.

En ce qui concerne la critique impressionniste, l'importance est mise sur les impressions du critique. Les réactions du critique par rapport à l'ouvrage sont primordiales, et il ne faut pas qu'il accorde trop d'attention à l'auteur ou à l'ouvrage en tant que tel (Thumerel, 2000 : 14). L'importance des propres impressions de soi face à celles de l'auteur est donc mise en valeur. Un autre élément essentiel lié à cette critique est celui d'esthétique, c'est-à-dire le plaisir du texte (*id.*, 15). L'idée derrière cet élément est que la responsabilité du critique est de juger un texte selon le plaisir, et ne pas signaler tous les aspects de celui-ci que l'on aime ou n'aime pas pour une raison quelconque. Éviter de juger est alors encore accentué. Le critique littéraire et sémiologue Roland Barthes est fortement en faveur de cette vue et la souligne par exemple dans son ouvrage *Le Plaisir du texte* :

Si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, je ne puis me laisser aller à dire : celui-ci est bon, celui-là est mauvais. Pas de palmarès, pas de critique, car celle-ci implique toujours une visée tactique [...]. (1973, cité d'après Thumerel, 2000 : 15)

Il rejette donc la critique basée sur le jugement qui soulève des éléments à critiquer même s'il s'agit de critique positive ou négative. Pour Barthes et la critique impressionniste, il s'agit de goûter et de transmettre le plaisir du texte (*ibid.*).

Cependant, Thumerel (2000 : 16) indique les dangers de cette critique « asymétrique » dont nous nous rendons compte aussi et qui doivent à notre avis être pris en considération. Premièrement, il y a une passivité envers l'écrivain, qui fait que ses erreurs possibles sont oubliées et ainsi justifiées. Deuxièmement, il y a le danger d'une lecture critique facile et inexacte qui reste un peu superficielle dû au refus de « juger » l'œuvre. Il y a une confusion selon Thumerel (*ibid.*) entre « réinvention et innutrition » et « récréation et appropriation », c'est-à-dire qu'au lieu de réinventer ou recréer l'œuvre, le critique se l'approprie et la remplace par une lecture focalisée sur soi-même et ses pensées.

Pour « se prémunir contre les dangers du subjectivisme » et pour faire ressortir le sens objectif des textes, une nouvelle méthode de critique appelée la critique explicative a été établie par Gustave Lanson (Thumerel, 2000 : 16). Comme cette critique se base sur des informations biographiques et historiques, et une méthode objective s'appuyant sur la critique formelle, nous ne la traiterons pas plus profondément dans cette étude. Comme nous l'avons évoqué précédemment, notre travail s'est fondé sur la méthodologie de la critique thématique à laquelle s'attache surtout les études de Jean-Pierre Richard et une critique de « sensibilité ». Avant de traiter la méthode richardienne dans 2.2.3.3., nous présenterons tout d'abord quelques typologies de la critique.

2.1.3. Typologies

En ce qui concerne l'appréhension d'une œuvre à travers la critique, Thumerel (2000 : 20) fait la distinction entre deux catégories critiques principales : externe et interne. La critique « externe » concerne l'explication d'une œuvre par rapport à sa réception et son origine, ayant recours aux textes venant de l'extérieur, historiques, biographiques, psychanalytiques ou sociologiques. Lorsque la critique est appelée « interne », elle porte sur l'analyse des formes et des significations à l'intérieur d'un texte. La critique interne forme ensemble une critique « de goût », unifiant des méthodes d'approche plus récentes, comme par exemple ceux de la critique formelle et de la critique d'interprétation textuelle et/ou esthétique (*ibid.*). Étant donné que la critique thématique étudie les significations thématiques d'une œuvre avec un regard esthétique et interprétatif, elle fait partie de la critique interne.

Le tableau ci-dessous pris de *La critique littéraire* de Fabrice Thumerel (2000 : 24) exhibe les différentes typologies de critique, faisant la distinction entre les critiques de jugement et les critiques explicatives. Comme on peut le voir, la critique thématique fait partie des critiques herméneutiques, étant catégorisée comme critique d'esthétique, et plus spécifiquement faisant partie des critiques d'interprétation. Il faut aussi remarquer qu'elle appartient à la critique à dominante subjective.

TYPES	CRITIQUE DE JUGEMENT		CRITIQUE EXPLICATIVE		
	<i>a priori</i>	<i>a posteriori</i>	herméneutiques	critique érudite	critique formelle
à prétention objective mais partielle	<p>Critique dogmatique :</p> <ul style="list-style-type: none"> * dogmatisme esthétique (XVII^e et XVIII^e s. : des « forces » à Féron et Desfontaines); * dogmatisme néo-classique et/ou moral, voire politique (XIX^e et XX^e s. : Geoffroy, Nisard, Brunetière, L. Baudet, ...); * dogmatisme esthétique et politique (depuis l'après-guerre : conflits entre critique traditionnelle et nouvelle critique, critique de droite et critique de gauche). 			La critique positiviste de Jaine et de Renaud.	
à dominante objective			<p>Herméneutiques à visées scientifiques :</p> <ul style="list-style-type: none"> critique d'inspiration psychanalytique : sociologie de la littérature, sociocritique, esthétique de la réception et sociologie du champ littéraire, l'œuvre de Paul Ricoeur. 	<ul style="list-style-type: none"> * Discours visant la particularité historique : biographie, histoire littéraire, philologie, génétique, génétique. * Discours visant la généralité historique : histoire des idées. 	<ul style="list-style-type: none"> * Discours visant la particularité synchronique : stylistique et approches (finer) textuelles. * Discours visant la généralité synchronique : poétique, rhétorique, sémiotique.
à dominante subjective		<p>Critique</p> <ul style="list-style-type: none"> Critique de goût : oscille entre ces deux extrêmes que sont l'empathie naïve (Du Bos) et la critique d'humeur (Leautaud). * Critique d'identification (ex. : A. Suarès et G. Picon). * Critique impressionniste (de Montaigne à Gracq). 	<p>Esthétique</p> <ul style="list-style-type: none"> Critique d'interprétation : critique sartrienne (d'inspiration sociologique, philosophique et psychanalytique); critique thématique; textanalyse; déconstructionnisme derridien. 		

Tableau 1 : Les types de critiques selon Fabrice Thumerel (*La critique littéraire*, 2000 : 24)

Comme nous l'avons vu dans cette partie, la critique peut se définir *a priori* ou *a posteriori* et principalement comme subjective ou objective. Considérant notre étude et la critique thématique, elle se situe plutôt *a posteriori* et se présente à dominante subjective. En outre, Thomas Pavel (1995, cité d'après Thumerel, 2000 : 21), spécialiste de la littérature française, évoque deux derniers critères dans son article explorant le développement de la critique française. Le premier critère propose un choix entre la critique synchronique ou historique. Le deuxième mesure la particularité ou la généralité du discours. Par exemple, l'approche biographique se situe dans la « particularité historique », c'est-à-dire qu'elle étudie l'histoire entière d'une personne avec un discours particulier. Quant à la critique thématique, elle est classée sous la « particularité synchronique », ce qui véhicule sa tendance à se concentrer sur un élément particulier avec un discours spécifique.

Pour comprendre mieux les limites confrontées par la critique, nous traitons ensuite les notions d'objectivité et de subjectivité, en nous concentrant plus particulièrement sur la critique à dominante subjective, qui inclut la critique thématique.

2.1.4. Frontières : Objectivité et subjectivité

L'une des limites indéniables pour la critique est qu'il n'en existe pas un seul qui aurait une compétence parfaitement équilibrée d'un esthète et d'un juge « impartial et omniscient » (Thumerel, 2000 : 23). Également impossible est l'idée d'une critique totale englobant toutes les théories qui existent sur la critique, car elles se composent chacune des théories séparées possédant leurs propres qualités.

Aucune critique n'est donc complètement pure, et il y a plusieurs frontières qu'une critique doit affronter selon son genre particulier choisi. Pour ce qui est de la critique « d'artiste » ou esthétique, dont la critique thématique fait partie, Thumerel (2000 : 25) note que la critique peut vite se transformer en esthétique générale. Il faut ainsi faire attention qu'une analyse ne devienne pas superficielle ou trop généralisée dans ses observations. Un autre problème face à la critique créatrice soulevé par le critique littéraire français Albert Thibaudet (1930, cité d'après Thumerel, 2000 : 25), est qu'elle « oscille entre dilettantisme et professionnalisme, entre impersonnalité et goût ». Avec ce type de critique existe alors le danger de succomber à une analyse trop impressionniste, au lieu de recréer l'œuvre qui est en fin de compte l'objectif de la

critique esthétique. Pour éviter cela et acquérir une compréhension profonde de l'œuvre, la critique créatrice adopte soit l'empathie, soit une méthode érudite, herméneutique ou formelle (*ibid.*). Dans notre cas, nous adoptons la méthode herméneutique en plus de la démarche « richardienne », qui ne sont pas aussi rigoureuses dans leur jugement objectif que la critique dogmatique, mais qui mettent en valeur la subjectivité de la lecture et sa capacité à faire ressortir des nuances uniques dévoilant des résultats significatifs.

Il existe évidemment d'autres limites face à la critique que nous aurions pu dérouler, mais nous trouvons que deux notions clés méritent un traitement séparé : celles de la subjectivité et de l'objectivité. Comme nous l'avons vu dans 2.1.2., la critique de création (où se situe la critique thématique) se base sur l'expérience sensible de la lecture (Thumerel, 2000 : 41). Ce point de vue est partagé par des critiques comme Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, qui soulignent l'importance d'une lecture sensible. Comme mentionné plus haut également, cette critique a pour intention de recréer l'œuvre en l'étudiant de l'intérieur, pas selon des textes extérieurs comme le fait la critique dogmatique. L'expression des critiques imite parfois stylistiquement celle de l'écrivain selon Thumerel (*id.*, 42), qui cite Jean-Pierre Richard comme l'un des critiques utilisant cette manière d'expression.

Quant aux notions de subjectivité et d'objectivité, Thumerel (2000, 43) note qu'elles aident à distinguer les différents types de critique selon leur « perspective adoptée », qui se compose soit de la création artistique, soit de la construction critique. La critique thématique avec la critique esthétique de goût forment ensemble les seules variétés qui essaient de maintenir un équilibre entre la subjectivité et l'objectivité (*id.*, 44). Les autres s'orientent pour la plupart vers l'une ou l'autre. Maintenir cet équilibre constitue pour la critique thématique de chercher une simultanéité entre la cohérence du texte critique et celle de l'œuvre (*ibid.*). Comme nous l'avons déjà vu, la critique thématique surligne la relation entre la conscience du critique-lecteur et celle de l'écrivain critiqué, ainsi que le rapport de l'écrivain avec le monde et celui du critique avec l'œuvre. Il y a ainsi une tentative de prendre en compte la subjectivité en accentuant la conscience du critique et sa relation avec l'écrivain et son œuvre, tout en maintenant un regard objectif du texte critique.

Le critique littéraire et théoricien de la littérature Gérard Genette (1979, cité d'après Thumerel, 2000 : 44) considère la critique structurale comme l'élément fournissant

l'équilibre entre l'objectivité et la subjectivité pour la critique thématique. Cela se manifeste selon lui (*ibid.*) dans les travaux de critiques ne considérant pas l'œuvre entièrement comme un sujet, comme par exemple ceux de Jean Rousset et de Jean-Pierre Richard. De tous les critiques d'inspiration thématique, les uns se penchent plutôt sur l'objectivité et les autres sur la subjectivité. Thumerel (*id.*, 45) fait remarquer que Richard débouche sur une « identification plus objective que subjective », tandis que d'autres se situent plutôt à l'autre extrême, et quelques-uns comme Rousset sont positionnés quelque part entre ceux-ci. En ce qui concerne cette déclaration sur Richard, nous ne sommes pas entièrement certains si elle est exacte, car comme nous l'avons vu dans 2.1.2., la critique créatrice pour Richard tente de découvrir l'univers imaginaire de l'œuvre en accentuant l'action de recréer « l'expérience conscientielle ». Richard ne semble pas porter une rigueur comparable à, par exemple, celle de la critique dogmatique qui s'efforce de maintenir une objectivité presque absolue. Nous trouvons ainsi que Richard pratique une méthode d'analyse quand même assez subjective, tout en conservant un certain degré d'objectivité dans son analyse.

Cependant, Thumerel (2000 : 45) questionne la notion d'objectivisme en se renseignant sur la nécessité de comprendre l'œuvre en entier pour atteindre la plus grande objectivité, ainsi que sur sa formation : est-ce que l'œuvre forme un tout en soi indépendamment, ou est-ce qu'elle ne constitue qu'une partie d'un tout. Pour Jean Rousset par exemple, chaque œuvre constitue son propre « tout », et ne peut pas être comprise comme un élément faisant partie d'un ensemble plus grand (*ibid.*). Par contre, Thumerel (*ibid.*) remarque que pour Richard « le moindre élément [...] ne prend toute sa dimension – tout son sens – que par rapport à l'ensemble de l'œuvre ». Parmi les exemples donnés de ce « moindre élément » est le thème qui, pour Richard, forme sa signification complète dans une œuvre quand il y est considéré d'une manière globale.

Thumerel (2000 : 45) critique également la recherche de la « vérité » absolue par l'objectivisme, cherchant des sens dissimulés dans l'œuvre auxquels on essaie d'indiquer des réponses ou des « vérités » irréfutables. Il (*ibid.*) rejette ce type de systématisme et catégorisation forcée, indiquant que la démarche richardienne le refuse aussi. Thumerel semble ainsi souligner le côté subjectif de l'approche de Richard, même s'il l'a d'abord classé en un sens dans l'objectivisme. Richard dénonce alors

complètement les généralités et les simplifications quant à l'analyse critique de l'œuvre, s'intéressant au contraire aux nuances d'un texte, à sa modalisation³ et même aux paradoxes possibles. Thumerel (*ibid.*) évoque le discours de Richard, qui est plein d'expressions modalisées comme « il semble que » ou « prenons garde toutefois », démontrant la nature prudente de son discours critique.

Finalement, Thumerel (2000 : 46) distingue, comme avec les notions de subjectivité et d'objectivité, celles d'analyse et de synthèse, en traitant les points de vue de Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard par rapport à ce qui compose pour eux l'équilibre idéal d'une étude critique de l'œuvre. Starobinski (1961, cité d'après Thumerel, 2000 : 46) constate que la critique la plus équilibrée possible se compose de deux critiques accentuant à la fois la totalité de l'œuvre et l'intimité de celle-ci : « c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité » qui est le plus en équilibre. Le procédé de Richard est très identique, en soulevant de nombreux exemples, détails, extraits et motifs liés à l'œuvre dans sa totalité pour acquérir un regard global de celle-ci (*ibid.*). Il (1979, cité d'après Thumerel, 2000 : 46) indique dans ses *Microlectures I* que : « Je demeure d'abord sensible, dans un texte, à la logique sensuelle qui en nourrit immédiatement pour moi l'appel [...] ».

2.2 La critique thématique comme courant théorique

Après avoir défini ce qui constitue la critique en général, nous abordons maintenant la présentation de la critique thématique qui compose notre point de départ théorique. Il s'agit d'une approche toujours en développement, depuis sa naissance dans les années 1950, à travers les études de Gaston Bachelard et son intérêt pour la notion d'imaginaire (Bergez 1990 ; Émond 1987 ; Ravoux Rallo 1999). Dans ce qui suit, nous présenterons premièrement l'évolution historique de cette approche complexe (2.2.1.), ses bases philosophiques (2.2.2.) ainsi que son définition de la notion du thème (2.2.2.1.). En 2.2.3., nous aborderons la thématique comme approche méthodologique, étudiant ses objectifs (2.2.3.1.), le point de vue du lecteur (2.2.3.2.) et la démarche de Jean-Pierre Richard (2.2.3.3.). Cette partie se conclura par la présentation des concepts *motif*, *leitmotiv* et *topos* dans 2.2.4.

³ Le concept de modalisation décrit des procédés différents d'un discours, qui permettent d'analyser le point de vue du locuteur, donc celui qui s'exprime dans un texte. Cela peut être par exemple sa subjectivité, ses préférences, ou ses sensations.

2.2.1. Les origines

L'émergence d'une approche critique de la thématique peut être située dans les années 1940 et 1950, avec le philosophe français Gaston Bachelard, ses études sur la poésie et l'importance qu'il a mise sur le concept d'*imaginaire* et sur l'image (Ravoux Rallo, 1999 : 19 ; Aronsson, 2008 : 15). Cependant, les origines historiques de la critique thématique remontent idéologiquement au Romantisme, comme l'indique Bergez (1990 : 87) ainsi que Hallyn (1987 : 315). C'était surtout le courant romantique allemand et le « groupe d'Iéna », groupe fondateur du courant, qui ont formé une théorie célébrant l'œuvre d'art, qui a été élargie plus de cent ans après par la critique thématique (*ibid.*).

L'idée antérieure de ce concept avait été celle d'un « modèle préalable » qu'il fallait reproduire. Le groupe d'Iéna a sans doute trouvé ce type d'idée trop contraignante et vieillie et a voulu au lieu de cela se concentrer plutôt sur le phénomène de la *conscience créatrice*, notion qui deviendra centrale dans la critique thématique (au moins des critiques éminents comme Albert Béguin, Marcel Raymond et Jean-Pierre Richard ont été inspirés par cette notion). La conscience créatrice renvoyait selon le groupe allemand à « une intériorité personnelle qui se subordonne de tous les éléments formels et contingents de l'œuvre » (Bergez, 1990 : 87). Le focus était donc sur la conscience de l'auteur ou le *sujet créateur* de l'œuvre (Tadié 1987 : 75). Ces réflexions forment la base de la critique thématique et les pensées des spécialistes qui forment ensemble la célèbre « École de Genève » à laquelle font partie entre autres Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard.

