

1^{res} L, ES, S



Françoise Cahen-Pinon

Agrégée de Lettres Modernes
Professeur au lycée Maximilien-Perret
(Alfortville)

Caroline Vaugien

Agrégée de Lettres Modernes
Professeur au lycée Augustin Cournot
(Gray)

Avec l'aimable participation de **Nicole Court**

Nathan

Coordination éditoriale : Roselyne Messenger

Édition : Raphaëlle Mourey

Conception graphique intérieur : Killiwatch, avec la participation de Aude Gertou

Mise en page : Christian Deloye

Iconographie : Gaëlle Mary, Laurence Vacher

Schémas : Domino

© Nathan 2007 – 25, av. P. de Coubertin, 75 013 Paris

ISBN : 978-209-187402-9

Mode d'emploi

Ce Guide **ABC BAC Cours et Sujets** est conçu pour vous permettre de bien maîtriser les cours en **Français**, en première L, ES ou S. Son contenu de qualité, sa présentation claire et structurée faciliteront votre travail et guideront vos progrès tout au long de l'année. Il vous permettra d'aborder avec confiance le jour J !

- La partie **Comment aborder l'épreuve** vous apporte les éléments essentiels pour savoir traiter les différents types de sujets au bac : question, commentaire, dissertation et écrit d'invention.
- Chaque chapitre est organisé selon la structure suivante :

COURS

- Un cours, très complet, illustré de nombreux tableaux et schémas.

AUTEURS CLÉS

- Des fiches présentent les auteurs essentiels à connaître, ainsi que la liste de leurs œuvres principales.
- Pour permettre d'enrichir les différents travaux d'écriture, une citation de chaque auteur est donnée.

L'ESSENTIEL À RETENIR

- Un rappel sur les points importants du chapitre.

SUJETS BAC

- Deux sujets par chapitre, construits comme ceux qui sont proposés au bac, pour vous entraîner à l'épreuve et vous mettre en situation.
- Une grande variété de sujets, pour vous entraîner aux différents types d'exercices.

CORRIGÉS

- Tous les corrigés, entièrement rédigés ou sous forme de plan détaillé, des sujets de bac.
- En fin d'ouvrage, un **lexique** rassemble les définitions essentielles.

Sommaire

Description de l'épreuve	7
Comment aborder l'épreuve	11

CHAPITRE 1 Les mouvements littéraires et culturels	21
Cours	21
L'essentiel à retenir	36

CHAPITRE 2 Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde	38
Cours	38
Auteurs clés	52
L'essentiel à retenir	54
Sujets de bac	56
Corrigés	63

CHAPITRE 3 La poésie : travail poétique sur le langage	79
Cours	79
Auteurs clés	94
L'essentiel à retenir	96
Sujets de bac	98
Corrigés	106

CHAPITRE 4 Le théâtre : texte et représentation	121
Cours	121
Auteurs clés	136
L'essentiel à retenir	138
Sujets de bac	140
Corrigés	151

CHAPITRE 5	L'argumentation : convaincre, persuader et délibérer	166
	Cours	166
	Auteurs clés	180
	L'essentiel à retenir	182
	Sujets de bac	184
	Corrigés	192
CHAPITRE 6	L'autobiographie (série L)	209
	Cours	209
	Auteurs clés	220
	L'essentiel à retenir	222
	Sujets de bac	224
	Corrigés	233
CHAPITRE 7	Les réécritures (série L)	248
	Cours	248
	Auteurs clés	256
	L'essentiel à retenir	258
	Sujets de bac	260
	Corrigés	268
	Lexique	283

Description de l'épreuve

L'épreuve de français est une épreuve « anticipée », qui se passe en fin de Première.

Elle se déroule en deux temps, **un écrit et un oral**, tous deux obligatoires.

■ **Durée de l'épreuve** : 4 heures pour l'écrit, 20 minutes pour l'oral.

■ **Coefficients de l'écrit** : 3 en série L, 2 en séries ES et S.

■ **Coefficient de l'oral** : coefficient 2 pour les séries L, ES, S.

1. L'épreuve écrite

■ Vous devez vous présenter le jour de l'épreuve avec votre convocation et vos papiers d'identité. Brouillons et copies vous sont fournis.

■ L'épreuve écrite s'appuie sur un corpus de documents constitué de deux à cinq documents.

Le sujet comporte :

– **une ou des questions** sur le corpus qui invitent à établir des relations entre les divers documents et à proposer des interprétations. Ces questions appellent des réponses **précises, concises et rédigées**. Elles préparent à la seconde partie de l'épreuve.

– **un travail d'écriture**, à choisir parmi trois propositions : commentaire d'un texte, dissertation, écrit d'invention.

• Le **commentaire** porte sur un des textes du corpus et doit proposer une explication organisée du texte et une interprétation personnelle justifiée. Le commentaire vise à mettre en évidence ce qui fait la singularité d'un texte. L'intérêt d'un texte littéraire n'est pas seulement informatif ou argumentatif, mais aussi esthétique. Les qualités attendues pour un commentaire sont la **qualité des arguments**, la **pertinence des hypothèses de lecture**, la **richesse des observations sur le fond et le style**, la **fermeté de la conclusion personnelle**. Le commentaire mobilise les ressources du jugement, de la sensibilité littéraire et de la culture personnelle.

• La **dissertation** porte sur le corpus et appelle une réflexion personnelle et argumentée à partir des objets d'étude au programme. L'objectif de la dissertation est de prendre position sur une question d'ordre littéraire afin de pouvoir entrer dans un débat d'idées. Le sujet porte sur un aspect littéraire que vous avez rencontré au cours de l'année. La dissertation est un texte argumentatif s'appuyant sur une **thèse** (exprimée par le sujet) et sur des **arguments** (à forger librement par vous-même), eux-mêmes illustrés par des **exemples**, extraits de votre connaissance du monde contemporain ou de votre propre culture. C'est un exercice dans lequel il s'agit de **mettre en œuvre ses connais-**

sances (les œuvres étudiées, les genres et les registres, l'histoire littéraire et culturelle, les lectures personnelles) et de répondre à la question posée et **à elle seule**.

• **L'écrit d'invention** est directement lié aux textes et aux documents du corpus et a une visée argumentative. Sa forme et son contenu sont imposés : il peut s'agir de rédiger une lettre, un monologue, une scène de théâtre, etc. L'objectif de l'écrit d'invention est d'associer **observation** et **imagination** dans le but de produire un texte inspiré d'un modèle littéraire. C'est un exercice littéraire consistant à utiliser les marques d'un genre, d'un registre, d'un style, pour trouver et reproduire la forme d'écriture requise par la consigne.

■ La question est notée sur **4 points**, le travail d'écriture est noté sur **16 points**.

→ La gestion du temps

■ Pour vous organiser efficacement, prévoyez environ :

- **15 à 20 minutes** pour lire et comprendre le corpus,
- entre **45 minutes** et **1 heure** pour traiter la (ou les) question(s),
- **1 heure** pour choisir et préparer le travail d'écriture (recherche d'idées, d'exemples, élaboration du plan...),
- **1 heure 30** pour rédiger le travail d'écriture au propre,
- **10 minutes** pour relire (vérification de l'orthographe et de la syntaxe).

→ Les critères d'évaluation

■ On vous juge sur votre capacité à vous exprimer clairement et à tenir un discours cohérent. L'examineur attend donc de vous :

- une présentation soignée de la copie (écriture lisible, alinéas...),
- une expression précise qui respecte les règles de la syntaxe, de l'orthographe, de l'accentuation, de la ponctuation. Votre devoir doit être entièrement rédigé : il faut donc bannir tout tiret, flèche, etc...

2. L'épreuve orale

■ Vous devez vous présenter à l'épreuve orale avec plusieurs **documents** :

- le « descriptif des lectures et activités » établi par votre professeur, soit une liste de quinze à vingt-cinq textes suivant les séries ;
- deux exemplaires du manuel en usage dans votre classe ;
- un jeu de photocopies des textes ne figurant pas dans le manuel, en deux exemplaires ;
- deux exemplaires des œuvres intégrales étudiées ;

- un exemplaire de chaque document complémentaire (lecture cursive, document iconographique...)

■ Le temps de préparation est de **30 minutes** et le temps de passage de **20 minutes** (divisées en deux périodes de dix minutes).

■ La première partie de l'épreuve consiste en une **explication** d'un des textes du « descriptif des lectures et activités ». L'examineur formule, par écrit, une question sur un bulletin de passage, que vous signez avant de commencer votre préparation. Il s'agit de répondre, pendant une dizaine de minutes, à la question de manière organisée, en vous appuyant sur une observation précise du texte. Le candidat doit **présenter** le texte, en faire une **lecture expressive** et on attend de lui que son **explication** apporte une **réponse à la question posée**.

■ La deuxième partie de l'épreuve consiste en un **entretien d'une dizaine de minutes** mené par l'examineur, qui porte sur les enjeux de la séquence dont le texte est extrait, ainsi que toutes les activités proposées en cours autour de cette séquence. Il s'agit d'un dialogue qui permet d'évaluer à la fois les connaissances et les capacités à argumenter. On attend du candidat qu'il sache exprimer un avis et le défendre. On exige aussi une parfaite connaissance du cours.



Comment aborder l'épreuve

1 Les objets d'étude

■ Le programme de français de la classe de Première repose sur une liste d'objets d'étude :

	Objets d'étude	Série L	Séries S-ES
1	Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde		
2	La poésie : le travail poétique sur le langage		
3	Le théâtre : texte et représentation		
4	L'argumentation : convaincre, persuader et délibérer		
5	Un mouvement littéraire et culturel		
6	L'autobiographie		
7	Les réécritures		

■ L'accent est mis sur l'histoire littéraire et culturelle, les genres et les registres, les significations et la singularité des textes, l'argumentation et les effets de chaque discours.

■ Apparemment distincts, ces objets d'étude peuvent se rejoindre car un même texte, une même œuvre peuvent être envisagés selon diverses perspectives. Ainsi, un drame romantique comme *Ruy Blas* de Victor Hugo s'étudie en tant qu'œuvre théâtrale mais aussi comme œuvre appartenant au romantisme ; un conte philosophique comme *Candide* de Voltaire relève de la fiction argumentative et renvoie au mouvement des Lumières.

■ Genres et argumentation s'étudient au travers d'extraits ou d'œuvres complètes dont une lecture attentive est essentielle. Rien ne peut remplacer cette lecture. Cependant, ces objets d'étude font appel à des **notions théoriques**, à des **connaissances culturelles**, à la **maîtrise de procédés de style** qui permettent une meilleure compréhension des textes et des œuvres.

2 L'analyse du corpus

- Le corpus est constitué d'un nombre de textes variable ; il peut aussi s'agir d'un seul texte long. Un document iconographique peut également accompagner le corpus.
- Posez-vous des questions d'ordre général sur le corpus : pourquoi a-t-on réuni ces textes ? À quels genres appartiennent-ils ? Quels sont leurs thèmes communs ? Sont-ils de la même époque ? Quels sont leurs buts ? Certains s'opposent-ils ? Quelles connaissances pourriez-vous mobiliser autour de ces auteurs ou de cet objet d'étude ?
- Prêtez une grande attention à vos premières impressions personnelles.

3 La question

A Nature et objectifs de la question

- Vous envisagerez seulement après la lecture attentive des textes la (ou les) question(s) sur le corpus. Les textes officiels précisent qu'elle invite « à établir des relations entre les différents documents et à proposer des interprétations ».
- Il faut absolument commencer par la question avant d'aborder le travail d'écriture : elle vous oriente sur des pistes intéressantes pour la seconde partie de l'épreuve, et met souvent l'accent sur une problématique.
- Analysez son énoncé avec attention avant de répondre. Relevez sur un brouillon tous les éléments qui, dans les textes, vous permettront de répondre.

B Rédaction de la réponse

- Votre réponse doit être **structurée**. Rappelez toujours le sujet de la question posée dans la première phrase, qui doit constituer une rapide introduction.
- Faites des paragraphes dans lesquels vous développerez vos arguments. Évitez de traiter chaque texte séparément : chaque fois que c'est possible, faites des rapprochements, soulignez les **divergences** ou les **points communs** entre les auteurs.
- Citez les textes précisément, mais pas trop longuement.

4 Le commentaire

- Le commentaire demande une **méthode solide**. Selon les instructions officielles : « l'élève compose un devoir qui présente de façon organisée ce qu'il a retenu de sa lecture, et justifie son interprétation et ses jugements personnels ». Respectez toutes les étapes de son élaboration.

A Relecture du texte et préparation au brouillon

- Relisez avec soin le texte à commenter et procédez à un « **commentaire-brouillon** » : notez en vrac toutes les observations possibles sur le texte : analyses diverses, impressions personnelles, relevés de passages significatifs. Chaque texte est différent et appelle donc des remarques originales.
- Un bon brouillon ne ressemble pas à un devoir propre : n'hésitez pas à employer des flèches, des couleurs, ne rédigez rien.

B Organisation du plan et définition de la problématique

- Il s'agit ensuite de discipliner votre « commentaire-brouillon » afin de constituer un plan organisé. Regroupez les éléments qui vous semblent aller ensemble. Dégagez ainsi deux ou trois grandes idées qui pourront constituer les **grandes parties de votre développement**.
- Il est plutôt déconseillé de suivre l'ordre du texte : s'il n'est pas absolument interdit, le plan linéaire n'est pas conseillé car il incite souvent à paraphraser le texte. Préférez donc un **plan thématique**, qui met en avant tour à tour les aspects les plus importants du texte.
- Essayez de tirer de toutes vos observations désordonnées la problématique du texte. Pour cela, demandez-vous simplement ce qui fait l'intérêt de l'extrait.

C Rédaction du commentaire

1. L'introduction

- En un seul paragraphe, mais en trois parties distinctes, sa rédaction doit être particulièrement soignée : c'est un passage-clé du commentaire, qui va donner au correcteur une première impression, souvent décisive, de votre travail. Rédigez-la au brouillon.
- La première étape de l'introduction doit **présenter** l'œuvre, son auteur, son époque, son contexte, éventuellement son courant littéraire. Évitez de commencer par : « Ce texte... ».
- La deuxième étape de l'introduction est essentielle. Vous devez **définir** l'extrait le plus précisément possible : présentez son contenu autant que ses caractéristiques formelles. Formulez également sa problématique : en quoi ce texte est-il intéressant ? Pourquoi pose-t-il question ?
- Enfin, **annoncez** les deux ou trois grands axes de votre plan avec clarté.

2. Le développement

■ **L'utilisation de titres est interdite.** Il est recommandé de faire un paragraphe par idée : le paragraphe commence par une phrase d'introduction partielle qui énonce l'idée ; puis s'enchaînent l'explication, le développement de cette idée et un exemple ; enfin, une phrase de conclusion partielle récapitule la démonstration et une phrase de transition annonce l'idée suivante. Les exemples doivent être développés et illustrés.

■ Attention à la mise en page de votre devoir : sautez une ligne entre chaque partie du développement et marquez les sous-parties par des alinéas, qui vont délimiter des paragraphes bien nets. Ne sautez jamais de ligne à l'intérieur d'une partie. Utilisez des **connecteurs logiques** pour introduire vos idées, tels que *d'abord, en premier lieu, ensuite, de plus, en outre, enfin*, etc. Sauter deux lignes après l'introduction et avant la conclusion.

■ Chaque sous-partie doit reposer sur des observations précises du texte : utilisez de nombreux relevés, des citations, qui ne doivent être ni trop longues ni trop nombreuses, pour rester pertinentes. Les citations sont toujours **entre guillemets**.

■ Analysez la signification de chaque figure de style : l'identification purement « technique » des procédés du texte n'a pas d'intérêt si on n'en tire pas un sens... Demandez-vous par exemple pourquoi l'auteur a choisi d'utiliser des allitérations : voulait-il insister sur certains mots ? Voulait-il imiter un bruit ? Ne séparez pas l'étude de la forme et celle de la signification.

3. La conclusion

■ La conclusion est un passage-clé du devoir, à rédiger avec soin au brouillon en un seul paragraphe avant de rédiger le développement. Vous n'aurez plus qu'à la recopier à la fin de l'épreuve.

■ La première étape de la conclusion consiste à faire un **bilan** des axes développés : rappelez les thèmes des grandes parties du plan.

■ La deuxième étape de la conclusion répond à la problématique posée dans l'introduction : résumez ce qui fait pour vous **l'intérêt du texte, son originalité**.

■ Enfin, vous pouvez terminer votre devoir par un **rapprochement de l'extrait avec une autre œuvre** (du corpus ou bien de votre culture personnelle). Vous pouvez également souligner les limites du texte, ou bien élargir votre réflexion sur le texte par une question d'ordre général. La pointe finale de la conclusion doit constituer un **élargissement** ou une **ouverture du sujet**.

D Le cas particulier du commentaire comparé

- Les textes officiels prévoient qu'un commentaire comparé peut être demandé aux candidats. Il faut envisager deux textes au lieu d'un et les **mettre en relation**.
- Construisez au brouillon **deux colonnes** : dans la première, relevez tous les **points communs** entre les deux textes, et dans la seconde, consignez toutes leurs **différences**. Souvent, le plan du commentaire comparé est ainsi tout trouvé ! Chaque partie du développement devra confronter les deux textes.

5 La dissertation

- Les sujets portent sur des objets d'études au programme, donc étudiés, et le corpus vous fournit des exemples pour votre développement. Il est essentiel de maîtriser la technique et les étapes de la dissertation.

A Analyse du sujet

- Prenez du temps pour lire les termes de l'énoncé **avec attention**. Beaucoup de hors-sujets sont dus à une mauvaise analyse du sujet !
- Pour ne pas laisser de côté certains **termes essentiels**, vous pouvez recopier l'énoncé entièrement sur votre brouillon. Demandez-vous quels en sont les mots les plus importants. Soulignez-les. **Entourez** les connecteurs logiques. Essayez de reformuler le sujet avec vos propres mots.
- Relisez le sujet plusieurs fois. Essayez d'en tirer la **problématique** : comme pour le commentaire, demandez-vous ce qui fait l'intérêt de la question posée.

B Recherche des premières idées

- Notez au brouillon les références des œuvres étudiées dans l'année et les lectures personnelles qui sont susceptibles de vous servir pour ce sujet de dissertation, autour du même objet d'étude. **Soyez précis** : citez les titres exacts, les noms des auteurs, les passages qui vous reviennent en mémoire. Cet **inventaire** vous servira de base pour nourrir votre dissertation.
- Reportez-vous surtout au corpus de textes : ils éclaireront le sujet avec pertinence. Relisez les extraits, et analysez-les avec précision : quels éléments vous permettent de répondre au sujet de la dissertation ? Faites des **relevés**, soulignez les **passages** les plus significatifs.

C Élaboration du plan

■ À partir de ces multiples références, construisez un plan **cohérent**, qui permettra de répondre efficacement à la question posée dans le sujet. Parmi les deux types de plans les plus courants, demandez-vous lequel sera le plus pertinent pour traiter le sujet.

■ Le **plan critique** vous permet de discuter une thèse. Il s'agit du traditionnel : « thèse/antithèse/synthèse » (la synthèse restant facultative). La première partie (« la thèse ») **défend un point de vue**, à l'aide de plusieurs arguments, la seconde partie (« l'antithèse ») **soutient l'opinion opposée**, à l'aide d'autres arguments. Si vous pensez que la position la meilleure doit être plus nuancée, élaborez une troisième partie (« la synthèse »), ni tout à fait pour, ni tout à fait contre la thèse initiale. Finissez toujours par les arguments que vous trouvez les plus convaincants. Tous les sujets qui posent une question à laquelle on peut répondre par « oui » ou par « non » peuvent donner lieu à un plan critique.

■ Le **plan thématique** permet de répondre aux questions plus ouvertes (« Comment... ? », « Pourquoi... ? », « Quels sont... ? ») qui vous invitent à trouver par exemple les causes d'un phénomène, les aspects d'un problème. Chaque partie vous permet de décliner différents thèmes. Commencez par les idées les plus simples, les moins importantes, et finissez par les plus complexes, les plus fortes.

D Rédaction de la dissertation

1. L'introduction

■ En un seul paragraphe, l'introduction d'une dissertation, rédigée avec soin au brouillon, doit comporter **quatre étapes**.

■ La première phrase constitue une **amorce** qui amène le sujet, par un biais général : ce peut être une définition, une idée reçue, une mise au point historique. Évitez les formules trop rebattues du type : « de tous temps », « depuis toujours »...

■ Ensuite, il faut **présenter** le sujet lui-même, en le recopiant intégralement, s'il n'est pas trop long.

■ Après avoir cité le sujet, **analysez-le** : reformulez-le de manière à en tirer une problématique : en quoi est-il particulièrement intéressant ?

■ Enfin, **annoncez impérativement votre plan**, clairement et sans lourdeur (évitez par exemple d'utiliser le mot « partie », qui reste correct dans un exposé à l'oral, mais qui n'est pas élégant à l'écrit).

2. Le développement

■ Ne le rédigez pas entièrement au brouillon. **Suivez votre plan détaillé** pour l'écrire directement au propre.

■ **Soyez très clair** : la structure du devoir doit être très apparente : sautez une ligne entre chaque grande partie, consacrez un paragraphe à chaque argument, nettement délimité par un alinéa et par des articulations logiques (*tout d'abord, ensuite, enfin, en outre...*). Au début de chaque partie, faites une phrase d'introduction partielle qui rappelle le thème que vous allez développer. À la fin de chaque grand axe du développement, faites un bilan partiel de votre analyse et rédigez une transition avec la partie suivante.

■ Un paragraphe doit correspondre à une **seule idée**, toujours illustrée par un ou plusieurs exemples précis. Vous pouvez utiliser des citations, pas trop longues, entre guillemets. N'hésitez pas à puiser dans le corpus, dont les textes sont forcément en lien avec la problématique proposée dans le sujet. Vous devez aussi vous référer à des œuvres lues en classe ou chez vous : résumez avec exactitude les passages utiles à votre analyse. Pensez à souligner les titres des livres cités.

3. La conclusion

■ Il est conseillé de rédiger soigneusement la conclusion au brouillon avant le développement, pour éviter de l'improviser à la dernière minute.

■ En un seul paragraphe, la conclusion comporte trois étapes :

a) Faites d'abord un **bilan** de tous les axes du développement.

b) Ensuite, **répondez de manière synthétique** à la question posée par le sujet.

c) Enfin, trouvez une **note originale** pour terminer votre devoir : une référence littéraire ou cinématographique, une question sur laquelle vous pouvez rebondir, une limite au sujet que vous venez de traiter. Mais si l'inspiration vous manque, passez-vous de cette pointe finale, qui n'est pas obligatoire.

6 L'écrit d'invention

A Idées reçues sur le devoir d'invention

■ Statistiquement, les candidats choisissent plus le sujet d'invention que la dissertation ou le commentaire. **Réputé plus facile**, il n'est pourtant pas mieux noté : il est même plus compliqué de se distinguer des autres puisque les élèves sont souvent plus nombreux à l'avoir choisi.

■ On sera plus exigeant sur la **qualité du style** et la **correction de la langue** pour cet exercice que pour les deux autres types de sujets.

■ De plus, il ne faut pas concevoir le devoir d'invention comme le champ libre donné à l'imagination la plus débridée. Les sujets sont toujours liés aux objets d'étude au programme de première, et peuvent revêtir différentes formes : article, lettre, monologue,

dialogue, discours, récit... Les textes officiels insistent sur le fait qu'il s'agit avant tout d'un **travail de lecture** : il faut savoir repérer dans les textes du corpus des idées ou des procédés d'écriture avant de les réexploiter dans un texte personnel.

B L'analyse du sujet

■ Relisez plusieurs fois l'énoncé. Demandez-vous quelles sont vos **contraintes** : certaines sont clairement énoncées dans le sujet, alors que d'autres restent implicites.

■ Certaines contraintes sont propres au genre de texte que vous devez produire.

- Les **articles** doivent avoir un titre, une phrase d'accroche, un style percutant.
- Les **lettres** doivent commencer par une formule d'appel, finir par une phrase de politesse.
- Le **monologue délibératif** envisage toutes les solutions possibles à un problème avant de procéder à un choix. Le nom du locuteur s'écrit en lettres majuscules et les autres didascalies entre parenthèses. La rédaction d'une didascalie doit être elliptique : le verbe est souvent mis à la forme en *-ant* (*se levant, baissant le ton*) ou seule l'émotion ressentie est mentionnée (*heureux, triste*).
- Le **dialogue** enchaîne les répliques de façon pertinente, sans jamais sombrer dans une familiarité excessive. Dans le **dialogue théâtral**, il faut indiquer en lettres majuscules le nom des personnages avant chaque réplique. La règle est la même que pour le monologue en ce qui concerne les didascalies sur les gestes et attitudes des personnages. Sautez à la ligne à chaque nouvelle réplique. Dans le **dialogue romanesque**, il faut respecter une ponctuation précise : ouvrir les guillemets quand le premier personnage parle puis utiliser les tirets à chaque réplique ; il faut fermer les guillemets à la fin du dialogue. Les **verbes de parole** en incise (*s'exclama-t-il, hurla-t-il*) indiquent les **sentiments** et les **réactions** des personnages.
- La **fable** recèle une morale, souvent exposée à la fin ou au début du texte, et il faut envisager son schéma narratif.

■ D'autres contraintes sont liées au sujet lui-même. Devez-vous imiter le style d'un auteur ? Repérez alors dans les textes du corpus les **effets de style** que vous pourrez réutiliser. Devez-vous débattre d'une question soulevée par les auteurs du corpus ? Relevez tous les arguments déjà contenus dans les textes. Devez-vous faire l'éloge ou la critique d'un extrait du corpus ? Votre devoir d'invention sera en partie jugé sur votre analyse pertinente des textes.

C Recherche d'une trame

■ Même si le plan d'un devoir d'invention n'est pas aussi cadré que celui d'un commentaire ou d'une dissertation, votre lecteur doit avoir l'impression qu'il existe une structure. Faites en sorte qu'il y ait une **progression** dans votre devoir : organisez au brouillon vos idées. Dans le cas d'un dialogue, quel personnage prendra l'ascendant sur l'autre ? Quel sera le dénouement de votre fable ? Que décidera le personnage à la fin du monologue délibératif ?

■ Tenez compte de toutes les contraintes que vous impose le sujet, mais veillez à apporter votre **touche d'originalité** et de **réflexion personnelle** : ne vous contentez pas de répéter des arguments déjà exprimés dans le corpus, cherchez à **étonner le lecteur**. Les plus créatifs d'entre vous seront valorisés, à condition d'avoir tenu compte de toutes les consignes.

D Une rédaction soignée

■ Prévoyez les **effets de style** que vous pourrez utiliser. Si le sujet vous demande d'écrire un discours persuasif, n'hésitez pas à employer des questions rhétoriques, prenez à partie votre public, jouez sur le rythme des phrases. Si l'on vous demande d'écrire un texte à résonances poétiques, utilisez des images, soyez attentifs aux sonorités, aux anaphores...

■ Relisez-vous de nombreuses fois : le **respect de l'orthographe** et de la **syntaxe** sera décisif. Bannissez toutes les familiarités. Certains pensent à tort qu'un dialogue entre amis autorise un style parlé très relâché ; utilisez un langage soutenu.

■ Comme pour les autres types de sujets, faites attention à la mise en page de votre devoir : faites des paragraphes, clairement délimités par des alinéas, qui marquent le passage d'une idée à une autre. Ne signez jamais les lettres, sauf si l'identité de son auteur est donnée dans le sujet : vous devez respecter **l'anonymat de la copie**.

Les mouvements littéraires et culturels

Les mouvements littéraires¹ permettent d'identifier les tendances artistiques propres à une époque. Ce sont des **repères** dans l'histoire des idées, des arts et de la littérature. Les points communs entre les œuvres appartenant à un même mouvement concernent aussi bien les idées que les choix esthétiques. Le plus souvent, on reconnaît un courant nouveau parce qu'il se définit contre celui qui l'a précédé. Plusieurs éléments d'analyse permettent d'identifier un mouvement artistique ou littéraire :

Moyens d'identification	Caractéristiques	Exemples
Le manifeste	Texte théorique élaboré par des artistes (lettre, préface, ouvrage complet, etc). La théorie qui y est énoncée est mise en pratique dans les œuvres du mouvement.	Joachim du Bellay, <i>Défense et illustration de la langue française</i> (1549) André Breton, <i>Manifeste du surréalisme</i> (1924)
Apparition de formes nouvelles, transformation des modèles littéraires existants.	Chaque mouvement met en œuvre des innovations formelles.	la forme du sonnet pour les poètes de la Pléiade
Domination d'un genre	Certains mouvements littéraires choisissent un mode d'expression privilégié.	le genre romanesque pour les naturalistes
Documents retraçant la réception par les critiques et le public	Témoignages de la vie du courant littéraire à travers des mémoires, des lettres, des articles de journaux.	Louis Leroy, journaliste du <i>Charvan</i> , critique les œuvres d'art des artistes exposés chez Nadar en 1874, en les qualifiant d'« impressionnistes »

■ L'appartenance d'un créateur à une tendance n'implique pas qu'il abdique toute originalité. L'œuvre d'un écrivain ne peut être réduite au produit d'un groupe.

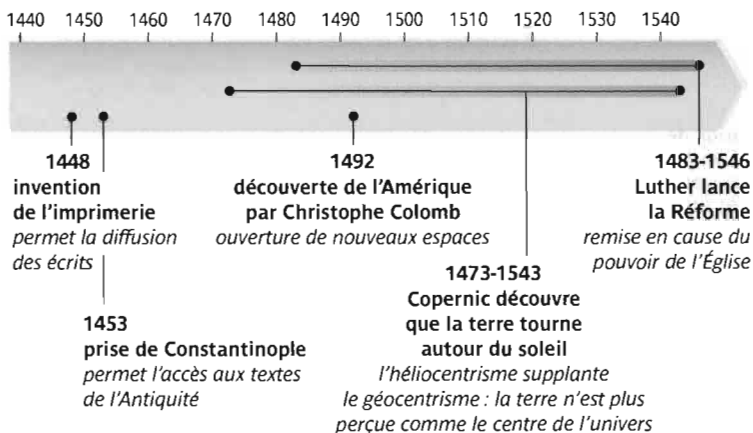
1. Nous traitons dans cet ouvrage les mouvements littéraires et culturels correspondant aux programmes des classes de Seconde (XIX^e et XX^e siècles) et de Première (du XVI^e au XVIII^e siècle).

A Qu'est-ce que l'humanisme ?

■ Le terme *humanisme* n'apparaît qu'au XVIII^e siècle et désigne alors la « philanthropie ». Son sens étymologique est synonyme de « bienveillant ». Il faut attendre le XIX^e siècle pour que le mot désigne la doctrine de la Renaissance qui place au centre des préoccupations l'**humain**. L'humanisme correspond à une période de l'histoire de la pensée.

→ 1. Les bouleversements historiques

■ L'humanisme est un mouvement européen. Il est issu du *quattrocento italien* (qui correspond à notre XV^e siècle) et s'épanouit au XVI^e siècle. Il est préparé par des événements historiques qui vont influencer sur les modes de pensée.



→ 2. Les hommes et les œuvres

■ Dans le domaine de la diffusion des idées, Jacques Amyot (auteur de *Vie des Hommes illustres*, 1828) et Guillaume Budé assurent la traduction des auteurs de l'Antiquité. Grâce à Luther et à Calvin, la Bible ne se lit plus seulement en latin, mais dans les langues européennes courantes.

■ À l'étranger, Thomas More et Érasme sont unis par une grande complicité intellectuelle, ils traduisent ensemble des textes. Érasme a ainsi dédié à Thomas More son ouvrage *Éloge de la folie* (1509).

■ En France, Rabelais et Montaigne s'inspirent des œuvres de l'Antiquité, qu'ils admirent. Certains de leurs thèmes de réflexion sont communs : l'éducation, la guerre... Artiste et savant à la fois, Léonard de Vinci peut faire figure de modèle pour les intellectuels de l'époque.

→ 3. Le groupe de la Pléiade

■ Cette « école » rassemble sept écrivains qui ont une même volonté d'innovation littéraire. Ce groupe adopta d'abord le nom de *Brigade* pour signifier qu'ils livraient un combat. Le mot *Pléiade*, choisi ensuite, fait référence à l'Antiquité : dans la mythologie, les Pléiades sont les sept filles d'Atlas, que Zeus a transformées en colombes pour les placer dans une constellation ; sept poètes d'Alexandrie avaient pris le nom de Pléiade au III^e siècle av. J.-C.

■ Ronsard, Du Bellay, Belleau, Jodelle sont les auteurs les plus célèbres de la Pléiade. En 1549, Du Bellay fait paraître le manifeste du mouvement : *Défense et illustration de la langue française*. D'une part, il s'agit de protéger la langue française (devenue langue nationale en 1539 après l'ordonnance de Villers-Cotterêts) et de l'enrichir (par des emprunts et des néologismes) ; d'autre part, il se réfère aux modèles de l'Antiquité, pour les imiter et rivaliser avec eux.

■ Les auteurs de la Pléiade innovent surtout dans le domaine de la poésie : ils imposent l'**ode** (poème inspiré de l'Antiquité), l'**hymne** (qui vante un héros ou une idée) et le **sonnet** (qui connaît le plus grand succès). Des tragédies et des comédies sont écrites en français.

ⓑ Les thèmes privilégiés par l'humanisme

→ 1. L'homme au centre de l'Univers

■ Pic de la Mirandole affirme ainsi la place de l'homme au centre du monde. Dans cette perspective optimiste, l'homme est vu comme un être **perfectible**, **harmonieux**, qu'il faut **éduquer**. L'importance du corps est réaffirmée. L'être humain est caractérisé par sa soif de connaissances. Les modèles d'éducation sont nombreux, privilégiant soit la quantité (Rabelais), soit la qualité (Montaigne). Cet homme idéal agit avec mesure dans le respect de Dieu.

→ 2. L'importance de la réflexion, l'exercice du jugement

■ Les récits de voyage liés aux Grandes Découvertes ont entraîné la conscience du relativisme. Les humanistes, comme Montaigne, condamnent les conquêtes, l'intolérance, l'arbitraire, et toute attitude fondée sur des préjugés. La **réflexion personnelle** permet souvent une prise de distance vis-à-vis des violences religieuses et du fanatisme de l'époque (guerres de religion, inquisition).

→ 3. L'utopie

■ Le terme *utopie* vient du grec *topos*, qui signifie « lieu », et le préfixe *u-* renvoie à la fois au bonheur, à la perfection (*eu-*) et à nulle part (*ou-*). C'est donc un endroit parfait qui n'existe pas.

■ L'utopie présente une **société sans défauts** où l'homme pourrait s'épanouir. Les deux utopies humanistes les plus célèbres sont celle de Thomas More, écrivain anglais (qui nomme sa cité idéale *Utopie*) et celle de Rabelais (l'abbaye de Thélème = l'abbaye du bon vouloir).

2 Le baroque

■ À l'origine, le terme *baroque* est un mot portugais évoquant un rocher ou une perle de forme irrégulière. Puis, il apparaît en français en 1531 dans le domaine de la joaillerie. Au XVIII^e siècle, le mot acquiert un sens figuré, pour désigner ce qui est « irrégulier, bizarre » ou « choquant ». Par extension, on l'utilisera pour qualifier l'art du début du XVII^e siècle, apparaissant comme une forme décadente de l'art de la Renaissance. Le mot a une connotation péjorative et n'a été utilisé pour la littérature que tardivement, par similitude avec les Beaux-Arts.

A Histoire et géographie du mouvement baroque

■ Le mouvement baroque naît dans les années 1570-1580 au moment de la Contre-Réforme, et s'achève avec la fin de la Fronde (1652). Le baroque se situe entre l'humanisme et son foisonnement d'idées, et le classicisme et sa rigueur.

■ Le baroque se développe dans un **contexte de crises**.

	Crise religieuse	Crise économique	Crise intellectuelle	Crise politique
causes	la Contre-Réforme s'oppose au protestantisme et à sa rigueur	difficultés climatiques	conflit entre les partisans de l'orthodoxie religieuse et les adeptes de la science	conflit entre l'Angleterre et l'Espagne
conséquences	elle favorise un art ornemental pour séduire et convaincre	famines et pénuries	tensions intellectuelles, doute, scepticisme	déroute de l'Invincible Armada (1588)

B Les thèmes baroques

■ Le baroque s'exprime surtout à travers l'architecture, la sculpture et la peinture. *A priori*, il apparaît plutôt comme un art « **chargé** » et **tourmenté**. On distingue traditionnellement un baroque « noir », qui exprime des tensions et des angoisses et un baroque « blanc », qui est plus joyeux, ornemental et exubérant. En littérature, certains motifs sont typiquement baroques.

→ 1. La métamorphose

■ *L'illusion comique* (1636) de Corneille est un bon exemple de pièce baroque. Parmi les personnages, on trouve un magicien et des comédiens. Une mise en abyme place spectateur et personnages devant la scène du monde. Le magicien est baroque par excellence, parce qu'il effectue des métamorphoses. L'idée selon laquelle le monde n'est qu'un **théâtre illusoire** exprimant les **incertitudes de l'univers**, est fondamentale dans l'art baroque : « *Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun doit jouer son rôle.* » (William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, 1596).

■ La **tragi-comédie** est un **genre nouveau** : il s'adapte bien à une esthétique qui apprécie le mélange des genres. L'inconstance amoureuse est un thème privilégié car le baroque apprécie le mouvement (cf. la comédie de Corneille, *Le Menteur*, 1645). Les travestissements, qui montrent le goût du baroque pour l'illusion, sont nombreux : les pseudo-bergers et bergères des pastorales sont uniquement occupés d'amour (*L'Astrée*, 1607, d'Honoré d'Urfé). Le déguisement permet de ressembler à un autre, de se perdre soi-même aux limites de la folie. Nourrie de métaphores, la poésie est un mode d'expression privilégié de la sensibilité baroque : Jean de Sponde en est l'un des plus éminents représentants.

→ 2. La vanité du destin humain et la mort

■ À l'époque baroque, de nombreuses peintures, appelées *vanités*, représentent un crâne entouré d'objets symboliques : bulles, perles, fleurs fanées, instruments de mesure du temps, destinés à nous rappeler la fragilité et le caractère éphémère de la vie humaine. Une réflexion morale se construit autour de l'angoisse de la mort. Ces pensées tourmentées engendrent une **esthétique expressive, hyperbolique** et parfois **provocatrice**.

« *Tout s'enfle contre moy, tout m'assaut, tout me tente,
Et le Monde et la Chair, et l'Ange révolté (...)* » (Jean de Sponde)

3 Le classicisme

■ Le terme *classique* désigne au XVII^e les auteurs grecs et latins considérés comme des modèles, *classici scriptores* (« des écrivains de première classe »). C'est au début du XIX^e que les auteurs romantiques, mus par un désir de liberté dans l'art, s'opposent à la tradition en utilisant le terme *classique* pour les écrivains de la deuxième moitié du XVII^e. Ses caractéristiques, qui s'étendent à tous les arts, sont le respect de **normes esthétiques** et **morales**, la recherche de **l'harmonie** et de **l'équilibre**.

A Un idéal d'ordre et de mesure

→ 1. Le modèle antique

■ Le classicisme se tourne vers l'Antiquité pour y puiser les fondements de sa doctrine et pratiquer l'**imitation**. La Fontaine en est représentatif à travers ses *Fables* qui développent, versifient et adaptent au goût de l'époque les leçons intemporelles des courtes fables en prose antiques. L'imitation des Anciens permet aussi le **renouveau du théâtre**. Le travail de création est valorisé par Boileau, théoricien du classicisme dans son *Art poétique* (1674) :

« *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :*

Polissez-le sans cesse et le repolissez ;

Ajoutez quelquefois et souvent effacez. »

■ En architecture, on emprunte à l'Antiquité la colonne et ses chapiteaux qui sont déclinés dans tout l'art décoratif.

→ 2. L'idéal classique

■ Il repose sur l'**ordre** et la **raison** qui se retrouvent dans le modèle de l'honnête homme, un être social avant tout : il refuse les excès et fait régner la mesure en toutes choses et est capable de maîtriser ses émotions et de s'adapter ; tolérant et cultivé, il manie l'art de la conversation.

■ La réflexion morale est présente sous diverses formes dans tous les genres qui dépeignent les défauts humains pour mieux les corriger : l'œuvre d'art doit **plaire** ou **toucher pour instruire**.

Genre littéraire	Exemples
Théâtre	- la comédie : Molière - la tragédie : Racine et Corneille
Roman	M ^{me} de Lafayette, <i>La Princesse de Clèves</i> Charles Perrault, <i>Contes</i>
Poésie	La Fontaine, <i>Fables</i>
Littérature d'idées	- essai du philosophe Pascal : <i>Pensées</i> - sentences des moralistes La Rochefoucauld, <i>Maximes</i> (1664) et La Bruyère, <i>Les Caractères</i> (1696)

■ L'architecture, la peinture et la musique recherchent les mêmes critères d'ordre et de sobriété à travers les constructions de Mansart et les jardins de Le Nôtre, les tableaux de Nicolas Poussin, ou la musique de Lully.

B La mise en place des règles

■ Le classicisme veut établir **une norme** et fixe **des règles** ; l'Académie française est créée en 1635 par Richelieu. La mise en place de la doctrine classique est liée à un pouvoir monarchique fort, à la volonté de centralisation et de codification qu'incarne Louis XIV.

→ 1. La langue

■ À la suite de Malherbe et de Vaugelas, l'orthographe, la grammaire et la syntaxe vont être fixées : des règles sont imposées à la langue pour lui donner une unité et une cohérence qui dépassent les usages particuliers.