Le point de vue romantique a mis l'accent sur l'art en premier lieu comme « générateur d'expérience » et producteur de sens portant un impact tellement fort qu'il résonne sur la vie (Bergez, 1990 : 87). L'importance de ressentir une expérience ou d'être fort affecté par un sens trouvé dans une œuvre a ainsi été déterminante dans la lecture. Cela est bien démontré dans la citation suivante du critique littéraire Jean Starobinski dans son œuvre *La relation critique* :

Si, au sortir de l'expérience (de lecture et d'interprétation), le monde et la vie de l'interprète n'ont pas trouvé eux-mêmes un accroissement de sens, valait-il la peine de s'y aventurer ? (1970, cité d'après Bergez, 1990 : 87)

En plus de valoriser l'expérience de la lecture, assimiler les sens différents présents dans l'œuvre devrait faire partie de celle-ci pour gagner en interprétation. Bergez (1990 : 87) note qu'il s'agit d'une expérience double à laquelle le lecteur ainsi que l'auteur du texte contribuent. Dans cette pensée ajoute Jean Rousset (1962, cité d'après Bergez, 1990 : 88) qu'une œuvre d'art est véritablement un « épanouissement » d'une structure, d'une pensée, d'une forme et enfin d'une expérience qui naissent ensemble, liées les unes aux autres.

Quant à la notion de *thème*, elle date d'une période beaucoup plus antérieure que le Romantisme, venant de l'ancienne rhétorique qui mettait en valeur le concept de *topos* ou l'« élément de signification déterminant dans un texte donné » (Bergez, 1990 : 86-87). La notion de thème sera plus tard comprise par la démarche thématique comme celle du *topos* de l'ancienne rhétorique : une unité signifiant quelque chose et un élément fixe dans un texte.

Ce n'est qu'au début du XIXe siècle que la notion de thème devient plus visible et considérée comme importante, en apportant à l'étude de la littérature « un élément commun de signification ou d'inspiration, qui permet de comparer à partir d'un même « index » des œuvres d'auteurs différents » (Bergez, 1990 : 87). Le thème commencera alors à représenter un aspect commun à travers lequel on pouvait étudier et comparer les significations diverses exprimées dans des œuvres variées. Comme déjà mentionné ci-dessus, nous traiterons le concept de *topos* et la manière dont il est actuellement perçu par la critique thématique dans la sous-partie 2.2.5.3. ainsi que la perception du mot *thème* selon la critique thématique dans 2.2.2.1.

Avant de traiter avec plus de détail la formation de l'École de Genève et ses principes, revenons pour l'instant aux études de Gaston Bachelard. Comme déjà évoqué auparavant, l'approche appelée critique de l'imaginaire était introduite au domaine littéraire par Bachelard, qui s'intéressait à l'imaginaire, au rêve et à la conscience créatrice. Il soulignait l'importance de l'imagination, élément fondamental lié au psychisme, avec sa relation à la contemplation et la création (Ravoux Rallo, 1999 : 19). Ainsi ont commencé ses études sur l'image et ses regroupements, liés ensemble par leurs qualités affectives. Après cette première rencontre avec l'imaginaire et l'image, Bachelard rencontre la phénoménologie, l'approche étudiant l'expérience subjective, qui le pousse à créer sa propre philosophie de l'image littéraire. Il propose une étude des

images et des métaphores et une « critique d'identification à la rêverie créatrice et au créateur », comme le fait remarquer Ravoux Rallo (*ibid.*).

Les études de Bachelard ont ainsi évolué vers une critique de la conscience établie par une école de pensée se basant sur la notion de conscience : l'École de Genève. Le fondateur involontaire de cette école a été Marcel Raymond (Tadié, 1987 : 75). Parmi d'autres critiques appartenant à cette école, dont la plupart sont mentionnés ci-dessus, étaient entre autres Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, et Jean-Pierre Richard. Tadié (*id.*, 78) fait remarquer qu'il s'agissait d'une critique d'identification pour l'école. Le travail du critique était alors de reconstituer l'expérience centrale et les développements de l'écrivain. La tentative pour le critique était de voir le monde par les yeux de l'écrivain, le but étant que la « rêverie contemplative » de celui-ci devienne celle du critique (*ibid.*).

Pour mieux comprendre la critique thématique comme démarche thématique et appréhender ses traits distinctifs, nous plongeons ensuite dans la description de ses fondamentaux philosophiques. Nous introduisons les idées fondamentales de la critique que nous considérons comme les plus importants.

2.2.2. Les bases philosophiques

La critique thématique fait partie des critiques herméneutiques, qui inclut en fin de compte les critiques sociologique, psychanalytique et herméneutique (Thumerel 2000 : 150). Comme on l'a vu auparavant, cette critique fait partie d'une critique d'interprétation, qui vise « un sens irréductible aux intentions manifestes de l'auteur » (*ibid.*). Nous comprenons par cela que la critique thématique s'efforce de trouver un sens fixe et non simplifié par rapport aux intentions évidentes exprimées par l'auteur.

Comme une des idées de base de la critique thématique s'impose la notion du moi créateur, c'est-à-dire l'auteur d'une œuvre. La pensée proustienne insiste sur le fait que le moi créateur est celui qui crée l'œuvre mais qui se compose d'un « moi » différent de celui que « nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (Bergez, 1990 : 89). Il s'agit d'un moi créateur dynamique qui se crée et s'invente à travers l'écriture et la création. Entre autres critiques de la thématique, Jean-Pierre Richard (1962, cité d'après Bergez, *ibid.*) est d'accord avec le dynamisme de ce « moi » particulier en soulignant que « le style, c'est [...] ce par quoi [l'homme]

organise son expérience, ce en quoi il se fabrique lui-même, invente et à la fois découvre la vraie vie ». Jean Rousset (1962, cité d'après Bergez, *ibid.*) mentionne également dans son ouvrage *Forme et signification* que ce qui compte pour le moi créateur dans l'œuvre, ce n'est pas uniquement produire quelque chose ou s'exprimer à travers celle-ci, mais de se révéler à lui-même par le moyen de l'œuvre.

La critique thématique rejette alors selon Bergez (1990 : 89) la définition traditionnelle de l'écrivain qui postule que celui-ci est le maître complet de son œuvre, mais aussi celle de la psychanalyse, qui considère que l'intériorité psychique est l'élément suscitant la création d'une œuvre, c'est-à-dire qu'elle serait un phénomène antérieur à l'auteur lui-même. À la place, la critique thématique propose que « la vérité de l'œuvre » adhère à une conscience dynamique qui est en train de se former (*ibid.*). Pourtant, elle maintient les aspects de maîtrise et d'inconscient qui constituent des éléments signifiants quand on considère la composition d'une œuvre.

Comme la critique thématique exagère l'importance de l'acte de conscience, il faut aussi prendre en compte le rapport au monde. Ce n'est pas seulement la relation à soi qui participe à la formation du moi, mais également son rapport à tout ce qui l'entoure (Bergez, 1990 : 91). « Toute conscience est conscience de quelque chose », comme l'a remarqué Husserl⁴, qu'elle soit liée à soi-même ou aux objets qui entourent notre monde (*ibid.*). La notion de relation constitue ainsi l'un des concepts essentiels de la critique thématique.

Georges Poulet (1977, cité d'après Bergez, 1990 : 91) relie tout cela à l'imagination et à la manière dont on envisage « le temps, l'espace, [...] l'interaction des causes ou des nombres, ou [la] manière d'établir des rapports avec le monde externe, [...] ». Tous ces éléments et la façon dont on les perçoit construisent ainsi notre relation avec le monde, à travers laquelle se fonde une conscience. Par l'analyse de la thématique de la pluie nous essaierons de démontrer les relations possibles portées par l'écrivain Rouaud avec lui-même et le monde, à travers l'histoire qu'il raconte mais où il reste lui-même absent.

La perspective phénoménologique est devenue dominante dans la critique thématique, avec le concept d' « être-au-monde » qui constitue un élément important pour la lecture

⁴ Edmund Husserl, philosophe et fondateur de la phénoménologie, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Edmund_Husserl/124519, consulté le 12.5.2015

de l'œuvre (Bergez, 1990 : 92).⁵ L' « être-au-monde » désigne en gros les expériences propres à l'écrivain, que le critique tente de saisir dans l'analyse d'une œuvre (Bergez, 1990 : 96). Surtout Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, qui sont tous les deux très influencés par Bachelard, ont pour but de définir un « être-au-monde » qui reflète la conscience créatrice « en réseaux imaginaires » de l'œuvre (Bergez, *id.*, 109). Bergez (*id.*, 92) résume que ce sont pour la plupart les catégories de la perception et de la relation qui structurent la lecture thématique. Parmi ces catégories sont inclus le temps, l'espace, les sensations, etc. Dans notre étude, nous entreprendrons de former une analyse concise en mettant le focus sur les relations formées entre le thème de la pluie et les sensations qui y sont liées. Les éléments du temps et de l'espace seront par nature présents mais l'endroit intéressant et principal sera celui des sensations variées qui sont nombreuses dans les textes de Rouaud.

Quand on considère les formes différentes de la perception dans un texte, que Bergez (1990 : 93) nomme des « modalités de la perception », il faut noter qu'elles assument souvent une forme de la réalité qui est remarquable. Surtout chez Jean-Pierre Richard les modalités de la perception deviennent souvent des matières réelles, n'étant plus tout simplement des attributs liés à quelque chose. Les mots comme « le rugueux », « le velouté » et « le marbré » dans l'analyse de Richard prennent la forme de substances au lieu de leur fonction habituelle (*ibid.*). Cela indique l'importance que ces modalités variées portent dans l' « être-au-monde » de l'auteur, formant des entités significatives pour lui à travers leur utilisation dans un texte. Bergez souligne que

[...] l'appréciation critique ne porte pas seulement sur une conscience, un objet ou un être, mais sur les moyens et modalités des relations qui les unissent. (Bergez, 1990 : 93)

Ce sont ainsi avec les moyens dont les relations entre une conscience, un objet ou un être fonctionnent, et aussi la forme qu'elles occupent, qui sont importants dans la critique thématique. Ayant un impact unifiant sur ces trois éléments, la notion de relation est beaucoup plus significative qu'un seul d'entre eux. Bergez (*ibid.*) ajoute que l'impression perceptible peut être aussi importante que la pensée réfléchie.

⁵ Ce terme utilisé dans la philosophie vient du philosophe allemand Heidegger, désignant un être vivant en train de découvrir le monde. Cette notion est aussi utilisée pour éviter l'utilisation du mot « homme ». (<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/etre-au-monde/>)

Outre les éléments de perception, de sensation ou d'être-au-monde traités ci-dessus, l'imagination et la rêverie constituent des notions importantes dans l'approche thématique, comme nous l'avons déjà démontré. La critique thématique propose qu'il existe une relation réciproque et double entre le sujet et l'objet, le monde et la conscience, le créateur et l'œuvre (Bergez, 1990 : 93). Comme mentionné précédemment, la perception est un élément essentiel dans la critique thématique et aussi indissociable d'une création (*ibid.*). La critique thématique s'occupe de tout ce qui ressort d'une « dynamique de l'écriture » (*ibid.*), c'est-à-dire que l'analyse d'une œuvre n'est pas traitée comme un objet d'étude tout simple mais qu'il faut tenir compte du mouvement créateur de celle-là.

Même si la critique thématique cherche à rester séparée de l'approche psychanalytique, elle possède plusieurs traits de convergence avec celle-là, qui sont importants de prendre en compte. Parmi elles peuvent être mentionnés l'attention consacrée aux images, le désir de dépasser le sens évident des textes, la volonté d'une lecture « interdisciplinaire » (Bergez, 1990 : 94). Malgré ces exemples, il y a une contradiction majeure entre les deux approches : leur interprétation par rapport à la relation entre le sujet créateur et l'œuvre. La psychanalyse considère que dans la création d'une œuvre, qui est décrite comme un « complexe de signes », il s'agit d'une image qui réfère à une situation psychique antérieure, ce qui implique que le sujet créateur n'a pas de vraie influence quant à la partie créative de l'œuvre (*ibid.*). La critique thématique, au contraire, exclut l'idée d'une image antérieure basée sur une genèse spécifique. À la place, elle insiste sur l'expérience et l'imagination du sujet-créateur, comme le déclare Jean Starobinski (1970, cité d'après Bergez, 1990 : 94) : « l'œuvre est à la fois sous dépendance d'un destin vécu et d'un futur imaginé ». Cette référence démontre bien la relation proche de la critique thématique avec l'imagination. Pour elle, il s'agit d'un phénomène d'être, qui organise le monde propre à l'artiste (Bergez, 1990 : 94). Ce phénomène n'est pas lié à une occurrence psychique en dehors du contrôle de l'écrivain, mais consiste en un travail mental de l'imaginaire, peut-être lié aux expériences personnelles de l'auteur.

Quant au concept de rêverie du point de vue thématique, il se place dans un entre-deux où l'imagination créatrice est libre de jouer infiniment. Voilà encore une différence avec la psychanalyse, où la rêverie est considérée comme venant de l'inconscient. Dans la

critique thématique elle est un élément actif, qui permet au côté créatif de l'imagination de vagabonder comme il veut (Bergez 1990 : 95).

Contrairement à la pensée du structuralisme qui insiste sur le fait que les notions de sens et de valeur sont des éléments distincts, et que ce sont en effet les écarts entre eux qui forment les choses les plus significatives, la critique thématique soutient plutôt que ce sont les similarités qui établissent la signification. Bergez (1990 : 95) constate que c'est finalement la récurrence qui caractérise le « thème ».

Comme nous l'avons vu en étudiant la critique thématique et son développement dans une théorie distinctive, il n'existe pas vraiment un cadre théorique qui aurait complètement un fondement homogène. La démarche repose sur plusieurs chercheurs possédant quelques principes corrélatifs mais également d'opinions ou d'objectifs qui se distinguent les uns des autres. Bergez (1990 : 119) souligne que le domaine de la critique thématique en soi reste encore en développement et ne détient pas de fondement solide même si plusieurs spécialistes y ont contribué avec leurs propres études très diverses. Avant d'étudier la critique thématique comme approche méthodologique, jetons un coup d'œil à sa définition du *thème*.

2.2.2.1. La notion de *thème*

La notion de « thème » peut paraître relativement simple de prime abord, mais en réalité il s'agit d'un concept assez complexe du point de vue de la critique thématique. Le concept porte un sens différent dans chaque discipline particulière, ce qui a contribué au désir de l'approche thématique de se distinguer d'autres disciplines (Émond, 1987 : 88). Rastier (2001 : 190) trouve que la plupart des définitions sur le thème restent insuffisantes et trop abstraites : « [...] la notion de thème reste en général intuitive. Du moins les définitions ordinaires n'ont pas de rapport précis avec les sciences du langage. ». Regardons ensuite les définitions à l'égard du courant thématique et de ses spécialistes.

Dans un premier temps, la définition assez générale du thème fournie par Smekens (1987 : 96) le considère comme « élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes ». L'élément répétitif est souvent l'aspect évoqué quand on parle du thème, car il est sa caractéristique la plus évidente. Collot (1992 : 91) ajoute que les thèmes « se manifestent en général d'une œuvre à l'autre avec une remarquable

constance ». Outre cela, il s'agit d'un élément qui peut varier et qui porte une série de valeurs concrètes, c'est-à-dire des variations (Smekens, 1987 : 96). Pour Todorov (1965 : 263) « chaque œuvre écrite dans une langue pourvue de sens possède un thème ». Le thème en soi constitue une unité qui est formée par des éléments particuliers de l'œuvre portant des significations.

Si on considère l'approche thématique et son style de lecture différent de celui plus traditionnel des sciences humaines ou des disciplines linguistiques, la notion de thème y apporte une sorte de stabilité en matière de cohérence textuelle. Selon Bergez (1990 : 101) le thème est un concept qui donne au critique un point de référence crucial quant à la cohérence de l'approche thématique. Le thème représente ainsi le « point de cristallisation » du texte, étant lié à une « intuition d'existence qui le dépasse mais qui, en même temps, n'existe pas indépendamment de l'acte qui le fait apparaître » (*ibid.*). Le thème fonctionne alors comme indicateur de la cohérence du texte et de ses éléments.

Bergez (1990 : 102) constate que la définition du thème fournie par Jean-Pierre Richard est la plus précise ainsi que la plus utile. Pour Richard (1974, cité d'après Bergez, 1990 : 102), le thème consiste en une unité de signification dans l'œuvre, parmi d'autres unités, et en même temps une catégorie de la présence très active. Bergez (*ibid.*) note que le thème fonctionne ainsi comme un indice, un signe de l'« être-au-monde » de l'écrivain. Cet indice est alors caractéristique de l'auteur et de sa conscience créatrice dont nous venons de parler précédemment dans 2.2.2., en représentant en même temps ses idées et expériences.

La définition suivante du thème par Jean-Pierre Richard dans son *L'Univers imaginaire de Mallarmé* est à notre avis bien représentative du comportement du thème :

Un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde (1962, cité d'après Bergez, 1990 : 102)

Le thème constitue ainsi l'unité signifiante, organisatrice et active de l'œuvre. Il fonctionne également comme indicateur des pensées de l'auteur, c'est-à-dire de son « être-au-monde » évoqué ci-dessus. Comme le remarque Richard dans cette citation, le thème est aussi un élément fixe du texte, ce qui fortifie l'idée de Bergez qu'il y a une sorte de stabilisateur, le thème fonctionnant comme l'ancre de l'œuvre.