■ La définition de l'usage est énoncée par Vaugelas dans ses *Remarques sur la langue française* (1647) : « *C'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps.* »

→ 2. Les règles classiques

■ Les **règles** et **contraintes classiques**, fixées par Boileau, concernent les genres et le style, caractérisé dans la métaphore suivante :

« *J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.* »

■ Dans une perspective morale et esthétique, on recherche le **naturel** et le **vraisemblable** : « *Il faut de l'agréable et du réel, mais il faut que cet agréable soit lui-même pris du*

vrai. » (Pascal). Au théâtre s'applique la règle des trois unités : une intrigue principale (**unité d'action**) se déroule en un lieu (**unité de lieu**) et en un jour (**unité de temps**). L'unité de ton bannit le mélange des genres ; la règle des bienséances s'impose.

C La Querelle des Anciens et des Modernes

■ Opposant les tenants de la **tradition** et les partisans de la **modernité**, elle éclate en 1687, à l'Académie française, à la suite de la lecture publique du poème de Perrault « Le Siècle de Louis le Grand ». L'écrivain y fait l'éloge du siècle de Louis XIV qui peut rivaliser avec l'Antiquité ; il remet en cause la trop grande admiration accordée aux auteurs anciens. Les Modernes préfèrent une littérature qui soit l'expression de leur temps.

■ Les divergences persistent et une seconde querelle suivra dans les années 1713-1718, mais les Modernes imposent progressivement leurs vues.

4 Les Lumières

■ Les Lumières désignent un mouvement philosophique et littéraire européen qui fait du XVIII^e siècle de la **raison et des idées**. La métaphore de la lumière évoque la **toute-puissance de la raison**. Les Lumières sont fondées sur l'idée que l'homme peut améliorer sa condition par le **progrès** et l'usage de la **raison**.

→ 1. Naissance d'une pensée nouvelle

■ Les Lumières sont le produit d'une réflexion engendrée par la révocation de l'Édit de Nantes (1685) qui touche toute l'Europe, entraînant une crise de la conscience européenne.

■ La **réflexion** sur la relativité des mœurs et des cultures, l'**essor** de la bourgeoisie, les avancées des sciences et des techniques, les **difficultés** rencontrées par le pouvoir monarchique sont aux origines de ce mouvement. La **remise en cause de la tradition** et du principe d'autorité, le développement de l'esprit critique et l'usage de la raison sont les caractéristiques essentielles de la philosophie des Lumières.

■ Le **triomphe des idées nouvelles** doit beaucoup à leur circulation, favorisée par l'augmentation de la production et de la diffusion des **livres** et par le **souci de vulgarisation** qui anime les philosophes.

→ 2. Les genres et les formes au service des idées

■ Une **littérature d'argumentation** se développe pour servir l'analyse, la contestation et les propositions à travers de nombreux essais : *Le Contrat social* (Rousseau, 1762), *L'Esprit des lois* (Montesquieu, 1748) ou le *Dictionnaire philosophique* (Voltaire, 1764). L'**argumentation** se masque pour éviter la censure ou transmettre au lecteur des idées nouvelles sans le heurter : Montesquieu propose dans les *Lettres persanes* (1721) une critique de la société française ; Voltaire utilise l'**apologue** avec le conte philosophique *Candide* (1759) pour dresser, en maître de l'ironie, un tableau satirique de nos pratiques sociales, politiques et religieuses.

■ Le théâtre défend à travers la comédie les **idées des Lumières** : Marivaux, dans *L'Île des esclaves* (1725), met en scène le pouvoir et ses excès ; Beaumarchais, dans *Le Mariage de Figaro* (1784), conteste les privilèges de la noblesse et les abus de pouvoir.

■ Un grand ouvrage collectif voit le jour sous la direction de Diderot et d'Alembert : l'*Encyclopédie* (1751-1772), dont le sous-titre, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, insiste sur la référence à la raison comme outil d'analyse. Cette œuvre monumentale où il s'agit de « *tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement* » (Diderot) s'est heurtée aux réactions hostiles des pouvoirs politique et religieux.

→ 3. L'esprit progressiste et contestataire des Lumières

Thèmes de réflexion	Domaines concernés	Exemples
La liberté	le pouvoir politique et ses formes	Diderot, article « Autorité politique », <i>Encyclopédie</i>
	la liberté d'expression	Voltaire, « De l'horrible danger de la lecture » (1765)
	l'esclavage	Voltaire, <i>Candide</i> , l'esclave de Surinam (chap. 19)
L'égalité	les privilèges et les inégalités sociales	Beaumarchais, <i>Le Mariage de Figaro</i> Rousseau, <i>Discours sur l'origine de l'inégalité</i> (1755)
	dans le domaine religieux	Voltaire, <i>Traité sur la tolérance</i> (1763)
La tolérance	le respect des civilisations et cultures différentes	Montesquieu, <i>Lettres Persanes</i> (1721)

5 Le romantisme

■ L'adjectif *romantique*, synonyme au XVII^e de *romanesque*, désigne des sentiments ou des aventures propres au roman ; appliqué à la fin du XVIII^e à la description de paysages pittoresques, il perd sa connotation dépréciative. Au début du XIX^e, le romantisme, mouvement littéraire et culturel de dimension européenne, rassemble des artistes qui s'opposent à la mesure du classicisme et au rationalisme des Lumières par l'**exaltation** de la **sensibilité** et du **moi lyrique**, et qui revendiquent la **liberté** dans l'art.

■ Le romantisme se développe en Allemagne avec Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) puis en Angleterre avec Byron, *Child Harold* (1813) pour gagner la France. Le préromantisme, fondé sur l'expression du moi et l'exaltation de la nature, est représenté dès la fin du XVIII^e siècle par Rousseau dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778).

■ Le romantisme touche également la peinture avec Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1831), la musique avec Chopin, *Nocturnes* (1833) ou Berlioz, *La Damnation de Faust* (1846).

■ Lié à l'histoire et à la politique, le mouvement romantique en reflète les espoirs, suscités par la Révolution et l'épopée napoléonienne, et les déceptions après l'échec des révolutions de 1830 et 1848. Des auteurs comme Hugo ou Lamartine s'engagent dans l'action politique.

A Les caractéristiques du romantisme

→ 1. La place de l'Histoire

■ Les romantiques redécouvrent le Moyen Âge, l'histoire espagnole ou italienne des XV^e-XVI^e, la littérature européenne récente dont le théâtre de Shakespeare. L'Histoire constitue une source d'inspiration pour le roman historique (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831 ; Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, 1844) ou pour le drame romantique (Hugo, *Hernani*, 1830 ; Musset, *Lorenzaccio*, 1834).

■ L'époque est dénoncée de façon virulente : Hugo condamne le coup d'état et la tyrannie de Napoléon III à travers *Les Châtiments* (recueil poétique, 1853) et *Histoire d'un crime* (essai).

→ 2. Le mal du siècle

■ Le héros romantique est en proie au « **mal du siècle** », sentiment de **malaise** et d'**insatisfaction** dans tous les domaines. Il est également soumis au « **vague des passions** », **mélancolie** sans cause et sans remède d'un être à la sensibilité exacerbée. Ce malaise

est défini puis illustré par Chateaubriand dans *René* (1802) : « *On habite, avec un cœur plein, un monde vide ; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout.* » (*Le Génie du christianisme*).

■ Cet **état malheureux** se manifeste à travers la rêverie, l'abattement ou l'exaltation en alternance, une aspiration à l'idéal mêlée à une fascination pour la mort : « *Il y a l'infini entre ce que je suis et ce que j'ai besoin d'être.* » (Senancour, *Oberman*, roman, 1804).

■ La nature sauvage répond au besoin de solitude et d'évasion du héros romantique, mais ses paysages symboliques qui nourrissent la rêverie reflètent aussi les états d'âme ; en témoignent les tableaux du peintre allemand Caspar David Friedrich aux paysages torturés et brumeux et aux ruines médiévales.

B Le renouveau romantique

■ La **liberté** caractérise l'art romantique, qui refuse les règles, crée de nouvelles formes, propose de nouveaux sujets. Hugo est le théoricien de l'esthétique romantique : « *La poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes.* » (Préface des *Odes et poésies diverses*, 1822).

Genres	Renouveau	Exemples
Roman	Expression du moi	Chateaubriand, <i>René</i>
	Représentation de l'individu face à la société	Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir</i> (1830)
	Engagement contre l'injustice	Hugo, <i>Le dernier jour d'un condamné</i> (contre la peine de mort)
	Fantastique	Théophile Gautier, <i>La Morte amoureuse</i> (nouvelle)
Théâtre	Mélange des genres, des tons et des registres : le drame et la comédie romantiques	Victor Hugo, <i>Ruy Blas</i> , 1838 (drame) Musset, <i>On ne badine pas avec l'amour</i> (comédie)
Poésie	Poésie lyrique	Lamartine, <i>Méditations poétiques</i> (1820)
	Création du poème en prose	Aloysius Bertrand, <i>Gaspard de la nuit</i> (1842)

■ Situés dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ces deux mouvements se succèdent dans le temps (le naturalisme, plus tardif, se développe entre les années 1865 et 1890). Ils poursuivent le même but : le **roman** doit représenter la **réalité**. Seules les méthodes diffèrent : l'approche du naturalisme se veut plus scientifique.

A Le réalisme

■ La **doctrine de l'imitation** (*mimésis* en grec) vient de la philosophie grecque. Théorisée par Platon et Aristote, la mimésis donne à l'art une fonction de représentation : l'art doit représenter avec fidélité la réalité. Le réalisme est issu de cette doctrine. Au XIX^e siècle, le terme rassemble des écrivains variés qui veulent tous faire de l'artiste un témoin objectif de son temps au service d'un art adapté à son époque.

→ 1. Une littérature du réel

■ L'échec politique des révolutions de 1830 et 1848 entraîne la **désillusion** des écrivains qui deviennent pessimistes. Ils réagissent contre le romantisme, dont ils considèrent avoir été les victimes. Les écrivains réalistes pensent que l'art ne doit rejeter aucun sujet : rien de ce qui est réel n'est indigne. Les milieux populaires les inspirent, alors que les gens simples étaient jusque là dédaignés par la littérature. Certains romans prennent appui sur des faits divers (Flaubert, *Madame Bovary*, 1857) et leurs héros ordinaires sont des antihéros (Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, 1869).

→ 2. L'effet de réel

■ Le **roman** est le genre dominant de l'école réaliste. Il donne une image fictive de la réalité dont il témoigne. L'illusion de la réalité est cultivée grâce aux effets de réel : le romancier part de l'observation de faits de la vie quotidienne pour construire une narration. L'action n'est pas forcément l'essentiel : le récit s'inscrit dans un contexte précis, que le lecteur identifie grâce au travail descriptif.

B Le naturalisme

→ 1. Aux sources du naturalisme

■ Le naturalisme a un lien avec les sciences naturelles. Le docteur Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) a étudié l'influence de l'hérédité et du milieu sur les êtres. En s'inspirant des travaux de ce médecin phy-

siologiste, Zola fait du roman un **lieu d'expérimentation** : il affirme que les outils du romancier sont l'observation et l'analyse (*Le Roman expérimental*, 1880).

■ Le recueil de nouvelles *Les Soirées de Médan*, paru en 1880, réunit des textes composés par six écrivains (dont Maupassant et Huysmans) sur un même sujet : la guerre de 1870. Ce livre constitue une sorte de **manifeste de l'écriture naturaliste**.

➔ 2. Zola et les *Rougon-Macquart*

■ Zola met en pratique ses recherches dans le cycle des *Rougon-Macquart* (1871-1893), série de vingt romans qui retrace l'« Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » (sous-titre du cycle), « *en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux* ». *La Curée* (1872) dépeint la **spéculation dans le monde de la bourgeoisie d'affaires décadente** ; *Germinal* (1885) met en scène l'univers de la mine.

■ Malgré leur aspect documentaire, les **romans naturalistes** demeurent des **œuvres de fiction**. Le registre de Zola est souvent lyrique, voire épique, son récit a une portée visionnaire. Les nombreux personnages des *Rougon-Macquart* (Claude Lantier, le peintre de *L'Œuvre*, Nana, la courtisane, etc.) et les objets (la locomotive de *La Bête humaine* ou l'alambic de *L'Assommoir*) occupent une place privilégiée dans notre imaginaire.

7 Le surréalisme

■ Mouvement littéraire et artistique né entre les deux guerres et caractérisé par l'**engagement politique marxiste**, le surréalisme est fixé en 1924 par le *Premier manifeste* d'André Breton, écrivain et théoricien, et prend fin vers 1935-1938. Il tire son nom du sous-titre d'une pièce d'Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, *drame surréaliste* (1917). Le surréalisme, dans une perspective originale fondée sur des pratiques expérimentales, se démarque du réalisme et se propose d'**aller au-delà du réel**.

A Histoire du mouvement

■ Le surréalisme s'inscrit dans la continuité du **mouvement Dada**, fondé en 1916 à Zürich par Tristan Tzara ; il s'appuie sur la **provocation** et le **néhisme**, se proposant de détruire les entraves morales, sociales ou politiques pour **rétablir la liberté**. Ce mouvement éphémère dont les créations font scandale disparaît en 1923.

■ Le surréalisme est influencé par le **développement du marxisme** et les **travaux de Freud sur l'inconscient**. André Breton le définit comme un « *automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée* » (*Premier manifeste du surréalisme*, 1924).

■ Des désaccords en matière de création ou de politique divisent et font éclater le groupe en 1933 (Aragon et Eluard s'en éloignent), mais l'influence surréaliste perdure.

B Les caractéristiques du surréalisme

→ **1. Les principes surréalistes**

■ Il s'agit de faire surgir le merveilleux du réel pour atteindre la surréalité en échappant à la raison. Le surréel est le « *point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.* » (Second Manifeste, 1929).

■ Fixés par le *Premier manifeste*, les principes sont les suivants : il s'agit de retrouver l'usage de l'**imagination**, sacrifiée par l'homme moderne au réalisme, d'explorer et exprimer l'**inconscient** et le **rêve**, et de **réunir le rêve et la réalité** pour élaborer une surréalité donnant de l'homme une représentation totale.

→ **2. La peinture surréaliste**

■ Les expériences dadaïstes, ludiques et ouvertes au hasard, et la peinture métaphysique de Chirico, qui explore le **monde du rêve**, nourriront le surréalisme.

■ Salvador Dali peint ses **visions intérieures** qu'il désigne comme des « *photographies de ce qui n'existe pas* » ; il veut « *matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision, les images de l'irrationalité concrète* ».

■ Joan Miro utilise des taches, il mêle les matériaux, puis représente des formes flottant dans l'espace. René Magritte, dans une œuvre figurative, s'interroge sur les rapports qu'entretiennent les objets, les mots, leurs formes et leurs sens ; le tableau *Ceci n'est pas une pipe* représente une pipe en trompe-l'œil.

→ **3. La révolte surréaliste**

■ Les surréalistes refusent l'ordre établi, l'art traditionnel et la raison pour proposer une création et un état d'esprit nouveaux : « *« Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.* » (André Breton, 1935). L'une des revues porte le nom de *Révolution surréaliste*.

■ Les surréalistes font preuve de **provocation** : des objets sont ainsi détournés de leur fonction et promus à la dignité d'œuvres d'art, comme l'urinoir exposé par Duchamp.

C Les pratiques surréalistes

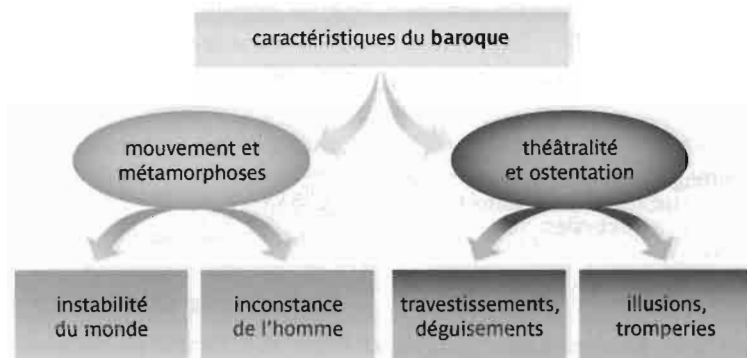
Pratiques	Caractéristiques	Exemples
L'écriture automatique	Elle consiste à noter tout ce qui vient à l'esprit, sans raison, sans logique, sans censure.	- écriture à quatre mains par Breton et Soupault : <i>Les Champs magnétiques</i> (1919) - réalisation par le peintre André Masson de dessins en laissant filer le crayon sur la feuille
La libération de l'image	Elle met en relation des réalités éloignées et joue sur les correspondances.	- en poésie : « <i>La terre est bleue comme une orange</i> » (Éluard) - en peinture : associations inattendues de Salvador Dalí
Les collages	On découpe des papiers dans des journaux pour les coller au hasard.	collages du peintre Max Ernst
Les jeux de langage	On pratique des créations verbales collectives.	Les « cadavres exquis » : pour composer une phrase, chacun écrit un mot appartenant à une classe grammaticale définie (nom, adjectif, verbe) en ignorant ce qui précède. La première phrase obtenue à ce jeu lui a donné son nom : « <i>Le cadavre exquis boira le vin nouveau.</i> »
Le déchiffrement	Déchiffrement du hasard ou des coïncidences, mais aussi des rêves dont il est fait le récit ou la représentation picturale.	« tableaux de sable » d'André Masson : il asperge de sable une toile recouverte de colle puis la redresse, laissant le sable adhérer au hasard

→ L'essentiel à retenir

■ L'humanisme (XVI^e siècle)



■ Le baroque (fin XVI^e, début XVII^e siècle)



■ Le classicisme

- Il se fonde sur l'**imitation de l'Antiquité** prise pour modèle.
- Il établit des **normes esthétiques et morales** pour faire régner un idéal d'ordre et de mesure, incarné par l'**honnête homme**, modèle social, et institue des règles qui codifient les genres et le style, celle des trois unités au théâtre notamment.
- L'œuvre d'art doit **plaire** ou **toucher pour instruire**.

■ Les Lumières

- Les écrivains et philosophes du mouvement mettent en avant la **raison** pour proposer une **réflexion sur la société**.
- La diffusion des idées et des connaissances revêt diverses formes argumentatives directes ou masquées pour éviter la censure, tant dans l'essai qu'à travers la littérature de fiction.
- L'esprit progressiste et contestataire des Lumières envisage les thèmes de la liberté, de la tolérance et de l'égalité.

■ Le romantisme

- Il s'oppose à la mesure classique et au rationalisme des Lumières en se fondant sur l'exaltation de la sensibilité et l'expression lyrique du **moi**, qui reflète le mal du siècle, sentiment d'insatisfaction et de malaise existentiel de l'individu.
- La prise en compte de l'histoire récente et contemporaine, mouvementée, s'accompagne d'un engagement politique d'un grand nombre d'auteurs.
- Revendiquant la liberté dans l'art, le romantisme procède à un renouveau des formes et mélange les genres, les registres et les styles.

■ Réalisme et naturalisme

	Réalisme	Naturalisme
But	Représenter la réalité	
Genre privilégié	Le roman et la nouvelle	
Moyens	Recherche de la vérité par l'enquête	Méthodes de l'expérimentation scientifique

■ Le surréalisme

- Marqué par les travaux de Freud, nourri par le dadaïsme qui l'a précédé, il libère l'**imagination** et explore l'**inconscient** et le **rêve** afin d'accéder à une surréalité révélant et libérant l'homme.
- Il se double d'un engagement politique marxiste.
- Diverses pratiques expérimentales, littéraires ou picturales, jouent sur le langage et la forme, privilégiant le hasard, jusqu'à la provocation.

Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde

Le terme *roman* est apparu au XII^e siècle. Il a alors deux significations et désigne soit la langue parlée dans le nord de la France soit un récit en vers français (comme les romans de la Table ronde). Le terme *roman* ne renvoie à des textes en prose qu'à partir du XIV^e siècle. Mais il a déjà son sens moderne, tel que le définit *Le Petit Robert* : « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures. »

1 L'histoire des personnages à travers celle du roman

A Le XVII^e siècle : des personnages sous influences...

→ 1. les héros raffinés des romans précieux

■ Les romans héroïques précieux de M^{lle} de Scudéry (1607-1701) sont écrits dans un esprit épique : les personnages sont marqués par le modèle des héros antiques d'Homère ou de Virgile, ou par des modèles italiens comme ceux de L'Arioste ou du Tasse. *Clélie* est un roman à clés qui transpose les mœurs antiques, et qui contient la fameuse « carte du tendre ».

■ Dans la même veine précieuse, on recense aussi des romans pastoraux : *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1567-1625) est celui qui a connu à l'époque le plus grand succès. Les personnages, Astrée et Céladon, y illustrent un idéalisme éthéré : leurs amours montrent le goût de la préciosité pour l'analyse des sentiments.

→ 2. Les héros joyeux des romans comiques

■ À l'opposé des héros « parfaits » des romans précieux, les personnages réalistes des romans comiques, dont les aventures sont parfois sordides, s'imposent aussi à cette époque, comme *L'histoire comique de Francion* (1623) de Charles Sorel. On peut y déceler l'influence du roman picaresque espagnol qui est en vogue au début du siècle. Le *picaro* est un personnage d'aventurier errant, un gueux généralement sans foi ni loi, dont l'histoire à rebondissements connaît de multiples péripéties : il est en quête d'un statut social. En marge de ce mouvement, le *Don Quichotte* de Cervantès, traduit en 1614, a connu un énorme succès.

■ Le *Roman comique* de Scarron (1610-1660) est une « épopée burlesque ». On peut voir dans cette écriture parodique la critique implicite du genre des romans précieux, qui se voulaient épiques, même si les romans comiques, moins nobles, plus populaires, s'adressent à des lecteurs différents. Ces romans-fleuves (aussi bien les romans précieux que les romans comiques) ont des intrigues souvent enchâssées et entremêlées, typiques du baroque.

➔ 3. Les héros parfaits du roman classique

■ Le chef d'œuvre du roman classique est *La Princesse de Clèves* (1678) de madame de la Fayette. À l'opposé des romans baroques, l'intrigue y est dépouillée, et vraisemblable, réduite à une seule ligne narrative : il y a une unité d'action qu'on ne trouvait pas jusque là dans le roman. Les portraits du Duc de Nemours et de mademoiselle de Chartres sont à la mesure de la magnificence de la Cour. Tous les traits du personnage contribuent à refléter les traits idéaux d'une personne attachée à la cour prestigieuse de Henri II : *« Ce prince était un chef-d'œuvre de la nature ; ce qu'il avait de moins admirable, c'était d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. Ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable, et un agrément dans son esprit, dans son image et dans ses actions que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul. »*

■ Cependant, à l'époque classique, les romans connaissent surtout des détracteurs : les prédicateurs de l'époque leur reprochent leur invraisemblance et leur nocivité : ils divertiraient de façon malsaine les esprits, et encourageraient les passions. Un janséniste comme Pierre Nicole (1625-1695) qualifie l'auteur de romans d'« empoisonneur public ». À la fin du siècle, le genre romanesque n'est plus à la mode : Boileau lui-même le critique sévèrement. Le roman est un genre trop hétéroclite, sa moralité est souvent douteuse, et cela ne plaît guère aux partisans de l'ordre classique.

ⓑ Le XVIII^e siècle : la naissance du héros de roman moderne

➔ 1. Le personnage entreprenant de la veine réaliste

■ L'influence du picaresque espagnol se fait encore sentir dans *Gil Blas de Santillane* (1735) de Lesage, puisque le héros part sur les chemins à la recherche de la réussite, et connaît de multiples aventures. Dans les romans de Marivaux, *Le Paysan parvenu* (1735) et *La Vie de Marianne* (1731), c'est à la fois l'analyse fine des sentiments et des comportements qui est intéressante, et la façon dont le personnage arrive à faire sa place dans la société. Ainsi, Marianne est une jeune fille intelligente et jolie, mais orpheline : elle doit affronter des obstacles pour trouver un statut social respectable, et elle fait face courageusement à un échec amoureux. Le monde autour d'elle n'est pas parfait :

le pieux vieillard qui la soutient veut abuser d'elle, le charmant fiancé tombe amoureux d'une autre, et Marianne elle-même fait quelques compromis avec la morale...

→ 2. Le personnage hédoniste du roman libertin

■ *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1736) de Crébillon-fils est le premier des romans libertins : il retrace l'initiation sentimentale et les aventures successives d'un jeune homme, Meilcour. Le thème de l'initiation amoureuse est d'ailleurs un passage souvent obligé de ce courant romanesque, qui va de Vivant Denon (*Point de lendemain*, 1777) à Sade en passant par Restif de la Bretonne. *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, roman épistolaire polyphonique, représente le plus grand chef d'œuvre des romans de cette veine.

■ Le terme *libertin* vient du latin *libertinus*, qui signifie « affranchi ». Il a désigné d'abord les « esprits forts », les libres penseurs, qui rejettent les préceptes de l'Église, puis la morale dominante (liée à la religion). Il s'agit donc d'une attitude philosophique indépendante, en rupture avec le modèle en cours. Le libertinage concerne aussi les mœurs et désigne celui dont la sexualité libérée et inconstante n'est pas liée forcément à des sentiments amoureux, mais au désir.

→ 3. Le personnage philosophe du roman des Lumières

■ *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu consignent la correspondance fictive de deux Persans, Usbeck et Rica, qui effectuent un voyage en France et partagent leurs impressions de voyage. La découverte d'une société radicalement différente de la leur les fait aller de surprise en surprise : le roman devient une satire des mœurs, car nos coutumes, aux yeux de deux étrangers, semblent souvent absurdes. Montesquieu met ainsi en valeur les travers de la vie parisienne : « *Je trouve les caprices de la mode, chez les Français, étonnants. Ils ont oublié comment ils étaient habillés cet été ; ils ignorent encore plus comment ils le seront cet hiver. Mais, surtout, on ne saurait croire combien il en coûte à un mari pour mettre sa femme à la mode.* » (Lettre XCIX).

■ *Jacques le fataliste et son maître* (vers 1773) de Denis Diderot est une autre œuvre représentative des Lumières : le texte a une portée sociale, morale, et philosophique. Mais il peut être aussi qualifié d'« anti-roman ». Le dialogue entre Jacques, le valet, et son maître est constamment interrompu par des digressions, par des interventions du narrateur, des récits secondaires racontés par d'autres personnages. L'auteur « casse » les conventions romanesques, en apostrophant le lecteur, en dénonçant les artifices de la fiction, qu'il remet en cause : « *Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ?* » (Incipit de *Jacques le Fataliste*).

➔ 4. Le personnage sensible du courant pré-romantique

■ Une nouvelle sensibilité apparaît dans la seconde moitié du siècle avec l'influence des romans réalistes anglais et *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau. Ce roman épistolaire raconte l'amour impossible entre la jeune Julie et son précepteur Saint-Preux : leurs différences sociales empêchent leur union. La passion et la vertu des deux héros sont au cœur de l'intrigue. Les élans du cœur des personnages s'expriment avec un lyrisme spontané et une sensibilité exacerbée.

Ⓢ Le XIX^e siècle : le triomphe du roman et de ses personnages

➔ 1. L'idéalisation du personnage romantique

■ Victor Hugo (1802-1885), à travers ses romans, en revient à une conception épique du roman : l'auteur est une sorte de conscience des peuples, qui doit accentuer, dramatiser les événements, pour leur donner un sens symbolique, en procédant par scènes et tableaux. Dans *Les Misérables* (1862), Hugo élève jusqu'au mythe le personnage du forçat Jean Valjean, et deux enfants : Cosette, image de l'innocence persécutée, et Gavroche, emblème du courage et de la liberté. Celui-ci meurt sur les barricades et Hugo lui rend hommage à travers un oxymore célèbre : « Cette petite grande âme venait de s'envoler ».

➔ 2. La modernité du personnage réaliste

■ C'est à Balzac (1799-1850) que le titre de « père du roman moderne » a été attribué. Le projet titanesque de *La Comédie humaine* est inspiré de *L'Histoire naturelle* de Buffon. Puisque la société ressemble à la nature, il veut établir une « comparaison entre l'Humanité et l'Animalité ». Les personnages sont ainsi présentés comme autant de « types humains ». Mais son projet a aussi un aspect politique ; il met en valeur dans son œuvre les principes auxquels il tient : l'éducation, la religion catholique, la monarchie sont présentées comme les fondements de la vie sociale. La série des « *Études de mœurs* », dans laquelle on recense *Eugénie Grandet* (1833), a pour but de décrire les types humains dans leur environnement social (la vie privée, politique, militaire, parisienne...).

■ L'idéal romanesque de Flaubert (1821-1880) tend à la représentation fidèle de la vie. Son effort d'objectivité est perceptible dans ses romans. Parfois, les personnages disparaissent derrière les objets qui les entourent et dont ils ne semblent être qu'un prolongement : comme dans la longue description de la casquette de Charles Bovary, au début du livre, mais aussi dans la célèbre scène de la calèche où Emma s'offre à son amant. Les faits ne sont pas décrits, mais on lit le scandale dans le regard des passants, qui voient « [...] une voiture à stores tendus et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et

ballottée comme un navire » (*Madame Bovary*, 1857). Flaubert met en avant l'importance du style, et chez lui, l'esthétique, la quête du beau sont essentiels.

➔ 3. Le personnage expérimental du roman naturaliste

■ Zola (1840-1902) veut analyser dans ses romans l'interaction entre l'individu et son milieu. Il s'agit pour lui de présenter à travers ses personnages certaines données généralisables, tout en empruntant directement à la réalité la matière de ses livres. Pour le chef de file des naturalistes, le roman est un véritable « document humain » scientifique. Zola s'est d'ailleurs beaucoup inspiré des doctrines de Claude Bernard en matière de médecine expérimentale. L'imagination qui était autrefois célébrée comme une qualité chez un romancier, est, selon Zola, devenue un défaut, le sens du réel devenant la qualité première des auteurs. Il fait l'éloge de la description parce qu'elle permet de dresser « un état du milieu qui détermine et complète l'homme » : *« Montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les mœurs peuple ; comme quoi à Paris, la saoulerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des laisser-aller, etc. »* (préface de *L'Assommoir*, 1877).

ⓓ Le XX^e siècle : la crise du personnage

➔ 1. Le retour au personnage fort des années 1930

■ On a pu constater un « éparpillement » du personnage dans les années 1920, avec des romanciers comme Marcel Proust, Virginia Woolf ou James Joyce qui mettent l'accent sur la multiplicité des sensations. Avec eux, le roman suit les tortueuses subtilités de la conscience fluide et complexe de l'individu.

■ Dans les années 1930, on observe un retour à un personnage fort, avec des auteurs comme Bernanos, Malraux, Hemingway. Leurs héros sont très impliqués dans le monde, engagés, et leur personnalité est très typée, clairement délimitée. Ils s'éloignent d'une littérature centrée sur l'analyse psychologique, pour s'intéresser au destin de personnages aux prises avec l'histoire, qui cherchent à donner un sens à leur vie. Dans *La Condition humaine* de Malraux, l'idéal de Kyo, le héros révolutionnaire, est clair : *« Sa vie avait un sens : donner à chacun de ces hommes que la famine faisait mourir comme une peste lente la possession de sa propre dignité »*.

➔ 2. La remise en question du personnage dans le Nouveau Roman

■ Les années 1950 proclament la mort du personnage : selon Robbe-Grillet dans *Pour une théorie du roman*, le personnage fait partie des « notions périmées ». Pour le même auteur, c'en est fini de la conception traditionnelle du roman, vu comme « l'analyse

d'une passion ». C'est, selon Nathalie Sarraute, parce que le roman est entré dans « l'ère du soupçon » ; le lecteur n'a plus confiance dans le romancier, et n'accepte plus les normes du « vraisemblable » : « *Aussi voit-on le personnage de roman privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.* » (*L'Ère du soupçon*, 1956).

■ Nathalie Sarraute cherche à rendre ses romans « grouillants de vie » ; elle nous fait plonger dans une conscience anonyme pour saisir le foisonnement des sensations. Elle mêle récit, dialogue et « drames minuscules » qui se jouent à la limite de la conscience : « *Le personnage dépouillé de toutes ses prérogatives, de son caractère, réduit à n'être qu'un trompe l'œil, une survivance, un support de hasard. Ce personnage est souvent confondu dans un groupe que désignent de simples pronoms pluriels.* » (*Nouveau roman*, hier, aujourd'hui, 1972).

2 Comment analyser le roman et ses personnages ?

A Le personnage et les points de vue : la focalisation

Pour raconter une histoire, on doit choisir un point de vue : le romancier décide qui perçoit les événements rapportés. Le terme *focalisation* est issu du vocabulaire photographique : c'est le foyer à partir duquel une photo est prise.

➔ 1. Le point de vue externe

■ L'auteur s'efface ; on ignore les pensées des personnages, le compte rendu des actions est fait de façon impartiale, « du dehors ». Seul ce qui est visible de l'extérieur est raconté : « *On faisait la soupe, les cheminées fumaient, une femme apparaissait de loin en loin le long des façades, ouvrait une porte, disparaissait.* » (Émile Zola, *Germinal*, 1885).

➔ 2. Le point de vue interne

■ Les événements sont perçus à travers les sensations et les pensées d'un seul personnage. On identifie ce point de vue grâce à la présence de verbes de perception, au vocabulaire des sentiments. On reste donc dans l'ignorance de ce que le personnage lui-même ne connaît pas ; s'il se pose des questions, on n'en a pas forcément les réponses. Ce point de vue subjectif favorise l'identification du lecteur au personnage :

« K attendit encore un instant, regarda du fond de son oreiller la vieille femme qui habitait en face de chez lui et qui l'observait avec une curiosité surprenante, puis, affamé et étonné à la fois, il sonna la bonne. À ce moment on frappa à la porte et un homme entra qu'il n'avait jamais vu dans la maison » (Franz Kafka, *Le Procès*, 1925).

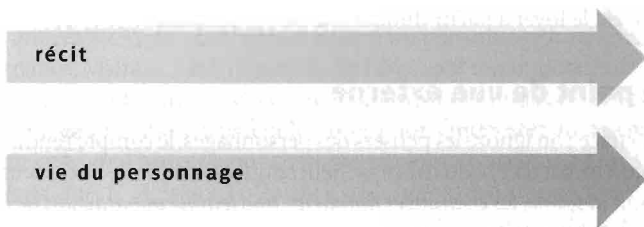
➔ 3. Le point de vue omniscient (ou focalisation zéro)

■ On connaît le passé, le présent, les pensées et les sensations de l'ensemble des personnages. Le romancier prend un pouvoir plus apparent dans le récit. Ce point de vue est très fréquent dans le roman traditionnel (Hugo, Balzac, Verne...) : « Toutes avaient les unes pour les autres une indifférence mêlée de défiance qui résultait de leurs situations respectives. Elles se savaient impuissantes à soulager leurs peines. » (Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, 1835).

ⓑ Le personnage et le temps : les modalités du récit

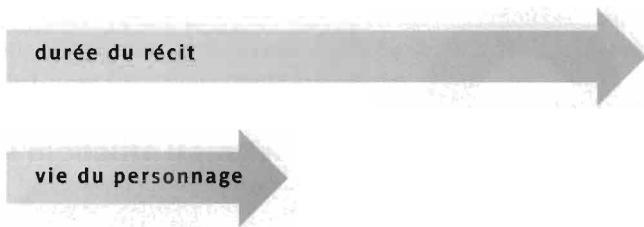
■ Le temps romanesque n'est pas linéaire comme le temps réel : le récit peut accélérer ou ralentir l'action, revenir en arrière, s'arrêter brusquement. Les personnages ont dans le roman une vie plus ou moins complète, certains ne font que des apparitions épisodiques, la façon dont ils s'inscrivent dans le temps peut donc être très intéressante à étudier.

➔ 1. La scène



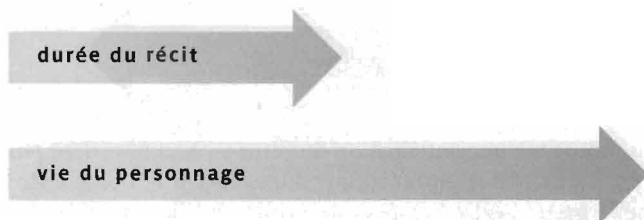
■ Dans le cas de la scène, la durée du récit est à peu près calquée sur celle des événements. On remarque la succession des actions : « Elle se laissa glisser sur ses genoux, joignit les mains, et regarda Raphaël avec une dévotieuse ardeur » (Balzac, *La Peau de Chagrin*, 1831).

→ 2. La pause

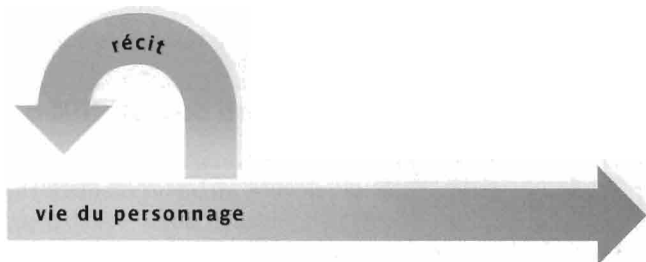


■ Il n'y a plus adéquation entre la durée de la lecture et la durée de l'action racontée. La pause peut être descriptive ou argumentative : le temps que prend le roman pour évoquer un événement se trouve dilaté par les interruptions du récit. On prend plus de temps pour lire le roman qu'il n'en faudrait à la vie réelle pour que se trouvent accomplis les événements évoqués : « *La marquise, alors âgée de trente ans, était belle quoique frêle de formes et d'une excessive délicatesse. Son plus grand charme venait d'une physionomie dont le calme trahissait une étonnante profondeur dans l'âme.* » (Balzac, *La Femme de trente ans*, 1829).

→ 3. Le sommaire

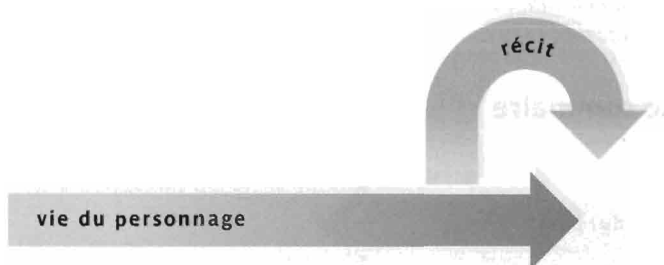


■ Le sommaire condense une durée de vie relativement longue dans un petit espace textuel. Il y a donc une accélération des événements : « *Le reste de l'histoire ne peut se raconter que dans ses grandes lignes. D'autres coups ont suivi ce premier coup. Miss Amelia frappait dès qu'il était ivre et qu'il se trouvait à portée de sa main. Elle finit par le jeter dehors. Elle fut alors obligée de vivre sa souffrance aux yeux de la ville entière.* » (Carson McCullers, *la Ballade du café triste*, 1985).



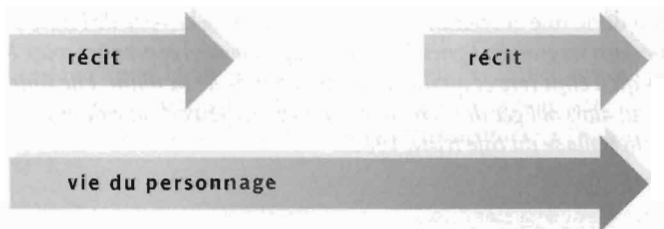
■ L'analepse constitue un « flash-back » : le récit effectue un retour en arrière temporel : « Il s'était mis à écrire seize ans plus tôt, après le triple meurtre de Caroline et des jumeaux. » (Daniel Pennac, *La Petite marchande de prose*, 1989).

→ 5. La prolepse



■ La prolepse constitue une anticipation du futur : « N'oubliez donc pas ce Marvin Macy, car il jouera un rôle effrayant dans ce qui va suivre. » (Carson Mc Cullers, *La Ballade du café triste*).

→ 6. L'ellipse



■ L'ellipse passe sous silence un temps plus ou moins long, qui peut aller de quelques minutes à plusieurs années. Ce que les personnages ont vécu pendant ce laps de temps reste donc sous-entendu, éludé. Cette période est implicitement considérée comme moins intéressante pour l'histoire. L'ellipse est un outil essentiel dans la structure d'un roman : « Deux jours après la visite du fils Agosti, la mère reçut un mot de Joseph. » (Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, 1950).

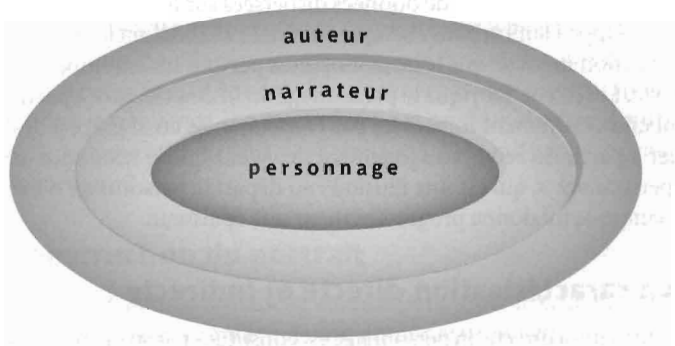
→ 7. La modalité itérative

■ Quand un événement qui a lieu plusieurs fois n'est raconté qu'une seule fois, on parle de modalité itérative. L'imparfait à valeur de répétition est souvent utilisé. Cette modalité, comme le sommaire, permet d'accélérer le récit : « Chaque soir, le vieux Mouque recevait la visite de son ami, le père Bonnemort, qui, régulièrement, avant son dîner, faisait la même promenade. » (Émile Zola, *Germinal*, II, V).

Ⓢ Les relations entre le personnage, l'auteur, le narrateur...

→ 1. Les modes de narration

■ Le récit est un montage narratif de plusieurs niveaux : l'auteur écrit un roman et délègue au narrateur le soin de raconter une histoire mettant en scène des personnages. On appelle mode de narration la façon dont le récit est assuré par le narrateur.



■ Il y a deux modes principaux de narration. Le narrateur extérieur au récit raconte l'histoire à la troisième personne : il semble absent du récit. Le narrateur-personnage est en revanche directement présent dans le récit : il le raconte à la première personne, en tant que héros ou personnage témoin.

→ 2. Le statut ambigu de certains auteurs, narrateurs ou personnages

■ Le nouveau roman a beaucoup joué sur le statut de l'auteur et du narrateur. On y trouve des modes d'énonciation originaux : le narrateur peut s'adresser à lui-même, le « je » et le « il » désignent la même personne, plusieurs narrateurs racontent successivement le même événement, etc...

■ La mode récente de l'autofiction brouille les distinctions traditionnelles entre auteur, narrateur et personnage : sans être des autobiographies, les intrigues sont fortement inspirées de la vie des auteurs. Certains romans de Marguerite Duras (*Un barrage contre le Pacifique*, *l'Amant*), les œuvres de Serge Doubrovsky, Christine Angot appartiennent à ce genre littéraire qui entretient une confusion entre personne et personnage. Serge Doubrovsky définit ainsi l'autofiction : « *Autobiographie ? Non. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.* »

ⓓ La caractérisation des personnages

→ 1. Une construction mentale progressive

■ Le roman offre une somme de données dispersées sur le personnage, que le lecteur assemble. Philippe Hamon dans *Poétique du récit* (1982) définit le personnage comme une construction mentale que le lecteur opère à partir d'un ensemble de signes épars dans le texte. Le lecteur fabrique le personnage au fil de sa lecture à partir d'informations explicites, clairement formulées par l'auteur, mais aussi grâce à des déductions à effectuer à partir du récit et au jugement de valeur que le texte sous-entend. C'est « l'effet-personnage », qui est une illusion : au départ le personnage n'existe pas, et le texte romanesque lui donne progressivement une épaisseur.

→ 2. La caractérisation directe et indirecte

■ La caractérisation directe du personnage est constituée par son état civil, ses portraits, sa biographie, un certain nombre de marques explicites qui dessinent progressivement son identité. Certains auteurs, comme Zola ou Balzac, utilisent majoritairement la caractérisation directe.

■ La caractérisation indirecte du personnage passe à travers ses réactions face aux événements, son comportement, ses rapports avec les autres, ses paroles : ces éléments dessinent progressivement la personnalité du héros. Flaubert ou Maupassant adoptent davantage la caractérisation indirecte.

■ « Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir. » (Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 1869).

Caractérisation directe : il s'agit ici d'une description classique, qui contient des renseignements sur l'identité du personnage. Même si l'on ignore son nom, on apprend son âge et on a une idée de son apparence.

Caractérisation indirecte : Dans le même paragraphe, on a des indications implicites sur la personnalité de Frédéric Moreau, qui transparaissent à travers son comportement : il ne connaît pas Paris, il semble mélancolique. Le passage de la description pure au récit est perceptible à travers le changement de temps (de l'imparfait au passé simple).

→ 3. Le système des personnages

■ On définit aussi les personnages les uns par rapport aux autres : il y a un système d'oppositions entre eux. L'un apparaît d'autant plus beau que d'autres sont laids, d'autant plus intelligent que d'autres le sont moins. Les marques qui caractérisent un personnage ne sont donc pas isolables, elles fonctionnent comme un système. Celui-ci fait apparaître des couples, des trios, des groupes. Les rapports entre les personnages révèlent des rivalités, des alliances...

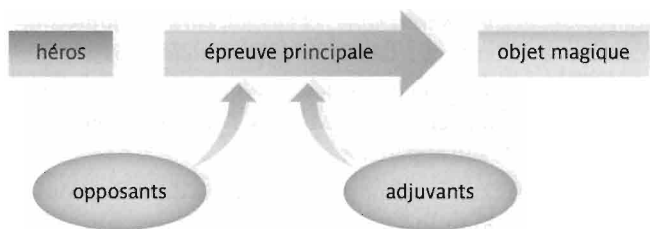
■ On distingue traditionnellement le personnage principal des personnages secondaires ou des simples figurants. Seul le personnage principal évolue au cours du roman. Les rôles ne sont pas répartis équitablement : le personnage principal apparaît davantage. Il faut donc étudier sa fréquence, son mode d'apparition dans le roman (portrait, dialogue, action), le volume romanesque de sa présence : l'entend-on beaucoup parler ? Le suit-on longuement ?

→ 4. La construction du portrait

■ Le cadre du portrait, pour le romancier comme pour le peintre, lui permet de mettre en valeur le personnage, au milieu de son entourage. On peut remarquer que la composition d'un portrait est souvent progressive. Différents plans se distinguent ; les indications vont du général au particulier, ou du physique au psychologique, du bas au haut, etc... C'est un véritable art de la composition qu'il s'agit d'étudier.

E L'analyse actancielle des personnages

■ Greimas a proposé un schéma actanciel permettant de visualiser un modèle fonctionnel construit en trois temps : la **situation initiale** (caractérisée par un manque), une **transformation** (le héros passe par des épreuves) et une **situation finale**.



■ Ce schéma actanciel peut parfois s'appliquer parfaitement à l'intrigue d'un roman, et pour certaines œuvres, il ne coïncidera que partiellement avec l'action. Dans d'autres cas, il peut s'avérer moins pertinent. Ce n'est qu'un des multiples outils à notre disposition.

Éléments du schéma actanciel	Caractéristiques	Exemple : <i>La Vie de Marianne</i> de Marivaux
Héros	C'est lui qui, au terme d'une quête, s'empare de l'objet.	Marianne est l'héroïne.
Objet	Ce n'est pas forcément une chose : c'est le but que se fixe le héros.	L'Objet : l'accès à un rang social dont elle se juge digne.
Adjuvants	Ils aident le héros dans sa quête (personnages, objets, événements...).	• Le curé qui l'a élevée et sa sœur. • Sa protectrice, madame de Miran, et son amie madame Dorsin. • Sa distinction naturelle, son intelligence, sa sensibilité.
Opposants	Ils sont en conflit avec le héros, tentent de le mettre en échec.	• Son statut d'orpheline, et la société qui favorise les gens de condition. • Son premier protecteur, monsieur de Climal qui tente d'abuser d'elle. • Son fiancé Valville, qui tombe amoureux d'une autre.

F Les fonctions des personnages dans un roman

Fonctions du personnage	Caractéristiques	Exemple
Représentation	Le portrait des personnages donne au lecteur l'image d'une réalité.	« La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'avait jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage, et sa personne étaient pleins de grâce et de charme » (M ^{me} de la Fayette, <i>La Princesse de Clèves</i> , 1678)
Symbole	Le personnage symbolise souvent toute une catégorie de personnes, il dépasse les perspectives individuelles.	La Princesse de Clèves symbolise la magnificence de la Cour de l'époque, célébrée par M ^{me} de la Fayette.
Interprétation	C'est à travers le personnage que se construit le sens du récit.	Nous comprenons à travers la description de ses perfections qu'il s'agit de l'héroïne du roman.
Identification	Les comportements d'un personnage peuvent influencer le lecteur qui a tendance à s'identifier à lui.	L'idéalisation de ce personnage favorise l'identification, car sa beauté est attractive. Elle séduit le lecteur.
Esthétique	Il existe un art de la composition du personnage, et de le créer au fil du récit.	L'utilisation des hyperboles, le rythme harmonieux de la période, dont la fluidité est accentuée par les mots de liaison, mettent en valeur la beauté du personnage.
Information	Le personnage transmet des indices, des valeurs au lecteur.	On est informé sur les critères de la beauté physique au XVIII ^e siècle. Pâleur du teint, blondeur, régularité des traits semblent valorisants.

AUTEURS CLÉS

■ **Stendhal (1783-1842)**

De son vrai nom Henri Beyle, dit *Stendhal*, après avoir préparé polytechnique, participe à l'épopée napoléonienne. Il fait la campagne d'Italie, puis poursuit sa carrière dans l'administration. Obligé de fuir en Italie après la chute de Napoléon, il y commence son œuvre littéraire. C'est en France qu'il écrit ses deux chefs d'œuvres romanesques : *Le Rouge et le Noir* (1830) et *La Chartreuse de Parme* (1839). « Chronique de 1830 » est le sous-titre du roman *Le Rouge et le Noir* car le destin tragique de Julien Sorel, son ascension et sa chute, sont solidaires de la réalité politique et sociale de l'époque.

« Depuis bien des années, Julien ne passait peut-être pas une heure de sa vie sans se dire que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. » (*Le Rouge et le Noir*)

■ **Honoré de Balzac (1799-1850)**

Se consacrant à l'écriture malgré l'avis de ses parents qui le rêvaient notaire, Balzac a toujours espéré faire fortune dans diverses entreprises, qui firent faillite. Son œuvre romanesque, monumentale, est regroupée sous la forme d'une immense fresque : *la Comédie humaine*. Elle est composée de quatre-vingt-quinze ouvrages et peint la société de la première moitié du XIX^e siècle. Pour en souligner l'unité, Balzac relie les romans les uns aux autres par des personnages présentés sous des jours différents ou des détails qui « préparent l'histoire de cette Société fictive qui sera comme un monde complet ». *Eugénie Grandet* (1833), *Le Père Goriot* (1835), *Le Lys dans la vallée* (1835)

« Les mœurs de toutes les nations du globe et leurs sagesses se résumaient sur sa face froide, comme les productions du monde entier se trouvaient accumulées dans ses magasins poudreux. » (Portrait de l'antiquaire dans *La Peau de Chagrin*)

■ **Gustave Flaubert (1821-1880)**

Après des études de droit, Flaubert consacre sa vie exclusivement à l'écriture. L'évocation incisive de la bêtise humaine est un thème essentiel de ses romans. *Madame Bovary* (1857) peut être lu comme un roman de la médiocrité, et *Bouvard et Pécuchet* (1881) présente deux héros à la fois grotesques et pathétiques. D'autres œuvres comme *Salammbo* (1862, roman inspiré par un voyage en Orient) ou *La Tentation de Saint Antoine* (1874) sont au contraire des œuvres sensuelles, hautes en couleurs, peuplées de fantasmes. *L'Éducation sentimentale* (dernière version : 1869)

« Madame Bovary, c'est moi ! »



■ Émile Zola (1840-1902)

Après son échec au baccalauréat, qui rend difficiles ses débuts dans la vie, Émile Zola fait carrière à la librairie Hachette. Collaborant à plusieurs journaux, il s'engage dans la lutte contre la corruption du second Empire. Il conçoit une grande fresque romanesque en vingt volumes, *Les Rougon-Macquart* pour en faire une « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ». Parmi ses personnages, les plus humbles ont une grande place : ouvriers alcooliques dans *L'Assommoir* (1877), courtisane dans *Nana* (1880), mineurs dans *Germinal* (1885)... Le thème de

l'hérédité, l'influence du milieu sur les êtres sont au centre de cette œuvre très riche. On connaît également Zola pour son engagement dans « l'affaire Dreyfus » et son célèbre « J'accuse ».

La Fortune des Rougon (1871), *Au Bonheur des dames* (1883), *La Bête humaine* (1890)

« J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière dans le milieu empesté de nos faubourgs. » (Préface des *Rougon-Macquart*)



■ Marcel Proust (1871-1922)

Né dans un milieu privilégié, Marcel Proust mène d'abord une vie de chroniqueur mondain. Il fréquente aristocrates et artistes. Affaibli par l'asthme, il se retire ensuite dans sa chambre, pour se consacrer exclusivement à son œuvre littéraire majeure : *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927). C'est un immense roman en sept volumes qui est peut-être le plus grand roman français du XX^e siècle. Il se situe à mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie. L'ample flexibilité de ses phrases épouse le rythme des sensations et des sentiments, ce qui confère à son style volontairement touffu une grande originalité. Son œuvre suit le narrateur depuis son enfance jusqu'à l'affirmation de sa vocation littéraire.

Du côté de chez Swann (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919), *Le Temps retrouvé* (1927)

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » (Incipit d'*À la Recherche du temps perdu*)



■ Louis-Ferdinand Céline (1894-1961)

Louis-Ferdinand Destouches (son pseudonyme Céline est le nom de sa grand-mère) a fait de sa propre vie le matériau que ses romans déforment. Né dans un milieu de petits commerçants, il veut y échapper en s'engageant dans l'armée en 1914... Blessé, il part ensuite à Londres, puis au Cameroun, et à son retour entreprend des études tardives et devient médecin. Son premier roman, *Voyage au bout de la nuit* (1932), fait scandale : il remet en question la morale, les codes sociaux et l'usage traditionnel de la langue française. À partir de 1937, l'engagement de

Céline se caractérise par un antisémitisme virulent. *Mort à crédit* (1936)

« Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. » (Incipit du *Voyage au bout de la nuit*)

→ L'essentiel à retenir

■ À chaque siècle ses personnages

Siècles	Types de personnage	Caractéristiques	Exemples
XVII ^e	• Le héros précieux	• Raffiné, marqué par les modèles antiques, idéalisé	• M ^{lle} de Scudéry, <i>Clélie</i>
	• Le personnage des romans comiques	• Joyeux, réaliste, proche du picaresque, sans foi ni loi	• Charles Sorel, <i>L'Histoire comique de Francion</i>
	• Le personnage classique	• Parfait, sobre, vraisemblable	• Mme de La Fayette, <i>La Princesse de Clèves</i>
XVIII ^e	• Le personnage de la tendance réaliste	• Entreprenant, faisant sa place dans la société	• Marivaux, <i>La Vie de Marianne</i>
	• Le libertin	• Hédoniste, libre penseur, indépendant	• Choderlos de Laclos, <i>Les Liaisons dangereuses</i>
	• Le personnage des Lumières	• Philosophe, satirique	• Denis Diderot, <i>Jacques le Fataliste et son maître</i>
XIX ^e	• Le personnage préromantique	• Sensible, lyrique, passionné	• Jean-Jacques Rousseau, <i>La Nouvelle Héloïse</i>
	• Le personnage romantique	• Symbolique, épique, idéalisé	• Victor Hugo, <i>Les Misérables</i>
	• Le personnage réaliste	• Reflet de la réalité, « type humain »	• Honoré de Balzac, <i>La Comédie humaine</i>
XX ^e	• Le personnage naturaliste	• Expérimental, influencé par son milieu, représentant une réalité générale	• Émile Zola, <i>Les Rougon-Macquart</i>
	• Le personnage des romans psychologiques	• Complexe, subtil, « éparpillé »	• Marcel Proust, <i>À la Recherche du temps perdu</i>
	• Le personnage engagé	• Fort, aux prises avec l'histoire, en quête de sens	• Malraux, <i>La Condition humaine</i>
	• Le personnage du nouveau roman	• Remis en question, « notion périmée » : on parle de la mort du personnage	• Nathalie Sarraute, <i>Tropismes</i>

■ La focalisation, les points de vues

- Le point de vue **externe** = perception « du dehors », sans connaître les pensées des personnages.
- Le point de vue **interne** = perception d'un seul personnage, dont on suit les pensées, les sensations.
- Le point de vue **omniscient** (ou **focalisation zéro**) = perception de l'ensemble des sentiments et des sensations de tous les personnages.

■ Les modalités : les relations du récit avec le temps

- **La scène** : durée du récit = vie du personnage
- **La pause** : durée du récit > vie du personnage
- **Le sommaire** : durée du récit < vie du personnage
- **L'analepse** : flash-back
- **La prolepse** : anticipation du futur
- **L'ellipse** : élision d'une période plus ou moins longue
- **La modalité itérative** : action répétée racontée une seule fois

■ La caractérisation du personnage et l'effet-personnage

- Elle est directe pour les descriptions, les renseignements explicites sur l'identité du personnage.
- Elle est indirecte quand il s'agit de déduire de son comportement ou de ses paroles, les traits de la personnalité du héros.
- L'effet-personnage est une illusion de réalité que donne le roman, le lecteur assemblant mentalement au fil du récit des éléments dispersés qui construisent peu à peu le personnage. Pourtant, celui-ci n'est rien au départ.

■ Le schéma actanciel

- Chargé d'une mission par un destinataire, le Héros est en quête d'un objet (abstrait ou concret) pour un destinataire : c'est l'épreuve principale. Il est aidé par des adjutants, et entre en conflit avec des opposants. *Actant* signifie « force agissante ».

Objet d'étude Le roman et ses personnages

CORPUS

Texte A Émile ZOLA, *L'Assommoir*, chapitre V, 1877

Texte B Émile ZOLA, *L'Assommoir*, chapitre XIII, 1877

Texte C Émile ZOLA, « Germinie Lacerteux », *Mes haines, chroniques littéraires et artistiques*, 1866

QUESTION

Décrivez l'évolution du personnage de Gervaise à partir des deux extraits de *L'Assommoir* (textes A et B). En quoi ces deux passages se font-ils écho ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► **Commentaire**

Vous commenterez l'extrait du chapitre V de *L'Assommoir* (texte A), jusqu'à « ...tout lui prospérait » (ligne 13).

2 ► **Dissertation**

Un roman est-il intéressant quand il raconte le déclin d'un personnage ? Vous construirez votre réflexion en utilisant des exemples précis, tirés du corpus, des textes étudiés en classe, mais aussi de vos lectures personnelles.

3 ► **Écrit d'invention**

Imaginez le dialogue qui opposerait Zola à un adversaire du naturalisme. Cette conversation reprendra certains arguments du texte C.

Texte A Émile ZOLA, *L'Assommoir*, chapitre V, 1877

Gervaise, l'héroïne de L'Assommoir, vient d'ouvrir une boutique de blanchisserie à Paris.

- 1 Le quartier trouvait Gervaise bien gentille. Sans doute, on clabaudait sur son compte, mais il n'y avait qu'une voix pour lui reconnaître de grands yeux, une bouche pas plus longue que ça, avec des dents très blanches. Enfin, c'était une jolie blonde, et elle aurait pu se mettre parmi les plus belles, sans le malheur de sa jambe.
- 5 Elle était dans ses vingt-huit ans, elle avait engraisé. Ses traits fins s'empâtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse. Maintenant, elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer, avec un sourire vague, la face noyée d'une joie gourmande. Elle devenait gourmande ; ça, tout le monde le disait ; mais ce n'était pas un vilain défaut, au contraire. Quand on gagne de quoi se payer de
- 10 fins morceaux, n'est-ce pas ? on serait bien bête de manger des pelures de pommes de terre. D'autant plus qu'elle travaillait toujours dur, se mettant en quatre pour ses pratiques, passant elle-même les nuits, les volets fermés, lorsque la besogne était pressée. Comme on disait dans le quartier, elle avait la veine ; tout lui prospérait [...]. Quand on lui parlait de sa bonté, elle riait. Il n'aurait plus manqué qu'elle fût
- 15 méchante ! Elle se défendait, elle disait n'avoir aucun mérite à être bonne. Est-ce que tous ses rêves n'étaient pas réalisés ? Est-ce qu'il lui restait à ambitionner quelque chose dans l'existence ? Elle rappelait son idéal d'autrefois, lorsqu'elle se trouvait sur le pavé : travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, ne pas être battue, mourir dans son lit. Et maintenant son idéal était dépassé ; elle avait
- 20 tout, et en plus beau. Quant à mourir dans son lit, ajoutait-elle en plaisantant, elle y comptait mais le plus tard possible, bien entendu.

Texte B Émile ZOLA, *L'Assommoir*, chapitre XIII, 1877

Coupeau, le compagnon de Gervaise, vient de mourir, usé par l'alcoolisme. Cet extrait se situe à la fin du roman.

- 1 Gervaise dura ainsi pendant des mois. Elle dégringolait plus bas encore, acceptait les dernières avanies, mourait un peu de faim tous les jours. Dès qu'elle possédait quatre sous elle buvait et battait les murs. On la chargeait des sales commissions du quartier. Un soir, on avait parié qu'elle ne mangerait pas quelque chose de dégoûtant ;
- 5 et elle l'avait mangé, pour gagner dix sous. M. Marescot s'était décidé à l'expulser de la chambre du sixième. Mais, comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche. Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas

- 10 d'elle, apparemment. Elle devenait idiote, elle ne songeait seulement pas à se jeter du sixième sur le pavé de la cour, pour en finir. La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite. Même on ne sut jamais au juste de quoi elle était morte. On parla d'un froid et chaud. Mais la vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée. Elle creva d'avachissement, selon le mot des Lorilleux.
- 15 Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours ; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche.

Texte C **Émile ZOLA, « Germinie Lacerteux »,**
Mes haines, chroniques littéraires et artistiques, 1866

Zola prend ici parti pour le roman naturaliste des frères Goncourt, Germinie Lacerteux, dont l'héroïne connaît une déchéance morale et physique.

- 1 Telle est cette œuvre, qui va sans doute être vivement discutée. J'ai pensé qu'on ne pouvait bien la juger que sur une analyse complète. Elle contient, je l'avoue, des pages d'une vérité effrayante, les plus remarquables peut-être comme éclat et comme vigueur ; elle a une franchise brutale qui blessera les lecteurs délicats. Pour
- 5 moi, j'ai déjà dit combien je me sentais attiré par ce roman, malgré ses crudités, et je voudrais pouvoir le défendre contre les critiques qui se produiront certainement.

- Les uns s'attaqueront au genre lui-même, prononceront avec force soupirs le mot « réalisme » et croiront du coup avoir foudroyé les auteurs. Les autres, gens plus avancés et plus hardis, ne se plaindront que de l'excès de la vérité, et demanderont pourquoi descendre si bas. D'autres, enfin, condamneront le livre, l'accusant d'avoir été écrit à un point de vue purement médical et de n'être que le récit d'un cas d'hystérie.
- 10

- Je ne sais si je dois prendre la peine de répondre aux premiers. Ce que l'on se plaît encore à appeler réalisme, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par
- 15 l'observation des détails, a produit des œuvres si remarquables, dans ces derniers temps, que le procès devrait être jugé aujourd'hui. Eh oui ! bonnes gens, l'artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain, de s'intéresser à nos plus petites particularités, de peindre les horizons dans leurs minuties et de les mettre de moitié dans nos joies et dans nos douleurs.

Objet d'étude Le roman et ses personnages

CORPUS

Texte A Jean GIONO, *Que ma joie demeure*, 1935

Texte B Julien GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, 1951

Texte C Sylvie GERMAIN, *Tobie des marais*, 1998

QUESTION

Quels éléments rapprochent ces textes du registre merveilleux ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► Commentaire

Vous commenterez le texte de Jean Giono extrait de *Que ma joie demeure* (texte A), jusqu'à « au fond des hauteurs » (l. 12).

2 ► Dissertation

Comment comprenez-vous cette phrase de Sylvie Germain, extraite de son essai intitulé *les Personnages* : « *Tous les personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières, plus ou moins confuses* » ? Pour illustrer votre réflexion, vous vous appuyerez sur des exemples précis, tirés du corpus, des textes étudiés en classe, mais aussi sur vos lectures personnelles.

3 ► Écrit d'invention

Imaginez la suite du texte C, en continuant le dialogue entre les personnages, dans lequel vous insérerez un portrait des deux héros. Raphaël fait une proposition à Tobie, qui va changer radicalement le cours de sa vie : comment celui-ci réagit-il ?

Chapitre 1

- 1 C'était une nuit extraordinaire.

Il y avait eu du vent, il avait cessé, et les étoiles avaient éclaté comme de l'herbe. Elles étaient en touffes avec des racines d'or, épanouies, enfoncées dans les ténèbres et qui soulevaient des mottes luisantes de nuit.

- 5 Jourdan ne pouvait pas dormir. Il se tournait, il se retournait.

– Il fait un clair de toute beauté, se disait-il.

Il n'avait jamais vu ça.

- Le ciel tremblait comme un ciel de métal. On ne savait pas de quoi puisque tout était immobile, même le plus petit pompon d'osier. Ça n'était pas le vent. C'était
10 tout simplement le ciel qui descendait jusqu'à toucher la terre, râcler les plaines, frapper les montagnes et faire sonner les corridors des forêts. Après, il remontait au fond des hauteurs.

Jourdan essaya de réveiller sa femme.

– Tu dors ?

- 15 – Oui.

– Mais tu réponds ?

– Non.

– Tu as vu la nuit ?

– Non.

- 20 – Il fait un clair superbe.

Elle resta sans répondre et fit aller un gros soupir, un claqué des lèvres et puis un mouvement d'épaules comme une qui se défait d'un fardeau.

– Tu sais à quoi je pense ?

– Non.

- 25 – J'ai envie d'aller labourer entre les amandiers.

– Oui.

– La pièce, là, devant le portail.

– Oui.

– En direction de Fra-Joséphine.

– Oh ! oui, dit-elle.

Texte B Julien GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, 1951

- 1 D'un seul coup, comme une eau lentement saturée, le ciel de jour avait viré au ciel lunaire ; l'horizon devenait une muraille laiteuse et opaque qui tournait au violet au-dessus de la mer encore faiblement miroitante. Traversé d'un pressentiment brusque, je reportai alors mes yeux vers le singulier nuage. Et, tout à coup, je vis.
- 5 Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel. Un cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve qui le décollait de l'horizon, pareil, dans son isolement et sa pureté de neige, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite, à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales. Son lever d'astre sur l'horizon
- 10 ne parlait pas de la terre, mais plutôt d'un soleil de minuit, de la révolution d'une orbite calme qui l'eût ramené à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa lumière froide rayonnait comme une source de silence, comme une virginité déserte et étoilée.

- C'est le Tängri, dit Vanessa sans tourner la tête. Elle parlait comme pour elle-même, et je doutai de nouveau qu'elle eût conscience que je fusse là.

- Nous demeurâmes longtemps sans mot dire dans l'obscurité devenue profonde, les yeux fixés sur la mer. Le sentiment du temps s'envolait pour moi. La lumière de la lune tirait vaguement de l'ombre la cime énigmatique pour l'y replonger aussitôt, la faisait palpiter irréallement sur la mer effacée ; nos yeux fascinés s'épuisaient à
- 20 suivre le déploiement de ces phases mourantes, comme aux dernières lueurs, plus louches et plus mytérieuses, d'une aurore boréale.

© Éditions José Corti

Texte C Sylvie GERMAIN, *Tobie des marais*, 1998

- 1 Est-ce un jeune homme ou une jeune femme, se demande Tobie en arrivant au bord de la mare. L'autre a des cheveux mi-longs, d'un châtain blond à reflets dorés, noués en queue de cheval. Il porte une chemise de toile blanche, sans col, et un jeans gris délavé. Il est pieds nus, ses orteils jouent avec les herbes. « Bonjour ! » lancent-
- 5 ils tous les deux en même temps. « Cette mare reçoit beaucoup de visites », dit l'inconnu. Sa voix est à la fois rauque et douce. « Il y a ici des nids de bruants, j'ai vu passer une couleuvre, sautiller des grenouilles, zigzaguer des libellules, marauder des abeilles, danser une aigrette, continue l'autre, et à présent vous voici ! – Je m'appelle Tobie », dit-il tout à trac, d'un ton presque sec, comme s'il voulait se démarquer
- 10 des bêtes et bestioles énumérées par l'autre. « Et moi Raphaël. » Et, s'étant nommé,

il s'étire puis se renverse dans l'herbe et s'appuie sur ses coudes. Tobie remarque qu'il ne porte pas de montre au poignet. « Voulez-vous une merveille ? demande Raphaël à demi étendu. – Une merveille ? répète Tobie un peu éberlué par cette étrange proposition. – Eh bien oui, il y en a de délicieuses dans cette région », fait
15 l'autre en se tournant vers un sac posé à ses côtés d'où il extirpe un sachet de papier rempli de beignets de pâte fine et dentelée, saupoudrés de sucre. Tobie prend un beignet et le savoure. « C'est un bien joli nom pour une gourmandise », dit Raphaël en croquant à son tour une merveille.

Tobie s'assied à ses côtés, tous deux grignotent des beignets et contemplent le
20 paysage un moment en silence. « Vous venez d'où ? finit par demander Tobie. – D'un peu partout, je me balade au gré du vent, comme les oiseaux et les pollens. – Les oiseaux ont toujours un lieu d'origine et une destination, fait observer Tobie. – Mon lieu d'origine est à la fois très loin et tout proche, ma destination fluctue selon mes coups de cœur pour la couleur du ciel, et selon les rencontres que je fais en chemin.
25 Mais où que j'aile, jamais je ne m'éloigne de mon lieu d'origine. – Du point de vue géographique ce n'est pas très précis ! Ça ressemble à une devinette, dit Tobie. – Ne vous fiez pas aux apparences, je suis quelqu'un d'extrêmement précis. Je sais toujours ce que je veux, je veux passionnément ce que je sais. »

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- On ne vous demande pas d'avoir lu le roman en entier : la simple lecture des deux extraits vous permet d'appréhender le destin du personnage, puisque l'un est placé au début du roman et l'autre à la fin.
- Attention à la deuxième partie de la question : remarquez les parallélismes entre les deux textes.

Les deux extraits nous offrent une image tout à fait opposée de Gervaise. Le chapitre V nous la présente à un point culminant de sa vie, heureux et prospère, tandis que le chapitre XIII raconte la mort de l'héroïne dans des conditions sordides. On remarque des parallélismes entre les deux extraits.

D'une part, dans les deux textes, le point de vue des habitants du quartier est prépondérant (« *Le quartier la trouvait bien gentille* », texte A). Ce point de vue transparaît dans les deux extraits à travers la récurrence du pronom indéfini « on », et aussi par les discours rapportés. Mais le quartier a un comportement opposé vis-à-vis de l'héroïne : autant Gervaise est admirée et bien considérée dans le premier extrait, autant elle est méprisée avant sa mort, qui survient dans l'indifférence générale. (« *On ne sut jamais au juste de quoi elle était morte* », texte B, l. 13) Elle est passée d'une grande popularité à l'exclusion.

D'autre part, on remarque l'importance du thème de la nourriture dans les deux textes. Gervaise est trop grasse dans le texte A, cela est perçu comme un signe social de réussite (« *Quand on gagne de quoi se payer de fins morceaux* », texte A, l. 9-10). C'est la faim du personnage qui est soulignée dans le texte B : elle « *mourait un peu de faim tous les jours* » (l. 12), et elle va même jusqu'à manger « *quelque chose de dégoûtant* » (l. 4), pour amuser les gens du quartier.

Ensuite, le thème de la mort de Gervaise est déjà envisagé dans le premier extrait : « *Quant à mourir dans son lit, (...) elle y comptait mais le plus tard possible, bien entendu* » (texte A, l. 20-21). On peut constater que ce souhait n'est pas exaucé : loin de mourir dans son lit, elle meurt dans une niche sous l'escalier, sur de la paille.

Enfin, on peut dire que les faiblesses de Gervaise sont déjà perceptibles dans le premier texte, même si elles ne sont pas décrites comme des défauts explicitement : l'héroïne semble déjà indolente (« *elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise* », texte A, l. 6-7) alors que dans le deuxième texte, on affirme qu'elle « *creva d'avachissement* » (texte B, l. 15).

Le parallélisme de ces thèmes ne fait que souligner l'opposition des deux passages. En définitive, les deux extraits symbolisent bien le déclin du personnage.

CONSEILS ET ASTUCES

- Il s'agit d'un portrait : comment est caractérisé le personnage ? Étudiez les éléments de caractérisation directe et indirecte.
- Le point de vue fait l'originalité du passage : relevez les indices qui vous permettent d'identifier la focalisation. Comment Zola insère-t-il des discours rapportés dans ce portrait ?

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

L'Assommoir est le premier vrai grand succès littéraire populaire d'Émile Zola, en 1877. Il fit scandale car il présentait de façon très crue la déchéance de ses personnages due à l'alcoolisme. Mais dans ce texte, l'auteur fait un portrait élogieux de Gervaise, alors que tout lui réussit : elle vient d'ouvrir sa boutique de blanchisserie, elle est populaire et heureuse. Elle est à l'apogée de sa vie. Comment Zola décrit-il Gervaise en adoptant le point de vue collectif de tout un quartier ? Pour répondre à cette question, nous étudierons dans un premier temps le rôle de la focalisation dans cet extrait, avant d'envisager la caractérisation du personnage.

Développement

I. Une focalisation interne originale

Zola utilise un point de vue interne pour faire le portrait de Gervaise, mais il n'est pas commun : au lieu de transcrire les pensées d'un seul personnage, c'est l'opinion de tout un quartier qu'il exprime.

1. Un quartier unanime Plusieurs indices montrent que Zola adopte ce point de vue collectif. Le mot « *quartier* » apparaît explicitement. L'expression « *le quartier trouvait* » tend à le personnifier puisqu'il est sujet d'un verbe d'opinion. Le pronom indéfini « *on* » est récurrent : on le trouve quatre fois. Il montre l'anonymat de ce point de vue diffus. D'autres expressions insistent sur l'unanimité de l'opinion : « *il n'y avait qu'une voix* », « *tout le monde* ». Nous pouvons remarquer que jamais Zola n'utilise le pluriel pour caractériser l'opinion de la rue, ce qui tend à en faire un personnage à part entière, qui joue un rôle dans le destin du personnage au succès duquel il participe. Les verbes d'énonciation ou d'opinion sont nombreux : « *trouvait* », « *clabaudait* », « *reconnaître* », « *disait* » (qui est cité deux fois).

2. Le discours indirect libre L'insertion du discours rapporté est discrète puisque Zola utilise le discours indirect libre qui intègre à la description des paroles. Le rythme et les structures de phrases « naturelles » semblent sortir d'une conversation : « *n'est-ce pas ?* », « *Enfin, c'était une jolie blonde* », « *Elle devenait gourmande ; ça, tout le monde le disait* » (on imagine presque le hochement de tête de la commère anonyme qui prononce cette phrase,

au moment où elle dit « ça »). Ce sont surtout les tournures familières, parfois pittoresques, qui apparentent la description à un discours : « *clabaudait* », « *une bouche pas plus longue que ça* », « *elle avait la veine* », « *elle travaillait toujours dur, se mettant en quatre* ». Le portrait, grâce à ce vocabulaire populaire, semble plus réaliste, et y gagne en originalité.

3. La fonction du point de vue L'utilisation d'un tel point de vue a aussi un sens romanesque. L'importance de l'opinion du quartier est ainsi mise en valeur et souligne la popularité de Gervaise à cette période de sa vie. Cette focalisation collective fait de Gervaise un personnage public d'importance : c'est une commerçante qui a une place de choix dans la vie sociale du quartier. Mais ce point de vue souligne aussi le rôle de juge qu'a le quartier. On constate par exemple l'indulgence du peuple à l'égard de certains défauts de Gervaise : la gourmandise et l'embonpoint du personnage sont perçus comme un signe de réussite sociale. Ce jugement deviendra plus sévère au fil du roman, puisque cette icône populaire finira exclue.

Bilan-Transition Le point de vue de l'opinion publique consacre donc Gervaise à cette période de sa vie en l'élevant au rang d'héroïne du quartier. Il permet aussi à Zola d'établir un portrait original de son personnage.

II. Le portrait de Gervaise

Gervaise est décrite à la fois de façon directe et de manière indirecte, à travers ses gestes et ses attitudes. On peut se demander en quoi les traits de Gervaise tels qu'ils sont évoqués annoncent l'évolution ultérieure du personnage.

1. La caractérisation directe du personnage Zola utilise un vocabulaire mélioratif qui met directement en valeur Gervaise aussi bien sur un plan moral (elle est « *gentille* » et courageuse) que sur un plan physique, qui est plus développé : avec ses « *grands yeux* », sa « *bouche pas plus grande que ça* », ses « *dents très blanches* ». Le procédé d'accumulation renforce la valorisation du personnage. Elle n'est pas loin des héroïnes de roman les plus conventionnelles, car c'est une « *jolie blonde* » et même « *parmi les plus belles* », ce superlatif confinant à l'hyperbole. Mais le réalisme de Zola est perceptible car l'éloge admet une concession : « *sans le malheur de sa jambe* ». D'ailleurs, il y a une progression dans la description, car le portrait s'attarde ensuite sur les faiblesses de Gervaise. Les expressions mélioratives s'allient à des mots péjoratifs : « *ses traits fins* (+) *s'empâtaient* (-) », « *une lenteur* (-) *heureuse* (+) ». Ces alliances de mots nuancent le tableau trop idéal. La description se fait ensuite indirectement.

2. La caractérisation indirecte Zola caractérise en effet son personnage à travers des gestes et des habitudes. Il présente une sorte de cliché figé de son héroïne dans une posture rêveuse : « *Maintenant, elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer* » (I.6-7). La caractérisation indirecte est moins élogieuse car, ambiguë, elle peut être interprétée comme exprimant une sorte de mollesse. On retrouve le procédé des alliances de mots : dans « *sourire vague* », l'adjectif annule la bonne impression du sourire, de même « *face noyée* » a une connotation morbide alors que l'expression « *joie gourmande* » est très positive. Son courage est enfin évoqué avec insistance à travers ses pratiques professionnelles : « *elle travaillait*

toujours dur », jusqu'à passer « *elle-même les nuits, les volets fermés* ». On remarquera la modalité itérative de ce récit, qui met en valeur la récurrence de ses activités nocturnes.

3. La préfiguration de l'évolution du personnage Ce qui apparaît au quartier comme un signe de réussite sociale, l'embonpoint de Gervaise, peut sembler *a posteriori* annonciateur de sa déchéance ultérieure : on perçoit déjà une dégradation de la beauté de Gervaise (« *ses traits fins s'empâtaient* »), et sa passivité béate semble menaçante, parce qu'elle est présentée comme quelque chose de nouveau ; c'est une évolution du personnage : « *maintenant, elle s'oubliait parfois* ». Cette mollesse latente s'oppose à son hyperactivité nocturne. Derrière le point de vue du quartier, très indulgent envers Gervaise, se profile celui du romancier, qui a plus de recul : il surplombe l'histoire de son héroïne, et il introduit dans son portrait, alors même qu'elle est à son apogée, les germes de la dégradation à venir.

Bilan La caractérisation du personnage, à la fois directe et indirecte, est donc nuancée : derrière l'éloge, on perçoit les failles de l'héroïne.

Conclusion

Après avoir étudié la focalisation originale de cet extrait, qui adopte le point de vue collectif de tout un quartier, nous avons relevé l'ambiguïté du portrait de Gervaise : il est certes globalement élogieux, mais il révèle aussi des faiblesses qui peuvent préfigurer la chute ultérieure du personnage. En effet, le dénouement montre que Gervaise meurt alcoolique, marginalisée. La société qui fait son éloge au moment de son petit succès commercial est la même qui va l'exclure impitoyablement.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- On peut répondre à la question posée par oui ou par non : le plan attendu dans cette dissertation est donc de type dialectique (« thèse-antithèse » et éventuellement « synthèse »). Commencez par développer le point de vue avec lequel vous êtes le moins d'accord.
- Faites une liste de livres qui racontent le déclin d'un personnage ; quel est leur intérêt ? Faites une liste de romans qui racontent au contraire la réussite d'un personnage et demandez-vous la même chose. Enfin, dressez une troisième liste qui regroupe des œuvres pour lesquelles il est plus difficile d'identifier la trajectoire du personnage, entre échecs et réussite...
- Pensez à varier vos exemples : le sujet porte sur toutes les sortes de romans : pensez aux policiers, à la science-fiction, autant qu'au naturalisme ou aux romans picaresques...

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Les héros des romans picaresques sont des aventuriers qui cherchent à réussir. Au XIX^e siècle, dans les romans de Balzac, Rastignac se lance à la conquête de Paris, tout comme Bel Ami, de Maupassant. L'envie de réussir est aussi leur moteur. À l'opposé, dans *l'Assommoir*, Gervaise meurt d'alcoolisme dans le plus grand dénuement. Le déclin des personnages représente-t-il un intérêt romanesque aussi vif que leur réussite, liée à la notion même d'héroïsme ? L'échec peut-il être un moteur de l'intrigue aussi captivant que le succès ? Tout d'abord, il peut paraître naturel de tenir à ce que les héros de roman tournent bien. Mais nous verrons aussi pourquoi les œuvres décrivant le déclin d'un personnage sont souvent passionnantes. Enfin, nous nous demanderons si la question de la réussite ou de l'échec du personnage n'est pas à relativiser.

I. L'intérêt de voir les héros réussir

Le lecteur a souvent comme premier réflexe d'espérer le succès des héros de roman. Pourquoi les héros de roman qui réussissent sont-ils intéressants ?

1. Une identification du lecteur favorisée Tout d'abord, un personnage qui réussit encourage le lecteur à s'identifier à lui... On peut penser qu'a priori il suscite plus d'enthousiasme. Les romans picaresques semblent animés d'une énergie positive qui suscite le plaisir de la lecture. Ainsi, *Gil Blas de Santillane* présente un héros dynamique, à la recherche de sa bonne fortune, et ses aventures ont un côté jubilatoire. Le lecteur espère naturellement la réussite des héros qu'il accompagne, et le succès que le personnage rencontre dans ses entreprises est souvent proportionnel à l'élan que le lecteur peut ressentir dans sa lecture. C'est d'ailleurs un des principes du roman policier où l'on attend que l'enquêteur résolve l'énigme.