Même si le rôle actif et récurrent du thème est souvent souligné, Bergez (1990 : 102) note qu'une lecture thématique n'est jamais une liste de fréquences. Il (*ibid.*) insiste sur le fait qu'un mot qui est régulièrement présent dans un texte, apparemment indicatif de la présence d'un thème, ne l'est pas nécessairement. Un mot peut avoir plusieurs sens et ainsi on ne peut pas le considérer toujours comme signe d'un même thème. Ce que Bergez (*ibid.*) cite après Richard comme « l'indice le plus sûr » du thème est sa qualité *topologique*, qui est équivalent de sa valeur stratégique. Cela réfère à une lecture thématique de l'œuvre qui vise à exposer « un réseau d'associations significatives et récurrentes » (Bergez, 1990 : 102). C'est-à-dire que c'est l'ensemble des rapports significatifs et répétitifs liés à la conscience qui s'y exprime, qui forme une lecture thématique.

En matière de thèmes à commenter, chaque critique choisit son orientation personnelle de lecture selon ses propres intuitions (Bergez, 1990 : 102). L'aspect subjectif de la démarche thématique est alors évident. Nous introduirons par la suite les bases de la démarche thématique, présentant aussi plus en détail l'approche de Jean-Pierre Richard.

2.2.3. Approche thématique

La démarche de la critique thématique est une approche méthodologique très particulière, possédant plusieurs objectifs communs entre ses spécialistes, mais aussi d'autres divergentes. Cette section présentera alors les objectifs liés à l'approche méthodologique, le point de vue du lecteur dans 2.2.3.2. et la démarche de Jean-Pierre Richard dans 2.2.3.3.

2.2.3.1. Les objectifs

Ce sur quoi tous les critiques de la thématique se mettent d'accord quant à l'analyse critique d'une œuvre, est une lecture cohérente de celle-ci (Bergez, 1990 : 96). Puisque les relations de ressemblance d'une œuvre sont mises en valeur dans l'analyse thématique, les critiques ont commencé à homogénéiser la façon dont ils lisent un texte. Cela comprend alors une lecture cohérente ainsi que logique de l'œuvre, mais en plus une tentative de révéler la cohérence dissimulée de celle-ci. Bergez (*ibid.*) signale que chaque œuvre possède alors des éléments (thématiques) qui sont éparpillés partout dans l'œuvre et portent des « parentés secrètes » à révéler. La tâche d'un critique est donc de regrouper ensemble ces éléments dispersés et d'essayer d'en trouver une logique

possible, une cohérence entre eux qui dévoilera des relations ou des significations cachées.

En plus de la tentative de révéler une cohérence dissimulée, la démarche thématique vise à observer l'œuvre d'une manière globale. Saisir l'expérience d'être-au-monde (évoquée dans 2.2.2.) et de comprendre l'œuvre comme une totalité constitue l'idée essentielle de lecture thématique (Bergez, 1990 : 96). Ce type de pensée est cependant un peu contradictoire puisque la critique thématique choisit souvent des sujets d'analyse spécifiques et ainsi privilégiés, selon les relations de ressemblance par exemple. Il y a donc un danger possible de généralisation à travers des aspects choisis et d'une hiérarchisation des éléments. En outre, Bergez (*id.*, 97) fait remarquer que la critique thématique « perd parfois en sens des nuances, du fait de sa visée globalisante ».

Pourtant, cette visée permet à l'approche thématique de rester mobile et de porter un discours polyvalent qui est toujours en mouvement. Ainsi, les groupements traditionnels dans l'étude d'une œuvre (auteur, contexte, sens, forme, etc.) sont oubliés quelque peu, pour accueillir l'idée d'une « totalité organique de l'œuvre » (*ibid.*). Cela inclut une lecture à partir des « trajets » à l'intérieur du texte, ce que pratique Jean-Pierre Richard par exemple. Il s'agit des lectures que Richard (1964, cité d'après Bergez, 1990 : 97) appelle « de simples relevés de terrain ». Ces lectures ont pour but de faire détacher certaines structures spécifiques et de progressivement révéler un sens derrière celles-là, comme évoqué ci-dessus. Notre propre étude aura recours à ce type de méthodologie en procédant étape par étape, analysant des passages thématiques particuliers.

Bergez (1990 : 97) constate que ce processus ne possède ni de début ni de fin « puisque le présupposé unitaire de l'œuvre donne à chacun de ses éléments une égale valeur significative ». Il existe ainsi une présupposition unie de l'œuvre qui estime que chaque élément porte une valeur et mérite d'être pris en compte. Cette idée-là forme la base des études et de la démarche de Richard.

Du point de vue de la critique thématique, Bergez (1990 : 97) note que l'œuvre est considérée comme ayant plusieurs centres, donc d'être polycentrée. Cela peut se remarquer par le regard globalisant de l'approche, discuté plus haut, qui accentue l'analyse de l'œuvre dans sa totalité. Il y a également un système de hiérarchisation qui fonctionne à travers les valeurs présentes dans un texte, organisant et structurant le sens

des éléments. Il faut aussi prendre en considération le point de vue du lecteur, ce que nous présenterons maintenant.

2.2.3.2. Le point de vue du lecteur

En commençant une lecture critique de l'œuvre, il faut se souvenir qu'un discours n'est jamais innocent, comme l'indique Bergez (1990 : 99). Selon lui (*ibid.*), la littérature est donnée premièrement comme « expérience spirituelle d'une conscience créatrice ». Ce concept évoqué auparavant dans la partie 2.2 constitue pour le critique Georges Poulet le « lieu » à partir duquel doit s'exprimer le critique (Bergez, *ibid.*). Le critique doit ainsi considérer l'imagination de cette conscience créatrice et l'acte utilisé par lui. Poulet (1965, cité d'après Bergez, 1990 : 99) indique dans son article *Gaston Bachelard et la conscience de soi*, que l'objectif est ainsi d'assumer l'imagination d'autrui c'est-à-dire sa conscience créatrice.

La majorité des critiques d'inspiration thématique sont de même avis concernant l'étude d'un texte. La lecture d'un texte nécessite une coïncidence entre la conscience d'un lecteur et celle d'un auteur, comme le fait remarquer Poulet (1976, cité d'après Bergez, 1990 : 99). C'est-à-dire que les pensées de l'auteur, la conscience critique, sont absorbées dans le lecteur. Comme Poulet (*ibid.*) le décrit : « Quand je lis Baudelaire ou Racine, c'est réellement Baudelaire ou Racine qui se pensent et qui se lisent en moi ».

Jean Rousset (1962, cité d'après Bergez, 1990 : 99) propose pour sa part une définition presque poétique de la lecture, en signalant que le lecteur entre dans l'œuvre en s'y installant « pour épouser les mouvements d'une imagination et les dessins d'une composition ». Cela montre bien à notre avis la tâche délicate effectuée par le critique, essayant de révéler les éléments de l'imagination de l'auteur, ou la conscience critique, et sa composition avec des mots utilisés.

Jean-Pierre Richard se range également à l'idée d'acte de conscience (2.2.2.) en accentuant le fait que le lecteur doit le reproduire en lui-même pour obtenir une connaissance approfondie de l'œuvre et de ses constituants (Bergez, 1990 : 99). Il argue que

L'esprit ne possèdera une œuvre, une page, une phrase, un mot même, qu'à condition de reproduire en lui (et il n'y parvient jamais absolument) l'acte de conscience dont ils

constituent l'écho. (Richard, 1962 *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, cité d'après Bergez, 1990 : 99)

Le lecteur doit ainsi vraiment plonger dans la conscience et l'imagination de l'auteur, afin d'assimiler les éléments mentionnés ci-dessus. Néanmoins, le lecteur ne pourra jamais y parvenir complètement ou d'une manière absolue, parce qu'il représente plutôt l'écho de cet acte de conscience, la tentative étant de le recréer, comme nous l'avons vu auparavant en traitant les bases philosophiques du courant thématique. Concernant la lecture de notre corpus, nous tenons compte de l'affirmation de Richard et sommes consciente de ce qu'elle exige. Ainsi, nous ne considérons pas notre lecture thématique comme une reproduction parfaite de l'acte de conscience, mais plutôt comme une résonance de celui-ci.

La critique thématique nécessite donc une lecture qui tente d'épouser le côté spirituel de l'œuvre ainsi que son côté physiologique (Bergez, 1990 : 100). Elle reste très attachée à un texte et n'isole pas son propre discours des textes analysés. En outre, le moment premier d'une lecture est mis en valeur, à l'aide d'une « critique de sympathie » (*ibid.*). Cette critique permet selon Bergez (*ibid.*) de « préserver et d'éprouver le plaisir presque physiologique qui naît du contact avec les mots ». L'importance de l'élan et d'une intuition première en lisant l'œuvre s'avère essentiel également chez Richard et Bachelard. Pour Bachelard (1943, cité d'après Bergez, 1990 : 100), dans son *L'Air et les songes*, « Une image littéraire, c'est un *sens* à l'état naissant »⁶. De la première image qu'on acquiert comme lecteur commencera alors le développement vers la création du sens.

Pour conclure cette partie, nous évoquerons trois types de processus habituellement entrepris dans une étude thématique. Comme nous l'avons vu plus haut, la critique thématique tente de relier le côté spirituel et physiologique de la lecture en entreprenant de garder son propre discours au plus près des textes commentés. Bergez (1990 : 100) avance trois procédés différents. Le premier est un peu limitant, effectuant une étude qui suit la chronologie des œuvres ; le second se consacre à unir la voix critique et la voix de l'œuvre ; le dernier tente de placer le critique dans la position même de l'auteur en train d'être commenté. Bergez (1990 : 101) remarque que ce dernier type de procédé ne peut pas vraiment se réaliser parce que la parole d'un commentateur est toujours autre.

⁶ L'utilisation des italiques par Bergez

C'est dans cette situation que le critique adopte un rôle « sympathique », quand même distant dans sa relation à l'œuvre, pour mettre en application une lecture critique. Ce type de lecture fait également partie de la lecture richardienne, que nous examinons maintenant.

2.2.3.3. La démarche richardienne

L'écrivain et critique français Jean-Pierre Richard est l'un des critiques de la thématique les plus respectés grâce à ses études consacrées à la littérature et surtout à la critique thématique. Bergez (1990 : 119), entre autres, met en valeur son importance comme critique dans le milieu actuel de la critique littéraire, où il en existe peu d'autres aussi renommés. Cela illustre bien le statut de la critique thématique en général qui n'a pas vraiment trouvé sa place dans « l'école critique », comme le fait remarquer Bergez (*ibid.*). Il s'agit ainsi d'un critique avec une démarche très originale quant à l'étude thématique d'une œuvre (*id.*, 113).

Comme Bachelard, Jean-Pierre Richard se rattache à la critique de conscience, accentuant l'importance des sensations (Tadié, 1987 : 113-114). Il souligne (1954, cité d'après Tadié *id.* : 113) que « C'est [...] au cœur de la sensation [...] que se vérifient les quelques thèmes essentiels qui orchestrent aussi la vie la plus secrète, la méditation du temps et de la mort. ». Richard indique ainsi que c'est l'élément de la sensation qui peut aider à trouver les thèmes pertinents dans une œuvre ou un texte. Il (1954, cité d'après Tadié 1987 : 114) signale qu'il s'agit de reconstruire « la structure d'une sensibilité, d'une manière d'être au monde ». L'objectif critique est donc de découvrir des thèmes importants dans une œuvre, en construisant une organisation nouvelle par rapport à la structure existant de celle-ci, en relation aux sensations qu'elle évoque. L'idée d'être-au-monde traitée précédemment dans 2.2.2., reste de même importante.

Richard semble se situer au milieu de deux sous-catégories de la critique créatrice comme nous l'avons vu dans 2.1.2. : celle d'identification, qui soutient l'empathie comme « seul moyen efficace d'exalter l'originalité de l'œuvre », et celle d'impressionniste, qui préfère l'émotion du lecteur (Thumerel, 2000 : 13). Thumerel (*ibid.*) argue que le style de lecture chez Richard est présent dans tous ces deux types, le premier constituant une « critique d'esthétique de goût » et l'autre une « critique d'interprétation » qui est vue comme plus méthodique. Richard combine ainsi une

appréciation esthétique et empathique des œuvres avec une lecture interprétative, privilégiant le côté émotionnel du lecteur.

Parlant du thème comme notion, Richard évoque également sa récurrence. Selon lui (1954, cité d'après Tadié 1987 : 115) c'est la répétition du thème dans une œuvre qui marque son repérage, mais ajoute que la seule quantité d'exemples thématiques n'est pas suffisante dans une étude systématique du thème: il faut prendre en compte qu'un thème peut s'exprimer sous plusieurs mots différents et que leur sens varie en fonction de leur emploi. La définition souvent citée de Richard et illustrée dans 2.2.2.1. décrit le thème comme un « principe concret d'organisation » qui est un élément régulier et fixe, ce qui fournit à notre avis une description exacte. Elle démontre bien la nature organisatrice et en même temps significative du thème, qui est un élément solide et récurrent du texte, mais en même temps répandu parmi toute l'œuvre. C'est à travers le thème qu'un « monde littéraire » s'exprime et se construit.

Quant à cette caractéristique organisatrice du thème, la démarche richardienne souligne l'importance de comprendre la manière par laquelle les thèmes ont été dirigés par l'auteur (Tadié, 1987 : 116). L'originalité d'une expérience ne comprend pas donc les éléments thématiques mais plutôt son organisation. Cela ne veut pourtant pas dire qu'il s'agit de l'étude d'une structure chronologique de l'œuvre, mais plutôt un regard sur le style qui, selon Tadié (*ibid.*) constitue « l'organisation inconsciente de l'expérience, rêvée puis réalisée ». En d'autres termes, la démarche de Richard tente de donner une base aux formes thématiques différentes, une « dignité nouvelle », ne se concentrant pas à l'excès sur l'ordre d'apparition des thèmes ou la chronologie en général, se portant plutôt sur des permanences thématiques et leurs significations possibles. C'est ce qui constitue notre objectif dans l'étude des *Champs d'honneur* et *Des hommes illustres*.

En plus de se manifester en des ensembles dispersés partout dans l'œuvre, Richard (1954, cité d'après Tadié 1987 : 115) note que les thèmes portent des significations diverses qui sont « globales et multivalentes ». Par conséquent, il faut s'évertuer à comprendre l'organisation du système thématique et surtout l'impact du sens évoqué par celui-ci en plus d'un repérage systématique des thèmes. Tadié (*ibid.*) ajoute que « la connaissance des moments forts d'un texte est fondée sur le retentissement, c'est-à-dire sur l'observateur ». Identifier les parties essentielles ayant un impact fort est donc crucial pour le lecteur afin de saisir leur sens. Ces parties sont souvent liées aux

sensations fortes, que la démarche richardienne tente surtout d'examiner, augmentant l'effet de sens.

La fonction du thème peut englober plusieurs éléments selon Richard. Il (1954, cité d'après Tadié 1987 : 116) argue que le thème constitue un élément d'équilibre puisqu'il se fonde avec d'autres thèmes par des couples « antithétiques » comme « le clos et l'ouvert, le net et le fuyant ». En plus de cela, il peut être compris comme symbole, dont Tadié (1987 : 116) cite comme exemple la couleur blanc dans l'étude de Richard sur *L'Univers Imaginaire de Mallarmé* où elle peut représenter des choses diverses : la virginité, l'obstacle, la frigidité, la liberté, etc. Richard (*ibid.*) constate qu'on peut passer d'un symbole à l'autre, le thème assumant un rôle quelconque renvoyant à un autre thème. Il donne des exemples comme le papier blanc, le glacié, le pic neigeux, le cygne, l'aile, etc. On va voir ce type d'adoption de « rôle » en forme de *motif* entre autres dans la partie suivante.

2.2.4. Motif, leitmotiv et topos

Le *motif*, *leitmotiv* et *topos* forment un ensemble terminologique important dans l'analyse d'un thème. Ces notions-clés constituent des outils essentiels dans l'étude critique de la thématique car ils procurent une certaine concrétisation à l'analyse. Les sous-parties suivantes présenteront chacune de ces notions.

2.2.4.1. Motif

Dans la *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ducrot et Todorov (1972 : 283) décrivent la notion de motif comme désignant « l'unité thématique minimale » du point de vue de l'analyse thématique. Ils (*ibid.*) constatent que le motif correspond le plus souvent à un mot présent dans le texte, mais qu'il peut également être assorti d'une partie du sens d'un mot (un *sème*) ou coïncider avec un syntagme ou même une phrase, une situation dans laquelle le motif n'apparaît pas dans le texte. Dans cette étude, nous mettons l'accent sur le motif dans le sens thématique indiqué par Ducrot et Todorov et non du point de vue sémantique, pour pouvoir nous focaliser sur l'aspect thématique des œuvres et sa signification exprimée à travers les motifs présents dans le texte.

Ducrot et Todorov (1972 : 283) font la distinction entre *motif* et *thème* en remarquant que le dernier démontre une catégorie sémantique qui peut se trouver tout au long d'un texte ou même d'un ensemble de la littérature, donnant comme exemple le thème de la mort. Ils (*id.*, 283-284) indiquent que les deux différences principales entre ces deux termes sont leur degré d'abstraction et leur puissance à dénoter les choses. L'exemple du roman *La Princesse Brambilla* (1820) par l'écrivain allemand Hoffmann est donné, dans lequel les lunettes constituent un motif récurrent et le regard l'un des thèmes présents (*id.*, 284).

Le motif représente ainsi pour Ducrot et Todorov quelque chose de concret par rapport au thème, qui reste plutôt un élément abstrait. Aronsson (2008 : 13) ajoute que Todorov ne considère pas les lunettes comme possédant une abstraction ou une puissance de dénotation suffisante pour constituer un thème. De toute façon, Ducrot et Todorov (*ibid.*) constatent que le thème peut aussi être dénoté par un mot dans le texte. Étant conscient du fait que le thème de la pluie est dénoté souvent par un mot direct dans les deux œuvres examinées, nous ferons attention plus particulièrement aux motifs associés de près à celui-ci.

Quant à Jean-Pierre Richard et à son emploi de la notion de motif, Aronsson (2008 : 16) note qu'il ne la mentionne ou ne l'utilise que dans ses *Microlectures* (1979). Malgré cela, Richard semble faire une distinction claire entre les thèmes et les motifs dans ses autres études (*ibid.*). Notre travail profitera du motif car il facilitera la catégorisation des pluies différentes qui sont nombreuses dans les romans de Rouaud.

2.2.4.2. Leitmotiv

À un thème s'attache souvent un motif particulier comme on vient de voir. Quand ce motif se manifeste à maintes reprises dans une œuvre, en y tenant un rôle spécifique, on parle du *leitmotiv*, notion dérivant du monde musical, comme le font remarquer Ducrot et Todorov (1972 : 284). Dans la littérature, il s'agit ainsi d'une formule qui se trouve d'une façon répétitive dans une œuvre littéraire, ou un autre type de discours, la récurrence du motif constituant alors l'attribut principal du leitmotiv (Jacob, 2007 : 18). Le leitmotiv garde une valeur symbolique et a pour objectif d'exprimer une

« préoccupation dominante ». ⁷ À travers l'analyse des motifs variés et en particulier des leitmotifs potentiels dans les textes, nous tenterons de découvrir leur valeur symbolique et la « préoccupation » possible qui s'y manifeste.

2.2.4.3. Topos

Ducrot et Todorov (1972 : 284) constatent que si plusieurs motifs forment une composition stable et récurrente dans la littérature, on parle de *topos*. Le topos signifie ainsi une sorte de collection de motifs, qui sont liés aux thèmes. Selon eux (*ibid.*), il y a des *topoi* qui caractérisent toute la littérature occidentale et d'autres qui sont spécifiques à un courant littéraire particulier, par exemple au Romantisme. Il est important de se souvenir qu'un même topos, ou un même motif en général, dans deux œuvres différentes n'implique pas qu'un même thème y soit présent. Ducrot et Todorov (*ibid.*) soulignent que les motifs sont polyvalents, c'est-à-dire qu'ils possèdent plusieurs fonctions, et ainsi ne peuvent pas être inscrits dans une même catégorie thématique sans une analyse du texte en entier.

Afin de nous familiariser avec la présence des *motifs*, *leitmotifs* et *topoi* dans les deux romans de Jean Rouaud, ainsi que le thème de la pluie en général à l'aide de la critique thématique et la démarche richardienne présentés au cours de ce cadre théorique, nous abordons maintenant la partie analytique.

3. La pluie qui réveille les sensations

Rappelons que l'objet de notre recherche porte sur la pluie et sa présence dans les romans de Jean Rouaud. Jusqu'ici, nous n'avons traité que des aspects théoriques liés à la critique thématique et à la méthodologie de celle-ci, sans parler de la thématique en question : la pluie. Cette partie traitera l'analyse du corpus, en explorant le thème de la pluie dans toutes ses formes, profitant de l'approche méthodologique de Jean-Pierre Richard traitée précédemment dans 2.2.3.3. Avant de passer pleinement à l'analyse des romans dans la sous-partie 3.2, nous traiterons d'abord la catégorisation de ceux-ci à travers les notions d'*autobiographie* et d'*autofiction* pour localiser le pacte ou le « contrat de lecture » (Jacob, 2007 : 12) porté par ces œuvres. Nous cherchons alors à

⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/leitmotiv>, consulté le 9.3.2015.

établir une espèce de catégorisation afin de mieux comprendre le pacte de lecture choisi par l'auteur ainsi que la raison de ce choix par rapport au récit.

3.1 Le récit de filiation : Une autobiographie singulière

La classification des œuvres de la série romanesque de Jean Rouaud est un peu plus problématique qu'on ne le pense, pour de nombreuses raisons. La première réaction serait peut-être de catégoriser les œuvres comme une série autobiographique à cause du récit fondé sur une histoire personnelle, ce qui n'est pas entièrement faux en soi, mais qui ne constitue pas pourtant une définition exacte. Il s'agit d'ouvrages qui traitent de l'histoire ancestrale de la famille de l'écrivain, mais qui contiennent également des éléments fictifs, comme quelques noms de personnages de la famille et des lieux particuliers. Autre élément intéressant qui se rebelle d'une façon contre la définition autobiographique est le manque d'un « moi » locuteur ; Rouaud préfère pour la plupart du temps utiliser le « nous » ou le « on » collectif, qui accentue encore plus l'absence de l'écrivain racontant l'histoire, et évite le comportement habituel d'une autobiographie qui met précisément l'accent sur l'écrivain ou le « moi » du récit (Ducas, 2006 : 44). Sans entrer trop dans les détails, examinons tout d'abord la notion d'autobiographie et son développement notable comme genre littéraire.

3.1.1. L'autobiographie : le Problème de la définition

Le genre autobiographique est très ancien. Sylvie Ducas (2006 : 42), maître de conférences en littérature française à l'Université de Paris-X-Nanterre, signale *Les Confessions* (1789), l'autobiographie de Rousseau, à l'origine de l'insistance sur l'individu et le « moi » du récit. L'emphase mise sur le « moi » semble composer naturellement le trait définissant l'autobiographie encore actuellement, mais il y a pourtant eu de grandes disputes concernant la définition de ce terme (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1999 : 19). La définition classique par Philippe Lejeune en 1975 a fourni une classification de l'autobiographie qui explicitait ses caractéristiques principales et clarifiait son sens :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (Ducas, 2006 : 43 ; Lecarme et Lecarme-Tabone, 1999 : 22-23)

Quelques-uns ont pourtant contesté la nécessité même d'une définition spécifique, parmi lesquels le philosophe et épistémologue Georges Gusdorf, qui s'est fermement opposé à l'idée de classer l'autobiographie ainsi qu'à la définition donnée par Lejeune (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1999 : 19). Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 19-20) eux-mêmes questionnent dans leur œuvre *L'autobiographie* la nécessité d'une définition définitive en se demandant si cela constitue un élément utile plutôt que nuisible. Ils (*id.*, 21-23) évoquent quand même les traits considérés définitifs de l'autobiographie comme la focalisation sur la vie privée et le « sujet humain » qui fonctionne comme objet du texte, en soulignant l'importance de la définition de Lejeune par rapport à sa capacité de « coïncider pour l'essentiel avec l'usage ». Quant à l'idée d'une définition péremptoire de l'autobiographie, nous pensons également que cela peut poser des problèmes trop restrictifs et qu'il ne faudrait pas nécessairement la restreindre à une seule expression. Cependant, nous considérons que la définition donnée par Lejeune saisit d'une manière complète les caractéristiques habituelles que l'on peut trouver dans une autobiographie.

Ducas (2006 : 43) évoque aussi la définition de Lejeune, identifiant entre les caractéristiques principales d'autobiographie le récit écrit à la première personne et le partage d'une même identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Elle (*ibid.*) indique également que le « pacte autobiographique » reflète le choix de l'auteur qui promet de suivre trois pactes spécifiques : le contrat d'identité, le pacte de vérité et le pacte référentiel. Le premier comprend l'affirmation de l'auteur que c'est vraiment lui qui a écrit l'œuvre, le deuxième son assurance de la vérité de l'écrit, et le dernier des références qui peuvent être rattachées à une « réalité extérieure vérifiable » (*ibid.*). Ce type de contrat exige à la fois de l'exactitude et de la fidélité au texte autobiographique, que Ducas (*ibid.*) appelle un « double postulat ».

3.1.2. Le renouvellement de l'autobiographie : l'Autofiction

Le genre autobiographique a connu au XX^{ème} siècle un renouvellement complet grâce à la psychanalyse et aux études de Freud sur l'inconscient (Ducas, 2006 : 42). Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 267) remarquent que ce renouvellement « serait à la fois renaissance, expansion et diversification » du genre. Ce sera surtout vrai de la part de l'expansion et de la diversification de l'autobiographie, qui connaîtra l'émergence de nouvelles formes, parmi lesquelles la plus notable sera l'*autofiction*. Notion inventée par le critique et romancier Serge Doubrovsky en 1977 à l'occasion de son

autobiographie *Fils*, l'autofiction comprend les œuvres basées sur une personnalité inventée et une biographie ou histoire personnelle fictionnalisée (Ducas, 2006 : 42 ; Lecarme et Lecarme-Tabone, 1999 : 268). Ducas (*id.*, 42-43) fait remarquer que l'autofiction s'intéresse aussi à questionner la conscience du sujet en s'efforçant de le déterminer comme « instance mouvante et incertaine ». L'autofiction donne ainsi la priorité à trouver un langage capable de synthétiser la conscience du sujet comme cette instance mouvante et incertaine. Pour en saisir la complexité, le récit n'exclue alors ni le romanesque ni le poétique.

Ainsi, depuis les années 1990, de nombreux écrivains ont exprimé leur ennui envers l'autobiographie conventionnelle comme seul moyen d'écrire ses mémoires (Ducas, 2006 : 42). Jean Rouaud fait partie de ces écrivains de l'époque qui s'opposaient au style « traditionnel » d'autobiographie et qui ont entrepris leur propre démarche autobiographique à travers l'autofiction notamment. Selon Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 : 267), il y avait une « volonté d'éluder » le genre autobiographique traditionnel, c'est-à-dire d'éviter l'utilisation de la première personne en faveur d'autres modes et une tentative de mélanger les genres de fiction et d'autobiographie.

3.1.3. Pactes romanesque et autobiographique

Pour ce qui est de *Les Champs d'honneur* et *Des hommes illustres*, les deux premiers romans de la série romanesque de Rouaud, le lecteur peut vite remarquer que le récit ne manifeste pas à la première personne, mais que l'auteur utilise le « nous », le « on » et même parfois le « vous » (Ducas, 2006 : 43-44). Selon Ducas (*id.*, 44), qui a étudié de près *Les Champs d'honneur* et *Pour vos cadeaux* (le quatrième volet de la série), le pronom personnel « vous » indique une invitation au lecteur à participer au récit. Le manque évident d'un « je » dans les œuvres renvoie à l'autofiction, ainsi que la fictionnalisation des personnages et des lieux particuliers comme indiqué auparavant. Pourtant, il faut considérer la façon unique par laquelle Rouaud mélange les genres littéraires dans ses récits avant de leur assigner une catégorisation spécifique.

Le récit des romans de Jean Rouaud fait surgir deux questions en relation avec sa catégorisation. En premier lieu, s'agit-il d'une autobiographie ou d'une biographie ? Les deux premières œuvres de Jean Rouaud traitent d'événements qui sont sans aucun doute liés à l'écrivain lui-même d'une manière ou d'une autre, mais qui forment cependant

l'histoire d'autres personnes. *Les Champs d'honneur* raconte la vie des personnes appartenant à l'enfance de Rouaud, par exemple celle de sa tante et de son grand-père, mais l'auteur lui-même reste en retrait du récit, même s'il décrit des événements dont il est partie prenante. Pour *Des hommes illustres*, le récit évoque la vie du père avant son décès prématuré, en plus de ses relations avec la famille et d'autres personnes, toujours sans allusion concrète à l'écrivain. En conséquence, il est facile de remettre en cause la catégorisation autobiographique, mais il ne s'agit pas vraiment d'une biographie non plus, même si Ducas (2006 : 46) note que Rouaud porte une attitude de biographe qui normalement s'efface « devant celui dont il décrit la vie ». Elle (*ibid.*) ajoute que le narrateur, c'est-à-dire Rouaud, présente les membres de sa famille dans *Les Champs d'honneur* comme des « hommes illustres », ce qui constitue généralement le sujet d'une biographie. Remarquable est aussi le fait que Rouaud a utilisé cette expression comme titre du deuxième roman de la série, ce qui démontre sa volonté d'ériger l'histoire des « petites gens ordinaires » (*ibid.*).

En second lieu, Ducas (2006 : 46), s'interroge sur la question de l'autobiographie et du roman. Le pacte romanesque est présent dans les deux œuvres, étant immédiatement visible sur la couverture des éditions courantes par le mot « roman », mais le récit semble renvoyer encore au genre autobiographique. Selon Ducas (*id.*, 46-47), le récit se compose à la fois d'un roman et d'une autobiographie, naviguant entre les deux, où « tout semble vrai, mais où les noms de personnages et de lieux sont maquillés ». Elle (*ibid.*) donne comme exemple le village appelé Random dans *Les Champs d'honneur*, qui est en réalité Campbon, lieu de naissance de Jean Rouaud. Ce déguisement des noms continue à travers toute la série jusqu'au quatrième livre, *Pour vos cadeaux* (1998), où l'écrivain réintroduit les identités réelles des personnages et des lieux.

La raison pour cet entrelacement des genres est l'envie de la part de l'auteur de ne pas parler de soi et de se masquer derrière les autres, comme le fait remarquer Ducas (2006, 44). La propre personnalité de l'auteur se cache ainsi derrière l'identité des membres de la famille et leur mémoire. Ducas (*ibid.*) explique que dans ce cas-là, donc dans *Les Champs d'honneur*, il s'agit d'un récit *transpersonnel*, c'est-à-dire un récit qui décrit l'expérience commune à plusieurs personnes, au lieu de se concentrer seulement sur celle de l'individu.

Par contre, *Des hommes illustres* semble constituer une œuvre différente par rapport à *Les Champs d'honneur* en ce qu'elle est centrée autour du père de Rouaud, au lieu d'avoir affaire à plusieurs personnes. Le récit pourrait ainsi être décrit comme un mélange d'autofiction et de biographie, en raison de l'attitude de Rouaud qui s'efface lui-même encore une fois devant les événements se déroulant autour de son père et d'autres personnes. Pourtant, le fait que le récit évoque les relations familiales que le père entretient avec ses proches et les autres habitants du village, nous le considérons également comme transpersonnel. *Des hommes illustres*, comme chacun des romans appartenant à cette série romanesque, construit un élément renouvelé de l'autobiographie exploitant les ressources fournies par la fiction romanesque. Ducas (2006 : 47) note que cela arrive par le vécu, qui « passe par le prisme de l'imaginaire ». Le récit de toute la série hésite sans cesse entre fiction et autobiographie, qui suscite la classification finale par Ducas :

Vraisemblable et ressemblant, le récit navigue entre fiction et autobiographie. En ce sens, comme l'ensemble du cycle roualdien, *Les Champs d'honneur* mérite bien d'être qualifié de « récit indécidable » ou de « fiction singulière » (Ducas, 2006 : 47)

Il s'agit alors d'un récit qui mélange la fiction et le réel avec une telle habileté et de façon originale, qu'on ne peut pas le catégoriser de manière absolue. La combinaison des genres est utilisée par Rouaud d'une manière renouvelée et avec finesse. Nous constatons ainsi que le récit du cycle romanesque de Jean Rouaud se compose d'une fiction singulière, basée sur l'autobiographie personnelle de l'auteur mais comprenant des éléments fictifs propres au roman.

3.2 Les occurrences de la pluie

Tout au long de ce travail nous avons examiné de près la nature de la critique comme genre littéraire indépendant et surtout celle de la critique thématique, qui a constitué la base de notre étude. Ceci a été fait pour nous permettre une connaissance approfondie du fonctionnement de la critique en matière de thème et son comportement dans une œuvre, afin de mener une analyse bien formulée sur le thème de la pluie dans les deux romans d'ouverture du cycle romanesque de Jean Rouaud. Cette partie va mettre en œuvre les aspects théoriques mis au jour dans la partie précédente et tentera une analyse thématique de la pluie à l'aide de la démarche méthodologique de Jean-Pierre Richard.

Dans un premier temps, la sous-partie 3.2.1. démontrera la fréquence et la variation diverse du thème de la pluie dans le corpus à travers deux tableaux présentant la variété des pluies dans les deux romans. En second lieu, l'analyse thématique de la pluie dans *Les Champs d'honneur* sera effectuée dans 3.2.2. avec commentaire des citations marquantes. Nous suivrons la catégorisation effectuée par Richard des pluies « néfastes » et « joyeuses » dans ses *Terrains de lecture*, en divisant l'analyse du premier roman en deux sous-parties : 3.2.2.1. et 3.2.2.2. Finalement, une dernière sous-partie (3.2.2.3.) sera consacrée au cadre spatio-temporel des *Champs d'honneur*. La deuxième œuvre, *Des hommes illustres*, sera ensuite examinée de la même manière. La distribution des pluies dans ce roman n'est pas identique à celle des *Champs d'honneur* car il s'agit d'une œuvre singulière, même si elle fait partie de la série romanesque où le thème de la pluie se manifeste à maintes reprises. Notre tentative sera ainsi d'étudier les différences éventuelles entre le comportement et la représentation de la pluie dans les deux romans. Ces deux parties vont d'ailleurs observer les relations entretenues par la pluie avec les sensations diverses, sujet à propos duquel nous avons parlé dans 2.2.3.3. sur l'approche richardienne.