2. Les personnages qui déçoivent *A contrario*, on peut être déçu par un personnage qui se révèle médiocre. C'est le cas de l'héroïne de *Une vie* de Maupassant, sa naïveté, l'échec de son mariage avec un imposteur peuvent décevoir le lecteur. Emma Bovary est aussi un personnage décevant ; sa mort à la fin du roman est un passage particulièrement pathétique, suivie par celle de Charles, et ironiquement par le triomphe du pharmacien Homais. Le romancier joue alors avec les attentes du lecteur : il met en scène des anti-héros. Ceux-ci ne peuvent provoquer les mêmes réactions conventionnelles que n'importe quel ouvrage sentimental basique : à la lecture d'un roman dit « à l'eau de rose », le plaisir de voir une jeune femme d'origine modeste, de préférence infirmière ou institutrice, épouser un homme riche et puissant est programmé.

3. Les valeurs héroïques On peut estimer enfin que la réussite d'un personnage peut correspondre à un système de valeurs héroïques qu'il serait dangereux de remettre en cause : heureusement, ce n'est pas John Silver qui triomphe dans *L'Île au trésor* de Stevenson, mais le jeune Jim et ses amis. Dans les romans de Victor Hugo les bons l'emportent aussi sur les méchants : dans *Les Misérables*, Jean Valjean est un homme qui réussit à devenir un riche industriel, maire de sa ville, alors qu'il n'était qu'un bagnard. Certes, il doit renoncer à sa situation ensuite mais il fait la preuve de sa bonté fondamentale en protégeant Cosette, et sa vie reste un modèle, sur tous les plans. Victor Hugo, à travers la

réussite de ce héros, défend une certaine conception de la vie, idéaliste. La réussite d'un personnage peut être celle d'un système de valeurs.

Bilan-Transition Nous avons constaté que la réussite du héros de roman peut favoriser la dynamique de lecture, ou soutenir des valeurs positives, mais faut-il pour autant en conclure que toutes les œuvres qui racontent le déclin d'un personnage soient dépourvues d'intérêt ?

II. L'intérêt des personnages en échec

Mépriser toutes les œuvres qui se terminent mal pour le héros reviendrait alors à condamner bon nombre des monuments de la littérature... Car il faut bien le constater : raconter le bonheur constant d'un héros n'offre pas autant de matière littéraire que faire le récit de ses malheurs, pour plusieurs raisons.

1. Leur aspect pathétique Un personnage qui ne réussit pas peut susciter l'émotion, la pitié. Dans *Une maison pour Mr Biswas*, de V.S. Naipaul, le héros est très médiocre : il est même méprisé par sa propre famille. Pourtant, il en devient touchant. *Poil de carotte* de Jules Renard joue également sur le registre pathétique, ou bien *Les Malheurs de Sophie* de la comtesse de Ségur ou pire encore *Mon bel oranger* de José Mauro de Vasconcelos : ces romans racontent les malheurs de jeunes enfants, et jouent donc sur la corde sensible du lecteur.

2. Leur valeur didactique De plus, les malheurs des personnages sont souvent instructifs. Leurs cas parfois tragiques peuvent marquer et servir de leçon. Dans son roman *Une saison blanche et sèche*, André Brink dénonce l'apartheid en Afrique du Sud, à travers l'histoire d'un professeur blanc qui se trouve rejeté par tous, persécuté, parce qu'il a décidé d'enquêter sur la disparition du fils d'un domestique noir. Dans *1984*, de Georges Orwell, la lutte clandestine du héros contre un système totalitaire échoue : ce roman d'anticipation nous fait prendre conscience des dangers du totalitarisme. Ces exemples montrent que le malheur où sombrent les personnages peut avoir une fonction dénonciatrice, et servir une cause, en provoquant un sentiment de révolte chez le lecteur.

3. Leur valeur expérimentale et réaliste D'autre part, pour les romanciers naturalistes, il s'agit avant tout de montrer la vérité telle qu'elle est. Zola affirme que « l'artiste a le droit de fouiller du cadavre humain, de s'intéresser à nos plus petites particularités (...) dans nos joies et dans nos douleurs » (*Mes haines, causeries littéraires et artistiques*, texte C). Pour lui, cet aspect expérimental permet d'exposer sans détour la réalité humaine, afin d'essayer de mieux la comprendre. Le destin de Gervaise dans *L'Assommoir* illustre les ravages de l'alcoolisme, en suivant les différentes étapes de cette chute.

Bilan-Transition Le déclin des personnages s'est révélé intéressant pour trois raisons au moins : il pouvait susciter la compassion, servir de leçon, ou refléter la réalité humaine avec réalisme. Mais la réussite ou l'échec des personnages d'un roman peuvent-ils vraiment être un critère pour juger la valeur d'une œuvre ?

III. La difficulté de juger une œuvre en fonction de la réussite ou du malheur de ses personnages

Il peut tout d'abord s'avérer très difficile d'évaluer réellement la réussite d'un personnage, et d'autre part, d'autres critères peuvent sembler plus déterminants pour juger la qualité d'un roman.

1. Quelle réussite ? Certains personnages connaissent une ascension sociale fulgurante, mais le succès de leur carrière a parfois des causes peu avouables : le lecteur n'idéalise pas Bel Ami, qui parvient à ses fins grâce à ses succès féminins. Le cynisme du héros de Maupassant pousse le lecteur à relativiser sa réussite, qui n'est pas éclatante pour sa moralité. C'est la même chose pour *le Paysan parvenu* de Marivaux, qui est un personnage moins cynique, mais qui se sert aussi de ses succès féminins pour s'élever dans la société. Dans *Les Choses* de Perec, l'ascension sociale du couple de héros repose sur leur esprit matérialiste, qui n'a d'égal que leur médiocrité. On ne peut donc pas dire que les victoires sociales remportées par les personnages soient une « réussite » sur tous les plans : elles cachent parfois l'échec d'un système de valeurs.

2. Quel déclin ? De même, il est parfois difficile d'évaluer la défaite des personnages. Dans *Germinal*, la famille Maheu paye un lourd tribut : plusieurs de ses membres sont morts tragiquement, dont le chef de famille, et le mouvement social lancé par Lantier a échoué ; leur misère est donc pire qu'avant. Pourtant Zola finit son roman sur une note d'espoir (qui justifie le titre) : cette histoire illustre le début d'un mouvement social important, les ouvriers ont commencé à se révolter contre leur exploitation, à se montrer solidaires, et cet échec n'est qu'un premier pas qui porte les « germes » d'une révolution. Comment évaluer également l'échec de Julien Sorel ? Le héros du *Rouge et le Noir* finit mal, après sa tentative de meurtre contre madame de Rênal, mais n'a-t-il pas malgré tout plutôt connu une vie romanesque, lui qui n'était que le fils d'un charpentier ? Les échecs des personnages sont donc très difficiles à évaluer.

3. Les véritables critères de l'intérêt d'un roman Ce n'est donc pas la trajectoire du personnage qui fait la valeur d'un roman en soi. C'est un ensemble de qualités qui le rendent intéressant : style, structure, originalité, sensibilité... On peut constater que Marivaux n'a pas voulu finir ses romans, laissant inachevés *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* : leur vie finit-elle bien ? En tout cas, elle continue, à nous de l'imaginer...

Conclusion

Nous avons constaté que les romans pouvaient être intéressants aussi bien quand ils racontaient la réussite d'un personnage que quand ils retraçaient son déclin. Ce n'est finalement pas un critère opérant pour déterminer la valeur d'une œuvre, bien d'autres éléments font l'intérêt d'un roman. Il faut parfois relativiser les succès d'un personnage odieux, ou les échecs d'un autre plus sympathique, qui faute de réussir dans sa vie romanesque, parviendra à nous plaire et à nous toucher... Nous devrions sans doute réfléchir avant tout à ce que signifie « réussir sa vie »...

CONSEILS ET ASTUCES

- Le texte de Zola contient déjà les prémices d'un dialogue puisqu'il imagine dans le deuxième paragraphe ce que pourraient dire ses adversaires. Vous pouvez vous en inspirer pour commencer la conversation.
- Ne vous limitez pas cependant aux idées contenues dans l'article de Zola : faites preuve d'imagination, notamment en vous appuyant sur des exemples précis d'œuvres naturalistes.
- Attention au relâchement du style, souvent favorisé par le dialogue. Vous devez faire parler ensemble deux hommes de lettres, et les familiarités n'ont pas leur place dans la conversation !

Par hasard, Émile Zola rencontre dans le salon de son éditeur un célèbre critique littéraire, connu pour ses prises de position contre les écrivains naturalistes.

Émile Zola prend l'initiative d'entamer la conversation, après une première salutation, plutôt froide, accompagnée d'un regard défiant : « Cher monsieur, j'ai déjà lu plusieurs de vos articles qui condamnent sévèrement le réalisme d'un certain nombre de nos romans contemporains. Me voilà face à vous pour en débattre.

— Je ne suis pas fâché de vous rencontrer. Je me désole en effet de cette mode du réalisme, que vous appelez aussi naturalisme, et qui gagne de plus en plus de nos romanciers. (*soupir*) Vous-même n'avez pas manqué d'y succomber...

— Moi, j'aurais succombé à une mode ? Une nouvelle page de la littérature est en train de se tourner, et j'y participe. Je ne subis pas un nouvel engouement collectif. Je crée, monsieur, une nouvelle façon d'écrire des romans. Ils contiennent des pages d'une vérité effrayante, et c'est sans doute leur franchise brutale qui blesse votre délicatesse, affirme Émile Zola en accompagnant ces mots d'un sourire ironique.

— Il faut bien mettre un peu de vérité dans les romans, mais pourquoi descendre si bas ? Il y a chez vous un parti pris de provocation : la mort de Gervaise, dans *L'Assommoir*, cette insistance à étaler sa déchéance... C'est indigne !

— Mais c'est l'alcoolisme, qui est indigne ! (*Émile Zola lève alors les yeux au ciel*). Je veux ouvrir les yeux de tous sur les conditions de vie des plus humbles. Mon roman peut en aider plus d'un à comprendre la mécanique implacable de l'exclusion. Ce qui est arrivé à Gervaise peut arriver à n'importe quelle autre jolie commerçante à la mode dans son quartier...

— Je ne crois pas qu'il faille aller jusque là : comment expliquez-vous la scène de violence collective indécente, qui conduit les femmes de *Germinal* à assassiner leur épicière en le mutilant sauvagement ? N'êtes-vous pas en plein excès délirant ? N'est-ce pas le goût du scandale qui vous fait écrire de pareilles pages ?

– Et la violence faite à ces femmes par la misère, qu'en pensez-vous ? N'est-elle pas encore plus barbare ? Ce déchainement collectif est à la mesure de ce qu'elles subissent dans la vie. Il est tout à fait justifié dans mon roman, et peu importe le scandale... Le plus scandaleux n'est pas toujours là où l'on croit...

– Je vous reproche aussi de ne plus vous préoccuper de l'art, du beau. Vos livres ne s'occupent que de la réalité, quand bien même celle-ci est laide. Nous l'avons tous les jours devant les yeux, la réalité, avec tous ses malheurs quotidiens, sa grisaille... La littérature a pour fonction de nous faire rêver, de nous distraire de nos problèmes, et pas de nous y plonger...

– Je vois bien que nous n'avons pas du tout la même conception du beau et de la littérature... Pour moi, la réalité, même noire, même compliquée, même moderne, peut être belle : une mine, un grand magasin comme « Au Bonheur des dames », une locomotive à vapeur, les halles... Avez-vous jamais lu une seule de mes descriptions ? N'y avez-vous pas décelé aussi une part de grandiose, d'épique ? Je me flatte d'utiliser les métaphores et les personnifications avec un certain art, ne vous en déplaît...

– Mais vous n'êtes pas Victor Hugo, monsieur Zola... Lui savait nous exalter grâce à des héros exemplaires comme Jean Valjean. Lui poursuivait un idéal, contrairement à vous...

– Je vous conseille de me relire, et vous pourrez constater que je poursuis également un idéal, mais pas de la même façon. Victor Hugo était un romantique, ce qui déformait sa façon de présenter la réalité. Moi, je préfère la montrer telle qu'elle est.

– Cela vous conduit à confondre la science et la littérature : vos théories sur l'hérédité qui sous-tendent toute votre œuvre, qu'apportent-elles vraiment au roman ?

– Mais pourquoi diable faudrait-il opposer science et littérature ? Il ne faut pas s'opposer à tout prix au progrès, à la modernité. Vous vous enfermez dans un conservatisme littéraire des plus vains, en refusant de voir le monde évoluer.

– C'est vous qui vous fourvoyez en avilissant le genre romanesque.

– L'histoire rendra compte de votre erreur, monsieur. Laissez les artistes créer, vous n'en faites pas partie. Retournez tranquillement à votre journal, où je vous conseille de vous occuper désormais d'une autre rubrique : la critique littéraire n'est pas faite pour vous...

– Je ne vous salue pas, monsieur. »

Sur ces mots, le célèbre critique remet son chapeau d'un geste brusque, prend sa canne, et sort mécontent de la pièce. Zola a un petit sourire, puis il entre d'un pas mesuré dans le bureau de son éditeur.

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- La question suggère que les textes n'appartiennent pas vraiment au registre merveilleux, mais qu'ils y confinent.
- Cherchez des points communs entre les textes pour éviter de les traiter séparément dans votre réponse.

Les trois textes se rapprochent du registre merveilleux, pour différentes raisons.

Tout d'abord, ils semblent hors du temps : il n'y a pas de trace du contexte moderne. Tobie remarque que Raphaël n'a pas de montre au poignet dans le texte de Sylvie Germain. Le narrateur du *Rivage des Syrtes* affirme : « le sentiment du temps s'envolait pour moi ». Les personnages ont d'ailleurs un rapport fusionnel avec la nature : Jourdan est un paysan à ce point touché par le clair de lune, qu'il veut labourer en pleine nuit, le couple du *Rivage des Syrtes* est fasciné par un volcan, et Raphaël a des rapports familiers avec les animaux.

De plus, le vocabulaire utilisé est celui du merveilleux et de l'exceptionnel. Dans *Que ma joie demeure*, le premier adjectif est « extraordinaire ». Dans *Le Rivage des Syrtes*, on rencontre les adjectifs « énigmatique », « mystérieuses », « parfaite », et l'adverbe « irréllement ». Dans *Tobie des marais*, le mot « merveille » est sujet à quiproquo : il s'agit en fait d'une pâtisserie, mais ce mot déstabilise Tobie.

Les trois épisodes constituent donc une sorte de révélation pour les personnages : Jourdan « n'avait jamais vu ça » (texte A, l. 7) ; Julien Gracq utilise des phrases courtes pour exprimer la révélation que constitue le spectacle du volcan aux yeux du narrateur : « Il était là », et « Tout à coup je vis » (texte B, l. 4). Il emploie le verbe *voir* sans complément, comme pour un miracle. Quant à Tobie, il semble fasciné par Raphaël, qu'il trouve insolite, il est « éberlué ».

Enfin, ces textes ont un lien plus ou moins direct avec des mythes bibliques. La nuit étoilée de Jourdan et le Tängri font penser à l'avent et à l'étoile du berger. Le volcan est en effet assimilé à un astre, qui « rayonnait », et fascine les personnages. Jourdan sort labourer comme s'il était attiré par les étoiles. Raphaël fait penser à un ange, à cause de son prénom, mais aussi parce qu'il semble asexué (« Est-ce un jeune homme ou une jeune femme », texte C, l. 1), et qu'il ne donne pas d'explication rationnelle à sa provenance (« Mon lieu d'origine est à la fois très loin et très proche », texte C, l. 22-23).

Atemporels et proches de la nature, ces textes qui constituent tous une révélation ont un arrière-fond mythique qui les rapproche du merveilleux.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- N'hésitez pas à utiliser les éléments de réflexion déjà esquissés dans votre réponse à la question précédente : elle vous donne déjà une direction pour faire votre commentaire. Développez-les à travers une analyse plus précise du style.
- Observez la façon dont sont construites les images : quelles relations établissent-elles entre les éléments naturels ?

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. L'alliance extraordinaire des éléments naturels

1. Une nature agissante

– Les éléments naturels sont sujets de verbes d'action. D'une part, les étoiles « *soulevaient* », « *avaient éclaté* » ; d'autre part, le ciel « *tremblait* », « *descendait* » jusqu'à « *toucher* », « *racler* », « *frapper* », « *faire sonner* » : on remarquera le procédé d'accumulation, qui accroît cette impression d'activité céleste, d'autant plus qu'il est amplifié par un procédé de gradation sonore des verbes à l'infinitif, qui vont *crescendo*.

2. L'alliance entre le ciel et la terre

– Les étoiles sont dès le premier paragraphe l'objet d'une métaphore filée végétale, qui commence par une comparaison avec de l'« *herbe* ». Ensuite, on trouve les mots « *touffe* », « *racines* », et « *mottes* ». Il y a une progression dans les termes de cette métaphore filée : ils vont du végétal (« *herbe* ») à la terre (« *mottes* »), en passant par les racines.

– Le ciel est ensuite associé à une série d'éléments terrestres : « *la terre* », « *les plaines* », « *les montagnes* », « *les forêts* », à la rencontre desquels il semble aller. Cela donne l'impression d'une inversion du ciel et de la terre, qui est confirmée par la confusion des notions de haut et de bas à la fin de l'extrait : « *il remontait du fond des hauteurs* ». Il est en effet paradoxal de parler de « *fond* » pour une « *hauteur* », et on descend plutôt des hauteurs : l'expression donne le vertige.

– L'aspect surnaturel de cette nuit transparait aussi dans l'expression « *des mottes luisantes de nuit* » qui peut être considérée comme un oxymore, qui rend la nuit paradoxalement lumineuse. Les sonorités dentales de l'expression et sa position en fin de phrase la mettent en valeur. On trouve aussi plus loin une comparaison métallique, qui donne une matérialité au ciel, également surnaturelle.

Bilan-Transition Il y a bien dans ce texte une fusion extraordinaire des éléments, avec un rapprochement du ciel et de la terre. Cela contribue à donner une résonance mythique à ce texte.

II. L'aspect mythique du texte

1. Le mélange de simplicité et de grandeur

– Le vocabulaire n'est pas compliqué, tout comme le personnage principal, qui est un humble paysan. Il a une pensée simple et contemplative : « *Il fait un clair de toute beauté* » (l. 6). Il y a un contraste entre lui, le petit paysan qui essaie de dormir, et l'immensité du paysage évoquée, qui est grandiose : les pluriels de la fin du texte : « *les plaines* », « *les montagnes* », « *les corridors des forêts* » accroissent cette impression. D'ailleurs, la construction des phrases en expansion est à la mesure de l'ampleur du spectacle.

– Le contexte peut ressembler à celui d'un conte : on n'a aucun repère d'époque. La première phrase « *c'était une nuit extraordinaire* » joue le rôle d'« *il était une fois* », et elle fait basculer d'emblée le texte dans le registre du merveilleux.

2. l'aspect biblique du texte

– La nature a un aspect surnaturel inexplicable : « *Il n'avait jamais vu ça* », « *on ne savait pas de quoi* ». L'atmosphère peut faire penser à celle de « *Booz endormi* » de Victor Hugo, où l'alliance entre le ciel et la terre symbolise celle entre Dieu et les hommes. Le thème des étoiles qui semblent faire signe à un pauvre homme peut évoquer les bergers guidés par une étoile jusqu'à la crèche. D'ailleurs, le prénom original du personnage « *Jourdan* » évoque le « Jourdain », qui est le fleuve du baptême du Christ.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- Pas de panique ! Le sujet est long, la phrase à analyser est complexe, mais son avantage est d'être riche : elle se prête à plusieurs approches. Prenez le temps de la recopier entièrement au brouillon afin d'y réfléchir.
- Décomposez la phrase pour en tirer différents thèmes : cherchez ensuite des exemples de romans qui illustrent particulièrement les éléments de la citation que vous voulez mettre en valeur.
- Le sujet traite du problème de l'origine des personnages : rêves et pensées. Tous sont soumis à des influences indirectes : mythes et fables, Histoire, expériences singulières (= inconscient collectif ?)

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. L'origine directe des personnages

1. La métaphore des « dormeurs clandestins »

– Poétique, elle prête une vie propre aux personnages, prêts à se réveiller : les personnages seraient des personnes à part entière. Ils sont clandestins car sans existence officielle,

sans papiers en quelque sorte (on peut penser au titre de la pièce de Luigi Pirandello : *Six personnages en quête d'auteur*).

– Ils ont un aspect latent. Ils sont cachés mais restent susceptibles de se manifester. Cela veut-il dire qu'ils préexistent à l'écriture ? Les auteurs ne feraient que les tirer du sommeil où ils étaient plongés avant. Ou alors, cela signifie-t-il qu'à chaque fois qu'on lit leur histoire, on les tire de leur sommeil ? Quand dans *L'Histoire sans fin*, de Michaël Ende, le personnage de Bastien Balthazar Bux entre dans le livre qu'il est en train de lire, on retrouve cette impression de confusion entre les personnes réelles et les personnages de roman.

2. L'origine onirique des personnages

– Certains personnages sont « nourris de nos rêves ». L'onirisme se manifeste à travers des romans particulièrement poétiques comme *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq : le paysage d'eaux mortes et des sables mouvants semble irréel, le volcan nommé Tängri est présenté comme une apparition miraculeuse, lors d'une promenade idyllique. Les personnages ne cessent d'attendre une guerre qui ne se déclare jamais, dans une sorte de torpeur.

– Il est vrai aussi que les personnages peuvent être idéalisés, leur vie est parfois trop belle pour être vraie. Quand, au début de la *Vie de Marianne*, de Marivaux, l'héroïne, à la fois jolie et intelligente, se fait justement renverser par le carrosse du jeune homme séduisant qu'elle venait de remarquer à la messe, le hasard fait bien les choses ! Le beau Valville devra secourir la charmante Marianne : ce type d'événement est typiquement romanesque. *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre est un roman qui décrit un monde idéalisé, avec des personnages pleins de perfections : « Ainsi croissaient ces deux enfants de la nature. Aucun souci n'avait ridé leur front, aucune intempérance n'avait corrompu leur sang, aucune passion malheureuse n'avait dépravé leur cœur : l'amour, l'innocence, la piété, développaient chaque jour la beauté de leur âme en grâces ineffables, dans leurs traits, leurs attitudes et leurs mouvements ».

3. Les personnages pensés

– Selon S. Germain, les personnages sont aussi issus « de nos pensées » : certains semblent en effet avoir davantage été réfléchis que rêvés. Les anti-héros des romans réalistes ou naturalistes ont été créés pour refléter la réalité d'une certaine époque, ils répondent à une volonté expérimentale : la famille Maheu dans *Germinal* de Zola illustre le sort des mineurs au XIX^e siècle, Maupassant reprend la critique balzacienne de la presse dans *Bel Ami*, son personnage est un exemple d'arriviste cynique et veule.

II. L'origine indirecte des personnages : un inconscient collectif ?

1. L'influence des mythes et des fables

– Dans *Tobie des marais*, Sylvie Germain reprend librement le *Livre de Tobie*, issu de l'ancien Testament, qu'elle romance. Dans *Que ma joie demeure*, de Jean Giono, le paysan Jourdan attend un mystérieux personnage en labourant son champ en pleine nuit, appelé par les étoiles : cette attente fait penser à Noël et le personnage qui arrive ensuite change

la vie de tous les habitants, comme un messie. Nombreux sont les romans marqués par les mythes. Parmi eux, on compte même des romans policiers. Daniel Pennac a créé son héros récurrent Benjamin Malaussène, en s'inspirant de la figure du « Bouc émissaire », qui marque notre inconscient collectif. De même, le genre fantastique est influencé par les mythes : *Frankenstein* de Mary Shelley a pour sous-titre *Le Prométhée moderne*.

2. L'influence de l'Histoire

– Sylvie Germain elle-même dans l'un de ses derniers romans intitulé *Magnus* a créé un personnage traumatisé par l'histoire : son père était un Nazi. On peut remarquer l'importance de la figure napoléonienne dans l'œuvre de Stendhal : dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel prend Bonaparte pour modèle ; dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo assiste à Waterloo. On trouve aussi une évocation de Waterloo dans *Les Misérables*, de Victor Hugo, roman parcouru lui aussi par les frissons de l'histoire, puisque ses scènes de barricades dans Paris sont restées célèbres avec le personnage de Gavroche.

3. L'influence des « voix singulières »

– Quand elle parle de « voix singulières, plus ou moins confuses », Sylvie Germain veut parler de destins individuels, qui marquent plus ou moins directement les romanciers. On peut penser au personnage réel de la mère de Marguerite Duras dont celle-ci romance la vie dans *Un barrage contre le Pacifique* : veuve, cette femme a fait preuve d'un courage héroïque pour protéger de la mer ses rizières régulièrement détruites par les inondations, en vain.

– Parfois, les influences sont moins explicites, les réminiscences de paroles, les anecdotes, les traits de personnes réelles surgissent dans les romans, plus ou moins volontairement, de façon fragmentaire. Il n'est pas toujours possible de les déceler...

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Les suites de texte doivent s'adapter au style de l'auteur, et au registre, ici proche du merveilleux.
- Soyez cohérent dans le développement de l'intrigue. Ici, cette scène de première rencontre semble sceller un épisode déterminant dans la vie du narrateur. Que peut lui proposer Raphaël, connaissant son mode de vie ?

Éléments de correction

– Respectez la personnalité des deux personnages : Raphaël doit conserver son côté mystérieux. Entretenez son ambiguïté : est-il un ange, est-il un homme ? Ne soyez pas trop précis dans votre façon de le caractériser, évitez de lui inventer un passé trop concret, qui lui ôterait son charme énigmatique.

– Tobie est inspiré d'un personnage biblique, mais il vit dans un contexte contemporain : tenez compte de ces données. Vous pouvez faire allusion à un environnement de notre époque, mais votre dialogue et vos portraits doivent conserver une dimension atemporelle, propre aux textes mythiques.

– Conservez le point de vue de Tobie pour caractériser Raphaël : il apprend peu à peu à le connaître.

– Vous êtes libre d'insérer les portraits des deux personnages où bon vous semble, mais il ne faut pas interrompre artificiellement le dialogue. Choisissez soigneusement le moment propice.

– Tenez compte des propos qu'ont déjà échangés les personnages ; vous pouvez en tenir compte par des allusions qui montreront combien vous avez été attentifs au texte support.

– Trouvez une chute habile pour clore votre texte. Le dialogue doit apparaître « fini ».

Du grec *poiésis*, ce terme renvoie à l'idée de création, de fabrication. Genre littéraire, sa spécificité repose sur le **travail de la forme** et du **langage**, qui implique une connaissance de la **versification**, de la **prosodie** ou de la **métrique** : ces termes renvoient à l'étude de la **technique de l'écriture**, du **rythme** et des **sons** caractérisant la poésie, qui s'oppose à la prose. Il existe cependant des poèmes en prose qui travaillent le langage de façon particulière. La poésie est aussi une forme d'écriture employée dans un autre genre littéraire, le théâtre en vers.

■ La poésie s'inscrit dans son temps, tantôt **codifiée**, tantôt **libérée** des règles et contraintes ; elle est orientée par les aspirations qui traversent les différents mouvements littéraires. Il en va de même pour son contenu : elle peut être morale et didactique au XVII^e (avec les *Fables* de La Fontaine), ou lyrique et engagée au XIX^e (avec Victor Hugo), ou encore orientée vers la seule recherche du beau formel.

1 Étudier la versification

A Comment lire les vers ?

→ 1. Longueur des vers

■ Le décompte des syllabes s'appuie sur des règles précises. La poésie se lit en fonction des syllabes que l'on prononce ; il ne faut pas oublier de faire les liaisons.

- **Prononcer ou non le e ?** L'élision est le fait de ne pas compter un son qu'on ne prononce pas parce qu'on ne l'accentue pas. On parle de *e* caduc ou *e* muet en fin de vers, mais aussi devant une voyelle ou un *h* muet, devant quoi il s'élide :

« *Pré/ten/dai/t a/rri/ver/ san/s en/com/br[e] à/ la/ vill[e]* » (La Fontaine)

= 12 syllabes

En revanche, le *e* se prononce devant une consonne ou un *h* aspiré :

« *J'im/plo/re/ ta/ pi/tié/, Toi,/ l'u/nique/ que/ j'aim[e]* » (Baudelaire)

= 12 syllabes

- **Diérèse ou synérèse ?** Quand deux voyelles se suivent dans une syllabe, elles peuvent être prononcées de deux façons ; l'usage les prononce généralement en une seule émission de voix, soit en une seule syllabe ; en revanche, la poésie peut les scinder en

deux émissions distinctes, soit en deux syllabes, ce qui met en valeur le mot concerné : ce procédé s'appelle une diérèse (du grec *di-aïresis*, « division ») :

« Sa/ bu/ r[e] où/ je/ vo/ yais/ des / con/ stellati/ ons » (Hugo)

Le procédé inverse, qui consiste à prononcer une seule syllabe, est une **synérèse** (du grec *sun-aïresis*, « rapprochement »).

■ **Vers pairs et impairs.** Les différents types de vers peuvent être classés en fonction du nombre de syllabes qu'ils comportent. La longueur des vers leur donne leur nom.

Vers pairs		Vers impairs	
Nom	Longueur	Nom	Longueur
dissyllabe	2 syllabes	monosyllabe	1 syllabe
tétrasyllabe	4 syllabes	trisyllabe	3 syllabes
hexasyllabe	6 syllabes	pentasyllabe	5 syllabes
octosyllabe	8 syllabes	heptasyllabe	7 syllabes
décasyllabe	10 syllabes	ennéasyllabe	9 syllabes
alexandrin	12 syllabes	hendécasyllabe	11 syllabes

- Les **vers pairs** sont les plus employés dans la poésie classique. Les plus courants sont l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin ; ce dernier tient son nom du *Roman d'Alexandre*, œuvre médiévale où ce type de vers est employé.

- Les **vers impairs** sont moins fréquents. L'heptasyllabe est le plus usité, notamment par Hugo au XIX^e. L'ennéasyllabe (peu utilisé) et l'hendécasyllabe (devenu rare après le XIV^e) sont présents dans la poésie moderne, à partir du XX^e. Verlaine préconise l'usage des vers impairs dans son « Art poétique » (écrit en 1874, publié en 1882, puis inclus dans *Jadis et Naguère*, 1884) :

« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. »

■ **Vers réguliers et vers irréguliers.** La longueur des vers permet de leur attribuer des caractéristiques classiques et régulières, ou modernes et irrégulières. Les codes classiques impliquent une longueur de une à douze syllabes, mais ceci varie au cours des époques.

On recense ainsi des vers très brefs comme un vers de trois syllabes dans « Les Animaux malades de la peste » de La Fontaine qui met ainsi en valeur l'élément détaché :

*« Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger. »*

À l'inverse, on recense des vers très longs (c'est-à-dire de plus de douze syllabes), chez Guillaume Apollinaire par exemple.

- Le **vers régulier** repose sur le compte des syllabes (de une à douze) qui fixe son rythme ; c'est le vers français classique, qui obéit de plus aux règles de la rime et de la césure.

- Le **vers irrégulier** est un vers moderne et libre. C'est à la fin du XIX^e qu'on se libère des contraintes des vers de même longueur et l'on fait se succéder des vers de longueurs différentes, mais on abandonne aussi les contraintes de la rime, voire la ponctuation.

■ Le **vers libre** s'affranchit du décompte des syllabes et assemble des vers de longueurs variées à la fin du XIX^e ; cette pratique se généralisera après avoir été mise en œuvre par Arthur Rimbaud dans les *Illuminations* (1874).

■ Le **verset** désigne un vers plus long, irrégulier, employé au XX^e par Paul Claudel ou Saint-John Perse.

➔ 2. Le rythme du vers

■ **Coupe et césure.** En français, la dernière syllabe non muette est accentuée. Les accents de cette nature entraînent des pauses que l'on appelle des **coupes** qui sont mobiles dans le vers. La place de la coupe conditionne la lecture en imposant au vers un rythme. La coupe principale s'appelle la **césure** (du latin *couper*) et sépare les deux moitiés du vers que l'on nomme les **hémistiches** (qui signifie : *demi-vers*). La règle classique, définie par Boileau dans son *Art poétique*, veut que la césure survienne après un mot, et non à l'intérieur :

*« Que toujours dans vos vers//le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche,//en marque le repos »*

- Mais les poètes modernes s'en écarteront parfois, comme le fait Paul Éluard dans le premier de ces deux vers :

*« Avec tes yeux je chan//ge comme avec les lunes
Et je suis tour à tour// et de plomb et de plume »*

Le premier vers pratique donc ce que l'on appelle la **césure enjambante** ; le second pratique la **césure classique**.

- Ce vers de Racine comporte quatre coupes, dont la césure :

« Je le vis, / je rougis, // je pâlis / à sa vue »

L'alexandrin classique est séparé par la césure en deux hémistiches et rythmé par deux accents secondaires variables : ces quatre mesures l'ont fait nommer **tétramètre**. Dans l'alexandrin romantique se sont développées parfois, au détriment de la césure, deux coupes secondaires qui en font un **trimètre**.

■ **Enjambement, rejet et contre-rejet.** L'enjambement indique que la phrase n'est pas contenue dans la limite du vers, qu'elle dépasse ; elle déborde sur le vers suivant :

« *Tes jours, sombres et courts comme les jours d'automne,
Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux* » (Lamartine)

- Si un élément qui dépend d'un vers ne peut y trouver place et est rejeté dans le vers suivant, il y a rejet :

« *Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,* » (Baudelaire)

- Si à l'inverse un élément anticipe sur la phrase qui se développe dans le vers suivant, on parle de contre-rejet :

« *Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frisson, horreur, labeur dur et forcé,* » (Baudelaire)

- Le rejet et le contre-rejet mettent en valeur le terme en créant un retard et une attente. Il faut alors lire cet élément en le liant au vers précédent ou suivant.

Un rejet célèbre

Dans *Hernani* Victor Hugo libère l'alexandrin, ce qui constitue l'une des causes de la querelle opposant classiques et romantiques lors de la première représentation en 1830. Les deux premiers vers offrent en effet un **rejet** :

« *Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier*

Dérobé. [...] »

« *J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin* » affirme Hugo. Théophile Gautier relate dans *Victor Hugo* cette bataille d'*Hernani* : « *On casse les vers et on les jette par les fenêtres ! dit un classique* », « *Ce mot rejeté sans façon à l'autre vers, cet enjambement audacieux, impertinent même, semblait un spadassin de profession, allant donner une pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel.* »

➔ 3. La musicalité du vers

■ Elle repose essentiellement sur la répétition de sons dans le but de créer un effet. **L'allitération** est la répétition significative d'un son consonne ; **l'assonance** est la répétition significative d'un son voyelle.

■ Un ensemble d'allitérations ou d'assonances peut créer dans le vers un effet d'**écho sonore** à partir d'un mot qui est comme repris par la répétition d'un son qu'il contient. « *Mon rêve familier* » de Verlaine est l'expression d'une quête d'amour que l'on entend à travers les assonances (son [ε]) et allitérations (son [m]) reprenant le verbe : « *aime* » :

« *Je fais souvent ce rêve, étrange et pénétrant,
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même,
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.* »

■ **L'harmonie imitative** consiste à évoquer par le son ce dont parle le vers :

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »

Dans ce vers de Racine, l'allitération en [s] renvoie au son de la première lettre du mot « serpent » mais aussi au sifflement du reptile.

→ 4. Les strophes

■ Les strophes sont des groupements de vers séparés par un blanc typographique qui constituent une unité sonore et sémantique. Leur nom vient du nombre de vers qu'elles contiennent.

Nom	Longueur	Nom	Longueur
Le monostiche	1 vers	Le septain	7 vers
Le distique	2 vers	Le huitain	8 vers
Le tercet	3 vers	Le neuvain	9 vers
Le quatrain	4 vers	Le dizain	10 vers
Le quintil	5 vers	Le onzain	11 vers
Le sizain	6 vers	Le douzain	12 vers

■ Les formes fixes, dans la poésie régulière ou classique, utilisent des strophes de trois à douze vers. Les strophes se construisent en fonction de combinaisons de mètres (longueur des vers) et de rimes. Le poème de Guillaume Apollinaire, intitulé « Chantre » (*Alcools*, 1913) est constitué d'un monostiche :

« Et l'unique cordeau des trompettes marines. »

Le poème « Colloque sentimental » de Paul Verlaine comporte huit distiques.

■ Les différents types de strophes

isométrique	vers de même longueur
hétérométrique	vers de longueurs différentes
horizontale	le nombre de vers est inférieur au nombre de syllabes de chacun
verticale	le nombre de vers est supérieur au nombre de syllabes de chacun
carrée	le nombre des vers est égal au nombre de syllabes de chaque vers (un huitain d'octosyllabes)

B Comment étudier les rimes ?

→ 1. Définir une rime

■ La **rime** est créée par une **homophonie** (même son) à la fin de deux vers. Elle obéit à des règles dans la poésie classique et régulière, qui alterne rimes **féminines** (le vers s'achève sur un *e* muet, par exemple : *aile / éternelle* ou *joue / loue*) et rimes **masculines** (le vers s'achève sur un autre son que *e* muet, par exemple : *îlot / flot*).

■ Une **rime interne** indique que le mot situé en fin de vers fait écho à un terme placé à l'intérieur du vers. Elle crée un effet de sens en rapprochant ces deux termes sur le plan sonore. Cet alexandrin de Ronsard présente une rime interne :

« Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie »

Il met ainsi en relation la « *vie* » et « *aujourd'hui* » pour inviter à profiter du présent, à savourer l'instant : c'est le thème du *carpe diem*.

■ Si deux voyelles identiques sont suivies de consonnes différentes, il n'y a pas de rime mais une **assonance**. La poésie moderne du XX^e a recours à ce procédé sonore.

→ 2. La qualité des rimes

La **qualité sonore** des rimes tient au nombre de sons communs à deux vers pour former une rime. On sépare les sons voyelles des sons consonnes, que l'on compte à partir de la fin d'un vers. On ne compte pas le *e* muet, qui s'élide.

■ **Rime pauvre, suffisante et riche**

Type de rimes	Définitions	Exemples	Caractéristiques
Rime pauvre	un son en commun	aim/ons – pard/on	un son voyelle commun
Rime suffisante	deux sons en commun	v/e/rts – m/e/rs	en partant de la fin des vers, on compte un son consonne puis un son voyelle
Rime riche	trois sons ou plus en commun	cathéd/r/a/les – vieux /r/â/les	en partant de la fin du vers, on dénombre un son consonne, puis un son voyelle et enfin un son consonne
		« Où, rimant au milieu des ombres fant/a/s/t/i/ques, Comme des lyres, je tirais les él/a/s/t/i/ques » (Rimbaud)	cinq sons en commun

■ **Cas particuliers.** La richesse sonore des rimes a donné lieu à des jeux. Les **rimes équivoquées** présentent des sons semblables mais à partir de mots qui diffèrent : Ron-sard fait ainsi rimer « la rose » et « l'arrose ». Poussé à l'extrême, ce procédé aboutit à la création de vers entièrement équivoques : ce sont les **vers holorimes**, ce qui signifie « tout en rime », qui font entendre à leur lecture le même son, alors que les mots et donc les sens diffèrent. Ces jeux sonores s'effectuent au détriment du sens du vers.

« Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime,
Galamment de l'arène à la tour Magne, à Nîmes » (Victor Hugo)

→ 3. La disposition des rimes

■ Les rimes sont disposées selon trois schémas dans la poésie classique.

- Une **rime plate** ou **suivie** fait se suivre deux vers terminés par le même son. On peut faire se succéder plusieurs rimes plates. Le modèle est alors *aabb*, chaque lettre correspondant au son rencontré à la fin d'un vers. Le début de ce poème de Verlaine, « Colloque sentimental » présente des distiques de rimes plates (ou suivies) :

- a Dans le vieux parc solitaire et glacé
a Deux formes ont tout à l'heure passé.
- b Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles
b Et l'on entend à peine leurs paroles.

- Deux rimes **croisées** ou **alternées** se mêlent en combinant quatre vers selon le modèle *abab* comme dans ce quatrain de « L'Albatros » de Baudelaire :

- a Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
b Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
a Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
b Le navire glissant sur les gouffres amers.

- Deux rimes **embrassées** entourent de deux vers les deux autres vers selon le modèle *abba* comme dans ce quatrain de « L'Homme et la mer » de Baudelaire :

- a Homme libre, toujours tu chériras la mer !
b La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
b Dans le déroulement infini de sa lame,
a Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

■ Les emplois de la disposition des rimes

- On s'affranchit à partir de la fin du XIX^e dans la poésie moderne des contraintes de la rime comme on s'est libéré de celles du vers, des coupes et de la césure. Verlaine, dans son « Art poétique », préconise son assouplissement :

« Ô qui dira les torts de la Rime ?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime ? »

- Certains poèmes utilisant des strophes **impaires**, le quintil par exemple, proposent des schémas de rimes constituant des variations à partir des trois modèles classiques. Ainsi, Baudelaire évoque avec nostalgie le « *vert paradis* » de l'enfance à travers six quintils de rimes alternées dans « *Moesta et errabunda* » :

- a Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
- b Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
- a Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
- b Où dans la volupté pure le cœur se noie !
- a Comme vous êtes loin, paradis parfumé !

C'est également le cas des fables de La Fontaine, qui mêlent ces différents modèles dans des groupements de vers.

- Enfin, les deux tercets qui terminent la forme fixe du sonnet après les deux quatrains initiaux doivent être compris, pour la disposition des rimes comme pour le sens, comme un sizain scindé en deux ; voici la fin d'un sonnet de Ronsard présentant une rime suivie, puis deux rimes embrassées :

- a Je serai sous la terre, et fantôme sans os
- a Par les ombres myrteux je prendrai mon repos ;
- b Vous serez au foyer une vieille accroupie,

- c Regrettant mon amour et votre fier dédain.
- c Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
- b Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

2 Les différentes formes poétiques

Les **formes fixes** sont codifiées par des règles suivies par les poètes et portent des noms. Les **formes libres**, comme leur nom l'indique, ne suivent pas un modèle codifié.