3.2.1. Fréquence et variétés

Pour mieux comprendre la fréquence de la pluie et ses variantes nombreuses dans *Les Champs d'honneur* et *Des hommes illustres*, nous avons établi deux tableaux montrant toutes les instances du mot « pluie » ou d'une variante de celle-ci dans ces deux romans. Le Tableau 2 sur *Les Champs d'honneur* comprend la variation de la pluie nommée, sa fréquence et enfin le numéro de la page où elle se trouve :

La pluie et ses variantes	Nombre de cas	Numérotation des pages
Pleuvoir à verse	1	11
Pluie(s)	29	11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 33, 72, 94, 95, 103, 125, 152
Lentilles d'eau	1	12

Eaux latérales	1	12
Crachin	4	12, 20, 21
Averse	6	12, 16, 17, 21, 34, 122
Tourmente	1	12
Gouttelette(s)	5	13, 16, 18, 33
Goutte(s) (d'eau)	5	13, 17, 19, 75
Pluviosité	1	15
Bruine	1	15
Pleuvoir doucement	1	16
Ondée	2	17, 23
Pleuvoir	7	18, 20, 24, 25, 85, 86
Poudre d'eau	1	20
Flaque (d'eau)	3	20, 85, 125
Pluie d'orage	1	20
Eau millimétrique	1	21
Pluie de tempête	1	22
Pluie de noroît	1	23
Flèches d'eau	1	23
Pluies d'hiver	3	23, 108
Tempête	1	23
Déluge	1	24

Eau	3	33, 82, 85
Pointes laiteuses	1	34

Tableau 2 : La pluie et ses variantes dans *Les Champs d'honneur* (1990, Éditions de Minuit)

En un premier temps nous remarquons tout de suite que la pluie apparaît sous de multiples formes en plus des mots « pluie » ou « pleuvoir » eux-mêmes. Le thème s'éloigne de sa forme de « base » pour passer à des formes représentant différents types de pluie, par exemple celles du *crachin*, *averse*, *tourmente*, *bruine* et *ondée*. De ces derniers exemples on peut voir l'utilisation des mots décrivant des pluies similaires, comme le « crachin » et la « bruine », mais avec des mots variés.

L'autre élément notable est que la pluie se manifeste presque dès le début du roman, la première référence se présentant à la page onze qui constitue vraiment la troisième page du récit. Si nous considérons la notion de l'*incipit*, qui désigne les premières lignes du récit dans une œuvre censée informer, intéresser et proposer un pacte de lecture au lecteur (Jacob, 2007 : 12, 17), la pluie ne prend pas cette forme, pour être exact. Cependant, comme nous le voyons dans le tableau, le mot « pluie » se présente immédiatement depuis la page onze et ne disparaît pas sur environ une trentaine de pages. Dans ce sens-là nous trouvons que le thème pourrait être considéré comme l'*incipit* thématique du récit, à cause de son apparition directe dans le premier chapitre.

La notion la plus fréquente est clairement celle de « pluie », qu'on retrouve presque une trentaine de fois dans le texte. Parmi d'autres variations régulières, sinon aussi fréquentes que la « pluie », sont « crachin », « averse », « goutte(lette) » et le verbe « pleuvoir ». Nous rencontrerons ces variantes dans 3.2.2.1. et 3.2.2.2. où elles font partie des pluies « néfastes » et « joyeuses ».

Rouaud fait par ailleurs usage d'autres expressions exprimant la pluie, et plus spécifiquement l'eau, avec un mot descriptif qui s'y rattache comme : « lentilles d'eau », « flèches d'eau », « gouttes d'eau », « flaques d'eau » et « pointes laiteuses ». Ces différents types d'eau véhiculent les variantes possibles de la pluie mais aussi les métaphores qu'on peut utiliser afin d'exprimer la nature d'eau. Des derniers exemples, les « flèches » d'eau ainsi que les « pointes laiteuses » constituent des variations de

pluies symboliques, faisant allusion à un autre thème en plus d'illustrer une pluie particulière. En plus de ces références métaphoriques, Rouaud renvoie également à la quantité de pluie avec l' « eau millimétrique » par exemple, reliant l'élément d'unité exacte à la pluie. Citons finalement la présence des pluies de « noroît » et d' « hiver », des pluies qui semblent être marqueurs des changements de saisons dans le récit, ce que nous allons étudier de plus près dans la partie analytique. Nous évoquerons également les autres exemples brièvement présentés ici plus longuement dans 3.2.2.1. Regardons ensuite le deuxième tableau avec les occurrences pluviales des *Hommes illustres*.

La pluie et ses variantes	Nombre de cas	Numérotation des pages
Pluvieux	1	13
Pluie	13	27, 45, 55, 57, 58, 76, 101, 136, 139, 146
Eau de pluie	2	40, 55
Pleuvoir	3	51, 94, 146
Pleuvoter	1	73
Gouttelettes	1	74
Pluie d'août	1	94
Gouttes (de pluie, d'eau)	2	136
Averse	2	138, 139
Flaques d'eau	1	140
Déluge	1	171

Tableau 3 : La pluie et ses variantes dans *Des hommes illustres* (1993, Éditions de Minuit)

À première vue, ce deuxième tableau est beaucoup plus court quant à la diversité des pluies ainsi que leur fréquence dans le roman. Néanmoins, la pluie reste indéniablement

un élément qui vient et revient plusieurs fois au cours du roman, depuis le premier chapitre jusqu'à la fin.

Une grande similarité visible entre *Les Champs d'honneur* et *Des hommes illustres* est la fréquence importante du mot « pluie », qui forme le mot le plus souvent utilisé des variations possibles dans les deux romans. Contrairement à *Les Champs d'honneur* où le mot « pluie » apparaît presque dès le début immédiat du roman et ainsi forme d'une façon son incipit, le mot n'émerge qu'à la page vingt-sept dans *Des hommes illustres*. Malgré cela elle constitue la variation la plus récurrente démontrant la présence régulière et la continuité du thème dans ce roman de la même manière que dans le premier.

Même si peu de variétés similaires au premier roman se trouvent sous forme de « goutte », « gouttelettes », « flaques d'eau », « averse », ces exemples constituent déjà presque la plupart des notions trouvées. Outre celles-là, la pluie d' « août » ressemble aux pluies saisonnières présentes dans *Les Champs d'honneur*. Comme expressions nouvelles on peut remarquer le verbe « pleuvoter » qui veut dire pleuvoir faiblement, et « déluge », faisant référence aux pluies torrentielles ou à l'inondation.

Ce bref regard sur les formes possibles du thème présentes dans les romans de Rouaud et leurs occurrences nous a fourni un aperçu sous forme de fréquence statistique et un premier regard sur les variations différentes. Ce ne sont pourtant pas des listes rigoureuses qui nous donnent l'information suffisante à l'égard de l'étude thématique des œuvres. Nous aborderons par conséquent l'analyse thématique du premier roman à travers la démarche richardienne et la critique thématique.

3.2.2. *Les Champs d'honneur*

L'analyse de Jean-Pierre Richard (1996) dans ses *Terrains de lecture* concernant la présence de la pluie dans *Les Champs d'honneur* y fait aussitôt remarquer sa nature déplaisante, tenace et surtout néfaste. Il (1996 : 137) indique que l' « ouverture des *Champs d'honneur* analyse minutieusement, avec un brio cruel, ce maléfice très ancien ». La pluie consiste en un phénomène naturel et extrêmement courant dans le climat breton évoqué dans le roman, et les gens y sont habitués ce qui devient clair dès les premiers chapitres. Outre les pluies « néfastes » le roman contient plusieurs variations de pluies « joyeuses » qui constituent quand même une partie considérable du

roman. Le cadre spatio-temporel constitue également un élément fascinant dans le roman, subsumant des changements incessants du temps et du lieu. La pluie se présente dans ces situations

3.2.2.1. Les pluies « néfastes »

Les Champs d'honneur constitue selon Ducas (2006 : 65) un roman décrivant une « vie ponctuée par les saisons, les pluies et les drames ordinaires ». Parmi ces pluies variées et fréquentes, Jean-Pierre Richard aborde la caractéristique fascinante de la pluie qui est sa nature parfois néfaste. Il (1996 : 137) relève des adjectifs comme *insistante*, *tenace*, *déplaisante* et « cet être ambigu » en parlant de la pluie, et plus spécifiquement du *crachin*, qui peut composer une variété très menaçante. Nous étudierons ensuite de près ce phénomène particulier et la façon dont il se manifeste dans le récit unique de Rouaud.

Le début des *Champs d'honneur* évoque méticuleusement le « maléfice très ancien » de la *bruine* ou du *crachin*, selon Richard (1996 : 137). Cette pluie très fine qui en général serait peut-être considérée simplement comme un type de pluie un peu ennuyeux ou un désagrément, est vu par Richard (*ibid.*) comme un « ennemi venu du dehors », un « mauvais objet externe » qui attaque presque n'importe quel aspect lié à la vie d'une personne : l'identité, les maisons, les corps, les objets familiers, les pensées, et même les sentiments. L'attaque menée contre ces éléments est visible à travers le récit entier, qu'il soit dans des situations quotidiennes ou d'autres plus graves, par exemple celles liées à la guerre.

L'un des traits notables de la pluie néfaste et surtout du *crachin* est son invasion insidieuse, ne laissant pas une fissure ou un trou dans son passage. Ceci est apparent par exemple dans les moments avec les enfants de la famille et le grand-père maternel de Rouaud, Alphonse Burgaud⁸, et sa vieille voiture, la 2 CV :

1. La pluie giclait par les joints à demi arrachés des portières – cet air de ne pas y toucher du *crachin* qui, sur la distance, trempe aussi sûrement qu'une averse. (*Les Champs d'honneur* : 12)

Même le *crachin* trempe tout avec une force semblable à celle de l'averse abondante, en se faufilant à l'intérieur du véhicule d'une manière maline. Il constitue une pluie plus

⁸ Nom fictif utilisé par Jean Rouaud de son grand-père maternel, Alfred Brégeau.

astucieuse que l'on considèrerait peut-être normalement, s'infiltrant dans chaque trou minuscule possible. Richard (1996 : 137) fait signaler aussi la pesanteur du crachin, une caractéristique assez paradoxale si l'on considère sa taille minuscule et son poids léger.

2. [une] chape d'ardoise qui se couche lourdement sur la région, ménageant un mince réduit entre nuages et terre, obscur, saturé d'eau. (Les Champs d'honneur, 20)

Référer cette pluie à une « chape d'ardoise » qui s'approche de la région d'une manière sinistre accentue sa lourdeur physique ainsi que la menace qu'elle pose. On peut sentir comme lecteur le poids et l'obscurité du crachin par cette description. Richard (*ibid.*) décrit le mélange des sentiments présents dans cet exemple comme une combinaison du « malaise de l'accablement » et d'« un sentiment d'étroitesse », qui ensemble renforce la pensée d'« une prégnance, d'une occupation dense et comme invisible de l'espace, à l'inquiétude aussi d'un assaut jamais frontal, mais toujours glissé, insinué ». Le crachin forme ainsi un type de pluie qui semble assez dangereux même, créant de la peur et de l'inquiétude par rapport à son attaque possible, qui reste toujours allusive, et crée ainsi le sentiment d'angoisse. Les extraits suivants maintiennent également ces caractéristiques :

3. [...] un lent rideau dense, obstiné, qu'un souffle suffit à faire pénétrer sous les abris (Les Champs d'honneur, 20)

4. [...] ce crachin serré des mois noirs, novembre et décembre, qui imprègne le paysage entier et lamine au fond des cœurs le dernier carré d'espérance (Les Champs d'honneur, 20)

Le premier exemple (3.) démontre vraiment le côté étroit du crachin, une pluie obstinée qui pénètre dans n'importe quel endroit sans pitié, sous tous les abris et cachettes. Le deuxième exemple (4.) renvoie à sa capacité de tremper un espace, même un paysage entier, exprimant une « continuité liquide » angoissante selon Richard (1996 : 138) et une « peur de l'infiltration » qui éteint l'espoir complètement. Il y a ainsi un certain sentiment d'anxiété lié au rapprochement de cette pluie et son aptitude à s'infiltrer n'importe où.

Ducas (2006 : 45) soulève aussi la question sur la stratégie d'adaptation de Rouaud-enfant qui vient de perdre son père, insistant sur le fait que la scène du deuxième exemple (4.) démontre son chagrin et son deuil immense. Les événements se passent comme si ce deuil était présent dans la situation même de l'écriture et que cette tristesse et cette difficulté d'exister composaient « son corollaire obligé » (*ibid.*). Cela est

suggéré de façon allusive avec le crachin qui lamine totalement l'espérance mais aussi plus tard avec la description des « longs jours maussades sans même la promesse d'une éclaircie » (Rouaud, 1993 : 21). Le motif du crachin pénétrant semble désigner ainsi le chagrin qui s'infiltré dans le cœur de l'enfant ayant perdu son père. La pluie est un élément de pesanteur avec un impact sur la mentalité aussi, comme il est apparent chez Rouaud-enfant alourdi par sa douleur.

Nous pensons ainsi que Rouaud utilise en partie cette description sombre du crachin afin d'illustrer son chagrin extrême ressenti comme enfant, et qui ne l'a pourtant jamais quitté. Ducas (*ibid.*) indique que c'est cette douleur énorme qui a empêché Rouaud de parler de soi-même et la raison pour laquelle on ne le voit pas directement dans le récit. L'exploration de sa mémoire familiale devient ainsi le seul moyen d'« écriture de l'intime », contre cette incapacité immense à parler de soi. Il s'agit pour Rouaud de combler un manque à travers sa quête des repères familiaux (*ibid.*).

Regardons ensuite la manière dont Rouaud parle de l'eau. Curieusement, elle est présentée dans *Les Champs d'honneur* comme un être mesurable comme nous l'avons vu auparavant dans 3.2.1., élément à la fois minuscule et continu, ininterrompu (Richard, 1996 : 138).

5. Le pain est mou, les murs se gorgent d'humidité, des continents se forment sur les tapisseries et on se demande par où cette *eau millimétrique* a bien pu s'infiltrer. (Les Champs d'honneur, 21)

6. Les radiateurs s'échauffent en vain, *elle* se faufile par le chas d'une aiguille comme sous un arc triomphal. (Les Champs d'honneur, 21)

Dans ces deux autres extraits, on peut voir encore le côté malin du crachin et de la bruine, une pluie tellement fine qui malgré tous les obstacles s'infiltré et goutte par les plus petites des ouvertures. Les dommages qu'elle cause sont faciles à reconnaître selon Richard (1996 : 138), comme en témoigne le premier exemple avec le pain mou, les murs saturés d'eau, les tapisseries mouillées, etc. La pluie a pour objet d'arroser tout : « la substance, l'étoffe intérieure des êtres attaqués, et sur le sol, le lieu où ils tentent de prendre pied, d'établir et enraciner leur existence » (*ibid.*). Cette « infiltration pluvieuse » fait concrétiser une mélancolie, en laminant, découpant, décomposant et dissolvant « toutes les ressources des intimités vivantes » (*ibid.*). L'influence mélancolique de la pluie se manifeste dans les corps des gens ainsi que dans leurs esprits. La pluie n'attaque plus tout simplement le corps physique, mais aussi l'intimité

des êtres humains, qui en conséquence n'ont pas une place ou un élément stable sur quoi ils pourraient s'appuyer. Cela semble renvoyer à la peur guerrière qui n'est pas encore directement évoquée dans le début du roman, mais que nous pensons être un indice des choses à venir. L'extrait suivant montre l'occupation universelle de la pluie des champs, ayant peut-être un rapport avec les gens faisant face à la guerre :

7. L'esprit des marais à tout enveloppé. Les prairies, les pelouses sous leur verdoyance dissimulent des éponges. Les souliers qui s'y aventurent s'affublent d'énormes semelles de boue [...]. (Les Champs d'honneur, 21)

Richard (1996 : 138) soulève la peur de l' « engluement, [...] d'une sorte d'universel collage » dans cet exemple (7.), qui à son avis est représentatif d'une crainte de la persécution. Cette persécution se trouve dans le paysage entier et dans « toute l'invention romanesque de Jean Rouaud » selon Richard (*ibid.*). Nous trouvons qu'il y a également un essai de la part des prairies et des pelouses de se masquer comme des éponges, désignant la nature trompeuse de la pluie néfaste. La pluie, matérialisant une mélancolie comme le formule Richard (*ibid.*), est à notre avis descriptive de la situation de guerre et les gens affectés par elle ainsi que de l'état d'esprit collectif de la France. La pluie constitue un élément représentatif de la menace et de la terreur guerrière, persécutant les gens partout.

Les scènes de guerres décrites à la fin de l'œuvre entretiennent une correspondance avec la pluie néfaste. Le motif de la bruine en particulier est une pluie qui semble posséder de nombreuses caractéristiques similaires à celles représentées dans la guerre, souvent liée à l'angoisse et à l'adversité. La bruine en soi ne représente qu'une pluie apparemment inoffensive, mais dans le texte roualdien elle comporte plusieurs traits vers la fin de l'œuvre qui sont de très près associés aux atrocités ressenties dans la guerre.