A Les formes poétiques à travers les époques

→ 1. Historique des formes poétiques

■ Dans l'**Antiquité**, les poèmes sont caractérisés par le contenu ou le ton.

- l'**épopée** : long poème légendaire célébrant un héros ou de hauts faits ; exemple : *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère, *L'Énéide* de Virgile.

- l'**églogue** : petit poème pastoral mettant en scène des bergers et des bergères.

- l'**élégie** : poème lyrique exprimant une plainte, une douleur, des sentiments mélancoliques.

- la **satire** : poème où l'auteur attaque les vices et les ridicules de ses contemporains, comme Horace dans la littérature romaine.

■ **Au XIV^e : définition des premières formes fixes.** Les Grands Rhétoriciens définissent les **poèmes à forme fixe** par la longueur des strophes et des vers, la disposition des rimes. Guillaume de Machaut est le chef de file de cette école poétique ; ses successeurs pousseront le travail sur la forme et le langage de façon extrême et considérée comme excessive par les poètes de la Pléiade au XVI^e. La poésie baroque, à la fin du XVI^e, y reviendra. Les principales formes fixes médiévales sont le **rondeau** et la **ballade**.

■ **Au XVI^e, la Pléiade.** Les principaux poètes représentants de l'école de la Pléiade sont Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay qui empruntent le **sonnet** à l'Italie. Le sonnet connaît un grand succès puisqu'il sera la principale forme fixe du XVI^e à la fin du XIX^e tout en donnant lieu à des variations. L'**ode**, empruntée à l'Antiquité, est l'autre forme fixe en vogue au XVI^e.

■ **Du XIX^e au XX^e.**

- **Apparition du poème en prose.** Le poème en prose voit le jour en 1842 avec le recueil *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. Les recueils de poèmes en prose s'imposent avec succès au XIX^e avec Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1869), Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869) et Rimbaud, *Illuminations* (1886) ; au XX^e Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (1942), et Philippe Jacottet, *Paysages aux figures absentes* (1970), prolongent cette tendance.

- **Amorce de la disparition progressive des formes fixes.** L'opposition traditionnelle entre poésie et prose s'efface progressivement sous l'impulsion du mouvement romantique mû par un désir de liberté dans l'art.

- **Emprunts et création à partir d'autres formes fixes.** De nouvelles formes apparaissent comme le **pantoum**, emprunté à l'Orient et mis en œuvre par Baudelaire ou le **haïku**, d'origine japonaise, utilisé par Paul Éluard. Certains poètes se sont essayés à des formes fixes qui n'ont plus cours à leur époque : Hugo utilise l'ode, Jules Laforgue se tourne vers les formes traditionnelles dans une « Ballade de retour » adaptée à son temps.

- **Dislocation du vers régulier.** Ce phénomène laisse la place au **vers libre** et la création poétique jouit d'une liberté totale. Certains auteurs jouent ainsi sur la **disposition**

graphique de leurs poèmes : c'est le cas des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, où le texte se fait dessin et matérialise le sens.

→ 2. Le poème en prose

■ Cette expression se place sous le signe de l'oxymore, puisqu'elle propose une alliance de termes contraires. En effet, l'écriture se sépare en deux catégories distinctes ; on se rappellera la définition donnée par Molière dans *Le Bourgeois gentilhomme* : « *il n'y a point, pour s'exprimer, que la prose ou les vers* », « *tout ce qui n'est point prose est vers ; et tout ce qui n'est point vers est prose* »

■ Le poème en prose **condense forme et sens** ; le texte, plus ou moins long, est un tout, clos sur lui-même, dont le langage est particulièrement travaillé. Il a été défini par Baudelaire comme étant : « [...] *le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience* [...] » (lettre à Arsène Houssaye, éditeur du *Spleen de Paris*).

■ Joris-Karl Huysmans, dans son roman *À Rebours* (1884), en propose la définition suivante : « *En un mot, le poème en prose représentait, pour Des Esseintes [...] l'huile essentielle de l'art.* ». Le poème en prose concentre ainsi la puissance du sens de la prose, diluée dans le roman, restituée par une écriture particulière, son auteur étant désigné comme « *un alchimiste de génie* ».

→ 3. Petite histoire du sonnet

■ Le mot *sonnet* signifie « *petite chanson* ». Né en Italie au XIII^e, utilisé à partir du XV^e par Pétrarque, il est introduit en France par Clément Marot au XVI^e et mis en œuvre par les poètes de la Pléiade, Ronsard et Du Bellay. **Très codifié**, il constitue une forme fixe de référence, et subira, au cours de son emploi et de son histoire, des variations qui traduiront les positions des poètes à l'égard des règles.

■ La forme du sonnet est au service de **son sens** et de **son expressivité**. En effet, les deux quatrains doivent former une unité de sens et s'opposer aux deux tercets contenant une idée autre ou complémentaire ; enfin, le dernier vers marque une conclusion ou une chute.

■ Le sonnet est salué au cours des siècles, de Boileau : « *Un sonnet sans défauts vaut seul un long poème* » à Baudelaire : « *parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique.* » (lettre datée de 1860). Mais il est également critiqué : Molière s'en moque dans *Les Femmes savantes*, où un ridicule poète précieux lit son « Sonnet sur la fièvre de la princesse Uranie » qui fait se pâmer son auditoire de femmes savantes tout aussi ridicules.

■ Par la suite, certains poètes jouent avec le sonnet et ses contraintes : c'est le cas de Tristan Corbière dans *Les Amours jaunes* (1873) avec « 1 sonnet » dont le sous-titre donne le ton : « Avec la manière de s'en servir / *Réglons notre papier et formons bien nos lettres* : ». Le poème rappelle les règles du sonnet de façon ludique et plaisante. Corbière pratique également l'inversion de l'ordre des strophes dans un autre poème, « Le Crapaud », qui commence par les tercets.

B Les caractéristiques des formes fixes

➔ 1. Les principales formes fixes

Types	Définitions	Exemples
Le rondeau	• forme médiévale brève et circulaire • trois strophes : un quintil, un tercet puis un quintil • constitué à partir de deux rimes sur treize vers • le premier vers est repris comme refrain à la fin de la deuxième et de la troisième strophe.	Charles d'Orléans : « Le temps a laissé son manteau... »
La ballade	• forme médiévale • trois strophes et une demi-strophe, terminées par un refrain • la demi-strophe finale, appelée l'envoi, débute par une apostrophe qui dédie le poème • les trois premières strophes sont carrées : des huitains d'octosyllabes pour la ballade, des dizains de décasyllabes pour la grande ballade.	François Villon : « L'épithaphe Villon » dite « Ballade des pendus », « Ballade des dames du temps jadis »
L'ode	• forme empruntée à l'Antiquité • assez souple • série de strophes de même longueur, en octosyllabes, décasyllabes ou alexandrins.	Ronsard : L'Ode à Cassandre, « Mignonne, allons voir si la rose... » comporte trois sizains d'octosyllabes.
Le sonnet	• forme empruntée à l'Italie • en alexandrins, décasyllabes, ou octosyllabes • mis en œuvre au XVI^e, il connaît des variations dans la disposition des rimes • le sonnet français : quatorze vers répartis en deux quatrains aux rimes embrassées et deux tercets contenant une rime suivie puis deux rimes croisées. • le sonnet dit italien comporte dans les tercets une rime suivie puis deux rimes embrassées • les sonnets irréguliers : des rimes croisées dans les quatrains	• José Maria de Hérédia : « Les Conquérants » (1893), sonnet français en alexandrins • Gérard de Nerval : « Épitaphe », sonnet italien en alexandrins • Baudelaire : « La Mort des amants », sonnet irrégulier en décasyllabes

→ 2. Autres formes fixes

■ **L'épître.** Héritée de l'Antiquité, sorte de **lettre en vers**, elle a une forme assez libre. Elle se prête aux sujets de circonstance et contient une requête (Clément Marot, « Épître au Roy », 1527) ou traite d'un sujet politique ou moral (Lamartine utilise cette forme pour exhorter à l'action politique dans les *Recueils poétiques*, 1839).

■ **L'épigramme.** Courte pièce, héritée de l'Antiquité, d'une dizaine de vers à l'origine qui propose une tonalité satirique. Elle est appréciée pour son aspect ludique et mondain dans les salons littéraires du XVII^e et du XVIII^e. Boileau la définit avec condescendance : elle « *n'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné* ». *L'Épigramme contre Jean Fréron* est un exemple d'épigramme composée par Voltaire en 1762 contre un journaliste, adversaire des philosophes des Lumières :

*L'autre jour au fond d'un vallon,
Un serpent piqua Jean Fréron ;
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Ce fut le serpent qui creva.*

■ **Le pantoum.** D'origine orientale, cette forme a été reprise par Baudelaire dans « Harmonie du soir » ; le pantoum est construit sur deux rimes dans quatre quatrains d'alexandrins qui jouent sur la reprise de certains vers ; le deuxième vers de chaque quatrain devient le premier vers du quatrain suivant, le quatrième devient le troisième de la strophe suivante.

■ **Le haïku.** D'origine japonaise, cette forme poétique très brève est constituée de trois vers de cinq, sept et cinq syllabes. Elle a été utilisée notamment par Paul Éluard.

3 Les fonctions de la poésie et du poète

→ 1. Les différentes orientations de l'écriture poétique

■ La poésie établit un **rapport au monde**, qu'il s'agit de représenter et de déchiffrer. La poésie **lyrique**, à travers l'expression personnelle du *moi* et des sentiments du poète, acquiert une dimension générale qui renvoie à tous les hommes. Tous les thèmes sont envisagés : l'amour, la méditation sur la fuite du temps et la mort, l'homme au monde. Elle peut aussi se faire **morale et didactique**, à travers les *Fables* de La Fontaine par exemple.

■ La poésie **engagée** a pour but de témoigner ou de dénoncer les injustices ou les horreurs de son époque :

- les conflits religieux : Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (1616)
- la guerre : guerre de 1870 dénoncée indirectement par l'euphémisme dans « Le Dor-

meur du Val » de Rimbaud ; recueils des poètes de la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale : Aragon, *Le Musée Grévin* (1943), Éluard, *Poésie et vérité* (1942) - la situation politique : Hugo s'est opposé à l'Empire de Napoléon III, qu'il ridiculise dans « Fable ou histoire » (*Les Châtiments*, 1856) :

« Un jour, maigre et sentant un royal appétit,
Un singe d'une peau de tigre se vêtit. »

■ La poésie peut être une **fantaisie verbale**, un jeu sur le langage, les sons, les mots, le sens, ayant aussi recours aux reprises et parodies. *L'Ode à Cassandre* de Ronsard de 1550 met en garde, avec délicatesse et force métaphores, la jeune fille contre l'effet du temps sur sa beauté, donc sa capacité à inspirer l'amour, et l'invite à profiter pleinement de l'instant (le *carpe diem*) ; réécrit par Raymond Queneau dans *L'Instant fatal* en 1948, de façon ludique et moderne, le poème « Si tu t'imagines... » devient une forme libre sans rimes, ni majuscules en début de vers, ni ponctuation ; il emploie un registre de langue souvent familier ainsi que des créations verbales traduisant phonétiquement les mots prononcés : la « *saison des zamours* », et présente de façon comique dans une énumération les ravages physiques de la vieillesse.

■ La poésie propose également une **réflexion sur elle-même** ou sur la création poétique. Un **art poétique** fixe l'ensemble des règles à suivre ou propose les principes, souvent novateurs, d'une possible création :

- l'*Art poétique*, traité en alexandrins, de Boileau, théoricien du classicisme au XVII^e
- le poème de Verlaine intitulé également « Art poétique » qui marque la spécificité du genre poétique à travers le premier et le dernier vers : « *De la musique avant toute chose* » / « *Et tout le reste est littérature.* »

- d'autres arts poétiques sont présentés sur un mode ludique ; Tristan Tzara propose, dans « Pour faire un poème dadaïste » (*Sept manifestes Dada*, 1924), une recette consistant à découper les mots d'un article de journal, à les mélanger puis à recopier ce qui sort du sac.

➔ 2. Les figures du poète

Dans la mythologie grecque, la figure du poète est celle d'**Orphée** qui s'accompagne de la **lyre**, son instrument (la poésie est chantée). Le poète est l'intermédiaire entre les dieux et les hommes.

■ **Le poète inspiré.** Le poète remplit une fonction présentant un **caractère sacré**. Le philosophe grec Platon (IV^e av. J.-C.) développe cette idée : « *ce n'est pas par art, mais par inspiration et suggestion divine que tous les grands poètes épiques composent tous ces beaux poèmes ; et les grands poètes lyriques de même* ». L'**inspiration** sous laquelle écrit le poète est une sorte de dictée divine. Ronsard définit de la façon suivante les poètes, dans son « Élégie à J. Grévin » :

« Ils ont les pieds à terre et l'esprit dans les cieux »

Victor Hugo reprend cette idée dans *Les Rayons et les ombres* (1840) :

« Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs,
En tout temps, pareil aux prophètes »

■ **Le poète chargé d'une mission.** Celle de traduire pour le profane les énigmes du monde, ou celle d'être un **porte-parole** ou un **témoin**. Deux attitudes sont ainsi dévolues au poète :

- **l'isolement.** La mission du poète est la **quête du Beau**, une quête idéale et nécessaire, même si elle est mal reçue par le commun des mortels. Isolé ou incompris de ses semblables, le poète est présenté par Baudelaire dans « L'Albatros » comme humilié et blessé par les hommes rudes, grossiers et cruels :

« Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. »

- **l'engagement parmi les hommes.** Le poète vit aux côtés de ses semblables et dénonce les maux du monde. Victor Hugo insiste sur le rôle que doit jouer le poète dans le progrès de la civilisation, et s'engage lui-même tout en engageant son œuvre contre la tyrannie exercée par Napoléon III.

Au XX^e, des poètes, dont Paul Éluard, s'engageront dans la Résistance : « *Depuis plus de cent ans, les poètes sont descendus des sommets sur lesquels ils se croyaient.* » (conférence prononcée à Londres le 24 juin 1936).

■ **Un alchimiste et un voyant.** Le poète transforme le monde par l'écriture poétique ; il peut voir au-delà du réel. La création poétique est comparée à une métamorphose : « *Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or* », écrit Baudelaire sur Paris ; la ville moderne devient un sujet poétique en subissant une transmutation relevant des mystères de l'alchimie, et la laideur et le mal deviennent beauté. L'expérience poétique est présentée comme une illumination : « *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens.* » (Rimbaud, *Lettre du Voyant*, mai 1871). Le poète voyant révèle le réel : « *Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement.* » (Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, 1926).

■ La poésie ira au-delà de l'inspiration pour voir au-delà du réel et en rapporter des visions. L'écriture surréaliste, dans cette perspective, cherchera une sur-réalité dans les images du rêve et de l'inconscient, dans les associations de réalités éloignées : « *La terre est bleue comme une orange* » (Éluard), voire dans l'écriture automatique.

■ **Un artisan du langage.** Le poète accomplit également un travail du langage ; l'idée d'une fabrication poétique est ainsi énoncée par Boileau :

« *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :*

Polissez-le sans cesse et le repolissez ;

Ajoutez quelquefois et souvent effacez. »

- Les poètes s'éloignent parfois du sens pour s'intéresser à la musicalité ou à la puissance évocatoire des mots, à la façon ludique des jeux sur les vers holorimes, ou dans une perspective esthétique au sein du mouvement de l'Art pour l'Art ou du Parnasse avec Théophile Gautier : le poète devient alors un homme de l'art, au sens de travail, visant à la seule perfection formelle.

- C'est cette ligne que suivra Mallarmé, selon lequel « *ce n'est point avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots* », ce qui le mènera à l'hermétisme, l'effort du poète ayant pour but la beauté pure ; la poésie, selon lui, « *se condamn[e] à l'absence de signification pour signifier davantage* ». Il brise la syntaxe, privilégie les mots rares, propose une poésie musicale et abstraite.

- Paul Valéry se placera également dans cette perspective d'artisan du langage en déclarant : « *je travaille mon travail* » ; il aurait, pour « Le Cimetière marin » (*Charmes*, 1922), entendu d'abord un rythme et une musique avant de trouver les mots pour construire son poème.

AUTEURS CLÉS

■ **Pierre de Ronsard (1524-1585)**

Après des études humanistes, il fonde avec Du Bellay le groupe des poètes de La Pléiade qui a l'ambition de donner à la langue et à la littérature françaises une envergure digne d'elles et des aspirations de la Renaissance. Sa poésie lyrique est marquée par la simplicité de ses odes et de ses sonnets.

Odes (1550-1552), *Amours de Cassandre* (1552), *Sonnets pour Hélène* (1578)

« Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :

Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie »

■ **Victor Hugo (1802-1885)**

Chef de file de la jeune génération romantique, il préconise la liberté dans l'art. Son engagement politique contre la tyrannie de Napoléon III lui vaut une vie d'exil. Son œuvre poétique envisage tous les thèmes : poésie lyrique et personnelle, poésie engagée qui traite de l'histoire récente ou légendaire. Il est présenté par Paul Valéry comme « le possédé du langage poétique ».

Ruy Blas (1838), *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), *La Légende des siècles* (1859-1883)

« Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! » (« *Ultima verba* »)

■ **Charles Baudelaire (1821-1867)**

Critique d'art, critique littéraire, traducteur d'Edgar Poe, il est l'auteur de recueils poétiques en vers et en prose. Sa poésie, lyrique, exprime le *spleen*, mal de vivre formé d'un mélange d'ennui et d'angoisse existentielle ; elle traduit sa quête du Beau dans l'idéal mais aussi dans le mal et le laid. Située au carrefour du romantisme et du symbolisme, héritière de la tradition classique également, son œuvre est à la fois un creuset et une charnière. Poète de la modernité, il met en œuvre les correspondances dans le sonnet du même nom : « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ».

Les Fleurs du Mal (1857 et 1861), *Le Spleen de Paris* (1869)

« Il faut toujours être ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. »

(« Enivrez-vous »)



■ Arthur Rimbaud (1854-1891)

Sa carrière de jeune poète, marquée par la révolte et l'errance, est fulgurante et placée sous le signe de l'illumination. Le poète est un « voyant », la poésie exprime « l'inexprimable » : « *J'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens.* » (« Alchimie du Verbe »). Son

œuvre, lyrique, d'une grande modernité, mêle poèmes en vers et en prose, et un travail du langage et de la forme.

Une Saison en enfer (1873), *Illuminations* (1886)

« On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans »



■ Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Plongé dans le milieu artistique de la littérature et de la peinture, il propose une poésie lyrique, caractérisée par la modernité des thèmes et de l'écriture : liberté de la versification, suppression de la ponctuation dans le recueil *Alcools*, disposition des poèmes, tels des dessins, avec les *Calligrammes*.

Alcools (1913), *Calligrammes* (1918)

« Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme » (« Nuit Rhénane »)



■ Paul Éluard (1895-1952)

Influencé par le surréalisme, il s'éloigne de l'idée que le poème naît de l'inconscient ou de l'automatisme : « *un récit de rêve ne remplacera jamais un poème* », mais privilégie l'image mettant en relation des réalités éloignées : « *La terre est bleue comme une orange* » (*L'amour la poésie*). Sa poésie, lyrique ou engagée lors de la Résistance, met en scène le pouvoir de l'amour et un idéal de fraternité entre les hommes.

Capitale de la douleur (1926)

« Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Liberté »

(« Liberté », 1942)

→ L'essentiel à retenir

■ Qu'est-ce que la poésie ?

- Un genre littéraire.
- Une écriture spécifique qui met en valeur le langage et son expressivité.
- Un travail sur le langage, en vers ou en prose.

■ Connaître les procédés de versification

Repérage des strophes	• longueur (nombre de vers) et nom • strophe horizontale ou verticale, strophe carrée.
Mesure des vers	• décompte des syllabes • repérage des types de vers : vers pairs ou impairs vers réguliers ou libres vers isométriques ou hétérométriques.
Étude des rimes	• trois modèles classiques de rimes : suivies, croisées ou embrassées • qualité sonore : rimes pauvres, riches ou suffisantes • système d'assonances ou absence de rimes
Versification régulière ou irrégulière ?	• à déterminer après l'étude des strophes, vers et rimes • prendre en compte l'époque du poème
Identification de la forme poétique	• forme fixe (rondeau, ballade, sonnet...) • forme libre
Particularités formelles	• rythme du vers : coupes et césures • diérèse ou synérèse • enjambement, rejet et contre-rejet • assonances et allitérations • ponctuation : majuscule en début de vers, phrases ponctuées ou non

Situer une forme poétique pour l'étudier

- La poésie évolue et doit être envisagée en fonction du respect ou de la distance par rapport à des **règles** et **contraintes traditionnelles**.
- Des **formes fixes** sont **codifiées** au cours des époques et répondent au goût de leur temps ; la plus connue et la plus pratiquée, du XVI^e à la fin du XIX^e, est le **sonnet**, qui subira des irrégularités lui permettant de répondre aux aspirations des poètes.
- La versification est **régulière** ou **classique** du XVI^e au XVIII^e ; c'est à partir du milieu du XIX^e que s'amorce une **libération** qui va se poursuivre et s'amplifier : longueur et rythme des vers, rimes, ponctuation, disposition des vers, tout est soumis à **évolution**.
- Au milieu du XIX^e apparaît également le **poème en prose**.

Cerner les orientations de l'écriture poétique

Le rapport au monde

- représenter et déchiffrer le monde, le dévoiler

La poésie engagée

- témoigner ou dénoncer son époque

La fantaisie verbale

- jeu sur les mots et le langage
- réécritures et parodies

Une réflexion sur la poésie

- art poétique** établissant des règles, manifeste

Figures et rôles du poète

Orphée ou le poète inspiré

- caractère sacré de la parole poétique qui est une **révélation**

Un alchimiste et un voyant

- transmutation du réel par la création poétique
- voir au-delà du réel

Un artisan du langage

- travail des mots au service du sens et de l'expressivité
- recherche de la **beauté formelle**

Engagement du poète

- porte-parole et témoin au milieu des hommes

Isolement du poète

- quête du beau**

Objet d'étude
La poésie

CORPUS

Texte A Pierre de RONSARD, « Mignonne, allons voir... », *Odes*, 1550

Texte B Paul VERLAINE, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens*, 1866

Texte C Charles BAUDELAIRE, « Le Désir de peindre », *Le Spleen de Paris*, 1869

Texte D Paul ÉLUARD, « La courbe de tes yeux... », *Capitale de la douleur*, 1926

QUESTION

Après avoir identifié les formes poétiques présentées dans le corpus, vous étudierez la représentation de la femme proposée dans chacun des textes en vous appuyant sur les procédés mis en œuvre.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► Commentaire

Vous ferez le commentaire du poème de Paul Éluard, « La courbe de tes yeux... » (texte D).

2 ► Dissertation

« *De la musique avant toute chose* », préconise Verlaine dans son poème intitulé « Art poétique ». Pensez-vous que la poésie puisse se définir par ce seul aspect musical ?

Vous proposerez une réflexion dans un développement structuré appuyé sur le corpus et vos lectures.

3 ► Écrit d'invention

À la manière de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* (texte C) transposez le poème en vers de Verlaine (texte B) en poème en prose, en conservant le titre : « Mon rêve familial ».

Texte A Pierre de RONSARD, « Mignonne, allons voir... », *Odes*, 1550

- 1 Mignonne, allons voir si la rose
 Qui ce matin avait déclose¹
 Sa robe de pourpre au soleil,
 À point perdu, cette vesprée²,
 5 Les plis de sa robe pourprée,
 Et son teint au vôtre pareil.
- Las³ ! voyez comme en peu d'espace⁴
 Mignonne, elle a dessus la place
 Las, las, ses beautés laissé choir !
 10 Ô vraiment marâtre Nature,
 Puisqu'une telle fleur ne dure
 Que du matin jusques au soir !
- Donc, si vous me croyez, mignonne,
 Tandis que votre âge fleuronne⁵
 15 En sa plus verte nouveauté,
 Cueillez, cueillez votre jeunesse :
 Comme à cette fleur, la vieillesse
 Fera ternir votre beauté.

Texte B Paul VERLAINE, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens*, 1866

- 1 Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
 D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
 Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
 Ni tout fait une autre, et m'aime et me comprend.
- 5 Car elle me comprend, et mon cœur transparent
 Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problème
 Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
 Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

1 *déclose* : ouvrir2 *cette vesprée* : ce soir3 *Las !* : hélas !4 *en peu d'espace* : en peu de temps5 *fleuronner* : fleurir

Est-elle brune, blonde ou rousse ? – Je l'ignore.

- 10 Son nom ? Je me souviens qu'il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la Vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

Texte C Charles BAUDELAIRE, « Le Désir de peindre », *Le Spleen de Paris*, 1869

- 1 Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire !
Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme
une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y
a longtemps déjà qu'elle a disparu !
5 Elle est belle, et plus belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde, et tout
ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille
vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair ; c'est une explosion
dans les ténèbres.

- Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant
10 la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans
doute l'a marquée de sa redoutable influence : non pas la lune blanche des idylles,
qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au
fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune
paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du
15 ciel, vaincue et révoltée, que les sorcières thessaliennes¹ contraignent durement à
danser sur l'herbe terrifiée !

- Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant,
au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'im-
possible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et
20 blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclore dans un
terrain volcanique.

Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais
celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.

¹ Thessalie : région de la Grèce antique

Texte D Paul ÉLUARD, « La courbe de tes yeux... », *Capitale de la douleur*, 1926

- 1 La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu
- 5 C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

- Feuilles de jour et mousse de rosée,
Roseaux du vent, sourires parfumés,
Ailes couvrant le monde de lumière,
Bateaux chargés du ciel et de la mer,
- 10 Chasseurs des bruits et sources des couleurs,

- Parfums éclos d'une couvée d'aurores
Qui gît toujours sur la paille des astres,
Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
- 15 Et tout mon sang coule dans leurs regards.

© Éditions Gallimard

SUJET DE BAC 2

Objet d'étude La poésie

CORPUS

Texte A RUTEBEUF, *La complainte Rutebeuf*, extrait, vers 1260

Texte B Jean de LA FONTAINE, « La Fille », *Fables*, Livre VII, 1679

Texte C Arthur RIMBAUD, « Le Dormeur du Val », *Poésies*, 1870

Texte D Louis ARAGON, « Strophes pour se souvenir », *Le Roman inachevé*, 1956

QUESTION

Vous étudierez les fonctions que se donne l'écriture poétique dans les textes du corpus, en indiquant quels sont les procédés mis en œuvre.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► **Commentaire**

Vous ferez le commentaire du poème d'Arthur Rimbaud, « Le Dormeur du Val », (texte C).

2 ► **Dissertation**

Un poème n'est-il que l'expression particulière de son auteur et de son temps ? Vous proposerez une réflexion dans un développement structuré appuyé sur le corpus et vos lectures.

3 ► **Écrit d'invention**

Composez la lettre que vous adressez à l'un des auteurs du corpus afin de lui faire part de votre intérêt et de votre admiration pour son poème, sur lequel vous vous appuyerez.

Texte A RUTEBEUF, *La complainte Rutebeuf*, extrait, vers 1260

À Alphonse de Poitiers, frère de Saint Louis

- 1 Que sont mes amis devenus
Que j'avais de si près tenus
Et tant aimés ?
Je crois qu'ils sont trop clair semés,
5 Ils ne furent pas bien semés
Et sont faillis¹.
De tels amis m'ont mal bailli²,
Car dès que Dieu m'eut assailli
De maint côté,
10 N'en vis un seul dans mon hôtel.
Je crois, le vent les a ôtés,
L'amour est morte,
Ce sont amis que vent emporte,
Et il ventait devant ma porte.

¹ faillir : faire défaut

² bailli : traité

- 1 Certaine Fille un peu trop fière
Prétendait trouver un mari
Jeune, bien fait et beau, d'agréable manière.
Point froid et point jaloux ; notez ces deux points-ci.
- 5 Cette Fille voulait aussi
Qu'il eût du bien, de la naissance,
De l'esprit, enfin tout. Mais qui peut tout avoir ?
Le destin se montra soigneux de la pourvoir :
Il vint des partis d'importance.
- 10 La belle les trouva trop chétifs de moitié.
« Quoi moi ? quoi ces gens-là ? l'on radote, je pense.
À moi les proposer ! hélas ils font pitié.
Voyez un peu la belle espèce ! »
L'un n'avait en l'esprit nulle délicatesse ;
- 15 L'autre avait le nez fait de cette façon-là ;
C'était ceci, c'était cela,
C'était tout ; car les précieuses
Font dessus tout les dédaigneuses.
Après les bons partis, les médiocres gens
- 20 Vinrent se mettre sur les rangs.
Elle de se moquer. « Ah vraiment je suis bonne
De leur ouvrir la porte ! Ils pensent que je suis
Fort en peine de ma personne.
Grâce à Dieu, je passe les nuits
- 25 Sans chagrin, quoique en solitude. »
La belle se sut gré¹ de tous ces sentiments.
L'âge la fit déchoir : adieu tous les amants.
Un an se passe et deux avec inquiétude.
Le chagrin vient ensuite : elle sent chaque jour
- 30 Déloger quelques ris², quelques jeux, puis l'amour ;
Puis ses traits choquer et déplaire ;
Puis cent sortes de fards. Ses soins ne purent faire
Qu'elle échappât au temps cet insigne larron³
Les ruines d'une maison
- 35 Se peuvent réparer ; que n'est cet avantage
Pour les ruines du visage !
Sa préciosité changea lors de langage.

1 se savoir gré : se féliciter

2 déloger quelques ris : les rires quittent la maison, s'en vont

3 cet insigne larron : ce voleur qui se fait remarquer, qui se distingue

Son miroir lui disait : « Prenez vite un mari. »

Je ne sais quel désir le lui disait aussi ;

40 Le désir peut loger chez une précieuse.

Celle-ci fit un choix qu'on n'aurait jamais cru,

Se trouvant à la fin tout aise et tout heureuse

De rencontrer un malotru¹.

Texte C Arthur RIMBAUD, « Le Dormeur du Val », *Poésies*, 1870

1 C'est un trou de verdure où chante une rivière

Accrochant follement aux herbes des haillons

D'argent ; où le soleil de la montagne fière,

Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.

5 Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,

Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,

Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,

Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme

10 Sourirait un enfant malade, il fait un somme :

Nature, berce-le chaudement : il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;

Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine

Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Texte D Louis ARAGON, « Strophes pour se souvenir », *Le Roman inachevé*, 1956

« Ce poème a été écrit en mémoire des résistants étrangers du groupe dirigé par Manouchian, fusillés par les nazis le 21 février 1944. L'affiche qui annonce leur condamnation reproduit leurs photographies et les nomme « l'armée du crime » : elle a été appelée « l'Affiche rouge ».

Strophes pour se souvenir

1 Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes

Ni l'orgue ni la prière aux agonisants

Onze ans déjà que cela passe vite onze ans

Vous vous étiez servi simplement de vos armes

5 La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans

¹ malotru : homme grossier

Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
10 Y cherchait un effet de peur sur les passants

Nul ne semblait vous voir Français de préférence
Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE
15 Et les mornes matins en étaient différents

Tout avait la couleur uniforme du givre
À la fin février pour vos derniers moments
Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
Bonheur à tous Bonheur à ceux qui vont survivre
20 *Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand*

Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses
25 *Quand tout sera fini plus tard en Erivan¹*

Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le cœur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée² ô mon amour mon orpheline
30 *Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant*

Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant le temps
Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
35 Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant

© Éditions Gallimard

1 Erivan : capitale de l'Arménie, pays dont est originaire Manouchian

2 Mélinée : prénom de la femme de Manouchian

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le corpus présente une unité thématique : les quatre poèmes, qui s'étendent du XVI^e au XX^e, proposent tous la représentation d'une femme et les sentiments du poète à son égard.
- Identifiez dans un premier temps les formes poétiques, en établissant la distinction entre poème en prose et poèmes en vers, puis pour ces derniers étudiez la versification (strophes, vers, rimes) et nommez d'éventuelles formes fixes.
- Prenez en compte l'époque des poèmes. Vous devez ensuite étudier la femme représentée dans les textes : de quel type de femme s'agit-il ? Comment est fait son portrait ? Quels sont les principaux procédés d'écriture ?

Le corpus présente deux formes fixes, une forme libre versifiée et un poème en prose.

Le poème de Ronsard est une ode, forme fixe souple prisée par les poètes de la Pléiade au XVI^e, composée de trois sizains d'octosyllabes construits sur une rime suivie puis deux rimes embrassées. Le poème de Verlaine est un sonnet, forme fixe adoptée au XVI^e et pratiquée jusqu'à la fin du XIX^e. Il s'agit ici du sonnet français régulier, en alexandrins, constitué de deux quatrains de rimes embrassées aux mêmes sonorités, et de deux tercets construits sur une rime suivie puis deux rimes croisées. Verlaine pratique la césure enjambante (vers 7 et 9). Le poème de Paul Éluard, au XX^e, est une forme libre dont la versification est irrégulière : le premier des trois quintils est constitué de vers hétérométriques mêlant alexandrin, octosyllabe et décasyllabe ; les deux autres comportent des décasyllabes. On ne peut ici parler de schémas de rimes, mais d'assonances et d'une allitération. Le court poème en prose de Charles Baudelaire est un texte clos sur lui-même dont le langage est travaillé.

Tous les poèmes du corpus proposent une représentation lyrique de la femme aimée. Présentée comme réelle, elle est le destinataire pour deux d'entre eux : dans son ode, le poète s'adresse à la jeune fille à la deuxième personne du pluriel de courtoisie ; Eluard emploie la deuxième personne du singulier qui marque la proximité. Dans les textes B et C, la femme, désignée à la troisième personne, est évoquée à travers son absence : imaginaire et idéale, incarnation de la beauté sensuelle pour Baudelaire ou âme-sœur pour Verlaine, elle est une apparition : « *celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite* », « *une femme inconnue* » issue d'un rêve apaisant et obsessionnel. La femme est donc une muse ou une inspiratrice puisqu'elle donne lieu à la création poétique.

Les portraits présentés diffèrent : la femme imaginaire du poème en prose est décrite physiquement avec précision, sensuelle et inquiétante, tandis que celle de Verlaine est présentée à travers un portrait vague et flou, sous le signe de l'incertitude, réunissant toutes les femmes possibles à travers la mention de sa chevelure, changeante et mouvante : « *ni tout à fait la même, / Ni tout à fait une autre* », adaptée au désir du poète. Dans le poème d'Éluard, la femme aimée est représentée à travers ses yeux, une métonymie qui donne lieu à une série d'images en apposition pour dresser le portrait d'une femme englobant l'univers ; l'énumération de métaphores rapproche des réalités éloignées à la manière surréaliste. Le recours à la métaphore est fréquent, ainsi que la comparaison dans l'ode de Ronsard : la jeune fille est assimilée à la fleur, symbole de sa fraîcheur et de sa beauté, hélas éphémères. Trois types de femmes inspirant l'amour du poète se dégagent donc de ce corpus : une jeune fille pure et fraîche (texte A), une femme sensuelle (texte C), une femme protectrice et maternelle (textes B et D).

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- Seul poème du XX^e du corpus, il se caractérise par la modernité de sa versification tout en traitant un thème traditionnel de la poésie lyrique, ce qui lui confère son intérêt.
- Prenez en compte l'évolution de l'écriture poétique pour vous aider à cerner ses particularités formelles.
- La composition et les images nécessitent une étude précise afin de montrer les caractéristiques de la femme aimée et des sentiments du poète.

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

La poésie lyrique accorde une large place à toutes les époques à l'expression du sentiment amoureux, ce que propose le poème de Paul Éluard, « La courbe de tes yeux », extrait du recueil *Capitale de la douleur*, daté de 1926 et marqué par l'influence du surréalisme qui joue sur l'image et le rapprochement de réalités éloignées. Il s'agit en effet d'un poème de l'amour heureux qui offre une célébration de la femme et du bonheur de l'état amoureux. Comment ce poème concilie-t-il la tradition et la modernité à travers la représentation de la femme aimée ? Nous nous intéresserons dans un premier temps au traitement poétique moderne d'un thème traditionnel, puis nous étudierons les caractéristiques de ce poème lyrique, avant d'aborder le rôle dévolu par le poète à la femme aimée.

Développement

I. En quoi le poème propose-t-il un traitement moderne d'un thème traditionnel ?

Associant tradition et modernité, le poème s'inscrit dans la tradition du thème de la célébration de la femme aimée mais se construit sur une versification libre, et propose des images au fonctionnement particulier.

1. Le thème du sentiment amoureux Thème traditionnel, la célébration de la femme associée à l'expression du sentiment amoureux oriente en effet le poème. La femme, objet du poème qu'elle inspire, est le destinataire à laquelle le poète, représenté par la première personne, s'adresse à la deuxième personne du singulier, qui marque la proximité et l'intimité, à travers les déterminants possessifs : « *tes yeux* » qui présentent trois occurrences dans le poème. La représentation de la femme est donc associée ici à l'amour que lui porte le poète, tous deux traités sur un mode imagé, propre à l'écriture poétique.

2. Étude de la versification Par ailleurs, le poème présente une versification irrégulière. Forme libre, il se compose de trois quintils ; le premier est constitué de vers hétérométriques : l'alexandrin initial est suivi d'un octosyllabe, auquel succèdent deux alexandrins pour finir sur un décasyllabe ; cette alternance confère un rythme changeant et souple à cette première strophe. Notons que l'alexandrin présente une césure classique à l'hémistiche. Les deux autres quintils, constitués de décasyllabes, présentent un rythme régulier et plus rapide que celui des alexandrins précédents. On peut également observer un traitement moderne de la rime, remplacée par un système d'assonances : les vers 1 et 2, de longueurs différentes, se terminent sur une homophonie portant sur deux sons : « *cœur* »/ « *douceur* », de même que les vers 4 et 5 dont l'homophonie tient à la voyelle finale : « *vécu* »/ « *vu* », tandis que le vers 3 qui s'achève sur le mot : « *sûr* » réunit la voyelle des deux derniers vers et la consonne des deux premiers. Par ailleurs, c'est une allitération qui rapproche sur le plan sonore les vers 11 et 12 : « *aurors* »/ « *astres* », ainsi que les deux derniers vers du poème. Si la seconde strophe détache le dernier vers sur le plan sonore, la troisième met en valeur le vers central dont la douceur phonétique forme un contraste avec l'ensemble. Ainsi, le jeu des sonorités se substitue au travail classique de la rime traditionnelle.

3. Fonctionnement des images Enfin, la représentation de la femme fait appel à l'image et notamment la métaphore, figure traditionnelle, dans deux séries d'énumérations juxtaposées, sous la forme de l'apposition à « *la courbe de tes yeux* » (vers 1) pour les vers 2 et 3, et à « *tes yeux* » (vers 14) qui succèdent aux appositions des vers 6 à 12. Des rapprochements inattendus sont effectués entre le nom et son complément de détermination : « *feuilles de jour* » et « *roseaux du vent* » mettent en rapport des réalités éloignées, associant des éléments relevant de domaines différents, du concret et de l'abstrait, « *couvée d'aurors* » et « *paille des astres* » filent la métaphore du ciel assimilé à l'acte de naissance dans une perspective traditionnelle chrétienne ; le nom et son adjectif épithète : « *sourires parfumés* » établissent des correspondances entre la vue et l'odorat, un sentiment et une sensation. Cette pratique de libération de l'image relève du surréalisme, mais développe également sa force d'évocation.

Bilan-Transition Ainsi, ce poème s'inscrit dans la modernité de son époque pour reprendre un thème et des procédés traditionnels, travaillant la versification, les sonorités et l'image qui lui confèrent son originalité.

II. En quoi ce poème est-il lyrique ?

Par ailleurs, ce poème lyrique présente une composition calquée sur ce qu'il célèbre, et permet l'expression de l'amour du poète.

1. Une composition fondée sur la circularité En effet, le poème épouse la forme de ce qu'il célèbre, se composant à partir des yeux de la femme. La structure est circulaire, c'est-à-dire que le vers final reprend le vers initial ; on part des yeux, métonymie renvoyant à la femme aimée, pour revenir à eux, dans une union étroite entre cette dernière et le poète, qu'elle entoure et abrite par les deux verbes choisis, mais aussi par la disposition, établissant une sorte de fusion par l'amour. Le poète s'adresse à la femme et lui déclare son amour par le biais de la soumission traditionnelle à ses « yeux », en position de complément d'objet par le pronom et le verbe « *m'ont vu* » (vers 5). En outre, la série de métaphores appliquées aux yeux de la femme aimée montre une prépondérance de la figure géométrique du cercle qui renvoie à l'œil, mais aussi au symbole de la féminité, par le choix du lexique : « *un rond* », « *auréole* », « *feuilles* ». L'allitération en [d] du vers 2 :

« *Un rond de danse et de douceur* »

met en valeur ces deux qualités féminines traditionnelles attribuées à l'être aimé, la première évoquant la grâce, la légèreté et la joie, le tout représentant l'enchantement de l'état amoureux.

2. Expression du sentiment amoureux Par ailleurs, l'expression de l'amour s'appuie sur les images célébrant la femme, mais aussi sur les phrases, de type déclaratif, insérées aux vers 4-5 et 13-14, qui constituent un prolongement au vers initial et au vers final. Le ton est à la fois intime et solennel. On peut observer une mise en opposition du présent de l'état amoureux, avec d'une part l'emploi du présent général, toujours valable, comme du présent d'énonciation, spontané, qui convient à la déclaration, et d'autre part l'emploi du passé composé : « *j'ai vécu* », associé à l'absence d'amour. Il s'opère alors une sorte d'annulation du passé du poète sans cette femme, et une naissance à la vie parallèle à la naissance à l'amour, conçu comme un éternel présent, celui du bonheur. L'amour est présenté comme un élément vital à travers « *mon sang* ». Enfin, la force des sentiments est accentuée par le pronom hyperbolique : « *tout mon sang* », « *tout ce que j'ai vécu* » ou encore l'adjectif « *entier* », qui font également la force de la déclaration.