Richard (1996 : 143) évoque un moment important quand le récit porte sur les scènes de la Grande Guerre et surtout l'attaque à Ypres en 1915, au moyen de gaz asphyxiants. L'ypérite compose l'un des éléments guerriers qui a des traits ressemblants à la bruine : elle avance également en glissant, par insinuation, et pas d'une manière frontale. L'ypérite constitue un élément lourd qui est « pesamment plaquée au sol », comme on l'a vu de façon similaire avec la bruine qui a été comparée à une « chape d'ardoise ». Ce lourd brouillard de gaz toxique est aussi persécutant que la bruine, ne laissant nul espace libre échappé à son étreinte :

8. Le vent complice poussait la *brume verte* en direction des lignes françaises, *pesamment plaquée au sol, grand corps mou* épousant les moindres aspérités du terrain, s'engouffrant dans les cratères, avalant les bosses et les frises de barbelés, *marée verticale* comme celle en mer Rouge qui *engloutit* les chars de l'armée du pharaon. (Les Champs d'honneur, 147)

9. Maintenant, le *brouillard chloré* rampe dans le lacin des boyaux, *s'infiltré*, dans les abris (de simples planches à cheval sur la tranchée), se niche dans les trous de fortune, *s'insinue* entre les cloisons rudimentaires des casemates, [...] *occupe sans répit l'espace*, si bien que la recherche frénétique d'une bouffée d'air pur est désespérément vaine, confine à la folie dans des souffrances atroces. (Les Champs d'honneur, 148)

Comme on le voit dans le premier exemple (8.), cette « brume verte » engloutit tout sur son passage avec une pesanteur pareille à la bruine. Son « grand corps mou » balaie par-dessus la terre sans pitié, comparée par Rouaud à une marée verticale submergeant tout sur son chemin. La deuxième citation (9.) met en avant encore mieux la similarité entre la bruine et l'ypérite. Les mêmes expressions sont utilisées de ce « brouillard chloré » qu'avec le crachin, qui « s'infiltré » et « s'insinue » dans chaque lieu d'une manière mortelle, que ce soit dans les abris ou les tranchées. Ceux-ci restent incapables de se protéger contre le gaz toxique, sans parler des corps humains cherchant le moindre souffle d'oxygène.

Richard (1996 : 144) fait remarquer la différence assez grande entre le degré d' « ennui » du crachin breton et le gaz asphyxiant : si le signe caractéristique du crachin est sa nature intolérable, le gaz démontre la réalité brutale « sous la forme la plus exaspérée, la plus insoutenable ». Il ne s'agit plus d'un élément ennuyeux et méchant, essayant de torturer les gens ; il s'agit maintenant d'un instant vraiment mortel : la guerre qui prend toutes les caractéristiques du mauvais climat (la bruine, le crachin) en les « rendant véritablement délétères » (*ibid.*). Les différences sont visibles si on compare le « poison de l'âme » évoqué par le crachin au début du livre et l'empoisonnement du corps effectué par l'ypérite dans la situation de guerre vers la fin du roman. Donc même si le crachin ordinaire est décrit comme un poison de l'âme, c'est l'ypérite qui empoisonne le corps. La situation réelle et grave de la guerre est évoquée : on n'est pas dans l'imaginaire maintenant, il y a des personnes qui meurent sur ces champs de bataille. De la même manière, le crachin « étouffe », et l'ypérite « asphyxie » ; les qualités néfastes du crachin et d'autres pluies similaires n'atteignent pas la gravité de la situation réelle que la scène de guerre élucide chaque fois.

10. [...] l'intolérable brûlure aux yeux, au nez, à la gorge, de suffocantes douleurs dans la poitrine, une toux violente qui déchire la plèvre et les bronches, amène une bave de

sang aux lèvres, le corps plié en deux, [...] piétinés par les plus vaillants qui tentent, mains au rebord de la tranchée, de se hisser au-dehors (Les Champs d'honneur, 149)

L'horreur des effets dévastateurs de l'ypérite et la lutte pour la vie continuent dans cet exemple (10.). L'angoisse des soldats peut vraiment être sentie par leur souffrance et les essais nombreux de « se hisser au-dehors » de la tranchée. Ce passage assez long du roman termine avec l'affaissement final des corps dans la « chape de glaise molle » avec les autres cadavres succombant à l'effet du poison.

L'« eau guerrière » compose le dernier élément des pluies néfastes qui, ensemble avec la boue, fonctionne comme élément négatif contribuant à la Terreur guerrière.

11. [...] prélude à l'assaut, dont on redoute qu'il se couche avant l'heure, avec la *pluie interminable* qui lave et relave la tache originelle, transforme la terre en *cloaque*, *inonde* les trous d'obus où le soldat lourdement harnaché se noie, la pluie qui ruisselle dans les tranchées, effondre les barrières de sable, *s'infiltré* par le col et les souliers, *alourdit* le drap du costume, *liquéfié* les os, *pénètre* jusqu'au centre de la terre, comme si le monde n'était plus qu'une éponge, un *marécage infernal* pour les âmes en souffrance, [...] (Les Champs d'honneur, 152)

Cet exemple atteste de l'usage de phrases très longues par Rouaud, désignant le pouvoir alourdissant et l'influence destructive de la pluie guerrière. Par les mots que nous avons mis en italiques on peut remarquer les effets dévastateurs de la pluie sur des soldats piégés dans les tranchées. Il y a, à notre avis, une urgence dans ces mots décrivant l'avancée de la pluie « interminable » qui inonde, ruisselle, effondre, s'infiltré, alourdit, liquéfie, et encore, pénètre dans la terre, procurant la noyade tragique d'un soldat. La pluie, transformant la terre en un « marécage infernal », constitue un piège aussi pour les cadavres qui y restent exposés à la fusillade et aux éclats d'obus. On peut voir de nouveau les aspects familiers de l'eau néfaste d'avant, qui remplit les trous minuscules, infiltre chaque espace et pénètre dans n'importe quel lieu, rien ne l'arrêtant.

Si nous considérons les variétés de pluies néfastes traitées ci-dessus par rapport au motif, il nous semble que le crachin constitue le motif le plus significatif ainsi que le plus fréquent dans le roman. Formant le motif du thème de la pluie, le crachin compose un type de pluie constant et particulièrement néfaste dans *Les Champs d'honneur*. Puisqu'il s'y manifeste à maintes reprises, il prend également le rôle de leitmotiv, c'est-à-dire d'un motif récurrent. Comme nous l'avons vu dans 2.2.4.2, le leitmotiv garde une valeur symbolique et tente parfois d'exprimer une préoccupation spécifique. Considérant le crachin et sa valeur symbolique dans le récit, nous pensons qu'il signifie

la puissance et l'effet dévastateur de la guerre, représentant un élément persécuteur comme on l'a vu dans les extraits cités ci-dessus. Avec cette relation à la guerre et ses horreurs, qui ne se réalisent qu'à la fin du roman, le crachin semble représenter une sorte d'avertissement de ces événements, constituant ainsi une préoccupation symbolique. Quant aux variantes des pluies néfastes formant un ensemble de motifs, elles forment également le topos des pluies négatives.

L'effet destructif de la pluie soulève aussi la question du jeu de mots avec « les champs d'honneur » et « les champs d'horreur ». Richard (1996 : 146) lui-même se demande s'il est possible de faire cette transformation des champs d' « horreur » en ceux d' « honneur », puisque dans la situation guerrière, il n'y a pas grand sens de poser une telle question. En tout cas, il s'agit de circonstances graves concernant la mort de nombreuses personnes innocentes, quelle que soit leur manière de mourir ou de survivre. Nous pensons que le titre choisi par Jean Rouaud a peut-être précisément pour intention d'obliger le lecteur à s'interroger sur ce paradoxe difficile, juxtaposant l'honneur et la dignité immense adressée aux soldats de la guerre et les horreurs qu'ils doivent y subir.

La pluie est néanmoins capable de fonctionner comme un élément consolateur écartant les atrocités et les soucis de la guerre, comme nous le voyons avec les pluies « joyeuses ». Elles semblent former ainsi avec les pluies néfastes un « couple antithétique », évoqué dans 2.2.3.3. chez Richard. Rappelons que le thème constitue un élément d'équilibre puisqu'il se joint à d'autres thèmes, formant alors ce type de couple antithétique. Les pluies néfastes construisent ainsi avec les pluies joyeuses des éléments s'équilibrant l'un l'autre.

3.2.2.2. Les pluies « joyeuses »

Les pluies néfastes ne constituent pas donc la seule variété dans le récit familial des *Champs d'honneur*. Richard (1996 : 139) souligne la présence des pluies « bien moins gênantes, et même quelquefois joyeuses », qui semble posséder des caractéristiques de guérison, voire thérapeutiques. Cette « eau bretonne » comme Richard (*ibid.*) la nomme, porte des variations différentes que nous étudierons de plus près dans cette partie-ci.

La première « mutation » expliquée par Richard (1996 : 139) consiste en une pluie avec des propriétés plutôt thérapeutiques et agréables, qui possède un effet bienfaisant au lieu de destructif, l'*eau-poudre* :

12. Qu'il pleuve à marée montante, ce n'est pas à proprement parler une pluie. C'est une *poudre d'eau*, une *petite musique méditative*, un hommage à l'ennui. Il y a de *bonté* dans cette *grâce avec laquelle elle effleure le visage, déplie les rides* du front, le repose des pensées soucieuses. Elle tombe *discrète*, on ne l'entend pas, ne la voit pas, les vitres ne relèvent pas son empreinte, la terre l'absorbe *sans dommage*. (Les Champs d'honneur, 20)

Il y a une qualité douce et tendre de cette pluie qui tombe tout doucement sans bruit, composant une modalité heureuse de la pluie, qui selon Richard (1996 : 139), constitue une « eau à demi asséchée, qui n'insiste pas sur les choses, et ne les souille pas, n'y laisse aucune trace ». Comme nous l'avons vu avec le crachin par exemple dans 3.2.2.1., cette pluie n'est pas menaçante, destructive, maline ou néfaste. Au contraire, elle semble rayonner la bonté et la grâce, n'ennuyant personne ni même la terre (elle est absorbée par la terre sans dégâts). En outre, cette pluie douce évoque plusieurs sensations qui augmentent de plus son charme. Elle est décrite comme une « petite musique méditative » qu'on n'entend pas, paradoxalement ; il s'agit d'une pluie tellement douce et fine que même la vue ne la distingue pas clairement. Quant au sens du toucher, la pluie a une qualité d'effleurement qui caresse le corps et le visage. Richard la décrit de manière suivante :

Par rapport au corps la voici devenue non plus insinuante, mais frôlante, tangentielle : et donc facilement sublimée en une sorte de massage affectif, puis de caresse, d'enveloppement consolateur (Richard, 1996 : 139)

Cette pluie douce n'est pas envahissante et ne s'infiltrer pas comme les pluies néfastes évoquées auparavant, mais frôle le visage et le corps d'une façon « tangentielle » et beaucoup plus indirecte que les pluies néfastes plus invasives. Elle fournit au corps une sorte de massage émotif et sensible, caressant et réconfortant, par l'effacement des rides et la liquidation des soucis (Richard, 1996 : 139). Le toucher de cette pluie constitue ainsi un élément vraiment consolateur qui étire et accueille au lieu d'aliéner. C'est l'aspect accueillant de la pluie ainsi que sa capacité de placer son spectateur ou patient dans un silence rempli d'humidité, sous forme de poudre, qui lui prête son charme.

La deuxième modalité de la pluie se compose de l'*averse*, la « véritable antithèse du crachin » comme l'indique Richard (1996 : 140). Le premier exemple ci-dessous reflète

à notre avis parfaitement la nature enjouée de cette pluie particulière, et le deuxième son rythme unique :

13. Le crachin n'a pas cette richesse rythmique de l'averse qui *rebondit clinquante* sur le zinc des fenêtres, *rigole* dans les gouttières, et, *l'humeur toujours sautillante*, tapote sur les toits avec un talent d'accordeur au point de distinguer, pour une oreille familière, les matériaux de couverture : ardoise, la plus fréquente au nord de la Loire, tuile d'une remise, bois et tôles des hangars, verre d'une lucarne (Les Champs d'honneur, 21)

14. Rapides, tendues, ou au contraire se posant en bout de course avec mollesse, les gouttelettes frappaient au petit bonheur le coin de l'œil, la tempe, la pommette, ou visaient droit aux creux de l'oreille [...] (Les Champs d'honneur, 13)

Le sens de l'ouïe s'avère être le trait définissant et le plus important de l'averse. Elle possède un rythme musical qui n'est pas pareil aux autres variétés de pluie, comme par exemple le crachin mentionné dans le premier exemple (13.). Selon Lantelme (2009 : 51) la phrase roualdienne en général est musicale, possédant des nuances variées par l'utilisation des assonances et des allitérations, qui permettent d'entendre ce qui est décrit. La première citation (13.) démontre la musicalité de la pluie à travers les variations de son crépitement sur les toits.

L'averse équivaut aussi à une pluie heureuse qui aime rebondir, sauter et rigoler, portant une humeur jamais diminuant. Cette pluie constitue ainsi une source de plaisirs à la fois aussi « raffinés qu'inattendus », comme le note Richard (1996 : 140). Il (*ibid.*) fait aussi la comparaison entre l'averse et l'eau-poudre évoquée auparavant, qui ont en commun qu'elles ne sont pas des pluies persécutrices, comme les pluies néfastes présentées dans 3.2.2.1., mais joyeuses et pleines de vie et d'énergie. De toute façon, l'averse ne constitue pas une pluie aussi douce et bienveillante que l'eau-poudre, frappant les corps au lieu de les caresser et les frôler, avec un impact immédiat, rebondissant d'un corps à l'autre.

Richard (1996 : 140) divise en « thèmes génériques » de l'averse la relance, le saut, le « clinquant » et la danse, tous des éléments faisant référence à une libération totale, une délivrance qui exprime les plaisirs « d'évasivité » et « d'innocuité » portés par l'averse. La goutte d'eau forme le motif de ces thèmes, sur laquelle est basé l'état euphorique de l'averse, et qui fournit une individualité et une suffisance de l'élément (*ibid.*). Le rythme et la musicalité de la goutte mentionnés ci-dessus sont également évoqués par Richard (*ibid.*) qui signale sa capacité à prendre la forme d'un autre objet en se multipliant, qui est naturellement l'averse. La deuxième citation (14.) nous montre que ce rythme peut

aussi varier d'une rapidité extrême à une douceur lente, même si sa nature la plus habituelle est d'être énergique et rebondissante. La qualité musicale de l'averse et des gouttes qui la constituent « prend valeur de provocation signifiante par rapport aux diverses substances touchées par l'eau de pluie » (*ibid.*). Ces matières variées ne sont plus noyées ou dissoutes comme dans 3.2.2.1. avec la bruine et les horreurs guerrières, mais soulignées et mises en valeur comme leurs propres éléments uniques. Cela est bien visible dans le premier exemple (13.) où ce « révélateur de matérialité », c'est-à-dire l'averse, permet de distinguer les différents matériaux des toits.

Les objets ne constituent pas les seuls à être affectés. S'étendant sur la qualité révélatrice de la pluie, Richard (1996 : 140) fait remarquer les corps et surtout les « chairs » des personnes qui composent l'espace le plus facilement pénétré par « l'agression bruineuse ». Derrière cette invasion sont les *pluies de noroît*, la troisième variété des pluies joyeuses. Regardons les extraits suivants :

15. Les pluies de noroît sont glaciales et fouettent le sang. Poussées par le terrible vent qui déferle de l'Atlantique, elles giflent à l'oblique. C'est de la limaille qui cingle le visage, des flèches d'eau qui vous percent et vous assomment. (Les Champs d'honneur, 23)

16. Les joues, le nez, les mains sont vermillon. (Les Champs d'honneur, 23)

17. [...] du moins procurent-elles, ces pluies d'hiver, la détente d'un vigoureux exercice, ce bien-être qui suit l'effort [...] (Les Champs d'honneur, 23)

Le premier exemple (15.) montre un côté vraiment agressif de la pluie qui fouette, gifle et cingle la peau en plus de la percer et de l'assommer. Cette utilisation de mots forts par Jean Rouaud ne reflète pas une pluie joyeuse qui frôlerait le corps d'une manière douce. Cependant, Richard (1996 : 141) fait noter que même si cette pluie semble être par nature violente, elle ne tient pas aux autres traits présents dans le crachin et la bruine par exemple, comme leur effet immédiat ou tangentiel au corps. La sensation créée par ces pluies de noroît est plutôt celle d'excitation, avec un mouvement oblique, produisant « une montée de sang » qui constitue en un plaisir évident (*ibid.*). Le contact avec la peau est donc un élément crucial à notre avis ici, car l'effet de toucher de la pluie provoque une sensation stimulante et excitante au lieu de créer de l'inquiétude. La deuxième citation (16.) montre aussi cet effet par la couleur rouge sur la peau résultant du contact avec la pluie. Nous nous interrogeons quand même un peu sur cet exemple fourni également par Richard dans ses *Terrains de lecture*, car il ne démontre pas

directement à notre avis que cette qualité de la pluie constituait un élément de plaisir. Au contraire, comparée à l'eau-poudre et son « massage émotif » par exemple, cette pluie ne possède pas sa qualité consolatrice. Cependant, le troisième exemple (17.) signale l'effet de plaisir suscité par cette pluie en dénotant « ce bien-être qui suit l'effort ». La pluie constitue ainsi un élément assez agressif qui frappe le corps, avec pourtant la sensation suivante amenant plein de détente et de rafraîchissement.

Finalement, un dernier type de pluie appartient à cette variété « joyeuse » qui possède la même vertu d'excitation que les pluies de noroît évoquées ci-dessus, mais qui l'est encore davantage : les *pluies de tempête*. Leur fonction positive tourne autour du nettoyage du paysage et sa purification, pas seulement de « battre et attiser les chairs » (Richard, 1996 : 141).