Bilan-Transition La célébration de la femme aimée, évoquée à travers la métonymie des yeux, repose donc sur une composition marquée par la circularité de l'union, mais s'appuie également sur les sentiments du poète qui établit un lien étroit et intense tout à la fois intime et solennel.

III. Quel est le rôle de la femme aimée ?

Enfin, le rôle de la femme aimée transparait à travers les images : elle semble tout d'abord contenir et orienter le monde, mais elle exerce aussi une influence bénéfique et apaisante sur le poète.

1. Place de la femme aimée par rapport au monde En effet, la femme est présentée, à travers le lexique des images, comme un univers formé de ses quatre éléments constitutifs, la terre avec « *feuilles* », « *paille* », l'eau avec « *rosée* » et « *mer* », l'air avec « *vent* » et « *ciel* », le feu avec « *lumière* » et « *astres* ». En outre, le cycle du temps transparait sous les termes « *jour* », « *nocturne* » et « *temps* ». La femme aimée représente donc le monde que perçoit le poète dans sa diversité et sa totalité. D'autre part, cette femme semble exercer un pouvoir créateur dans la mesure où elle donne vie au monde qu'elle voit, lequel existe alors pour le poète au vers 14. Ainsi, l'expression « *sources des couleurs* » laisse à penser que c'est elle qui donne au monde sa couleur, au lieu de la percevoir, mais aussi son agrément à travers la connotation positive de ce nom ; elle semble également investie d'une sorte de mission par l'adjectif contenu dans l'image : « *bateaux chargés du ciel et de la mer* », ses yeux absorbant les deux éléments qui délimitent le monde au milieu desquels ils se trouvent, mobiles.

2. Relation de la femme au poète D'autre part, la relation établie entre le poète et la femme est placée sous le signe de la protection. On peut observer tout d'abord des images renvoyant à la maternité et à la naissance : « *berceau* », « *couvée* », la femme assurant par cet amour un rôle de recreation du poète, qui se double de termes protecteurs : « *sûr* », « *aile* », « *chasseurs des bruits* » c'est-à-dire de ce qui trouble le poète. Ce rôle de gardienne s'accompagne d'une sorte de sanctification : lumière, pureté et innocence la caractérisent, comme l'indique l'« *auréole* ». Représentée de façon maternelle, cette femme permet une naissance du poète à l'amour et par l'amour dans une relation marquée par la sérénité. Elle est également dotée d'une sorte de pouvoir unificateur par l'emploi de l'oxymore « *ails couvrant le monde de lumière* » : elle abolit ainsi par son amour les oppositions, les contraintes matérielles, les contrastes, à travers les images rapprochant des réalités éloignées, procurant par sa présence le bonheur au poète dans l'harmonie.

Conclusion

C'est donc sur un mode moderne, avec une versification libre, qu'est traité par Éluard le thème lyrique traditionnel du sentiment amoureux, recourant au pouvoir évocateur de l'image inattendue pour établir une forme de portrait de la femme aimée, protectrice et apaisante, à travers le pouvoir conféré à ses yeux qui orientent la structure du poème. Tradition et modernité se côtoient pour donner à cette œuvre sa force poétique mais également son originalité.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le sujet propose une définition de la poésie fondée sur son aspect sonore et esthétique, mais sous-entend qu'elle ne peut se réduire à ce seul élément.
- Vous devez tout d'abord examiner le travail de la forme, puis discuter la thèse, exclusive, en prenant en compte le sens dont est chargée la poésie, afin de présenter la spécificité et l'intérêt de l'écriture poétique dans ses nuances.

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

La poésie occupe une place à part dans la littérature en raison de son origine sacrée liée au mythe d'Orphée mais aussi de son écriture particulière fondée sur l'effet sonore et le rythme. Verlaine, dans son « Art poétique », l'oppose d'ailleurs au reste de la littérature en préconisant en la matière de créer « *De la musique avant toute chose* ». La poésie peut-elle néanmoins se définir par son seul aspect musical ? En effet, la dimension esthétique qu'elle acquiert par le rythme et les sonorités ne doit pas la réduire à cette seule caractéristique formelle. En quoi la musicalité de l'écriture poétique sert-elle tout à la fois sa spécificité et son expressivité ? Nous verrons tout d'abord que le travail de l'écriture poétique vise bel et bien à lui conférer cette musicalité qui la définit, puis nous nous intéresserons au sens dont elle est porteuse et qui ne la réduit donc pas à une simple esthétique sonore ; enfin nous nous pencherons sur l'intérêt de ce travail formel mis au service de l'expressivité de la poésie.

Développement

I. En quoi le travail de l'écriture poétique vise-t-il avant tout la musicalité

La poésie, caractérisée par sa musicalité, se place d'emblée sous le signe du travail de l'écriture qui fonde sa spécificité à travers des codes précis, mais qui oriente également les poètes vers de nouvelles créations, et qui fait appel à une véritable fabrication sonore.

1. Une écriture spécifique qui fonde le genre L'écriture poétique peut tout d'abord se définir par des caractéristiques qui lui sont propres et qui l'instituent comme un genre littéraire, ou l'appliquent dans le théâtre en vers ; elles relèvent de la versification qui joue sur le vers et sa mesure, sur les sonorités et les rimes, sur les coupes et le rythme. Les règles et contraintes en ont été fixées à diverses époques, qu'il s'agisse des formes fixes médiévales, ballade et rondeau, ou, au XVI^e, de l'ode de Ronsard, « Mignonne, allons voir... » ou du sonnet, repris au XIX^e par les poètes présentés par le corpus, Baudelaire avec « Parfum exotique » et Verlaine avec « Mon rêve familial », ou encore des recommandations esthétiques énoncées par Boileau dans son *Art poétique* au XVII^e au sujet de la beauté sonore du sonnet :

« [...] qu'en deux quatrains de mesure pareille
 La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
 Et qu'ensuite six vers artistement rangés »

Tous ces éléments formels concourent donc bel et bien à créer la musicalité du vers qui est prépondérante.

2. La recherche de nouvelles sonorités Par ailleurs, la recherche de sonorités et de rythmes nouveaux oriente la création poétique et permet son évolution, par opposition aux contraintes et règles précédemment fixées. Verlaine dans son « Art poétique » recommande :

« De la musique avant toute chose »,

libérant ainsi l'écriture des règles mais mettant toujours en avant son aspect musical qui reste dominant ; on peut en juger à sa pratique de la césure enjambante dans « Mon rêve familial » :

« Et pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a »

Plus tard, au XX^e, la rime disparaîtra pour donner lieu à l'assonance et l'allitération, mélodieuses, comme les pratique Éluard dans « La courbe de tes yeux ». C'est ainsi que certains poètes aboutiront à une sorte de musique pure, la poésie étant associée à la perfection formelle, avec le travail des poètes de l'Art pour l'Art, jusqu'à l'hermétisme de Stéphane Mallarmé, au détriment du sens.

3. La fabrication sonore Enfin, l'idée de fabrication sonore est placée au centre de la création poétique, de Ronsard à Valéry, le poète devant travailler constamment la musique des mots. L'harmonie imitative, avec l'allitération de ce vers de Racine :

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes »

ou l'écho sonore dans « Mon rêve familial » de Verlaine, qui dans le deuxième quatrain reprend les sons consonne et voyelle de « m'aime », ce à quoi il aspire, sont des procédés relevant de cette quête. C'est également par sa musicalité que se définit le poème en prose, forme qui concilie deux écritures traditionnellement opposées, que Baudelaire présente comme « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime », ce qu'il met en œuvre dans « Le Désir de peindre », jouant sur les reprises et la syntaxe.

Bilan-transition Ainsi, la musicalité semble bel et bien caractériser l'écriture poétique à travers divers procédés et ce tout au long de l'évolution de ce genre, conciliant les divergences formelles des époques et des auteurs.

II. En quoi la poésie est-elle néanmoins en quête de sens et d'idées ?

Cependant, si la poésie est avant tout une musique, elle est également porteuse de sens, comme en témoignent ses différentes orientations, ou encore les diverses fonctions qui lui sont dévolues.

1. Les orientations de l'écriture poétique En effet, les poètes travaillent le sens comme la forme à travers les orientations de l'écriture poétique, ce qui ôte à cette dernière son aspect uniquement sonore et esthétique. La poésie lyrique, représentée dans le corpus, exprime les émotions et réflexions des poètes qui acquièrent une dimension générale, qu'il s'agisse du bonheur de l'état amoureux pour le poème d'Éluard ou du malaise de l'homme seul, incompris et sans amour dans le sonnet de Verlaine. Le rôle de représentation du monde et de l'homme afin de les déchiffrer que se donne la poésie crée donc du sens. Par ailleurs, certains poètes jouent avec les mots et les sons, non pas dans un but esthétique ou musical, mais pour nous faire sourire de cette fantaisie verbale, en particulier au XX^e, avec Raymond Queneau qui transpose l'« Ode à Cassandre » de Ronsard de façon parodique et comique.

2. Les fonctions de la poésie D'autre part, la poésie se voit aussi dotée de fonctions sérieuses, d'un message qui semble devoir être prédominant sur la musicalité, certes présente car inhérente à l'écriture, mais secondaire. Il peut ainsi s'agir de témoigner de son époque et d'en dénoncer les erreurs ou les horreurs : Victor Hugo propose une satire de Napoléon III, singe revêtu d'une peau de tigre pour imiter en vain son prédécesseur glorieux, dans son court poème intitulé « Fable ou histoire » ; les poètes de la Résistance au XX^e s'engagent, nombreux, à travers leur art et de façon clandestine. La poésie peut aussi se faire morale et didactique, en particulier au XVII^e avec les *Fables* de La Fontaine, dont nous retenons avant tout les leçons, ou encore avec la méditation sur la fuite du temps, représentée dans l'« Ode à Cassandre » de Ronsard, qui met en garde la jeune fille et nous invite par là au *carpe diem*.

Bilan-Transition La poésie ne peut par conséquent se réduire à sa seule dimension sonore et formelle, qui constitue certes sa particularité, mais elle véhicule des idées et du sens qui contribuent également à la définir.

III. Dans quelle mesure le travail formel de l'écriture poétique sert-il son expressivité ?

La musicalité de la poésie liée au travail de la forme semble donc assurer non seulement sa spécificité mais son expressivité, en mettant en valeur le sens qu'elle porte, mais également en le transmettant par le biais de l'émotion.

1. Mise en valeur du sens Le travail de la mise en forme permet effectivement de souligner le sens et de donner au langage toute sa puissance. Écrire à partir d'un cadre ou de contraintes, comme c'est le cas pour le sonnet, offre la possibilité de condenser et concentrer les idées afin de les rendre plus fortes. Si les moralités des fables de La Fontaine ont marqué leur public à travers les siècles, c'est du fait de l'art de leur mise en forme versifiée. D'autre part, Huysmans, dans son roman *À Rebours*, conçoit le poème en prose comme un condensé de roman, comme « l'huile essentielle de l'art », restituant la puissance du sens de la prose grâce au travail de la forme. Enfin, les mots sont soulignés par leurs sonorités et la phrase par le rythme du vers, notamment avec le procédé de l'enjambement dans « Mon rêve familial ». La musicalité est donc au service de l'expressivité.

2. Transmettre par l'émotion Par ailleurs, la poésie charme l'oreille parce qu'elle rend les mouvements de l'âme du poète, ce qui touche le lecteur. Chantée à l'origine, participant du sacré avec le mythe d'Orphée, elle offre une musique qui nous ouvre à elle et à sa dimension particulière. C'est donc la sensibilité qui est mise en œuvre de part et d'autre.

Conclusion

Ainsi, la poésie fonde sa spécificité sur une écriture travaillée et à contraintes, diverses selon les époques, dans un but esthétique puisque sa musicalité la caractérise, ce qui ne l'éloigne pas cependant du sens et des idées variées qu'elle véhicule ou transmet ; le vecteur en est la sensibilité et l'émotion, du poète ou du lecteur. Elle prend donc sa place dans la littérature à travers ce double aspect esthétique et expressif, plus orientée vers l'un ou l'autre en fonction de son temps et de ses aspirations qu'elle reflète.

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Vous devez composer un poème en prose à partir du contenu du sonnet de Verlaine.
- Analysez précisément le sonnet pour en reprendre les éléments de départ (représentation de la femme, sa relation au poète, expression des sentiments et attentes de ce dernier).
- Reformulez et développez ces éléments dans votre écrit, dont la composition et la mise en forme devront être particulièrement travaillées (plan à prévoir, ouverture et conclusion, emploi de procédés et figures de style).
- Relisez le texte de Baudelaire pour vous aider.

Mon rêve familial

Quelle étrange chose que le rêve, qui nous console ou qui nous poursuit, qui nous accompagne dans notre solitude pour nous abandonner ensuite à notre angoisse !

Je rêve d'amour jusqu'au cauchemar.

Souvent m'est apparue, dans mes nuits de fièvre et de larmes, une douce inconnue posant sa main fraîche sur mon front, partageant mes peines sans un mot. C'est une femme discrète et légère, furtive, dont je sens la présence plutôt que je ne la vois. Son étreinte est un souffle qui m'entoure et m'enserme, un baume sur mon cœur souffrant. Je l'appelle et elle me répond, changeante et mouvante au gré de mon humeur ou de mon caprice, toujours bienveillante, emplie d'un amour tendre qu'elle verse dans mon âme solitaire et désolée. Elle lit en moi le moindre signe, la moindre pensée, toute ma détresse, et me berce de sa sagesse et de sa tendresse infinie.

Quand l'aube pâle se lève elle a fui, hélas ! Je conserve d'elle une traînée de brume, son souvenir. Ma bien-aimée, ma sœur, la compagne de mes nuits de tristesse est une ombre.

À mon tour je tente de la saisir pour la rappeler, mais sans cesse elle s'éloigne.

Comment pourrais-je l'atteindre, moi qui ne saurais seulement la décrire ?

Tantôt brune, tantôt blonde, tantôt rousse, sa chevelure se perd dans toutes les nuances possibles. Ses yeux sont d'un calme apaisant et inquiétant qui efface leur couleur. Si j'ai su dire son nom pour l'évoquer, il ne m'en reste qu'un son ténu qui reflète ma joie et ma douleur, pas même un mot. Et sa voix rassurante s'estompe et disparaît peu à peu elle aussi.

Telle une ombre, elle n'apparaît que la nuit, parée du souvenir de ceux qui avant elle ont su m'aimer, messagère du royaume des morts, froide et figée à leur image quand je tente de croiser son regard. C'est une femme qui m'étreint dans mon sommeil, c'est une statue que je tente de ramener dans mes jours.

Qui est cette femme ? Je ne saurais la peindre alors que je la reconnais dès l'abord. Tout en elle est à la fois précis et flou, assuré et incertain. Apparition ou illusion, elle hante mes nuits, proche et lointaine, mais toujours présente à l'appel de mon cœur, mais toujours source du plus grand bonheur.

Quelle étrange chose que ce rêve, qui m'apaise et m'inquiète, qui m'offre l'amour idéal pour me le reprendre aussitôt !

Rêve ou cauchemar, je ne saurais dire ce dont il s'agit. Je ne saurais dire non plus ce qui relève du rêve : est-ce cette femme qui se dérobe ou est-ce la réalité d'une vie sans amour ?

SUJET DE BAC 2

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le corpus se compose de 4 poèmes divers s'étendant du Moyen-Âge au XX^e, qui ne présentent pas à première vue d'unité thématique ou formelle.
- Pour repérer les orientations de l'écriture poétique, vous vous demanderez ce que l'on représente dans chacun (l'homme et ses sentiments ou ses défauts, le monde, l'histoire), dans quel but (exprimer des émotions, dénoncer), et au moyen de quels procédés (registre, forme poétique choisie telle la fable, figures de style et travail de la mise en forme), puis vous établirez des rapprochements afin de proposer une réponse synthétique.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

1. Les orientations de l'écriture poétique

Une représentation de l'homme et du monde, avec implication ou prise de position du poète :

- orientation morale à visée didactique : le poète observe les hommes et propose une mise en garde ou une leçon sur l'amitié (texte A), sur la vanité (texte B)
- orientation politique de la poésie engagée qui critique et dénonce les effets de la guerre (texte C) et le sort d'un groupe de résistants pendant la deuxième guerre mondiale dont le courage, le sacrifice et le patriotisme sont célébrés (texte D)
- poésie lyrique qui fait part des sentiments et émotions du poète (textes A, C, D).

2. Les procédés mis en œuvre

- Recours à l'apologue : comique et légèreté, personnage tourné en ridicule ; renversement comique à la fin du texte B.
- Registre lyrique : expression de la douleur du poète et métaphores pour désigner l'inconstance des amis qui l'ont abandonné (texte A), compassion du poète pour le jeune soldat, destiné à vivre, présenté dans un cadre naturel enchanteur établi à l'aide de nombreuses figures (métaphores, comparaison, personnification, allégorie), et mort du fait de la guerre (texte C), célébration à travers l'adresse aux résistants « *morts pour la France* » dont les paroles s'inscrivent au discours direct à l'intérieur du poème, anaphores de la strophe finale (texte D).
- Implication et prise de position directe (textes A et D) ou indirecte (texte C par l'emploi de l'euphémisme du sommeil pour la mort) ; critique par La Fontaine des « *précieuses* », courant littéraire et mondain du XVII^e.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- Le sonnet de Rimbaud présente une double description annoncée dès le titre, celle d'un lieu agréable, et celle d'un personnage qui semble y faire une sieste.
- Il convient d'étudier la représentation de la nature dans le poème, puis les particularités de celle du soldat dont le sommeil est inquiétant ; la fin du poème nous fait comprendre en effet qu'il est mort.
- L'aspect indirect de la dénonciation de la guerre et de ses effets dans ce sonnet s'effectuera par une mise en relation entre le cadre et le personnage.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

Ce sonnet d'alexandrins comporte une double description d'un lieu et d'un personnage, étroitement associés et annoncés dans le titre. Il révèle progressivement la mort du « dormeur », euphémisée, mais des signes inquiétants sont présents, dès le premier vers. Il appelle donc une seconde lecture. Sa date renvoie à la guerre de 1870 qu'il dénonce indirectement.

I. La représentation du cadre : un lieu idyllique qui semble s'offrir aux sens

1. Diversité de la nature, riche et variée, qui sollicite les sens

- De nombreuses notations auditives : « *chante* », tactiles : « *frais* », olfactives : « *les parfums* » et visuelles : un champ lexical montrant une harmonie de couleurs froides .
- Un cadre mélodieux, harmonieux et plein d'agrément qui invite au bien-être.

2. Profusion de mouvement et de vie

- Exubérance et vivacité de la nature à travers le lexique : métaphore « *mousse de rayons* », (v. 4) adverbe « *follement* » (v. 2).
- Profusion de lumière : champ lexical dont les métaphores « *la lumière pleut* » (v. 8), « *des haillons/ D'argent* » (v. 2-3).
- recours aux figures de la personnification : « *la montagne fière* » (v. 3), « *où chante une rivière* » (v. 1) et de l'allégorie « *Nature, berce-le* » (v. 11).

II. Un personnage ambigu

1. Fragilité et vulnérabilité

- Insistance sur son extrême jeunesse avec l'adjectif « *jeune* » (v. 5) postposé, la comparaison à « *un enfant* » (v. 10), l'emploi du verbe « *berce* » (v. 11), mais également sur son innocence et sa candeur par la reprise du verbe sourire.
- Faiblesse et vulnérabilité sont liées à son statut de « *soldat* » (v. 5), accentuées par sa tenue : « *tête nue* » (v. 5) et l'attitude d'abandon du dormeur, dont la « *bouche ouverte* » (v. 5).

2. Intrusion progressive et euphémisée de la mort

- Insistance sur le sommeil avec champ lexical.
- Thème récurrent de la maladie : « *pâle* » (v. 8), « *malade* » (v. 10), « *il a froid* » (v. 11).
- Inertie et absence de sensations à travers la forme négative : « *ne font pas frissonner* » (v. 12), emploi de l'euphémisme pour le cœur qui ne bat plus : « *sa poitrine / Tranquille* » (v. 13-14) et pour la blessure mortelle finale : « *deux trous rouges au côté droit* » (v. 14), couleur symbolique du sang.

III. Une dénonciation indirecte de la mort du jeune homme liée à la guerre

1. Une esthétique du contraste entre le personnage et la nature

– Insertion étroite du personnage dans le cadre dès le titre et à travers l'emploi de nombreux compléments circonstanciels de lieu.

– Oppositions entre la nature et le personnage : couleurs froides, « *trou de verdure* » (v. 1)/chaude, « *trous rouges* » (v. 14), antithèse « *chaudement* » (v. 11)/ « *froid* » (v. 11), mouvement et bruit / inertie et silence ; ce jeune homme devrait vivre en ce lieu.

– Le cadre enchanteur apparaît comme un tombeau : les compléments de lieu semblent enfermer le personnage : « *dans l'herbe, sous la nue* » (v. 7) dans une sorte de cercueil évoqué par la métaphore du « *lit vert* » (v. 8) ; circularité du poème qui s'ouvre sur un « *trou* » (v. 1), celui du val, pour se refermer sur une reprise de ce terme inquiétant qui évoque la mort et la tombe.

2. Une gloire dérisoire

– Attitude martiale du soldat : raideur militaire au vers 13, sans l'adjectif en rejet : « *la main sur sa poitrine* », aspect cérémonieux et solennel des symboles de la gloire : « *Les pieds dans les glaïeuls* » (v. 9), « *dans le soleil* » (v. 13).

– Souffrance du soldat tombé : l'étrange sourire et la « *bouche ouverte* » (v. 5) forment un rictus

– Compassion du poète qui apostrophe la Nature, allégorie de la maternité et de la douceur, pour qu'elle prenne soin du jeune mort qui retourne à la terre, condamnant ainsi la mort du soldat.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le sujet vous demande de réfléchir à la portée d'un poème, présenté comme une œuvre personnelle et ancrée dans son temps. La formulation comporte un présupposé à travers l'expression « *n'est-il que* », qui doit être discuté : ne peut-on dire, au contraire, qu'un poème acquiert une dimension générale et universelle, dépassant son époque pour nous apporter des leçons ?
- On attend un plan dialectique qui examine ces deux aspects.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. Un poème est bel et bien l'expression particulière de son auteur et de son temps par sa dimension lyrique et l'ancrage dans son époque

1. Expression des sentiments et émotions du poète

- Mise en scène de soi par le poète, qui parle en son nom.
- Registre lyrique et expérience personnelle des événements.

2. La représentation de son temps

- Engagement moral ou politique, prise de position personnelle.
- Rôles que se donne le poète : observateur et moraliste, témoin et critique.

3. Une forme adaptée aux goûts et contraintes de l'époque

– Formes choisies : la complainte médiévale, la fable, apologue à visée morale et didactique prisé au XVII^e, importance du sonnet au XIX^e, formes poétiques plus libres par la suite.

II. Cependant, le poème acquiert une dimension générale et intemporelle

1. Des sentiments universels

- Des émotions ou expériences dans lesquelles chacun se reconnaît et dont le poème opère le partage.
- Formulation générale qui dépasse le simple individu.

2. Des leçons intemporelles

– Critique des défauts des hommes ou dénonciation de la tyrannie ou de la guerre toujours valables, et applicables à toutes les époques.

3. Une permanence esthétique

– Mise en forme qui confère au poème un intérêt esthétique et son originalité, et qui touche ainsi le lecteur à travers les siècles.

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Vous devez composer une lettre, en respectant les codes épistolaires, adressée à l'un des poètes du corpus.
- Le choix du poème doit porter sur celui qui suscite votre intérêt et votre admiration, dont vous donnerez les raisons en argumentant en sa faveur ; il faut donc l'étudier en détail puisque vous devez vous y référer, voire le citer.
- Vous ferez également son éloge, que vous inclurez dans la présentation de son intérêt.
- Il faut aussi vous interroger sur vos réactions et émotions à la lecture de ce poème, dont vous ferez part.

Éléments de correction

– Une lettre adressée à l'un des poètes du corpus : lieu et date, formule de prise de contact et de congé, pronom « *vous* » de politesse et ton respectueux sont donc nécessaires ; rappelons que le jour de l'examen vous ne signerez pas la lettre de votre nom, mais que vous pourrez employer une périphrase du genre : « un fervent admirateur », ou encore prendre congé de manière étoffée.

– Organisez des paragraphes, composez une phrase d'introduction pour annoncer le but de votre lettre ainsi qu'une phrase de conclusion pour éviter un arrêt brutal avant la prise de congé.

– Exprimez votre intérêt et votre admiration pour un poème : argumentez en sa faveur (en vous y référant ou en le citant) en prenant en compte son thème, sa forme, sa visée, ses procédés d'écriture, sa portée à notre époque comme à celle de sa création, son originalité.

– Vous devez ajouter vos émotions (registre lyrique) pour en faire un éloge, et indiquer quelles réactions ce poème a pu susciter en vous, quelles leçons de vie vous avez pu en tirer.

Le théâtre : texte et représentation

1 Comédie et tragédie à travers les époques

A Historique du théâtre : comédie et tragédie

Le théâtre occidental est né en Grèce antique sous sa forme comique comme sous sa forme tragique.

→ 1. La comédie

■ Le terme *comédie* (du latin *comedia*, dérivé du grec *komoï*) désigne le cortège animé formé à l'occasion des fêtes organisées en l'honneur de Dionysos qui évolue vers des farces et des pantomimes pour aboutir à la comédie, dont la plus ancienne est due à Aristophane (V^e - IV^e av. J.-C.). Aristote définit dans sa *Poétique* la comédie comme « une imitation d'hommes sans grande vertu ». La comédie présente des personnages ordinaires avec leurs travers et leurs ridicules sur un ton léger.

■ La comédie latine développe par la suite des personnages types, comme l'avare de Plaute (III^e-II^e avant J.-C.) ou propose une satire des mœurs.

■ Au Moyen Âge, le théâtre comique consiste en des **farces**, courtes pièces à visée satirique : des personnages du peuple (paysan, curé, mari et femme) y sont représentés, des tromperies y sont livrées dans un langage familier et une gestuelle importante.

■ Au XVI^e siècle, en Italie, la **commedia dell'arte** revient aux types de personnages facilement identifiables (le valet, dont Arlequin est le grand représentant, l'amoureux, le vieillard) que les acteurs mettent en scène en improvisant à partir d'un simple canevas, la gestuelle étant primordiale. La comédie de Molière s'en inspirera.

■ En France, au XVII^e, le classicisme **codifie** la comédie et l'impose en tant que **genre** et c'est au XVIII^e que la comédie développe et affine l'expression du sentiment amoureux et reflète les idées des Lumières qu'elle défend.

■ C'est au XIX^e que le théâtre **se libère** des codes et contraintes et pratique le **mélange des genres**, même si des formes de comédies subsistent, adaptées au goût de l'époque. Puis le XX^e siècle mêle le comique et le tragique.

→ 2. La tragédie

■ La tragédie est présente en Grèce au V^e avant notre ère et en France au XVII^e, à l'époque classique dont elle est indissociable. La tragédie est aussi associée à Dionysos, au culte qu'on lui vouait et au cours duquel on sacrifiait un bouc (*tragos*), d'où le nom de *tragédie* (« chant du bouc ») ; elle serait d'abord apparue sous la forme d'un chant par le chœur, rejoint ensuite par des acteurs, ceci permettant l'instauration d'un dialogue.

■ Trois auteurs grecs marquent ce genre : Eschyle, Sophocle et Euripide (VI^e-V^e av. J.-C.). Ils mettent en scène le malheur qui arrive à de nobles personnages, proposant une réflexion sur le destin de l'homme. Aristote définit la tragédie comme la mise en scène de héros devant inspirer au spectateur la terreur et la pitié.

■ Les tragédies latines qui nous sont parvenues sont dues à Sénèque (I^{er} siècle apr. J.-C.) et sont calquées sur le modèle grec.

■ C'est au XVI^e qu'on redécouvre l'Antiquité et son théâtre tragique, qui sera codifié au XVII^e dans le cadre du classicisme par des **contraintes esthétiques et dramatiques** spécifiques.

■ Par la suite, le tragique sera diversement **repris et adapté** : le XVIII^e reprendra la tragédie sous la forme d'une pâle continuation, le XIX^e et le XX^e s'en démarqueront pour donner naissance à de nouvelles formes du tragique.

Ce qu'il faut retenir

- Deux genres théâtraux séparés à l'origine.
- Codification de la comédie et de la tragédie à l'époque classique.
- Évolution constante des formes dérivées de la comédie.
- Mélange des genres à partir du XIX^e.
- Nouvelles formes du comique et du tragique au XX^e libérées des contraintes.

B Les genres et les formes du théâtre

→ 1. Les formes du genre comique

Le modèle de composition de la comédie reste stable, mais on distingue au cours des siècles des variations liées au contenu et à la tonalité.

Époques	Formes de comédie	Caractéristiques	Exemples
XVII ^e La comédie classique	La comédie-ballet	• associe théâtre, musique et danse, divertissements appréciés à la cour de Louis XIV	<i>Le Bourgeois Gentilhomme</i> de Molière (1670) écrite avec le musicien Lulli
	La grande comédie	• en cinq actes • écrite le plus souvent en vers • critique les défauts humains et évoque des problèmes de société • le comique est au service de sujets plus sérieux	<i>Tartuffe</i> de Molière (1664) et l'hypocrisie religieuse <i>L'École des Femmes</i> de Molière (1662) et l'éducation des filles
XVIII ^e La nouvelle comédie	La comédie d'intrigue	• trois actes • personnages stéréotypés • enchaîne les péripéties • le comique de situation et de caractère domine • au XVIII^e, la comédie d'intrigue acquiert une portée satirique dans l'esprit contestataire des Lumières et propose une critique sociale et politique • c'est par le thème de l'amour que les personnages se dotent d'une épaisseur psychologique.	<i>L'Île des Esclaves</i> de Marivaux (1725), <i>Le Mariage de Figaro</i> de Beaumarchais (1784)
	La comédie romantique	• personnages de condition moyenne et contemporains • association du sérieux et du burlesque	<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> de Marivaux (1730)
XIX ^e	La comédie dramatique	• intrigue amoureuse au dénouement malheureux	<i>On ne badine pas avec l'amour</i> d'Alfred de Musset (1834) s'achève sur la mort d'un personnage

➔ 2. Les formes du genre tragique

■ Le modèle de composition de la tragédie, très codifié, disparaît à la fin de la période classique ; le sujet ou le ton, le dénouement malheureux ou le registre relèveront seuls de la tragédie par la suite.

Époques	Formes de tragédie	Caractéristiques	Exemples
XVII ^e	La tragédie classique	• très codifiée • règle des trois unités de temps, de lieu et d'action • style noble, alexandrins, cinq actes mettant en scène une crise et sa résolution • intrigue resserrée autour d'un nombre restreint de personnages principaux • dénouement traditionnellement malheureux • actions secondaires dépendant de l'intrigue principale, qui se déroule en vingt quatre heures en un lieu unique • contrainte de la vraisemblance, pour donner une impression de réel au spectateur • pas de violence : on se tue et on meurt hors scène.	
	La tragi-comédie	• action, style, ton et sujets dramatiques • personnages nobles • dénouement heureux • mélange des éléments du comique aux éléments du tragique • péripéties multiples pour viser au spectacle.	<i>Le Cid</i> (1637) de Corneille
XVIII ^e	La tragédie philosophique	• véhicule les idées des philosophes des Lumières en répondant au goût du public pour le tragique hérité du siècle précédent	<i>Œdipe</i> (1718) de Voltaire, qui écrira des tragédies pour montrer les bienfaits d'un pouvoir politique éclairé
	Le drame bourgeois	• se définit contre la tragédie • ton pathétique comme dans la tragédie mais avec des personnages dont la condition est proche de celle du public • privilégie l'émotion et les larmes	<i>Le Fils naturel</i> (1757) et <i>Le Père de famille</i> (1758) de Diderot, qu'il définit comme des tragédies qui auraient « pour objet nos malheurs domestiques ».

XIX ^e		• composé en prose ou en alexandrins • fin des unités de temps, de lieu et d'action : décors multiples, durée de plus de vingt-quatre heures • présence d'un héros • personnages nobles mêlés à des personnages de condition moyenne et basse, ainsi qu'à la représentation de foules populaires • dénouement malheureux	<i>Lorenzaccio</i> (1834) d'Alfred de Musset est composé en prose et <i>Hernani</i> (1830) de Victor Hugo en alexandrins
	Le drame romantique	• mélange des tons, du style, des registres comique et tragique • fin des bienséances : on se bat sur scène, on meurt sur scène • variété de l'action : intrigue amoureuse et/ou politique • mélange des genres de la comédie et de la tragédie (qui disparaît au XIX^e) • sujet emprunté à l'histoire récente italienne ou espagnole • esthétique du spectacle	
	Le mélodrame	• un drame populaire qui accumule les situations pathétiques, imprévues, souvent invraisemblables • multiplication d'épisodes violents • outrance des caractères et du ton • association du comique et des larmes dans un désir de spectacle et d'émotion facile.	

■ Dans le drame romantique, le **refus des trois unités et des règles classiques** conduit à une « unité d'ensemble » qui assure seule la cohésion de l'intrigue principale et des intrigues secondaires ; le spectacle est ce à quoi l'on vise.

■ Le **mélange des genres, des tons et des styles** permet de rendre compte de la vie dans sa totalité et de présenter l'homme sous ses différents aspects, non plus comme un caractère ou un être intemporel mais comme un individu inséré dans une société et dans l'histoire (Ex. : le grotesque et le sublime se côtoient).

■ Le **héros romantique** est un individu en marge, exalté, tourmenté, révolté et condamné. Il est présenté au milieu d'une foule de personnages variés qui représentent la diversité sociale.

■ *Hernani*, un **drame romantique** qui met en œuvre ce principe de libération des genres prôné par Victor Hugo, a donné lieu à une « bataille » entre romantiques et classiques lors de sa première représentation. La première scène relève du comique, voire du burlesque. Elle est écrite en alexandrins « disloqués », le cadre est celui de l'Espagne et les personnages sont nobles. La pièce s'achève sur la mort tragique, en scène, sur un

ton pathétique et lyrique, de trois personnages. Cette pièce est un excellent exemple du mélange des genres et des registres.

À retenir : le drame romantique, un genre majeur

- Le drame romantique apparaît dans le premier tiers du XIX^e et se donne pour principe la **liberté** pour fonder un théâtre nouveau. Les auteurs romantiques prennent position par rapport au théâtre français mais aussi par rapport aux autres théâtres européens (Shakespeare pour l'Angleterre ou le théâtre espagnol).
- Victor Hugo envisage les perspectives de ce théâtre nouveau qu'il définit par rapport à la tragédie classique et contre elle dans sa *Préface de Cromwell* (1827), où il critique les règles et codes qui retirent du théâtre tragique la vie, ou du moins son illusion.

➔ 3. Le mélange des genres au XX^e

Si les caractéristiques du comique et du tragique se retrouvent dans les œuvres théâtrales du XX^e, elles sont souvent étroitement associées sous la forme de l'oxymore pour rendre compte de l'époque et de la dualité de la vie et de la pensée.

■ Jean Anouilh parle de « *pièces noires* » et de « *pièces roses* », selon la dominante du ton ou selon le sujet. Eugène Ionesco appelle « *farces tragiques* » le mélange des genres qui caractérise son œuvre. Il a développé cette position en faveur du mélange nécessaire des genres dans *Notes et contre-notes* : « *Tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite, voilà peut-être les principes contradictoires [...] qui constituent la base d'une construction théâtrale possible* ».

■ Le théâtre reflète les crises de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre, les idéologies dominantes et l'engagement politique des auteurs, les courants philosophiques (comme l'existentialisme de Sartre), l'angoisse existentielle du temps, la crise du langage et du sens. Ce mélange des genres ou cet écart par rapport à des formes précédemment codifiées, prolonge la libération progressive du théâtre, genre vivant par excellence, qui suit son époque et son public dont il reflète les goûts et les préoccupations, tout en conservant en héritage des caractéristiques fondamentales de la comédie et de la tragédie.

■ La réflexion sur le langage théâtral prend en considération la **mise en scène** par une gestuelle et des décors minutieusement détaillés dans d'abondantes didascalies, qui se substitue parfois à la parole, le langage verbal étant perçu comme insuffisant. Par exemple, selon Antonin Artaud, la représentation supprime la frontière entre la scène et le public.

■ **Le théâtre de l'absurde.** Dans les années 1950, comique et tragique sont réunis pour mettre en scène l'absurde de la condition humaine. Les représentants en sont Samuel Beckett et Eugène Ionesco, qui montrent la faillite du langage et la crise du sens.

■ Exemples d'œuvres théâtrales au XX^e

Genres	Exemples
Réécritures de mythes tragiques	- Jean Giraudoux reprend le mythe d'<i>Électre</i> (1937), traité par Sartre également dans <i>Les Mouches</i> (1943). - Jean Anouilh réécrit <i>Antigone</i> (1944), symbole de la révolte.
Le théâtre engagé	Jean-Paul Sartre, dans <i>Les Mains sales</i> (1948) et Albert Camus, dans <i>Les Justes</i> (1949), font part de leurs réflexions face au pouvoir et à l'engagement politique de l'individu.
Le courant de l'absurde	- Dans <i>Rhinocéros</i> (1958), Ionesco met en scène la montée des idéologies fascistes et totalitaires et la réaction des masses et des individus. - Dans <i>En attendant Godot</i> (1953), Beckett met en scène deux clochards qui ressassent depuis cinquante ans la même histoire, cherchant vainement à donner un sens à leur existence ; le rire naît du non-sens du dialogue.
Une réflexion sur la condition humaine	Le théâtre reflète la pensée philosophique de ses auteurs : Sartre, dans <i>Huis clos</i> (1944), met en scène cette réplique : « <i>L'enfer, c'est les autres</i> », Camus réfléchit au problème de l'absurde dans les relations dans <i>Le Malentendu</i> (1944).

2 Les caractéristiques et les fonctions de la comédie et de la tragédie

A Les caractéristiques de l'écriture théâtrale

■ Le texte de théâtre relève de la littérature mais également du spectacle : il est fait pour être lu et dit. C'est à travers la **parole théâtrale** que passent tous les éléments nécessaires à la compréhension mais aussi à la représentation de la pièce. L'écriture théâtrale se place sous le signe de la **double énonciation** : les personnages s'adressent les uns aux autres sur scène (premier plan d'énonciation) et l'ensemble de leurs propos, ainsi que leurs gestes, les costumes, les décors, forment un discours global qui s'adresse au public (deuxième plan d'énonciation). Elle s'appuie aussi sur des procédés qui mettent en œuvre la parole.

■ **Le dialogue.** Il consiste en un échange de paroles entre des personnages, au moins deux. S'il s'agit de prises de parole courtes, on parle de **répliques** ; si les prises de parole sont plus longues, ou si un personnage monopolise la parole, on parle de **tirade** (celle-ci permet un récit ou un exposé d'idées). Dans une tragédie, un échange très rapide de répliques de même longueur, de vers à vers, ou d'hémistiche à hémistiche, est une **stichomythie**.

■ **Le monologue.** Un personnage seul en scène se parle à lui-même. Le monologue révèle au spectateur les pensées du personnage. Celui-ci peut se désigner par la première ou la deuxième personne, il peut recourir aux interjections, à l'exclamation ou à l'interrogation. Le monologue peut-être **lyrique** (expression d'émotions), **délibératif** (prise de position après l'examen d'une situation), ou livrer un récit dans le cadre de l'exposition (présentation au début de la pièce des éléments qui permettent sa compréhension, de l'action et des personnages) ou au cours de la pièce. Le monologue constitue pour l'acteur un morceau de bravoure, une performance. Ainsi, le monologue d'Harpagon (dans *L'Avare* de Molière) met en scène le désarroi de l'avare dépossédé de son or : « Où courir ? Où ne point courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. (*À lui-même, se prenant le bras.*) Rends-moi mon argent, coquin... Ah ! c'est moi ! »

■ **L'aparté.** Il désigne les paroles que le personnage dit à part soi en présence d'un autre personnage et que seul le spectateur est censé entendre ; il renforce la complicité entre le personnage et le public, et a été fréquemment utilisé dans la comédie classique.

■ **Le polylogue.** Plusieurs personnages, au minimum trois, s'expriment en même temps sans qu'il y ait de véritable échange, de communication, à la différence du dialogue. Dans *Rhinocéros*, Ionesco met en scène quatre personnages conversant deux à deux : tandis que Jean et Béranger s'entretiennent de la vie, le Vieux Monsieur et le Logicien tiennent une conversation absurde sur la logique, de sorte que les deux conversations se croisent de façon comique tout en insistant sur le problème de la communication entre les êtres.

■ **Le prologue.** Un personnage vient en scène présenter au spectateur les personnages ou l'action avant que celle-ci ne commence ; c'est ainsi que débute *Antigone* de Jean Anouilh : « *Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure.* »

■ **Les didascalies.** La parole théâtrale se joue lors de la représentation. Les didascalies sont des indications de mise en scène et comprennent tout ce qui n'est pas prononcé par les acteurs et qui s'inscrit dans le texte théâtral sous la forme de parenthèses ou à l'aide de caractères italiques : la liste des personnages, la division en actes et en scènes, le nom des acteurs présents ou les sorties de scène, les indications relatives aux décors, aux costumes, aux effets de son ou de lumière, les mouvements, expressions et tons des personnages. Les didascalies internes sont les indications de mise en scène incluses dans les répliques.