18. Les pluies de tempête ont la volonté de faire place nette. Si le froid s'installe, elles attendent la lune suivante et à coups de bourrasques balayent toute la saleté de l'hiver. (Les Champs d'honneur, 22)

Rouaud (1993 : 23) évoque la bonne volonté de ces pluies, que constitue toujours une tempête forte et désagréable qui « hurle et cogne », mais qui possède quand même le désir de purifier les environs comme on le voit dans la citation (18.). Cette pulsion de nettoyage, comme l'appelle Richard (1996 : 141), vient d'un enthousiasme énorme et d'une volonté de faire du bien malgré la nature relativement agressive portée par la tempête. Cet enthousiasme sans doute bien intentionné de la tempête ne vient pourtant sans un prix à payer comme on le voit dans l'exemple suivant :

19. Parfois, dans l'enthousiasme, un arbre a changé de place, un autre est décapité, une voiture retournée, des cheminées prennent leur envol, des girouettes jouent les filles de l'air, [...] (Les Champs d'honneur, 22)

Des conséquences moins heureuses suivent cet enthousiasme dans lequel la pluie s'est enveloppée, avec les décapitations des arbres ou les retournements de voiture par exemple. Néanmoins, Richard (*id.*, 141) estime que ces actions sont plutôt libératrices et ne composent pas un mal pareil au *crachin* qui, comme nous l'avons vu dans 3.2.2.1., provoque une « aliénation infiltrante » et possède une volonté persécutrice qui cherche à abîmer. Nous sommes d'accord avec cette observation de Richard et trouvons qu'aux pluies de tempête manque la tentative de nuire ou de faire du mal délibérément.

La tempête constitue ainsi principalement une pluie joyeuse, avec une valeur explosive, quant à la sensation du toucher :

Ce type de pluie a valeur presque insurrectionnelle : les choses qu'il atteint, il ne se contente pas de les effleurer, comme une consolatrice sensuelle, ni des les pianoter, comme un musicien subtil, ni même de les gifler comme un provocateur un peu brutal, il les envoie en l'air, et, avec elles, [...] la logique de leur explosion joyeuse. (Richard, 1996 : 142)

Richard (1996 : 142) compare ici le toucher d'autres pluies joyeuses traitées ci-dessus (eau-poudre, averse, pluies de noroît) et le fait que la tempête ne se contente pas d'une caresse légère d'averse ou même d'une gifle énergique des pluies de noroît. Au contraire, elle semble composer une pluie audacieuse exprimant sa joie par l'enthousiasme extrême. Quant à l'élément d'enthousiasme de la tempête, Richard (*ibid.*) va encore plus loin en mettant en avant une description psychologique de celui-ci, le déterminant comme le motif psychologique de la pluie. Il (*ibid.*) évoque tous les schèmes psychologiques possibles qu'on peut trouver, comme l'arrachement, le déplacement (les arbres), l'envol des cheminées, etc. Comme nous ne sommes pas en train de conduire une étude thématique s'appuyant sur la psychologie, même si Richard y puise parfois des éléments, nous ne traiterons pas plus avant cet aspect-là.

Considérons ensuite la chronologie dans laquelle les pluies se trouvent dans l'œuvre. Toutes ses variations demeurent dans un ordre chronologique dirigé par la succession des saisons ou par le « cycle d'une évolution interne », comme le fait remarquer Richard (1996 : 142). Il y a toujours une introduction, un sommet et une conclusion à propos de ces pluies, une espèce de continuation naturelle. Également, il existe un climat avant et après la pluie (Richard, 1996 : 142 ; Ducas, 2006 : 65). Cela se présente « à des signes très sûrs » comme il est évident de cette citation :

20. [...] le vent d'ouest, net et frais, les mouettes qui refluent très loin à l'intérieur des terres et se posent comme des balles de coton sur les champs labourés [...], dans les jardins, les feuillages qui s'agitent et bruissent au vent, les petites feuilles rondes des trembles affolées, les hommes qui lèvent le nez vers un ciel pommelé [...] (Les Champs d'honneur, 17)

Cet extrait montre à notre avis très bien les nombreux éléments qui, par leur comportement ou apparence, marquent le temps d'avant la pluie. Il y a un moment d'une vigilance et d'un « éveil du paysage » à travers tous ces éléments mouvants, ponctuels, et un peu déplacés de leurs activités usuelles. Le vol des oiseaux, le mouvement tortillant des feuilles et le nez des hommes détectant les nuages du ciel signalent tous l'arrivée de la pluie.

Le moment après la pluie est marqué par l'inversion, mais également descriptive avec ses signes particuliers :

21. Après le passage du grain de traîne qui clôt la tempête, une voûte de mercure tremblote au-dessus de la ville. Sous cet éclairage vif-argent, les contours se détachent avec une précision de graveur [...]. Les vitrines lavées de près resplendent, le dôme des arbres s'auréole d'une infinité de clous d'argent, l'air a la fraîcheur d'une pastille à la menthe. La ville repose comme un souvenir sous la lumineuse clarté d'une cloche de cristal. (Les Champs d'honneur, 22)

L'après-pluie restitue alors l'ambiance heureuse et légère avec une euphorie nouvelle procurée par le bon temps. Un plaisir total est pris de la clarté et de la pureté précise ainsi que complexe (les contours) et perceptible dans les multiples éléments contenus dans cette phrase longue de Rouaud. Le mercure éclaire, l'air est frais, les vitrines brillent et les arbres s'auréolent : toute la ville est entourée par cette lumière éclatante. Richard (1996 : 142-143) souligne la manière ingénieuse dont Rouaud décrit la goutte, « ces clous d'argent », sans utiliser le vrai mot. Rouaud tire profit aussi de la sensation de goût en liant la fraîcheur des pastilles à la menthe avec celle de l'air, ce qui à notre avis est une bonne comparaison parce que le lecteur peut immédiatement imaginer cette fraîcheur intense. Ce « monde humide » a enfin redécouvert la protection et l'harmonie qui n'étaient pas là quand il souffrait et était persécuté par des pluies néfastes, symbolisant potentiellement le lavage des angoisses subies par toutes ces attaques antérieures (*id.*, 143).

Revenons finalement aux eaux guerrières évoquées par les pluies néfastes dans 3.2.2.1. Nous avons vu les terreurs de la guerre augmentées encore par la puissance de la pluie. Pourtant, les eaux guerrières sont aussi capables d'actes bons, voire protecteurs. Si nous regardons la suite immédiate de l'exemple 11. traité à la fin de 3.2.2.1., on perçoit un changement total dans le comportement de la pluie :

22. [...] la pluie enfin sur le convoi qui martèle doucement la capote de l'ambulance, apaisante soudain, presque familière, enluminée sous les phares en de myriades de petites lucioles, perles de lune qui rebondissent en cadence sur la chaussée, traversent les villes sombres et, à l'approche de Tours, comme le jour se lève, se glissent dans le lit du fleuve au pied des parterres royaux de la vieille France. (Les Champs d'honneur, 152)

La pluie se transforme tout d'un coup en un élément apaisant et consolateur, sa fonction semblant être le maintien de la paix et un silence respectueux, gouttant doucement sur la capote de l'ambulance. Il s'agit du moment où Joseph, le grand-oncle de Rouaud

partageant le même nom avec son père, s'est transportée du front à l'hôpital de Tours, où il va mourir. Richard (1996 : 145) indique également la qualité protectrice de la pluie tombant sur le toit du véhicule, accentuant aussi le motif favorable des gouttes, qui « vont jusqu'à éclairer et rythmer l'avancée de ce dernier voyage ». Il y a ainsi un retour du côté rythmique et musical de la pluie joyeuse, ainsi que celui de la « pluie-caresse » et de la « pluie-lumière » (*ibid.*). Les sensations sont encore évoquées au premier plan, Rouaud mettant l'importance sur le toucher (la pluie qui caresse et console par son contact physique), à l'ouïe (la musique douce effectuée par la pluie qui tombe) et à la vue (les « perles de lune » illuminant la ville sombre). Outre cela, la nature rebondissante et joyeuse de la pluie revient avec le rythme pianotant des gouttes sur la capote de voiture et la route. Finalement, la voiture approchant de sa destination, les gouttes se joignent [au] « lit du fleuve » paisible, où elles continuent leur parcours naturel.

Richard (1996 : 145) remet en cause le fait que les gouttes du dernier voyage de Joseph se retrouvent dans le même fleuve recueillant « tous les sangs » des victimes de la guerre et « d'écœurements divers », en demandant si c'est « par sublimation ou par sarcasme ». Nous trouvons qu'il y a peut-être de la sublimation ainsi que de l'ironie par rapport à cette rivière rassemblant le sang et les éléments de la nausée, liés encore une fois aux horreurs de la guerre, et les gouttelettes douces constituant la pluie consolatrice et le plus éloigné de la pluie néfaste qu'on peut imaginer. D'une façon, ce sont les gouttes qui lavent ce fleuve pollué, qui en même temps forme un lit paisible pour les âmes souffrantes.

Si nous considérons la présence de la sensation dans *Les Champs d'honneur* en général, un élément tellement essentiel dans l'analyse thématique et dans la démarche richardienne (2.2.3.3.), elle semble être en relation directe avec les pluies « joyeuses », mais moins avec les pluies « néfastes ». Après avoir examiné ces deux types, nous remarquons que les pluies néfastes ne sont pas directement liées aux mots exprimant la sensation, mais plutôt aux verbes décrivant leur manière de se comporter. D'un autre côté, les pluies joyeuses sont riches en sensations diverses, comme on l'a vu avec les extraits présentés. Nous pensons que cela peut être lié à l'accent que l'auteur veut mettre sur leur impact consolateur, assainissant, rafraîchissant, etc., qui illustre si bien leur effet positif et purifiant.

Ces pluies plutôt positives possèdent également des motifs, comme on l'a vu avec les variations diverses ci-dessus. Les motifs de l'averse et de la goutte d'eau semblent constituer les variantes les plus fréquentes, prenant la forme de leitmotifs aussi. L'averse constituant la « véritable antithèse du crachin » (Richard, 1996 : 140), elle semble porter la valeur symbolique de la paix, mais aussi de la vie, à cause de son énergie rebondissante et ininterrompue comparée à l'effet mortel des pluies de guerre. Toutes les variations citées sur les pluies joyeuses forment une composition stable dans ce récit, c'est-à-dire le topos.

3.2.2.3. Pluie et spatio-temporalité

Les lieux ainsi que les indications temporelles ont la capacité de donner l'impression qu'ils reflètent la réalité, qu'ils sont ancrés dans le réel (Jacob, 2007 : 37-38). Cependant, il est utile de les observer de près, car souvent les noms des lieux ou de personnes sont inventés, comme est le cas dans les romans de Rouaud, et le cadre temporel peut être difficile à saisir. Cela oblige ainsi à une lecture attentive du lecteur pour une interprétation correcte de l'œuvre.

Comme le fait remarquer Ducas (2006 : 71) l'« écriture de Jean Rouaud se caractérise par le souci constant de réajustement de l'angle de vision ». Le récit de la série romanesque de Rouaud joue sans cesse avec des distorsions spatiales et temporelles, se déplaçant du présent immédiat au passé le plus lointain possible en l'espace de quelques instants. Ces changements fréquents entre les événements du présent et du passé forment néanmoins des liens entre les lieux et les époques différents, créant des situations où par exemple les pluies de la Loire-Inférieure dialoguent avec celles des Caraïbes et de Montréal (*ibid.*).

Les paysages décrits par Rouaud portent également des traces et des mémoires du temps passé, que l'écriture « se donne pour mission d'exhumer » (Ducas, 2006 : 70-71). Un espace-temps peut donc en cacher un autre que le lecteur peut tenter de découvrir. Par exemple le paysage de la Loire-Inférieure constitue selon Ducas (*id.*, 72) la « matrice fondamentale » du récit entier, où la scène terrible de la Grande Guerre se défait soudain à la fin de l'œuvre. Les pluies de la région inaugurant le récit semblent pourtant déjà faire implicitement allusion au passé et aux événements de la guerre dès le début du roman. La comparaison par exemple de la 2 CV du grand-père paternel Pierre sous la

pluie à une « boîte crânienne de type primate » (p. 32) évoque la scène morbide de Commercy, avec Pierre tentant de retrouver les restes de son frère Émile et recourant à l'essayage de son chapeau sur le crâne d'Émile pour affirmer l'identification de son cadavre.

Les Champs d'honneur nous a fourni un grand nombre d'éléments à étudier sur le thème de la pluie, des motifs intéressants sur son comportement spatio-temporel dans le roman. Examinons maintenant le deuxième roman du cycle romanesque et la présence de la pluie dans celui-là.

3.2.3. Des hommes illustres

La première œuvre de Rouaud nous a fourni une abondance d'exemples des pluies différentes à étudier. Nous entreprenons maintenant l'analyse de la représentation pluviale un peu moins fréquente dans *Des Hommes illustres* en nous concentrant sur le comportement des pluies par rapport à celui des *Champs d'honneur*. Lantelme (2009 : 170-171) ainsi que Richard (1996 : 150) remarquent que si *Les Champs d'honneur* est considéré comme le roman de l'eau à cause de la présence dominante de la pluie, ce deuxième roman constitue le roman de la pierre. Il s'agit d'une « bataille imaginaire » entre le liquide et le solide, où la pierre représente l'élément dur et stable contre la menace de l'eau dans le premier roman pour Jean-Pierre Richard (Lantelme, 2009 : 170-171). Les pierres que le père de Rouaud collectionne forment ainsi l'un des thèmes majeurs dans ce roman. Comme notre but est pourtant d'étudier le thème de la pluie et ses significations possibles, nous ne tenons pas compte de cet autre thème également intéressant. Nous avons ainsi fait une division en deux sous-parties : la première examine la pluie comme élément habituel et parfois lié aux événements mélancoliques ou négatifs, tandis que la deuxième étudie le fonctionnement de la pluie comme alliée et médiatrice.

3.2.3.1. La pluie habituelle et mélancolique

La pluie ne semble pas constituer un élément aussi néfaste dans ce deuxième roman que dans *Les Champs d'honneur*, où elle établissait presque une autorité menaçante sous la forme du crachin et d'autres variétés, sans parler des eaux guerrières et de leur transformation de la terre en un « marécage infernal ». Cependant, elle constitue en soi un élément aussi régulier dans la région de la Loire-Inférieure, comme évoqué dans le

premier roman. Joseph, le père de Jean Rouaud, constitue la figure centrale de ce roman portant sur les dernières années de sa vie, sa mort, mais aussi sur les années de sa vie professionnelle ainsi que ses relations familiales. Youcef (2010 : 75) fait remarquer la tentative de la part de Rouaud de rendre hommage à un homme qui est si proche mais qu'il n'a pas vraiment connu. Se retrouvant face à un manque de souvenirs personnels, Rouaud fait l'usage de l'histoire et des événements passés, pour les rattacher à un contexte réel. Regardons maintenant le rôle porté par la pluie dans ce récit consacré au père.

La familiarité de la pluie dans la région bretonne se voit dès le début du roman et continue à travers tout le récit :

23. Du vent, comme il en souffle sur nos côtes, *de la pluie, comme notre ciel en est prodigue*, et du temps, des quantités impressionnantes du temps, avec juste ce qu'il faut de patience infinie. (Des hommes illustres, 27)

24. [...] et bien que *la pluie ne soit pas une denrée rare* en Loire-Inférieure, [...] (Des hommes illustres, 55)

25. Et, pour que le dépaysement ne fût pas trop grand, il pleuvait sur Paris (Des hommes illustres, 94)

Tous ces exemples illustrent la familiarité de la pluie dans la vie de l'auteur et les habitants de la région bretonne, conservant sa présence habituelle dans ce deuxième roman. La pluie semble y composer un élément un peu énervant, comme décrit précédemment dans *Les Champs d'honneur* avec la bruine et le crachin, demandant de la patience aux gens habitant la région (23.). Elle ne semble pas véritablement constituer un élément de bonheur pour les gens, et surtout pas une pluie « joyeuse ». Pourtant, ce degré d'ennui ne compose pas à notre avis une pluie néfaste qui tente de persécuter ou de s'infiltrer partout, mais au contraire une pluie familiale à laquelle les gens sont habitués. Cette pluie compose alors l'un des motifs récurrents de la pluie, formant ainsi un leitmotiv à cause de son apparition régulière dans le récit.

La pluie peut en tout cas composer un élément lié aux événements plutôt tristes ou mélancoliques, faisant par exemple allusion à la guerre qui cette fois-ci, est la Seconde Guerre mondiale. Joseph est représentant de commerce, voyageant autour du pays pour gagner sa vie. La première partie du roman le voit prendre toute sa famille avec lui dans des endroits divers de la France, à Paris notamment. Ce voyage à Paris est une visite importante pour le père, car il veut aller voir le drapeau du septième régiment des

dragons, le régiment auquel appartenait son père Pierre. Les emblèmes militaires se trouvent aux Invalides, où Joseph essaie de chercher en vain le drapeau de son père :

23. Et il était là maintenant, le nez en l'air, à tenter de retrouver le drapeau de son père parmi ces piteux trophées [...] Accrochés à plusieurs mètres du sol, serrés comme les pièces d'étoffe d'un bazar, il ne disposait pour les identifier que des fragments de lettres et d'insignes fanés dont la lisibilité se perdait dans les plis des ors, des bleus et des pourpres. (Des hommes illustres, 100)

24. La tête renversée en arrière, il les passait un à un en revue, progressant lentement, se livrant à un examen minutieux comme s'il s'agissait pour lui, à travers cet inventaire, de découvrir et de ramener les cendres napoléoniennes de son père. (Des hommes illustres, 100)

On voit dans ces deux citations l'importance immense pour Joseph de trouver la pièce d'étoffe consacrée en partie à son père. « Ces piteux trophées » échouent pourtant dans la lisibilité de leurs textes, contribuant à la déception de Joseph qui ne trouve pas le nom de son père (23.). Le deuxième exemple (24.) renvoie à sa nature soigneuse, prenant son temps d'inspecter chaque monument un par un pour être sûr de n'en avoir manqué aucun. Rouaud fait la comparaison qu'il s'agissait pour Joseph de trouver et ramener les « cendres napoléoniennes de son père », soulignant l'importance portée par cette mission. Il se trouve quand même déçu et fortement affecté par l'expérience :

25. L'épisode des Invalides l'avait visiblement fatigué. Il y avait eu devant les guichets cette longue attente dans la file où, debout sous la pluie dans son costume gris, le col de sa veste dérisoirement relevé pour tenter de se protéger, [...] Et puis le recherche vaine du drapeau de son père. (Des hommes illustres, 101)

L'image sombre de Joseph sous la pluie, habillé en gris, attendant patiemment pour voir le drapeau de son père mais n'y parvenant pas, semble accentuer sa fragilité et l'atmosphère mélancolique de la déception. Le col de sa veste qui est « dérisoirement relevé » pour le protéger contre la pluie, souligne aussi cette fragilité. La pluie ne constitue pas un élément menaçant, mais il y a néanmoins le besoin de se mettre à l'abri et de se protéger contre la pluie comme dans *Les Champs d'honneur* et les pluies néfastes.

Vers la fin du roman il y a une seule allusion à la pluie qui constituerait à notre avis une pluie plutôt néfaste. Il s'agit du moment où Joseph a réussi à s'enfuir de la gare de Nantes et se dirige vers Riancé :

26. Il commença bientôt de pleuvoir, une pluie fine, insidieuse, qui, mêlée au froid de la nuit, l'obligea à chercher un abri. (Des hommes illustres, 146)

Comme nous l'avons vu avec les pluies néfastes, elles apparaissent souvent d'une manière sournoise et insidieuse, jamais d'une manière frontale, forçant ainsi les gens à se réfugier et à chercher un abri. Dans cet exemple, la pluie semble avoir les mêmes traits, « obligeant » Joseph à trouver un abri quelconque. Cela pourrait constituer un rappel du danger constant d'être traqué et attrapé, la pluie simulant la persécution des pluies guerrières des *Champs d'honneur*. En outre, la pluie est décrite comme étant « fine », renvoyant au crachin et à la bruine, les deux se composant de pluies légères et fines. D'une autre manière la pluie l'avertit du danger en le forçant à s'abriter, se faisant ainsi son sauveur.

3.2.3.2. La pluie comme alliée et médiatrice

Examinons la relation entre la pluie et la guerre. Comme nous l'avons déjà vu dans 3.2.2.1., les caractéristiques menaçantes des pluies néfastes sont comparables à celles des horreurs guerrières, participant même à leurs atrocités. *Des hommes illustres* évoque dans sa deuxième partie les années de la Seconde Guerre mondiale avec Joseph et son départ pour le STO⁹, qu'il réussit à éviter par son évasion en gare de Nantes. Au lieu de se manifester d'une façon néfaste, la pluie semble se présenter comme l'« alliée » de Joseph.

27. Aux taches graisseuses qui refusent de partir il ajoute même un peu de sang qui, à sa grande surprise, provient de sa main. Comme il examine la blessure, des gouttes de pluie se posent sur sa paume ouverte. Il lève les yeux. Le ciel a profité de son séjour à couvert pour rameuter de lourds nuages d'eau sombre, porteurs d'un beau déluge. (*Des hommes illustres*, 136)

28. Le maître des éléments est bon prince : la pluie, qui diminue les ardeurs, sera une *alliée précieuse*. Ceux qui ont pour mission de surveiller n'y regarderont pas à deux fois, davantage préoccupés de se mettre à l'abri.

La pluie fait une apparition au moment crucial, ayant « profité de son séjour à couvert » pour, à ce moment-là, sortir et détourner l'attention des observateurs. La pluie se présente sous forme d'eau « sombre » (27.), constituant un « beau déluge » qui semble venir au secours de Joseph, qui essaie de se cacher. Ce sont la pesanteur et la densité de cette pluie qui détournent l'attention de tous les autres, pour que Joseph puisse rester dissimulé (28.). Cela lui fournit une « alliée précieuse », l'aidant dans son parcours.

⁹ Le Service du Travail Obligatoire, la réquisition et la transportation pendant les années 1942-1943 des travailleurs français en Allemagne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/service-du-travail-obligatoire/>, consulté le 5.5.2015

En plus d'assumer le rôle d'alliée, il arrive que la pluie fonctionne également comme médiatrice. Surpris par l'averse, les gens ont été forcés de se mettre au sec à la gare où Joseph tente de s'enfuir. L'influence de cette pluie qui « s'affale avec une vigueur empressée » et fait frissonner, force ainsi les gens à s'écarter, comme les pluies néfastes dans 3.2.2.3., mais sans leur nature menaçante ou persécutrice. Joseph remarque le cours d'eau né de cette averse lourde :

29. Le cours devant lui, un ancien bras de Loire récemment comblé pour remédier aux débordements printaniers, semble rendu à son état primitif. L'eau qui *ruisselle miroite* comme un grand fleuve, *bouillonne* dans les caniveaux, *s'engouffre* dans les grilles d'évacuation. Sur la ville désertée, comme suspendue à son bon vouloir, la pluie *impose sa trêve*. (Des hommes illustres, 139)

Le cours devenu quasiment une rivière pleine d'énergie, ruisselle, bouillonne, et s'engouffre partout, d'une manière presque identique aux pluies joyeuses avec leur caractère rebondissant. Cela évoque aussi un rythme particulier avec la pluie débordant d'énergie, s'écoulant vite partout. Les gens sont dépendants du « bon vouloir » de cette pluie, qui soudainement restaure la paix. Notons encore la référence au vocabulaire guerrier avec la pluie qui « impose sa trêve ». La pluie cesse d'attaquer et inverse son rôle d'ennemi extérieur (cf. 3.2.2.3.). C'est comme si la pluie représentait un élément rassurant pendant les événements terribles de la guerre, consolant les gens les priant de ne pas s'inquiéter. Comme nous l'avons vu dans 3.2.2.2., les pluies joyeuses à la fin des *Champs d'honneur* représentent un élément apaisant et consolateur, déterminées à maintenir la paix. Cette pluie imposant sa trêve semble avoir la même intention. Les effets de la trêve sont visibles dans l'extrait suivant :

30. [...] chacun s'abîme dans une contemplation douce. Une sorte de paix des cœurs s'installe. [...] Le grand jeune homme a ôté ses lunettes, [...] Qu'à t'il besoin d'une vision claire dans cet espace brouillé ? Le flou qui l'entoure désormais semble même tenir à distance le danger, le diluer [...] (Des hommes illustres, 139)

L'averse a un effet apaisant pour tout le monde ; les discussions des gens cessent ou deviennent plus brèves et tout le monde semble se calmer. Joseph enlève ses lunettes et s'aperçoit qu'il se sent plus en sécurité avec une vision floue, jugeant que cela va plutôt « diluer » le danger de se faire prendre. Youcef (2010 : 85) ainsi que Ducas (2006 : 66) font remarquer le regard de myope porté par le narrateur déjà dans le premier roman. Ducas (*ibid.*) indique que ce regard flou donne la tonalité incertaine du récit et des événements dans *Les Champs d'honneur*, constituant l'un des éléments principaux de l'écriture de Jean Rouaud. Cette imprécision de la vue continue dans *Des hommes*

illustres, où Youcef (*ibid.*) la relie à la volonté du narrateur d'avoir la capacité de voir soi-même, sans aide, ce qui renvoie à son incertitude quant à ses propres souvenirs. Dans l'exemple (30.), Joseph préfère également le « flou qui l'entoure », afin d'éviter le danger ou au moins pour se sentir en sécurité. La pluie semble assister à ce flou, démontrant encore sa capacité de se constituer l'alliée de Joseph.

Après avoir pris la décision de fuir, il « s'enfonce soudain sous cette chape liquide » (p. 139). Comparée à la pluie néfaste du crachin qui était décrite comme une chape (« d'ardoise ») dans un sens plutôt négatif, cette pluie se fait au contraire le sauveur de Joseph. Elle lui fournit une sécurité fiable en lui permettant de s'éloigner le plus loin de la gare et de réaliser son évasion :

31. La pluie, bonne fille, lui permet même d'accélérer l'allure sans que sa précipitation paraisse suspecte [...] Personne ne le suit. [...] sous la protection des puissants remparts du château des Ducs, il s'autorise sa première grande respiration d'homme libre. (*Des hommes illustres*, 139-140)

La pluie a ainsi accordé la liberté à Joseph, qui réussit à s'évader et à éviter le départ pour le STO. L'averse semble fonctionner comme le motif sauveur de la pluie, énergétique et débordant avec férocité, mais possédant des intentions positives un peu similaires aux pluies de noroît ou des tempêtes rencontrées dans 3.2.2.2.

La sensation, élément consubstantiel à l'analyse thématique chez Richard n'est pas présente dans les pluies des *Hommes illustres* de la même manière que dans *Les Champs d'honneur*. Le premier roman associe plusieurs sensations à la pluie comme nous l'avons vu dans 3.2.2 surtout avec les pluies joyeuses, tandis que dans *Des hommes illustres* elle reste quasiment absente, à l'exception de la vue qui n'est pourtant pas directement liée à la pluie. En raison de la présence minimale des pluies à l'origine dans ce deuxième roman, nous pensons que les sensations restent également secondaires. La pierre constitue plutôt le thème principal de ce roman et ainsi la pluie reste un peu plus en arrière. Cependant, les pluies des *Hommes illustres* composent un ensemble de motifs se présentant à travers toute l'œuvre, formant ainsi son topos.

4. Conclusion

Cette analyse thématique a été un processus long mais gratifiant. Notre but d'étudier le thème de la pluie dans les deux premiers romans de la série quasi-autobiographique de Jean Rouaud consistait à découvrir la fonction des différentes variétés de pluies et leurs significations par rapport au récit et à l'histoire. En outre, notre tentative était d'examiner la relation entre la pluie et la sensation, notion essentielle chez le critique littéraire Jean-Pierre Richard. La présence d'autres thèmes majeurs en plus de celui de la pluie a été aussi prise en compte, ce qui est assez naturel en raison de leur entrelacement dans les romans.

La première partie du travail a été consacrée à la définition de la critique et de la critique thématique, ainsi qu'au traitement du cadre méthodologique, ce qui nous a fourni une base solide pour étudier le thème de la pluie. L'emphase mise sur l'École de Genève et la démarche richardienne nous a fourni les moyens d'étudier le rapport entre les sensations et la pluie. Les notions théoriques de *motif*, *leitmotiv* et *topos* selon Ducrot et Todorov ont donné les outils concrets au moyen desquels nous avons pu effectuer l'analyse des variations de la pluie dans les deux romans.

Ce que nous avons remarqué dans les deux romans est que les pluies constituent des éléments renvoyant aux autres thèmes ou événements significatifs. Elles font souvent allusion par exemple aux événements graves et aux situations liées à la mort ou à la guerre. Représentatives des horreurs guerrières, les pluies « néfastes » constituent l'une des variations principales évoquées par Richard dans *Les Champs d'honneur*. Ces pluies menaçantes renvoient aux persécutions de la guerre par leur déplacement spatio-temporel au début du récit. En même temps, les pluies peuvent constituer des éléments consolateurs, médiateurs et même thérapeutiques. Ces pluies « joyeuses » sont, pour leur part, constituées de pluies pleines d'énergie sans bornes et une musicalité rythmique singulière. Dans les situations plus graves, elles se transforment en pluies consolatrices, apportant un effet apaisant.

Le prolongement de la thématique dans *Des hommes illustres* a fourni des résultats intéressants. Comme nous l'avons remarqué, la pluie ne constituait plus un thème aussi fréquent que dans le premier roman. Malgré cela, elle assume un rôle significatif, adoptant le rôle d'allié et de médiateur, ce qui ressemble à la pluie consolatrice des

Champs d'honneur, dénotant ainsi une fonction similaire aux pluies joyeuses, qui est plutôt positive. D'ailleurs, la familiarité de la pluie est évidente comme elle l'était dans le roman précédent, accentuant aussi sa présence rassurante autour des gens par sa nature persistante. La pluie n'est pas sujette à des variations néfastes comparables à celles des *Champs d'honneur*, néanmoins elle fait partie des moments mélancoliques souvent faisant allusion au père de l'auteur, confronté aux difficultés personnelles.

Le thème, qui selon Richard constitue un élément fixe et récurrent du texte, fonctionne aussi comme son organisateur. Cela a été visible surtout dans *Les Champs d'honneur*, où les pluies saisonnières structurent la chronologie du roman. La présence forte des pluies et de l'eau dans le premier roman se voit à travers ses motifs nombreux, surtout par celui du crachin qui constitue une pluie plutôt néfaste. La présence des motifs, des leitmotifs et des topoï étaient vaste dans *Les Champs d'honneur*, qui est connu pour être le roman de l'eau. Par contre, ils étaient moins récurrents dans *Des hommes illustres*, où la pluie compose un thème récurrent mais peu fréquent.

Les mots attachés aux pluies présentes dans les deux œuvres semblent renforcer leur fonction et ajoutent aux significations qu'elles portent. Qu'elles constituent des pluies néfastes, joyeuses, médiatrices ou d'autres, les pluies évoquent de nouveaux thèmes, renvoyant à l'être-au-monde de l'écrivain. Surtout les sensations apportent de nouveaux sens aux différentes variations de pluie, en accentuant leurs caractères singuliers. Nous pouvons en conclure que le thème de la pluie constitue l'un des éléments les plus importants de ce cycle romanesque reflétant d'autres thèmes majeurs. Rouaud joue avec le thème en le plaçant dans des cadres spatio-temporels variés, où il assume de nouveaux sens, ce qui exige également une lecture précise de la part du lecteur-critique.

Cette étude nous a permis de jeter un regard très intéressant sur le monde thématique de Jean Rouaud à travers ses romans transpersonnels. Après avoir examiné principalement le thème de la pluie, nous considérons qu'il serait encore plus intéressant de voir son prolongement dans le reste de la série romanesque. Une autre possibilité serait de comparer la relation entre le thème de la pluie et celui de la pierre dans les deux premiers romans. La démarche richardienne permet d'entreprendre ce type d'investigation de manière originale, pouvant fournir, nous le pensons, de résultats toujours fructueux.

5. Bibliographie

Corpus :

Rouaud, Jean (1990). *Les Champs d'honneur*. Paris : Les éditions de Minuit.

Rouaud, Jean (1993). *Des hommes illustres*. Paris : Les éditions de Minuit.

Ouvrages généraux :

Aronsson, Mattias (2008). *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Göteborg : Livréna AB.

Bachelard, Gaston (1943). *L'air et les songes*. Paris : Corti.

Barthes, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Les éditions du Seuil.

Baty-Delalande, Hélène et Debreuille, Jean-Yves *et al.* (2010). *Lire Rouaud*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Bergez *et al.* (1990) = Bergez, Daniel, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini et Gisèle Valency (1990). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod.

Collot, Michel (1988). « Le thème selon la critique thématique ». *Communications* 47, 79-91.

Ducas, Sylvie (2006). *Profil d'une œuvre : Les Champs d'honneur, Pour vos cadeaux*. Saint-Amand, Hatier.

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil.

Émond, Maurice (1987). « Les approches thématique et mythocritique ». *Québec français* 65, 88-91.

Genette, Gérard (1979). *Figures II*. Paris : Les éditions du Seuil.

- Hallyn, Fernand. « De l'herméneutique à la déconstruction », IN *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*. Paris : Duculot, 314-322.
- Jacob, Philippe (2007). *A livre ouvert. Rudiments d'analyse littéraire*. Tampere : Tampereen yliopistopaino Oy.
- Lantelme, Michel (2009). *Lire Jean Rouaud*. Paris : Armand Colin.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane (1999). *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin.
- Pavel, Thomas (1995). « Mutations et équilibres dans la critique française récente », *Littérature* n°100, 92-104.
- Poulet, Georges (1976). *La conscience critique*. Paris : Corti.
- Poulet, Georges (1977). *Entre moi et moi : Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris : Corti.
- Rastier, François (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Ravoux Rallo, Élisabeth (1999). *Méthodes de critique littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Richard, Jean-Pierre (1954). *Littérature et Sensation*. Paris : Éditions du Seuil.
- Richard, Jean-Pierre (1962). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil.
- Richard, Jean-Pierre (1979). *Microlectures I*. Paris : Éditions du Seuil.
- Richard, Jean-Pierre (1996). *Terrains de lecture*. Paris : Gallimard.
- Rousset, Jean (1962). *Forme et signification*. Paris : Corti.
- Smekens, Wilfried (1987). « Thématique », IN *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Delcroix, Maurice et Fernand Hallyn (éds.). Paris : Duculot, 96-112.
- Starobinski, Jean (1961). *L'Œil vivant*. Paris : Gallimard.

Starobinski, Jean (1970). *La Relation critique*. Paris : Gallimard.

Tadié, Jean-Yves (1987). *La critique littéraire au XXe siècle*. Paris : Pocket Agora.

Thibaudet, Albert (1930). *Physiologie de la critique*. Paris : Les Belles Lettres.

Thumerel, Fabrice (2000). *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin.

Todorov, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature*. Paris : Éditions du Seuil.

Youcef, Fatima (2010). « Les objets font l'histoire : À propos des Hommes illustres », IN *Lire Rouaud*, Baty-Delalande Hélène et Debreuille, Jean-Yves (éds.). Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Dictionnaires :

Dictionnaire de Poche (2008). *Larousse de Poche*. Paris : Larousse.

Le Petit Robert (2010). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Sitographie :

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/leitmotiv>, consulté le 9.3.2015

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Edmund_Husserl/124519, consulté le 12.5.2015

<http://www.franceculture.fr/personne-jean-rouaud.html>, consulté le 20.11.2013

<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577654>, consulté le 20.11.2013

http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1817, consulté le 20.11.2013

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>, consulté le 2.2.2014

<http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Preconscient>, consulté le 30.3.2014

<http://www.wordreference.com>, consulté le 30.9.2013