B Les caractéristiques de la comédie et de la tragédie

■ Comédie et tragédie sont les **deux genres théâtraux fondateurs** à partir desquels se développeront des formes précises particulières ou à partir desquels s'opérera le mélange des genres. Le théâtre français s'élabore en fonction des codes fixés au XVII^e, qu'il les suive ou s'en éloigne.

→ 1. Caractéristiques génériques

Caractéristiques	Comédie	Tragédie
Les personnages	• de condition moyenne ou basse (bourgeois, valets, petits nobles ridicules), contemporains • incarnent des caractères	• nobles (rois et reines, héros) empruntés à la mythologie ou à l'histoire antique • représentent des modèles
Le sujet et l'action	• léger • intrigue amoureuse, financière • les défauts des hommes	• grave et sérieux • intrigue amoureuse, politique • les passions des hommes
Le style et le ton	• style bas, ton léger • en prose ou en vers (alexandrins)	• style noble, ton sérieux • en vers (alexandrins)
Division en actes	• trois ou cinq actes	• cinq actes
Règles et codes	• règle des trois unités : de lieu, de temps, d'action • vraisemblance et bienséance souple	• règle des trois unités : de lieu, de temps, d'action • vraisemblance et bienséance stricte
Le dénouement	• heureux et moral	• malheureux
Fonction et effet	• morale et sociale • susciter le rire	• morale • susciter la terreur et la pitié

→ 2. Composition et structure d'une pièce

■ Une pièce de théâtre est généralement divisée en actes correspondant à une étape importante dans le déroulement de l'action. Puis ces actes sont le plus souvent divisés en scènes.

■ Le mouvement d'une pièce suit le schéma suivant :

Structures	Comédie	Tragédie
L'exposition : présentation du cadre, des personnages, de l'intrigue à venir	• la plus souvent faite au cours de la scène 1 de l'acte I • se fait souvent <i>in medias res</i> : quand le rideau se lève, le spectateur découvre une conversation déjà entamée	• souvent lors de la première scène • elle « doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver [...] de sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par le premier acte » (Corneille)
Le nœud cristallise les tensions tandis que se produisent les péripéties, rebondissements ou coups de théâtre qui forment l'intrigue.	• les obstacles sont extérieurs • la multiplication des péripéties donne sa vivacité à l'intrigue, qui s'appuie sur des situations	• les obstacles sont extérieurs ou intérieurs • les principaux conflits sont intérieurs et opposent l'amour et le devoir (ex. chez Racine : épouser Bérénice ou devenir empereur) ou l'amour et la morale (ex. passion adultère et quasi-incestueuse de Phèdre) • le dilemme tragique désigne le choix douloureux auquel est confronté le personnage
Le dénouement résout le sort des personnages et les problèmes soulevés ; il doit être logique, condensé et complet.	• heureux • rétablit l'équilibre et la morale : les pères se réconcilient avec leurs enfants, l'autorité injuste est repoussée • peut être provoqué par un élément extérieur soudain qui vient tout arranger (le <i>deus ex machina</i>)	• traditionnellement malheureux • peut parfois être heureux (ex. : <i>Cinna</i> de Corneille, <i>Athalie</i> de Racine)

③ Les fonctions de la comédie et de la tragédie

➔ 1. Fonction de la comédie : plaire et instruire

■ Dès l'Antiquité, la comédie se voit attribuer un rôle moral et social : il lui appartient de « *corriger les mœurs par le rire* » selon la formule latine « *castigat ridendo mores* ».

■ Molière reprend au XVII^e cette idée dans la préface de *Tartuffe* : « *le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant* », il lui semble légitime d'« *attaquer par des peintures ridicules les vices de [son siècle]* », qu'il s'agisse de l'hypocrisie de Tartuffe ou de la crédulité et de l'aveuglement d'Orgon à son égard, des manières des *Précieuses ridicules* ou de l'avarice d'Harpagon. Rire de ces défauts ou de ces ridicules revient à les condamner.

→ 2. Fonction de la tragédie : plaire et toucher

■ La tragédie a également une fonction **morale**, mais il s'agit ici « *de plaire et de toucher* » selon Boileau, théoricien du classicisme qui définit les règles de la tragédie dans son *Art poétique* (1674).

■ Le spectacle tragique, qui inspire des émotions telles que la crainte et la pitié, accomplit, selon Aristote, la purgation de ces émotions, provoquant la *catharsis* (la libération de ces émotions). Le spectateur s'identifie en effet au héros et partage sa souffrance dont il s'émeut (il ressent alors de la pitié), mais s'imagine également victime de son malheur (il éprouve alors de la crainte). Présenter les maux provoqués par les passions doit donc inciter le spectateur à les éviter. Aristote définit également la tragédie comme une *mimesis* (une imitation) : elle imite en effet l'action humaine au moyen de personnages qui parlent et bougent, qui représentent sur scène la vie.

3 Les procédés du comique et du tragique

■ La comédie use de différents procédés destinés à susciter le rire ou le sourire, qui vont du comique grossier, élémentaire, compris d'emblée, au comique fin, élaboré, plus subtil.

Ⓐ Les procédés comiques

Le comique repose sur un décalage par rapport à la norme. L'excès, l'aspect mécanique du vivant, l'inattendu ou l'inadapté constituent le comique.

→ 1. Le comique de gestes

■ Hérité de la farce et de la *commedia dell'arte*, il s'appuie sur une gestuelle : coups de pieds, coups de bâton, gifles, chutes, mouvements du corps précipités ou étudiés, cabrioles, manipulation d'accessoires, bousculade, mêlés à des grimaces, des déformations de la voix ou de l'intonation. Tous ces procédés se trouvent en abondance chez Molière.

→ 2. Le comique de langage

■ On joue sur les mots et leurs multiples possibilités de sens ou de non-sens : cela donne lieu à la création de langages inventés, déformés ou reconstitués comme le pseudo-latin et le jargon médical de Sganarelle dans *Le Médecin malgré lui* ou le pseudo-turc du *Bourgeois Gentilhomme*. Par ailleurs, on peut observer le recours au jeu de mots, au double sens ou au trait d'esprit, plus fin.

→ 3. Le comique de situation

■ Il repose sur l'action et l'intrigue et suppose une complicité avec le spectateur. Le **quiproquo**, qui signifie « quelque chose à la place de quelque chose » relève de cette forme de comique ; la méprise et le malentendu consistent alors en un décalage au niveau de la communication : les personnages supposent qu'ils parlent du même sujet alors qu'ils s'entretiennent de deux choses différentes ; ainsi, dans *L'Avare* de Molière, Harpagon parle à Valère de sa cassette, contenant son or, avec un lexique affectif qui correspond à celui employé et attendu par Valère qui parle d'Élise, fille d'Harpagon et amante de Valère. Le quiproquo peut aussi porter sur l'identité : un personnage prend quelqu'un pour quelqu'un d'autre ; l'intrigue du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux repose sur un échange de costume donc d'identité entre maître et valet, maîtresse et servante.

■ Un autre procédé de comique de situation s'appuie sur un personnage caché pour assister à une scène : Orgon se cache sous la table dans *Tartuffe*, ou sur un personnage qui feint un état qui n'est pas le sien : Argan fait le mort dans *Le Malade imaginaire* pour découvrir les véritables sentiments de sa seconde épouse à son égard.

→ 4. Le comique de caractère

■ Certains personnages incarnent un **type** jusqu'à la caricature : ils sont obsédés par une idée fixe, une monomanie qui les rend ridicules par son excès : ainsi, Harpagon, dans *L'Avare*, n'aime que son argent, Monsieur Jourdain est un riche bourgeois naïf qui veut avoir l'air d'un noble par un simple vernis superficiel constitué par le vêtement et des rudiments de culture.

■ Le caractère comique s'observe également dans certains **stéréotypes** issus de la commedia dell'arte : le **valet comique**, insolent, paresseux, gourmand, buveur et lâche qu'est Arlequin, que l'on peut retrouver au début de *L'Île des Esclaves* de Marivaux dans ce rôle, ou le **barbon**, vieillard amoureux ridicule ou père autoritaire.

→ 5. Le comique de répétition

■ L'un des ressorts du comique repose sur la reprise d'une réplique, d'un mot : « *Mais que diable allait-il faire dans cette galère ?* » dans *Les Fourberies de Scapin*, ou le « *Et Tartuffe ?* » récurrent d'Orgon, répétés systématiquement quels que soient les propos qui leur sont tenus par leur interlocuteur, ceci marquant une rupture dans la norme de l'échange.

■ La répétition peut aussi porter sur la gestuelle dont l'aspect alors mécanique suscite le décalage comique. Bergson, philosophe du début du XX^e, définit ainsi le comique : « *du mécanique plaqué sur du vivant* ».

B Les ressorts du tragique

Le tragique a pour but d'inspirer la **terreur** et la **pitié**. Il s'appuie sur des situations et des procédés qui suscitent notre **émotion**.

→ 1. Qu'est-ce que le tragique ?

■ La notion de **fatalité** fonde l'univers tragique. Ce terme vient du latin *fatum*, qui désigne le destin, et plus particulièrement le destin funeste. Le personnage tragique est donc enfermé dans une situation sans issue contre laquelle il lutte en vain, dans la mesure où il se bat contre une force qui le dépasse ; il est condamné par avance.

■ Le tragique repose essentiellement sur un personnage qui affronte une situation dont il sortira perdant. Le titre : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) illustre tout particulièrement ce terrible espoir mis en œuvre dans une situation désespérée : nous savons tous que cette guerre a eu lieu dans *L'Iliade* d'Homère.

→ 2. Les registres du mode tragique

■ **le registre tragique**. Il s'appuie sur la présence d'un lexique de la fatalité et de l'enfermement, de l'expression du désespoir, de la mort.

■ **le registre pathétique**. Étymologiquement lié à la souffrance, il suscite notre pitié, notre compassion.

→ 3. Le personnage tragique

■ Dans la tragédie, le héros n'est pas un **être ordinaire**. Le terme *héros* désigne en effet dans la mythologie grecque un demi-dieu, fils d'un dieu et d'une mortelle, ou d'une déesse et d'un mortel. Par sa naissance, il est un être exceptionnel, ce qu'il confirme par ses exploits.

■ Devenu humain, le héros de tragédie garde un statut particulier. Il se distingue par ses **origines** (Phèdre, « *La fille de Minos et de Pasiphaé* » de Racine, est issue d'une famille royale vouée au malheur par la colère de Vénus, déesse de l'amour), son **pouvoir** (Titus, dans *Bérénice* de Racine, doit devenir l'empereur de Rome), sa **force** ou son **énergie**, et son **destin**. Mais il n'est en fin de compte qu'un homme dépassé par une force qui lui est supérieure et qui l'écrase. Le héros tragique du drame romantique conserve ces caractéristiques : Hernani est de noble origine, mais fils d'un grand d'Espagne condamné injustement à l'échafaud par le roi ; il est devenu « *bandit* », « *banni* » et « *proscrit* » ; sa quête de vengeance et d'honneur aboutira de façon heureuse, mais c'est l'honneur également qui le mènera à la mort qu'il présente dès le début comme sa véritable fiancée.

■ Au XX^e, le personnage plus médiocre, plus ordinaire, devient un **héros tragique par son combat** : c'est le cas de Béranger dans *Rhinocéros* de Ionesco, négligé, indifférent et passif au début de la pièce, sorte de anti-héros qui incarne l'humanité moyenne dans sa faiblesse, ses insuffisances et ses doutes, mais qui sera le dernier homme à résister par instinct à la métamorphose en rhinocéros, symbole de l'ordre, de la rigueur et de la violence.

4 Texte et représentation

Le genre théâtral s'inscrit dans le littéraire et le verbal, mais aussi dans le jeu et le spectacle.

→ 1. Les choix de mises en scène

■ **La fidélité à l'auteur.** La mise en scène peut consister en une simple représentation appuyée sur les didascalies et ancrée dans le contexte historique de sa création ; on a pour cela recours aux décors et costumes d'époque.

■ **L'interprétation.** Le metteur en scène donne libre cours à son interprétation de l'œuvre et peut transposer l'action dans une autre époque ou dans un autre décor que ceux de sa création, lui conférant ainsi une dimension intemporelle.

■ Représenter *Tartuffe* de Molière en costumes d'époque, c'est mettre en valeur l'hypocrisie des faux dévots au XVII^e, mais le faire jouer dans un cadre moderne et contemporain présente l'hypocrisie sous un angle proche du spectateur.

→ 2. Les positions des auteurs par rapport à la représentation

■ Si l'on examine la part faite aux indications scéniques dans les œuvres théâtrales, on observe que le texte, c'est-à-dire la parole sur scène, est prépondérant jusqu'au XX^e où se développe une nouvelle conception du langage théâtral.

■ Au XVII^e, Molière, auteur, était aussi son propre metteur en scène et l'acteur principal de ses pièces. D'une façon générale, ses comédies relèvent du jeu et du spectacle, notamment pour les comédies d'intrigue et les comédies-ballets.

■ Par la suite, rares sont les auteurs qui remplissent ce rôle de metteur en scène. Jean Giraudoux, au XX^e, collabore avec les acteurs, Louis Jouvet notamment, pour représenter sa pièce *Électre*, à laquelle on reproche d'être un texte souvent difficile à rendre

sur scène car peu adapté aux exigences visuelles du public. Elle a été aussi qualifiée d'ennuyeuse car son auteur conçoit le théâtre avant tout comme un texte : « *Ce qu'attend notre époque, c'est que l'écrivain lui révèle sa vérité à lui, qu'il lui confie, pour lui permettre d'organiser sa pensée et sa sensibilité, ce secret dont l'écrivain est seul dépositaire : le style.* » (Littérature, « Discours sur le théâtre »).

■ Au XX^e, Antonin Artaud, auteur et théoricien, propose dans *Le Théâtre et son double* (1938) une conception nouvelle du **langage théâtral**, fondée sur un ensemble indissociable constitué de la **parole** et de la **mise en scène** (qui comprend les décors, la gestuelle, les lumières, les bruitages, les accessoires, les costumes). Il déplore la suprématie accordée au texte dans le théâtre occidental : « *Pour nous, au théâtre, la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle ; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage, et si nous admettons une différence entre le texte parlé sur la scène et le texte lu par les yeux, si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé.* » Il repousse ainsi l'idée traditionnelle selon laquelle le théâtre est avant tout littéraire, qu'il est d'abord un texte qui porte à lui seul le sens, une œuvre d'auteur, lequel délègue d'ailleurs à un metteur en scène le soin de représenter sa pièce afin de mettre ce texte en valeur.

■ La mise en scène, jugée jusqu'alors souvent secondaire, devient **primordiale** au XX^e, et va même permettre d'orienter le sens d'une œuvre, se substituant parfois au texte théâtral. Les **didascalies** envahissent ainsi les œuvres des auteurs de l'absurde : *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957) s'ouvre sur une page entière d'indications scéniques. D'une extrême minutie, ces didascalies prennent en charge la représentation, et sont parfois plus porteuses de sens que les rares répliques présentes : la crise du langage et son insuffisance sont ainsi portées sur la scène par les autres moyens dont dispose le théâtre en tant que jeu ; cet aspect est également pris en compte par Ionesco : « *Le théâtre est autant visuel qu'auditif* » (Notes et contre-notes).

AUTEURS CLÉS

■ **Pierre Corneille (1606-1684)**

Dramaturge reconnu et salué pour *Le Cid*, qui suscite néanmoins une querelle du fait des libertés prises face aux règles classiques ; il est anobli et protégé par le roi, puis quitte le théâtre en pleine gloire pour une vie pieuse. Ses héros tragiques sont admirables par leur grandeur d'âme, leur sens de l'honneur et du devoir.

comédie : *L'illusion comique* (1636), à l'esthétique baroque ; tragi-comédie : *Le Cid* (1637) ; tragédie : *Horace* (1640), *Cinna* (1641)

« [les] grands sujets remuent fortement les passions et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang » (*Discours sur l'art dramatique : sur la tragédie*)

■ **Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) [1622-1673]**

Auteur, metteur en scène et acteur, il mène la troupe de l'illustre Théâtre et rencontre de nombreuses difficultés, malgré le soutien du roi Louis XIV. À travers des spectacles de pur divertissement ou des œuvres polémiques, il représente et dénonce les défauts des hommes et les mœurs de son temps par le rire.

farce : *Les Fourberies de Scapin* (1671) ; comédie-ballet : *Le Malade imaginaire* (1673) ; réécriture sur un mode comique du mythe de *Don Juan* (1665) qui se termine par la mort du héros ; comédie en vers : *L'école des Femmes* (1662), *Le Misanthrope* (1666)

« Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours [...] Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire. » (*Dorante, La Critique de L'École des Femmes*, scène 6)

■ **Jean Racine (1639-1699)**

Dramaturge à succès, anobli, il connaît la faveur du public qui le préfère à Corneille, son concurrent, dont les partisans mènent des cabales. Nommé historiographe du roi, il rédige la chronique de son règne et quitte le théâtre pour une vie pieuse. Grand peintre de l'âme humaine et de ses sentiments, il offre des tragédies qui suscitent l'émotion des spectateurs : ses héros sont enfermés dans un destin fatal montrant le tragique de la condition humaine. Il se caractérise par sa sobriété classique.

tragédie : *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Phèdre* (1677) ; comédie : *Les Plaideurs* (1668)

« Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avancant par degrés vers sa fin n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages. » (*Préface de Britannicus*)



■ Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux) (1688-1763)

Dramaturge à succès, il se tient à l'écart du clan des philosophes. Son œuvre théâtrale présente des comédies légères, où sont associées la finesse de l'étude du sentiment et des situations amoureuses et l'art de la conversation, d'où le terme de *marivaudage*, qui désigne ainsi un langage recherché et raffiné, le badinage et le jeu de la galanterie. Il offre également une critique sociale dans des comédies philosophiques marquées

par les idées des Lumières : *L'Île des Esclaves* (1725).

comédie : *La Double inconstance* (1723), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Les Fausses confidences* (1737) ; roman : *La Vie de Marianne* (1732-1741), *le Paysan parvenu* (1735)

« Nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensible aux maux qu'on y éprouve ; nous vous humilions, afin que, nous trouvant superbes, vous vous reprochiez de l'avoir été. » (*L'Île des Esclaves*, scène 2 : Trivelin, esclave gouverneur de l'île, s'adressant aux maîtres)



■ Alfred de Musset (1810-1857)

Auteur romantique, poète et romancier, il suit la liberté dans l'art et le désir de renouveau : son théâtre mêle tragique et comique. Confronté aux difficultés de représentation, il choisit d'écrire pour être lu et non pour être joué.

comédie dramatique : *On ne badine pas avec l'amour* (1834) ; drame romantique : *Lorenzaccio* (1834)

« Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées [...] mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de ces deux êtres si imparfaits et si affreux. »



■ Jean Giraudoux (1882-1944)

Universitaire puis diplomate, il propose une réflexion sur l'homme et sur son temps dans son théâtre qui mêle tragique et comique et offre un langage d'une grande finesse. La mise en scène de ses pièces est le fruit d'une collaboration avec le comédien Louis Jouvet. Il a adapté des sujets antiques ou bibliques. Ces réécritures sont empreintes d'humanisme et posent des questions cruciales, en phase avec l'actualité.

Réécritures de sujets antiques : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Électre* (1937), *Amphitryon* 38

« [le destin est] la forme accélérée du temps » (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*)

L'essentiel à retenir

■ Qu'est-ce que le théâtre ?

- Un genre littéraire constitué à partir de la comédie et la tragédie, genres fondateurs codifiés au XVII^e, par rapport auxquels se définiront les œuvres ultérieures, avant que ne s'opère le mélange des deux.
- Un texte et un spectacle dès l'origine associant un langage verbal et un langage non verbal visuel et auditif constitué par les décors et accessoires ainsi que par la gestuelle.
- Un divertissement à fonction morale, qui veut plaire ou toucher, et instruire
- Une représentation de l'homme au monde qui reflète les préoccupations de son époque et transmet des idées qui traversent le temps sous deux aspects, léger ou sérieux.

■ Cerner la notion de genre théâtral

	La comédie	La tragédie
Le sujet et l'action	• léger (les défauts et les ridicules des hommes) • action extérieure et vive (péripiéties nombreuses et conflits entre personnages) • intrigues amoureuse, financière	• grave et sérieux (les passions des hommes et le tragique de notre condition) • action intérieure et posée (conflit intériorisé et tourments) • intrigues amoureuse, politique
Les personnages	• des stéréotypes ou des caractères • de condition moyenne ou basse • contemporains	• des héros et des modèles • nobles et illustres • empruntés à la mythologie ou à l'histoire antique
Le style	• style bas • en prose ou en vers (alexandrins) • langage concret voire familier	• style noble • en vers (alexandrins) • langage soutenu et élaboré
Division	• trois ou cinq actes	• cinq actes
Règles et codes classiques	• règle des trois unités (lieu, temps, action) • vraisemblance et bienséance souple	• règle des trois unités (lieu, temps, action) • vraisemblance et bienséance stricte
Dénouement	• heureux et moral	• malheureux
Fonction et effet	• morale et sociale (par le rire) • plaire et instruire	• morale (par la terreur et la pitié) • plaire et toucher
Composition	• Exposition, intrigue proposant des péripiéties autour d'un nœud, dénouement	

Reconnaître les caractéristiques de l'écriture théâtrale

- **La parole** : les formes de la communication et de l'échange entre les personnages, ou entre un personnage et le public : dialogue, monologue, prologue, aparté, polylogue (qui marque l'incommunicabilité) et la longueur des prises de parole qui oriente l'échange : réplique et tirade, stichomythie
- **La mise en scène** : didascalies (indications de mise en scène) ou didascalies internes contenues dans les répliques

Situer les formes prises par les genres comique et tragique

	Genre comique	Genre tragique
XVII^e	■ La comédie classique • la comédie d'intrigue • la comédie-ballet • la grande comédie	■ La tragédie classique • la tragédie • la tragi-comédie
XVIII^e	■ La nouvelle comédie • comédie d'intrigue satirique, sociale et politique • comédie psychologique et sentimentale	■ La tragédie philosophique ■ Le drame bourgeois
XIX^e	■ La comédie romantique (dramatique) ■ Formes populaires : le vaudeville et le théâtre de boulevard	■ Le drame romantique ■ Forme populaire : le mélodrame
XX^e	■ Mélange : comique et tragique	■ Mélange : tragique et comique

Pour étudier les marques du comique et du tragique

- Repérer les formes du comique : de gestes, de langage, de situation, de caractère, de répétition
- Repérer les ressorts du tragique : registre tragique (enfermement et lutte vaine dans une situation sans issue et fatale) et pathétique (expression de la souffrance).

Objet d'étude Le théâtre

CORPUS

Texte A MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, acte I, scène 2, 1671

Texte B RACINE, *Phèdre*, acte V, scène 6, 1677

Texte C Jean GIRAUDOUX, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, acte I, scène 3, 1935

Texte D Eugène IONESCO, *Rhinocéros*, acte I, 1958

QUESTION

Après avoir identifié les marques des genres théâtraux des quatre textes du corpus, vous étudierez ce que l'on raconte dans chacun d'eux ainsi que les procédés mis en œuvre pour donner à voir les événements relatés.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► **Commentaire**

Vous commenterez de l'extrait de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco (texte D).

2 ► **Dissertation**

Le théâtre vous semble-t-il devoir se définir avant tout comme un texte ? Vous répondrez à cette question en un développement organisé qui prendra appui sur les textes du corpus, vos lectures et vos expériences de spectateur.

3 ► **Écrit d'invention**

Rédigez, sur un mode tragique, la tirade en prose de Béranger relatant plus tard à son amie Daisy l'apparition du rhinocéros dans la ville.

Texte A MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, acte I, scène 2, 1671

- 1 OCTAVE – Un jour que je l'accompagnais pour aller chez des gens qui gardent l'objet de ses vœux¹, nous entendîmes dans une petite maison d'une rue écartée quelques plaintes mêlées de beaucoup de sanglots. Nous demandons ce que c'est. Une femme nous dit en soupirant que nous pouvions voir là quelque chose de pitoyable en des
- 5 personnes étrangères et qu'à moins d'être insensibles, nous en serions touchés.
- SCAPIN – Où est-ce que cela nous mène ?
- OCTAVE – La curiosité me fit presser Léandre de voir ce que c'était. Nous entrons dans une salle, où nous voyons une vieille femme mourante, assistée d'une servante qui faisait des regrets², et d'une jeune fille toute fondante en larmes, la plus belle et
- 10 la plus touchante qu'on puisse jamais voir.
- SCAPIN – Ah ! ah !
- OCTAVE – Une autre aurait paru effroyable en l'état où elle était, car elle n'avait pour habillement qu'une méchante petite jupe, avec des brassières de nuit qui étaient de simple futaine³, et sa coiffure était une cornette⁴ jaune, retroussée au haut de sa
- 15 tête, qui laissait tomber en désordre ses cheveux sur ses épaules ; et cependant, faite comme cela, elle brillait de mille attraits, et ce n'était qu'agréments et que charmes que toute sa personne.
- SCAPIN – Je sens venir les choses.
- OCTAVE – Si tu l'avais vue, Scapin, en l'état que je dis, tu l'aurais trouvée admirable.
- 20 SCAPIN – Oh ! je n'en doute point ; et, sans l'avoir vue, je vois bien qu'elle était tout à fait charmante.
- OCTAVE – Ses larmes n'étaient point de ces larmes désagréables qui défigurent un visage : elle avait, à pleurer, une grâce touchante, et sa douleur était la plus belle du
- 25 monde.
- SCAPIN – Je vois tout cela.
- OCTAVE – Elle faisait fondre chacun en larmes en se jetant amoureusement sur le corps de cette mourante, qu'elle appelait sa chère mère, et il n'y avait personne qui n'eût l'âme percée de voir un si bon naturel.
- 30 SCAPIN – En effet, cela est touchant, et je vois bien que ce bon naturel-là vous la fit aimer.
- OCTAVE – Ah ! Scapin, un barbare l'aurait aimée.
- SCAPIN – Assurément. Le moyen de s'en empêcher !
- OCTAVE – Après quelques paroles dont je tâchai d'adoucir la douleur de cette char-
- 35 mante affligée, nous sortîmes de là et, demandant à Léandre ce qui lui semblait de cette personne, il me répondit froidement qu'il la trouvait assez jolie. Je fus piqué

1 *l'objet de ses vœux* : la femme aimée2 *faire des regrets* : exprimer sa douleur3 *brassière de futaine* : chemise de femme en laine et en coton4 *cornette* : bonnet pour femme

de la froideur avec laquelle il m'en parlait, et je ne voulus point lui découvrir l'effet que ses beautés avaient fait sur mon âme.

SYLVESTRE, à Octave. – Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain.

- 40 Laissez-le-moi finir en deux mots (*À Scapin.*). Son cœur prend feu dès ce moment. Il ne saurait plus vivre qu'il n'aille consoler son aimable affligée. Ses fréquentes visites sont rejetées de la servante, devenue la gouvernante par le trépas de la mère : voilà mon homme au désespoir. Il presse, supplie, conjure : point d'affaire¹ : on lui dit que la fille quoique sans bien et sans appui, est de famille honnête et qu'à moins que
- 45 de l'épouser, on ne peut souffrir ses poursuites² ; voilà son amour augmenté par les difficultés. Il consulte dans sa tête, agit, raisonne, balance, prend sa résolution : le voilà marié avec elle depuis trois jours.

Texte B RACINE, *Phèdre*, acte V, scène 6, 1677

THERAMÈNE

- 1 À peine nous sortions des portes de Trézène³,
Il était sur son char ; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés ;
Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes⁴ ;
- 5 Sa main sur les chevaux laissait flotter les rênes ;
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.
- 10 Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et, du sein de la terre, une voix formidable⁵
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
- 15 Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
- 20 Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;

1 *point d'affaire* : rien à faire

2 *souffrir ses poursuites* : supporter sa cour

3 *Trézène* : ville grecque

4 *Mycènes* : ville grecque

5 *formidable* : qui inspire une grande crainte

- Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissements font trembler le rivage.
- 25 Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut¹, l'air en est infecté ;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
Tout fuit ; et, sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
- 30 Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre², et d'un dard lancé d'une main sûre,
Il lui fait dans le flanc une large blessure.
De rage et de douleur le monstre bondissant
- 35 Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée,
La frayeur les emporte ; et, sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix ;
- 40 En efforts impuissants leur maître se consume,
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.
On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux³.
À travers les rochers la peur les précipite ;
- 45 L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé ;
Dans les rênes lui-même, il tombe embarrassé.
Excusez ma douleur : cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
- 50 J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Il veut les rappeler, et sa voix les effraie ;
Ils courent : tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
De nos cris douloureux la plaine retentit.
- 55 Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :
Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques
Où des rois ses aïeux sont les froides reliques⁴.
J'y cours en soupirant, et sa garde me suit :
De son généreux sang la trace nous conduit ;

1 *s'émouvoir* : signifie ici : s'agiter, trembler

2 *pousse au monstre* : attaque le monstre

3 *poudreux* : poussiéreux

4 *reliques* : ossements à caractère sacré

- 60 Les rochers en sont teints ; les ronces dégouttantes
 Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.
 J'arrive, je l'appelle ; et, me tendant la main,
 Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain [...]

Texte C Jean GIRAUDOUX, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, acte I, scène 3, 1935

- 1 ANDROMAQUE – Comment arrive-t-on à ne plus aimer ce que l'on adorait ? Raconte. Cela m'intéresse.
- HECTOR – Tu sais, quand on a découvert qu'un ami est menteur ? De lui tout sonne faux, alors, même ses vérités... Cela semble étrange à dire, mais la guerre m'avait
- 5 promis la bonté, la générosité, le mépris des bassesses. Je croyais lui devoir mon ardeur et mon goût à vivre, et toi-même... Et jusqu'à cette dernière campagne, pas un ennemi que je n'aie aimé...
- ANDROMAQUE – Tu viens de le dire : on ne tue bien que ce qu'on aime.
- HECTOR – Et tu ne peux savoir comme la gamme de la guerre était accordée pour
- 10 me faire croire à sa noblesse. Le galop nocturne des chevaux, le bruit de vaisselle à la fois et de soie que fait le régiment d'hoplites¹ se frottant contre votre tente, le cri du faucon au-dessus de la compagnie étendue et aux aguets, tout avait sonné jusque-là si juste, si merveilleusement juste...
- ANDROMAQUE – Et la guerre a sonné faux, cette fois ?
- 15 HECTOR – Pour quelle raison ? Est-ce l'âge ? Est-ce simplement cette fatigue du métier dont parfois l'ébéniste sur son pied de table se trouve tout à coup saisi, qui un matin m'a accablé, au moment où penché sur un adversaire de mon âge, j'allais l'achever ? Auparavant ceux que j'allais tuer me semblaient le contraire de moi-même. Cette fois j'étais agenouillé sur un miroir. Cette mort que j'allais donner,
- 20 c'était un petit suicide. Je ne sais ce que fait l'ébéniste dans ce cas, s'il jette sa varlope², son vernis, ou s'il continue... J'ai continué. Mais de cette minute, rien n'est demeuré de la résonance parfaite. La lance qui a glissé contre mon bouclier a soudain sonné faux, et le choc du tué contre la terre, et, quelques heures plus tard, l'écroulement des palais. Et la guerre d'ailleurs a vu que j'avais compris. Et elle ne se gênait plus...
- 25 Les cris des mourants sonnaient faux... J'en suis là.
- ANDROMAQUE – Tout sonnait juste pour les autres.
- HECTOR – Les autres sont comme moi. L'armée que j'ai ramenée hait la guerre.
- ANDROMAQUE – C'est une armée à mauvaises oreilles.
- HECTOR – Non. Tu ne saurais t'imaginer combien soudain tout a sonné juste pour
- 30 elle, voilà une heure, à la vue de Troie. Pas un régiment qui ne se soit arrêté d'angoisse à ce concert. Au point que nous n'avons osé entrer durement par les portes, nous

1 régiment d'hoplites : fantassins de l'Antiquité grecque

2 varlope : rabot

nous sommes répandus en groupe autour des murs... C'est la seule tâche digne d'une vraie armée : faire le siège paisible de sa patrie ouverte.

© Éditions Bernard Grasset

Texte D Eugène IONESCO, *Rhinocéros*, acte I, 1958

1 LA SERVEUSE – Mais qu'est-ce que c'est ?

Bérenger, toujours indolent, sans avoir l'air d'entendre quoi que ce soit, répond tranquillement à Jean au sujet de l'invitation ; il remue les lèvres ; on n'entend pas ce qu'il dit ; Jean se lève d'un bond, fait tomber sa chaise en se levant, regarde du côté de la
5 *coulisse gauche, en montrant du doigt, tandis que Bérenger, toujours un peu vaseux, reste assis.*

JEAN – Oh ! un rhinocéros ! *(Les bruits produits par l'animal s'éloigneront à la même vitesse, si bien que l'on peut déjà distinguer les paroles qui suivent ; toute cette scène doit. être jouée très vite, répétant :) Oh ! un rhinocéros !*

10 LA SERVEUSE – Oh ! un rhinocéros !

L'ÉPICIERE, qui montre sa tête par la porte de l'épicerie. – Oh ! un rhinocéros ! (À son mari, resté dans la boutique :) Viens vite voir, un rhinocéros !
Tous suivent du regard, à gauche, la course du fauve.

JEAN – Il fonce droit devant lui, frôle les étagères !

15 L'ÉPICIER, dans sa boutique. – Où ça ?

LA SERVEUSE, mettant les mains sur les hanches. – Oh !

L'ÉPICIERE, à son mari qui est toujours dans sa boutique. – Viens voir !
Juste à ce moment l'Épicier montre sa tête.

L'ÉPICIER, montrant sa tête. – Oh ! un rhinocéros !

20 LE LOGICIEEN, venant vite en scène par la gauche. – Un rhinocéros, à toute allure sur le trottoir d'en face !

Toutes ces répliques, à partir de « Oh ! un rhinocéros ! » dit par Jean, sont presque simultanées. On entend un « ah » poussé par une femme. Elle apparaît. Elle court jusqu'au milieu du plateau ; c'est la Ménagère avec son panier au bras ; une fois arrivée au milieu
25 *du plateau, elle laisse tomber son panier ; ses provisions se répandent sur la scène, une bouteille se brise, mais elle ne lâche pas le chat tenu sous l'autre bras.*

LA MENAGÈRE – Ah ! oh !

Le Vieux Monsieur élégant venant de la gauche, à la suite de la Ménagère, se précipite dans la boutique des épiciers, les bouscule, entre, tandis que le Logicien ira se plaquer
30 *contre le mur du fond, à gauche de l'entrée de l'épicerie. Jean et la Serveuse debout, Bérenger assis, toujours apathique, forment un autre groupe. En même temps, on a pu entendre en provenance de la gauche des « oh ! », des « ah ! », des pas de gens qui fuient. La poussière, soulevée par le fauve, se répand sur le plateau.*

LE PATRON, *sortant sa tête par la fenêtre à l'étage au-dessus du café.* – Que se passe-t-il ?

LE VIEUX MONSIEUR, *disparaissant derrière les épiciers.* – Pardon !

Le Vieux Monsieur élégant a des guêtres blanches, un chapeau mou, une canne à pommeau d'ivoire ; le Logicien est plaqué contre le mur, il a une petite moustache grise, des lorgnons, il est coiffé d'un canotier.

L'ÉPICIERE, *bousculée et bousculant son mari, au Vieux Monsieur.* – Attention, vous, avec votre canne !

L'ÉPICIER – Non, mais des fois, attention !

On verra la tête du Vieux Monsieur derrière les épiciers.

LA SERVEUSE, *au Patron.* – Un rhinocéros !

LE PATRON, *de sa fenêtre, à la Serveuse.* – Vous rêvez ! (*Voyant le rhinocéros.*) Oh ! ça alors !

© Éditions Gallimard

SUJET DE BAC 2

Objet d'étude

Le théâtre : texte et représentation

CORPUS

Texte A MOLIÈRE, *Le Médecin malgré lui*, acte I, scène 1, 1666

Texte B RACINE, *Phèdre*, acte I, scène 3, 1677

Texte C Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, acte III, scène 3, 1834

QUESTION

Après avoir présenté les genres et formes de ces textes de théâtre, vous étudierez le traitement du thème de l'amour dans chacun d'eux.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

4 ► **Commentaire**

Vous ferez le commentaire de l'extrait de *Phèdre* de Racine (texte B).

5 ► **Dissertation**

Un personnage de théâtre peut-il représenter l'humanité ? Vous répondrez à cette question en un développement organisé qui prendra appui sur les textes du corpus et vos lectures.

6 ► **Écrit d'invention**

Deux comédiennes interprètent les rôles de Phèdre et Martine dans les extraits B et A du corpus. L'une trouve que l'amour représenté sur le mode tragique a plus d'intérêt, l'autre préfère le mode comique. Composez le dialogue, appuyé sur les extraits, où chacune justifie sa position.

Texte A MOLIÈRE, *Le Médecin malgré lui*, acte I, scène 1, 1666

Sganarelle, Martine, paraissant sur le théâtre en se querellant.

1 SGANARELLE – Non, je te dis que je n'en veux rien faire, et que c'est à moi de parler et d'être le maître.

MARTINE – Et je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie, et que je ne me suis point mariée avec toi pour souffrir tes fredaines.

5 SGANARELLE – Ô la grande fatigue que d'avoir une femme ! Et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon !

MARTINE – Voyez un peu l'habile homme, avec son benêt d'Aristote !

SGANARELLE – Oui, habile homme. Trouve-moi un faiseur de fagots qui sache, comme moi, raisonner des choses, qui ait servi six ans un fameux médecin, et qui ait su dans

10 son jeune âge son rudiment par cœur.

MARTINE – Peste du fou fieffé !

SGANARELLE – Peste de la carogne !

MARTINE – Que maudits soient l'heure et le jour où je m'avisai d'aller dire oui !

SGANARELLE – Que maudit soit le bec cornu de notaire qui me fit signer ma ruine !

15 MARTINE – C'est bien à toi, vraiment, à te plaindre de cette affaire. Devrais-tu être un seul moment sans rendre grâce au Ciel de m'avoir pour femme ? Et méritais-tu d'épouser une femme comme moi ?

SGANARELLE – Il est vrai que tu me fis trop d'honneur, et que j'eus lieu de me louer la première nuit de nos noces ! Hé ! morbleu ! ne me fais point parler là-dessus : je

20 dirais de certaines choses...

MARTINE – Quoi ? que dirais-tu ?

SGANARELLE – baste, laissons là ce chapitre. Il suffit que nous savons ce que nous savons, et que tu fus bien heureuse de me trouver.

MARTINE – Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver ? Un homme qui me réduit
25 à l'hôpital, un débauché, un traître, qui me mange tout ce que j'ai ?

SGANARELLE – Tu as menti ; j'en bois une partie.

MARTINE – Qui me vend, pièce à pièce, tout ce qui est dans le logis.

SGANARELLE – C'est vivre de ménage.

MARTINE – Qui m'a ôté jusqu'au lit que j'avais.

30 SGANARELLE – Tu t'en lèveras plus matin.

MARTINE – Enfin qui ne laisse aucun meuble dans toute la maison.

SGANARELLE – On en déménage plus aisément.

MARTINE – Et qui, du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer et que boire !

SGANARELLE – C'est pour ne me point ennuyer.

35 MARTINE – Et que veux-tu, pendant ce temps, que je fasse avec ma famille ?

SGANARELLE – Tout ce qu'il te plaira.

MARTINE – J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

SGANARELLE – Mets-les à terre.

MARTINE – Qui me demandent à toute heure du pain.

40 SGANARELLE – Donne-leur le fouet. Quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit saoul dans ma maison.

MARTINE – Et tu prétends, ivrogne, que les choses aillent toujours de même ?

SGANARELLE – Ma femme, allons tout doucement, s'il vous plaît.

MARTINE – Que j'endure éternellement tes insolences et tes débauches ?

45 SGANARELLE – Ne nous emportons point, ma femme.

MARTINE – Et que je ne sache pas le moyen de te ranger à ton devoir ?

SGANARELLE – Ma femme, vous savez que je n'ai pas l'âme endurente, et que j'ai le bras assez bon.

MARTINE – Je me moque de tes menaces.

50 SGANARELLE – Ma petite femme, ma mie, votre peau vous démange, à votre ordinaire.

MARTINE – Je te montrerai bien que je ne te crains nullement.

SGANARELLE – Ma chère moitié, vous avez envie de me dérober quelque chose.

MARTINE – Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles ?

55 SGANARELLE – Doux objet de mes vœux, je vous froterai les oreilles.

MARTINE – Ivrogne que tu es !

SGANARELLE – Je vous battrai.

MARTINE – Sac à vin !

SGANARELLE – Je vous rosserai.

60 MARTINE – Infâme !

SGANARELLE – Je vous étrillerai.

MARTINE – Traître, insolent, trompeur, lâche, coquin, pendard, gueux, bélître, fripon, maraud, voleur... !

SGANARELLE (*Il prend un bâton et lui en donne*). – Ah ! vous en voulez donc ?

65 MARTINE, *criant* – Ah ! ah ! ah ! ah !

SGANARELLE – Voilà le vrai moyen de vous apaiser.

Texte B RACINE, *Phèdre*, acte I, scène 3, 1677

PHÈDRE

- 1 Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée
Sous les lois de l'hymen¹ je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,
Athènes me montra mon superbe² ennemi.
- 5 Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
- 10 D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.
Par des vœux assidus je crus les détourner :
Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ;
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs³ ma raison égarée.
- 15 D'un incurable amour remèdes impuissants !
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens
Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse,
J'adorais Hippolyte ; et le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
- 20 J'offrais tout à ce Dieu que je n'osais nommer.
Je l'évitais partout. Ô comble de misère !
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.
Contre moi-même enfin j'osai me révolter
J'excitai mon courage à le persécuter.
- 25 Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre,
J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ;
Je pressai son exil, et mes cris éternels
L'arrachèrent du sein et des bras paternels.

1 hymen : mariage

2 superbe : fier, orgueilleux

3 victimes [...] je cherchais dans leurs flancs : Phèdre lit l'avenir dans les entrailles des animaux sacrifiés aux dieux.

Je respirais, CEnone ; et depuis son absence,
30 Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence.

Texte C Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, acte III, scène 3, 1834

Le petit bois [...]

Entrent Perdican et Rosette, qui s'assoient.

- 1 CAMILLE, *cachée, à part*. – Que veut dire cela ? Il la fait asseoir près de lui ! Me demande-t-il un rendez-vous pour y venir causer avec une autre ? Je suis curieuse de savoir ce qu'il lui dit.

PERDICAN, *à haute voix, de manière que Camille l'entende*. – Je t'aime, Rosette ; toi seule au monde tu n'as rien oublié de nos beaux jours passés, toi seule tu te souviens de la vie qui n'est plus ; prends ta part de ma vie nouvelle ; donne-moi ton cœur, chère enfant ; voilà le gage de notre amour.

Il lui pose sa chaîne sur le cou.

ROSETTE – Vous me donnez votre chaîne d'or ?

- 10 PERDICAN – Regarde à présent cette bague. Lève-toi et approchons-nous de cette fontaine. Nous vois-tu tous les deux, dans la source, appuyés l'un sur l'autre ? Vois-tu tes beaux yeux près des miens, ta main dans la mienne ? Regarde tout cela s'effacer.

Il jette sa bague dans l'eau.

- Regarde comme notre image a disparu ; la voilà qui revient peu à peu ; l'eau qui
15 s'était troublée reprend son équilibre ; elle tremble encore ; de grands cercles noirs courent à sa surface ; patience, nous reparaissons ; déjà je distingue de nouveau tes bras enlacés dans les miens ; encore une minute, et il n'y aura plus une ride sur ton joli visage ; regarde ! c'était une bague que m'avait donnée Camille.

CAMILLE, *à part*. – Il a jeté ma bague dans l'eau.

- 20 PERDICAN – Sais-tu ce que c'est que l'amour, Rosette ? Écoute ! le vent se tait ; la pluie du matin roule en perles sur les feuilles séchées que le soleil ranime. Par la lumière du ciel, par le soleil que voilà, je t'aime. Tu veux bien de moi, n'est-ce pas ? On n'a pas flétri ta jeunesse ? On n'a pas infiltré dans ton sang vermeil les restes d'un sang affadi ? Tu ne veux pas te faire religieuse ; te voilà jeune et belle dans les bras d'un
25 jeune homme. Ô Rosette, Rosette, sais-tu ce que c'est que l'amour ?

ROSETTE – Hélas ! monsieur le docteur¹, je vous aimerai comme je pourrai.

1 *Monsieur le docteur* : Perdican a fait des études, Rosette est une paysanne ignorante.

SUJET DE BAC 1

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Vous devez d'abord repérer les marques des genres théâtraux, c'est-à-dire les éléments relevant de la comédie et du comique, de la tragédie et du tragique, afin de classer les textes ou de déterminer leurs emprunts aux modèles de référence. Prenez en compte leur époque.
- L'étude de l'écriture théâtrale et des caractéristiques qu'elle présente dans les extraits, tant pour la parole théâtrale et que pour les didascalies, vous permettra de mieux aborder le sujet du récit et ses modalités.
- Interrogez-vous sur l'événement relaté et sa mise en scène.

Les genres et les époques représentés ici sont divers : les textes A et B, du XVII^e, relèvent de la comédie classique en prose pour le premier et de la tragédie classique en vers pour le second; les deux textes du XX^e siècle pratiquent le mélange des genres.

Les Fourberies de Scapin présentent des personnages moyens aux noms de maître (Octave) ou de valets (Scapin et Sylvestre) ; le ton et le sujet sont légers et comiques. En revanche, dans l'extrait de *Phèdre*, les noms des personnages, nobles et héroïques, renvoient à la mythologie grecque ; le style est noble, le ton est sérieux et grave, adapté au sujet. Les textes du XX^e sont libérés des codes génériques qui régissent les deux extraits précédents ; celui de Giraudoux s'inscrit dans un épisode emprunté à *L'Iliade* d'Homère : le titre évoque l'espoir mais aussi la fatalité tragique ; nous retrouvons donc certaines caractéristiques de la tragédie (les personnages nobles, le sujet et le ton) associées à une mise en forme souple et moderne. Le texte de Ionesco s'apparenterait en revanche plutôt à la comédie par ses personnages simples, son ton léger et ses marques comiques, mais l'apparition d'un monstre furieux n'est pas sans rappeler la tragédie de Racine.

Le premier extrait propose une tirade-récit, tandis que les textes B et C présentent un dialogue où les interlocuteurs s'interrogent et se répondent dans des répliques et des tirades mesurées. S'il s'agit d'un dialogue également dans le texte D, cette succession de brèves répliques semées dans des didascalies prépondérantes sert à marquer une réaction et non un échange. Les quatre textes montrent ainsi un événement qui se produit hors scène. Les extraits de Racine et de Ionesco relatent l'apparition d'un monstre, et le combat héroïque et tragique d'Hippolyte, tandis que les textes de Molière et Giraudoux permettent à leur personnage de se définir à travers le récit : une rencontre amoureuse puis un mariage, une bataille d'Hector qui lui fait haïr la guerre. On peut observer un retour dans le passé marqué par des indications temporelles et les temps dominants em-

ployés pour la narration dans les textes A, B et C, ainsi qu'une invitation d'Andromaque : « Raconte » (texte C, l. 1), ou une remarque de Sylvestre : « Si vous n'abrégez pas ce récit » (texte A, l. 39) ; le texte D raconte l'événement en le faisant se jouer sous nos yeux : le rhinocéros reste dans la coulisse, la scène étant réservée à l'expression de la stupeur des nombreux personnages présents.

Les moyens mis en œuvre pour donner à voir l'événement relèvent du langage verbal pour les trois premiers extraits : précision du lexique et recours aux figures de rhétorique dont l'hypotypose (textes B et C) qui consiste à décrire ou raconter une scène de façon à la rendre vivante, présente, emploi du présent de narration (textes A et B), recours au registre pathétique (texte A), fantastique et tragique (texte B). Le texte D fait appel au jeu de scène, aux bruits et au décor, le langage verbal étant réduit à un rôle secondaire d'appui traduisant la surprise et la panique manifestées dans les didascalies. Ainsi, ce que l'on raconte passe soit par le texte, soit par le jeu qui met en œuvre les artifices propres à l'illusion théâtrale.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- La part du texte et celle de la représentation sont à étudier dans l'extrait qui se distingue des autres de ce fait. C'est ainsi que vous cernerez dans sa globalité l'événement présenté dans le passage.
- Prenez en compte les références aux genres théâtraux pour vous aider.

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Le théâtre s'est progressivement libéré des contraintes qu'il s'était donné à son origine ; au XX^e siècle se développe le courant du théâtre de l'absurde dans lequel s'inscrit l'extrait de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, pièce datant de 1958 qui met en scène de façon imagée et symbolique la montée des idéologies totalitaires et les réactions humaines à leur égard. Le passage présente l'apparition du premier rhinocéros qui donne son titre à l'œuvre, moment clef situé peu après le début de la pièce, événement et action tout à la fois : il s'agit de montrer par les moyens du théâtre ce qui ne peut être représenté sur scène. Il nous invite à nous interroger sur la part accordée au texte et à celle de la représentation dans le théâtre de Ionesco : quelle conception du langage théâtral au XX^e est mise en œuvre dans cet extrait ? Nous étudierons dans un premier temps la prépondérance des didascalies sur le dialogue, puis nous nous pencherons sur les statuts des personnages ; enfin, nous nous intéresserons à la mise en œuvre de l'action.

Développement

1. Prépondérance des didascalies sur le dialogue : quelle conception du théâtre ?

L'extrait de *Rhinocéros* se caractérise tout d'abord par une prédominance des didascalies sur le dialogue ; il convient donc d'étudier en premier lieu les informations fournies par les indications scéniques, avant de déterminer le rôle du dialogue, afin de comprendre quelle conception du théâtre nous est proposée ici.

1. Informations fournies par les didascalies En effet, de nombreuses indications relatives à la mise en scène parcourent et structurent le passage, envahissant même les répliques. Celles-ci sont traditionnelles, conventionnelles, et portent sur la gestuelle et l'expression des personnages que vont jouer les acteurs : « *Jean se lève* » (l. 4), ainsi que sur le décor montré dans son utilisation à travers les compléments circonstanciels de lieu : « *qui est toujours dans sa boutique* » (l. 17), ou encore les accessoires et costumes : des objets tels le « *panier* » (l. 24), les « *provisions* » (l. 25), une « *bouteille* » (l. 26) et « *le chat* » lâchés ou conservés par la Ménagère, accessoires jouant un rôle dans cette scène ; la description des costumes et de l'apparence physique est d'une extrême minutie, en témoignent les adjectifs ou compléments du nom : « *une canne à pommeau d'ivoire* » (l. 37-38), « *petite moustache grise* » (l. 38). On observe également de nombreux termes renvoyant au déplacement du regard ou des personnages : « *tous suivent du regard à gauche* » (l. 13), « *venant vite en scène par la gauche* » (l. 20), un lexique récurrent du mouvement qui dénote une grande agitation dans une atmosphère bruyante : « *les bruits produits par l'animal* » (l. 7), « *des pas de gens qui fuient* » (l. 32-33). Le rythme du jeu de scène est également précisé : « *cette scène doit être jouée très vite, répétant* » (l. 8-9), jusqu'aux répliques qui sont reprises entre guillemets ou annoncées avant d'être prononcées par les personnages. Prépondérantes, omniprésentes, d'une extrême précision proche du genre romanesque, ces didascalies constituent donc l'essentiel de l'extrait auquel elles donnent son sens.

2. Part et rôle du dialogue Par ailleurs, le dialogue apparaît comme singulièrement réduit et peu significatif ; en effet, les répliques sont constituées de phrases interrogatives : « *Mais qu'est-ce que c'est ?* » (l. 1), et exclamatives, souvent non verbales : « *Oh ! un rhinocéros !* », qui permettent l'identification du rhinocéros présenté d'abord à travers un bruitage par les didascalies qui évoquent sa vitesse et son déplacement dans l'espace : « *Il fonce droit devant lui, frôle les étalages* » (l. 14), prenant ainsi une dimension visuelle : le théâtre dit ce qu'il ne peut montrer. D'autre part, des interjections récurrentes traduisent la surprise générale, réduite à l'onomatopée « *oh !* » ou « *ah !* », mêlée à la curiosité et la bousculade qui s'ensuit : « *Pardon !* ». Le dialogue reste donc secondaire et prend son sens des moyens liés à la mise en scène dont il se fait l'appui.

Bilan-Transition Il se dégage donc de cet extrait une conception du théâtre qui privilégie la représentation visuelle et sonore pour montrer l'apparition du rhinocéros et son effet, ce second langage qui dépasse ici le texte, mais aussi une maîtrise totale par le dramaturge de la mise en scène qu'il associe à sa pièce en l'inscrivant au cœur de l'écriture, enrobant ainsi le dialogue.

II. Quel statut pour les personnages ?

De même, le statut des personnages est aussi affecté par cette esthétique visuelle et sonore du théâtre joué : c'est ce que montrent les différentes fonctions qui leur sont dévolues, ainsi que leurs réactions sur scène.

1. Fonctions théâtrales On peut observer en effet deux grandes fonctions pour les neuf personnages présents, et nombreux, dans cet extrait : les sept premiers sont désignés par des termes qui renvoient au cadre de la place d'une petite ville un dimanche et indiquent leur métier : « *la Serveuse* », « *l'Épicier* » ; on trouve également une fonction domestique : « *la Ménagère* » et un habitant respectable, un notable, désigné comme « *le Vieux Monsieur élégant* » ; « *le Logicien* » renvoie au rôle qu'il tiendra plus tard, à savoir celui de spécialiste de la logique (traitée sur le mode de l'absurde) ou de raisonneur, et semble ici incongru, mais se mêle parfaitement à la foule à laquelle il s'intègre. Ces stéréotypes semblent plus ici des figurants que des personnages et rappellent le chœur antique qui fait part au public des événements et assume les récits de ce qui n'est pas représenté sur scène. En revanche, « *Béranger* » et « *Jean* » se détachent de la masse par leurs prénoms ; ce sont des personnages en pleine conversation et des amis, comme l'indique la didascalie « *répond tranquillement à Jean au sujet de l'invitation* » (l. 2-3), dont les comportements sont opposés, le premier restant muet et indifférent à l'événement : « *toujours indolent* » (l. 2), « *toujours apathique* » (l. 31), l'adverbe soulignant cette attitude constante de passivité associée à la position : « *assis* » (l. 6), le second manifestant une grande excitation semblable à celle qui s'empare de la foule : « *fait tomber sa chaise en se levant* » (l. 4) et prenant la parole, cédant à un instinct grégaire à l'inverse de l'individu qu'est Béranger.

2. Réactions D'autre part, les paroles et comportements des personnages en scène semblent constituer une réaction à un événement de façon à créer une atmosphère. Ils présentent un aspect mécanique dans leur gestuelle et leurs propos, qui sont aussi marqués par le procédé de répétition, ainsi huit occurrences de « *un rhinocéros !* » parcourent le passage, le tout relevant du décalage comique. Cris et précipitation dominant, élaborant une atmosphère d'effolement et de panique, proche de l'hystérie collective : « *gens qui fuient* » (l. 32-33), le Logicien est « *plaqué contre le mur* » (l. 38), comme acculé par un danger auquel il ne pourra se soustraire. L'atmosphère est également teintée d'agressivité et de violence, ce dont témoignent les objets renversés et brisés sur scène, mais aussi les relations entre les personnages mentionnées dans les didascalies : « *bousculée et bousculant* » (l. 40) joue sur les temps du mode participe, le passé rendant l'Épicière passive et victime, tandis qu'à l'inverse le présent la rend active et agressive, comme dans une réaction en chaîne qui se met en place sous nos yeux ; il en est de même pour la réplique : « *Attention, vous, avec votre canne* » (l. 40-41) qui présente les deux personnages dans une situation d'affrontement d'abord physique, à travers une gestuelle, puis verbal.

Bilan-Transition Ainsi, ce sont plus des acteurs, qui dominent de leur présence matérielle et physique cette scène visuelle, que des personnages : le jeu collectif combine comme des pantins ces figurants parmi lesquels le protagoniste de Béranger est éteint et disparaît momentanément. Ce mode comique et déshumanisé du traitement de l'essentiel des personnages évoque une foule inquiétante sous son premier aspect léger.

III. Comment est mise en œuvre l'action ?

Enfin, nous pouvons nous interroger sur l'action mise en œuvre à travers l'étude de l'événement proposé, et les modalités de représentation sur un double plan scénique.

1. L'événement L'action consiste en l'apparition d'un rhinocéros, certes annoncé par le titre de la pièce, mais l'événement est présenté comme extraordinaire et relève du fantastique : inattendu, insolite, surgi de nulle part et dérobé à la vue par la coulisse, « l'animal » sauvage et exotique (qui s'oppose sur la scène au chat de la ménagère, animal domestique minuscule et réduit à l'état d'objet par la femme qui le porte de la même façon que son panier) fait intrusion dans les répliques et dans un cadre ordinaire et tranquille représenté par le décor et les fonctions, dans une proximité inquiétante : « *sur le trottoir d'en face* » (l. 21). Le monstre, car a priori c'en est un, apparaît d'emblée comme destructeur et furieux, et le nom « *le fauve* », qui semble peu adapté pour un rhinocéros, marque sa férocité. L'étonnement ressemblant ici à une surprise maladroite et naïve n'est donc pas adapté à l'événement hors scène, inquiétant.

2. Modalités de représentation L'action est effectivement double et dédoublée : on nous donne à voir simultanément un événement important hors scène au moyen de l'illusion théâtrale sonore et visuelle suggérée par le bruitage ainsi qu'une invasion sous la forme d'une trace de son passage, sorte de brume trouble : « *la poussière soulevée par le fauve se répand sur le plateau* » (l. 33), et une réaction importante sur scène. L'une et l'autre se complètent, se mettent en valeur et aboutissent ainsi à la création originale devant le public de ce qui ne peut être représenté que dans une tirade-récit à la façon de la tragédie classique.

Bilan-Transition L'événement et l'action réunissent donc le hors scène et la scène pour créer un effet : montrer le monstre en utilisant les artifices du théâtre, certes, mais dans une optique originale qui mêle les genres et les registres et qui laisse le spectateur dans une sorte d'incertitude au sujet de ce qu'il voit ou de ce qu'il doit voir.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons dire que cet extrait de *Rhinocéros* présente le langage théâtral sous son double aspect, celui du texte et celui de la mise en scène, laquelle est privilégiée car porteuse d'un sens que ne peut rendre le langage verbal, mis à son service seulement, et ne rendant pas compte de l'action en elle-même. Les personnages perdent donc leurs caractéristiques et leur individualité dans le cadre d'un jeu de foule qui souligne l'événement et confère au rhinocéros l'aspect d'un monstre, mais le comique mêlé au fantastique et aux marques de la fureur et de la terreur tragiques, sous-jacentes, brouille les repères et nous laisse dans l'incertitude. Que faut-il voir ? Le monstre ou la réaction face à lui ? L'aspect confus et précipité de l'ensemble nous étourdit et voile l'essentiel, à savoir la gravité de l'apparition du monstre. Nous pouvons donc observer dans l'écriture de Ionesco une utilisation des procédés théâtraux dans la perspective d'un théâtre joué, où le langage théâtral en quête de sens dépasse le texte pour s'enrichir du jeu.

CONSEILS ET ASTUCES

- Le sujet est classique et se rapporte à l'objet d'étude qui envisage le théâtre sous son double aspect de texte et de représentation.
- Vous devez examiner le rôle et l'importance de chacun d'eux pour présenter la spécificité de l'écriture théâtrale.

Attention ! les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Le genre théâtral présente la spécificité d'associer un texte à une mise en scène, dans la mesure où il est à son origine conçu pour être joué. L'écriture théâtrale prend donc en compte cette particularité qui se matérialise à travers les artifices propres à la représentation sur scène, des décors aux machines, et qui a pu relever, au cours de son histoire et de son évolution, non pas de l'auteur mais du metteur en scène. Le théâtre doit-il avant tout se définir comme un texte ? Il oscille ou choisit en effet entre ses deux aspects, celui du texte d'une part, celui de la représentation d'autre part, ce qui nous invite à nous interroger sur la conception de son écriture par les auteurs dramatiques afin de déterminer le sens dont sont porteurs ces deux éléments constitutifs du théâtre. Nous étudierons par conséquent dans un premier temps la primauté du texte, puis nous nous pencherons sur l'intérêt du jeu de scène comme langage, pour nous demander enfin dans quelle mesure cette complémentarité est créatrice de sens.

Développement

I. En quoi le texte est-il primordial au théâtre ?

Le théâtre semble tout d'abord se définir par la primauté du texte, à travers le travail du langage verbal par son auteur, mais du fait également d'un certain désintérêt pour ce qui relève de la représentation.

1. Le théâtre, une création verbale et littéraire Le texte théâtral est en effet au centre de la création par le travail du langage qui lui donne son sens et l'invite à être lu et entendu. Cette dimension littéraire a été envisagée par Antonin Artaud, à regret certes, dans *Le Théâtre et son double* : « le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage ». Ainsi, les tragédies de Racine utilisent-elles toutes les ressources de la création poétique : rythme, figures et images pour donner à voir ce qui est dit, comme la description du coup de foudre dans *Phèdre* :

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue »

où l'énumération ternaire rythme les étapes de la rencontre et de la prise de conscience, montrant par deux verbes antithétiques les contradictions liées à la passion amoureuse, et insistant sur le regard qui entoure les émotions de Phèdre, tout en montrant visuellement, à travers les mots, ce qu'un jeu de scène ne peut rendre dans son intensité et sa particularité. L'extrait du corpus élabore également le décor et l'atmosphère de l'action à l'aide de métaphores : « la plaine liquide » pour la mer, et du registre fantastique pour la présentation du monstre, faisant passer par le langage verbal le récit et ses émotions. Il en est de même pour le rôle du texte dans l'extrait de Molière, où le comique du coup de foudre interminablement raconté sous la forme de l'éloge souvent hyperbolique de la femme aimée passe à travers le langage.

2. Désintérêt pour la mise en scène Aussi la représentation reste-t-elle souvent secondaire ; elle n'est pas, ou peu, prise en compte par le dramaturge dans l'écriture de sa pièce. C'est d'ailleurs ce qui ressort des trois premiers extraits du corpus, datés du XVII^e pour Molière et Racine, du XX^e pour Giraudoux, où les didascalies sont absentes ou réduites pour *Les Fourberies de Scapin*, et non porteuses de sens. Le théâtre classique se présente et se joue en effet, pour la tragédie, sous une forme statique qui laisse place à la « parole » (Antonin Artaud), et cette primauté accordée au texte est reprise par Giraudoux dans *Électre* à travers un long monologue, le lamento du jardinier, qui a été coupé et adapté pour la représentation, ayant été qualifié de « tunnel ». On peut même observer au XIX^e siècle, alors que le drame romantique multiplie les décors, les personnages, les scènes d'action et de vie, comme le duel dans *Hernani* de Victor Hugo, un rejet de la représentation par Musset qui conçoit le théâtre comme un « spectacle dans un fauteuil » : la mise en scène n'est alors perçue que comme figurative, et les difficultés liées à sa réalisation la rendent parfois insatisfaisante.

Bilan-Transition Ainsi, le texte théâtral offre cette particularité de porter le sens et de donner à voir, ce qui relègue, pour une large part des pièces, la mise en scène à un rôle secondaire qui consiste à mettre en valeur de façon accessoire le langage verbal privilégié par l'auteur.

II. En quoi le jeu de scène sert-il le théâtre ?

Cependant, l'importance qui peut être accordée à la représentation s'explique par l'intérêt de l'aspect visuel du théâtre joué, et par la conception moderne d'un langage théâtral au-delà du langage verbal.

1. Intérêt de la mise en scène et du jeu Le spectacle nécessite en effet un jeu de scène qui permet de jouer le texte théâtral, et non pas simplement de le dire. Ainsi, la gestuelle est dominante dans la commedia dell'arte, au XVI^e, et consiste en une improvisation à partir d'un canevas, le texte n'étant que secondaire. D'autre part, on peut observer d'importantes didascalies dans la première scène de *L'Île des Esclaves* de Marivaux, où le jeu souligne et oriente le dialogue d'Arlequin qui feint d'approuver son maître Iphicrate alors qu'il siffle, chante et manie sa bouteille pour marquer le début de sa révolte. Enfin, les comédies-ballets de Molière intègrent les parties chantées et dansées dans la pièce, comme le sacre de Monsieur Jourdain en mamamouchi dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, donnant à l'esthétique théâtrale une dimension autre que celle du texte.

2. Une forme de langage Par ailleurs, certains dramaturges, au XX^e, envisagent la mise en scène, à laquelle ils accordent une place prédominante sur le texte, dans la perspective d'Antonin Artaud qui déplore que le théâtre soit limité au texte et par le texte, pour aboutir à la notion de langage théâtral distinct du langage verbal ou de la parole, un langage fondé sur un ensemble visuel et auditif. Les pièces de Samuel Beckett présentent un texte envahi par les didascalies qui ne peut prendre un sens qu'à travers elles. De même, l'extrait de *Rhinocéros* de Ionesco offre des didascalies prépondérantes qui prennent en charge le sens de la scène de l'apparition du rhinocéros à travers une gestuelle et des bruits, les répliques consistant en une simple manifestation de surprise et devenant à leur tour accessoires et secondaires.

Bilan-Transition Le théâtre peut donc être conçu sous l'angle de sa représentation, dans la perspective du spectacle qui oriente le texte, lui aussi limité, mais également pour créer du sens lorsque le langage verbal s'avère insuffisant, et former une esthétique nouvelle et complète.

III. Une nécessaire complémentarité qui fonde le théâtre dans sa spécificité

Enfin, ces deux aspects du théâtre semblent devoir se compléter et non s'opposer, afin de souligner le sens du texte mais aussi d'en proposer une interprétation en le mettant en scène.

1. La mise en scène au service du sens du texte Le théâtre prend en compte le public, lecteur ou spectateur, sur lequel il exerce un effet ; la mise en scène permet d'amplifier ou de souligner le sens d'une scène en fonction de l'effet recherché. Elle constitue par exemple un moyen d'accentuer la dimension comique, c'est le cas de la gestuelle du valet qui bat son maître en imitant différents accents évoquant des personnages imaginaires par le seul son (et non par le texte en lui-même) dans la scène du sac des *Fourberies de Scapin* ; elle permet en revanche dans la représentation de *Phèdre* de mettre en valeur le récit fondé sur la force évocatrice du langage verbal en effaçant le récitant.

2. Orientation du sens d'une œuvre théâtrale De même, la mise en scène permet d'apporter au texte de théâtre une interprétation qui ne relève plus forcément de son auteur, laissant une marge de liberté qui permet une sorte de recreation. En effet, le choix des décors et des costumes oriente le sens et la portée d'une œuvre : les costumes d'époque ancrent le texte dans une période tandis que les costumes modernes la rapprochent du spectateur ou lui confèrent un aspect intemporel. À l'inverse, les dramaturges comme Ionesco souhaitent maîtriser leur œuvre, indiquant minutieusement tous les détails du jeu de scène. Dans les deux cas, la notion de représentation oriente le sens du texte théâtral.

Conclusion

Ainsi, si le texte est à l'origine de la création théâtrale, la représentation l'oriente et lui donne son sens. Le théâtre joué n'est pas un simple théâtre lu, et sa mise en scène propose une interprétation livrée par son auteur ou laissée à l'initiative du metteur en scène. Le langage théâtral prend alors en compte l'ensemble des éléments de la scène auxquels s'intègrent les paroles.

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- La tirade en prose attendue doit adopter un ton relevant cette fois du tragique. Vous reprendrez donc les éléments de l'action du texte de départ dans cette perspective.
- Vous pouvez relire le texte de Racine pour vous aider.
- Respectez les caractéristiques de l'écriture théâtrale en tenant compte de la mise en scène.

BÉRANGER

Que dire ? (*Il passe la main sur son front.*) Tu vois mon trouble, Daisy, laisse-moi trouver les mots qui me permettront de t'expliquer ce que j'ai vu il y a une heure à peine. (*Une pause. Il baisse la tête puis lève les yeux vers Daisy.*) La place était tranquille, comme elle l'est toujours un dimanche matin ; les gens se saluaient d'un sourire en se croisant. J'étais moi-même plongé dans une sorte de paresse bienheureuse, discutant avec Jean de tout et de rien. Soudain, son visage s'est décomposé et il a bondi de sa chaise. J'ai alors entendu des cris et un bruit terrible. (*Un temps.*) Des cris de surprise tout d'abord, oui, de surprise : un rhinocéros, c'était un rhinocéros ! (*Il secoue la tête.*) Ce n'était pas un rhinocéros, Daisy. (*Il sourit tristement, puis reprend*) C'était un monstre. C'était l'incarnation du mal. (*Il observe Daisy, semblant attendre de sa part une réaction qui ne vient pas.*) Daisy, tu dois me croire. (*Sa voix se fait plus grave et il ne regarde plus Daisy.*) Je l'ai vu. J'ai vu sa course folle et furieuse tout près de moi. J'ai senti son souffle puissant et cette rage destructrice qui l'animait. J'ai entendu le martèlement de son pas lourd soulevant des nuages de poussière. Et j'ai été comme pétrifié par cette force brutale qui émanait de lui. (*Il soupire.*) C'est ensuite que j'ai compris que je venais de voir un monstre infernal sorti du néant pour nous détruire. C'est ensuite que j'ai compris que je venais d'entrevoir la mort. (*Il s'écarte de quelques pas, et sa voix se brise à la réplique suivante.*) Écoute-moi, écoute-moi encore, je t'en prie. (*Une pause. Sa voix se raffermi dès le premier mot et s'amplifie peu à peu.*) Partout, tout autour de moi, à côté de moi, derrière et devant moi, tout n'était que cris et hurlements, fracas de verre brisé et fuite frénétique ; j'ai vu un homme courir, poursuivi par le monstre, pour chercher refuge vers ses semblables, impuissants et désarmés, et tenter de courir encore alors qu'il était acculé au mur ; j'ai vu une femme découvrir l'épouvantable vision de la bête, pâlir et se traîner péniblement à l'abri, fragile et chancelante, pour tomber dans les bras de ceux qui ne pouvaient plus la soutenir ; j'ai vu la foule de la place en proie à la terreur se bousculer et se battre pour échapper au souffle de fureur qui nous menaçait, j'ai vu l'époux et l'épouse se désunir pour gagner au plus vite un endroit plus sûr, pour fuir la rue et cette épouvantable apparition. (*Il lève les bras.*) Mais où aller, dans cette brume

épaisse ? Où fuir le monstre ? (*Ses bras retombent lentement le long de son corps.*) Hélas ! Il n'y avait pas d'issue. La bête ne nous a pas mis à mort, mais elle reviendra, je le sais, pour poursuivre son œuvre fatale. Et si elle ne nous écrase pas, c'est nous qui nous entretuerons pour lui échapper. (*Il marche soudain de long en large de façon fébrile.*) Et moi, je suis resté muet, incapable de penser ou de réagir ! (*Il revient vers Daisy et lui prend la main.*) Ne me regarde pas ainsi, Daisy. Ne me juge pas. (*Il lâche sa main et s'écarte d'elle.*) Je résisterai. Je ne laisserai pas ce monstre détruire la part d'humanité que je porte en moi.

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Les trois extraits relèvent de périodes et de genres différents mais présentent une unité thématique : l'amour, source de conflit ici, est mis en scène sous ses divers aspects qu'il faut présenter en détail.
- Prenez en compte l'époque pour repérer les éléments relevant de la comédie et du comique, de la tragédie et du tragique, et identifier les genres théâtraux.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. Marques des genres et formes théâtraux

1. Deux textes de la période classique (XVII^e)

- Une comédie (texte A) : des personnages de condition sociale basse, lexique bas et prose, comique et gestuelle.
- Une tragédie (texte B) : personnages issus de la mythologie grecque, alexandrins et style noble, registre tragique.

2. Une comédie romantique du XIX^e qui mêle légèreté et sérieux

II. Traitement du thème de l'amour

Sous le signe du conflit, intérieur pour Phèdre, extérieur et direct entre Sganarelle et Martine, extérieur mais dissimulé et indirect entre Perdican et Camille.

1. Texte A : mode tragique

- Passion amoureuse interdite et coupable, infligée par la déesse Vénus à Phèdre, source de souffrance pour ce personnage qui lutte en vain contre cet amour qui lui fait horreur.
- Représentation célèbre du coup de foudre et des effets de la passion à travers le récit qui est fait de sa naissance et de son évolution dans cette tirade.

2. Texte B : mode comique

– Dialogue entre deux époux en pleine querelle au sujet du comportement du mari paresseux, buveur et insouciant, qui évoquent leur mariage pour le regretter et échangent des reproches, des insultes puis des coups de bâton comiques.

3. Texte C : mélange des genres

- Stratagème amoureux et manipulation par Perdican de deux femmes afin de provoquer la jalousie de Camille, dont il feint de se détacher, en courtisant Rosette.
- Sorte de drame comique de la jalousie comme le suggère le verbe du titre de la pièce.
- Procédé comique du personnage caché et mise en scène dirigée par Perdican, mais le ton et l'émotion sont sérieux : souffrance des trois personnages face à l'amour : déception de Perdican, douleur de Camille délaissée, désarroi de l'humble Rosette face à un amour qui la dépasse.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- Dans cette tirade, Phèdre avoue à sa confidente son amour secret pour Hippolyte, tout en racontant la naissance et l'évolution de cette passion tragique qui lui fait horreur. En quoi cette passion relève-t-elle du tragique ?
- Il faut étudier la représentation de l'amour et ses effets sur le personnage qui l'éprouve, ainsi que le regard qu'il porte sur lui-même à travers ce récit.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

1. Possession et métamorphose par la passion

1. La dépossession de soi : emprise physique et morale de la passion qui se manifeste :

- Par des troubles du corps : antithèse « *je rougis, je pâlis* » (l. 5), paralysie et pétrification, lexique de la maladie ;
- Par des troubles de l'âme et de la raison : confusion (« implorait » (l. 17), « j'adorais » (l. 18)), lexique de la folie.

2. L'amour est associé à une obsession

- Hallucinations et sentiment de persécution par l'image d'Hippolyte (indications de temps « *sans cesse* » (l. 18) et de lieu « *partout* » (l. 21), « *dans les traits de son père* » (l. 22)).

3. Transformation de Phèdre sous le signe de la contradiction : traduction de cet amour par la haine

- Dmesure : hyperboles, excès des réactions et des sentiments.
- Fureur religieuse et furie familiale : dévotion excessive à Vénus, épouse acariâtre et « *injuste marâtre* » (l. 26).

II. Une passion fatale

1. Personnage tragique instrument du destin

– Malédiction divine sur la lignée de Phèdre, fatalité et enfermement dans une passion irrémédiable.

– Lexique de l'impuissance et de la manipulation de sa victime par la déesse.

2. Expression de la culpabilité : une passion incestueuse et adultère qui détruit et condamne

– Rupture du mariage : « *lois de l'hymen* » (l. 2), séparation entre le père et le fils : « *du sein et des bras paternels* » (l. 28), le roi et son successeur : « *exil* » (l. 27).

– Lexique du feu : « *rougis* » (l. 5), « *brûler* » (l. 8), « *feux* » (l. 9), « *fumer* » (l. 19), qui renvoie dans la perspective chrétienne du XVII^e aux flammes de l'enfer en plus de l'ardeur de la passion amoureuse.

3. Profonde souffrance intérieure et extérieure

– Blessure de sa dignité et de son orgueil.

– Oppression et lutte ; lexique du conflit : « *persécuter* » (l. 24), « *bannir* » (l. 25), « *arrachèrent* » (l. 28).

III. Représentation des tourments d'une conscience lucide

1. Une tirade-récit

– Récit au passé, mise à distance se désigne par des métonymies : « *mes yeux* » (l. 7), « *ma main* » (l. 16), « *ma bouche* » (l. 17).

– Analyse constante : le « Je », conscience lucide, s'oppose à la femme amoureuse : « *contre moi-même* » (l. 23).

Le dévoilement

– Recherche de la vérité : les causes (vers 1), expression de l'amour pour Hippolyte.

– Affrontement de ses sentiments après le mensonge, la lâcheté et la fuite : périphrase pour Hippolyte : « *ce Dieu que je n'osais nommer* » (l. 20), verbes « *j'affectai* » (l. 26), « *détourner* » (l. 11), « *je l'évitais* » (l. 21).

3. Une tentative de libération :

– Par la parole et l'aveu à « *Oenone* », confidente mentionnée au vers 29.

– Par le registre lyrique : phrases exclamatives, plainte : « *Ô comble de misère !* » (l. 21).

CONSEILS ET ASTUCES

- Le sujet vous demande si le personnage de théâtre peut représenter la réalité humaine.
- Il implique un plan dialectique : vous discuterez cette idée en montrant les éléments qui rapprochent le personnage de l'humanité réelle et ordinaire, puis les aspects fictifs ou extrêmes qui l'en éloignent.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. Le personnage de théâtre représente bel et bien la réalité des hommes

1. Représentation des sentiments et des relations des hommes

– Analyse de l'amour humain (*Phèdre*), conflit et rivalité.

– Autres thèmes, autres formes, tout peut être évoqué.

2. Mise en scène des faiblesses ou des défauts

– Les limites humaines et l'orgueil (l'hubris tragique), des médiocres (personnage de Béranger indécis chez Ionesco) ou des personnages ridicules.

– Les vices (avarice, ambition, crédulité...).

3. Montrer l'individu inséré dans la société

– Intrigues politiques et rapport au pouvoir, théâtre engagé au XX^e, représentation imagée des idéologies totalitaires (*Rhinocéros*) ou des tyrans avec *Ubu roi* d'Alfred Jarry.

– Mise en scène du peuple et de la foule dans le drame romantique.

II. Cependant, le personnage de théâtre met en scène une autre forme d'humanité

1. Des personnages hors du commun

– Des héros tragiques.

– Des personnages comiques brillants par leur ingéniosité comme Scapin, en tout cas des personnages qui sortent de l'ordinaire.

2. Un aspect schématique

– Des stéréotypes, des caricatures ou des caractères sans épaisseur psychologique dans la comédie.

– Des situations et des relations simplifiées, symboliques ou montrées à l'aide d'une gestuelle.

3. Amplification pour plaire, toucher et instruire

– Des personnages littéraires, modèles ou contre-exemples, qui constituent une incarnation ou un idéal, s'éloignant de la réalité humaine.

– On suscite avant tout la réaction du public au personnage.

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le dialogue attendu (qui n'est pas un dialogue de théâtre) proposera des arguments en faveur de l'intérêt comique de l'amour pour l'un des interlocuteurs et en faveur de l'intérêt tragique de ce sentiment pour l'autre, illustrés à partir des extraits.
- Vous devrez vous appuyer sur des éléments de mise en scène.

Éléments de correction

- Construire un dialogue entre les deux comédiennes (tiret pour chaque locuteur) ; pas de langage familier ; confronter les avis, interpellier l'autre.
- Exposer les deux conceptions du traitement de l'amour au théâtre : thème sérieux, beauté du texte, noblesse de ce sentiment, mais il comporte aussi d'autres aspects, on peut en rire.
- Aborder le personnage et son effet théâtral : émotion véhiculée par la tirade de Phèdre, force des mots et de l'évocation ; vivacité de la querelle, gestuelle, bon sens et faiblesse de Martine.
- Fonction : toucher le public ou l'amuser.
- Dans les deux cas : une leçon sur l'amour, plaire et instruire.

L'argumentation : convaincre, persuader et délibérer

1 Les rouages de l'argumentation

À quoi sert l'argumentation ?

→ 1. Vouloir convaincre, persuader ou délibérer

■ Argumenter, c'est le fait de soutenir, réfuter ou discuter une opinion, une thèse. Convaincre, persuader et délibérer sont trois stratégies argumentatives différentes.

Stratégie argumentative	But	Moyen	Sollicitation du lecteur
Convaincre	amener une personne à penser profondément la même chose que soi	- arguments rationnels : preuves logiques, nombre d'idées limité en vue d'une bonne compréhension - exemples clairs illustrant les arguments : références historiques, littéraires, anecdotes, faits d'actualité... - registre didactique ou polémique - composition soignée : plan simple et clair, progressif, emploi de connecteurs logiques, conclusion.	le locuteur s'adresse à la raison du destinataire
Persuader	entraîner l'adhésion d'un interlocuteur à une thèse	- travail de l'éloquence : figures de rhétorique destinées à émouvoir, à impressionner, apitoyer ou effrayer le lecteur, rythme étudié, effets d'insistance... - prise en compte de la personnalité du destinataire - expression de la sensibilité personnelle de l'auteur - registre pathétique, lyrique, ironique, polémique...	le locuteur s'adresse aux sentiments du destinataire, à son imagination
Délibérer	effectuer un choix face à une question problématique, un dilemme	- peser le pour et le contre et parvenir à une conclusion - faire des hypothèses, marquer des hésitations, des contradictions, se poser des questions...	la raison et les sentiments peuvent être sollicités

→ 2. Défendre une thèse à partir d'un thème

■ L'argumentation sert à défendre une **thèse**, sur un **thème** donné, directement ou indirectement. Le thème d'une argumentation est son **sujet général**, la **question posée**. La thèse soutenue par l'auteur est l'**opinion qu'il défend**, à l'aide d'arguments. Par exemple, le thème du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo est la peine de mort, tandis que la thèse qu'il défend est la nécessité d'abolir la peine de mort, et la dénonciation de sa barbarie.

■ Dans les essais, les lettres ouvertes ou les articles, les auteurs défendent explicitement un point de vue : ils ont recours à l'**argumentation directe**. Dans un conte philosophique, une fable, ou même un roman, les auteurs se servent d'un récit pour appuyer leurs idées et l'argumentation est en partie implicite : ils utilisent l'**argumentation indirecte**.

B Savoir identifier les arguments et les exemples

→ 1. Les arguments

■ L'**argument** est une idée qui permet d'**appuyer** ou de réfuter **une thèse**. C'est une bonne combinaison d'arguments qui permet de défendre une thèse. Un argument qui sert à **critiquer une thèse** est appelé **contre-argument**. Celui-ci est utilisé dans les réfutations. Il existe plusieurs types d'arguments. Parvenir à les identifier permet d'enrichir l'analyse de la littérature d'idée :

Type d'argument	Construction	Exemples
Argument logique	Il est issu du raisonnement de l'auteur : il se fonde sur la logique du discours .	« Je pense, donc je suis » : c'est le raisonnement rigoureux de Descartes.
Argument d'autorité	Il s'impose car il s'appuie sur des références connues de tous, qui apparaissent comme des vérités d'évidence.	Sganarelle, dans <i>Le Médecin malgré lui</i> , invoque l'autorité d'Aristote pour justifier le fait qu'il garde son chapeau
Argument de valeur	Il se réfère à un système de valeurs (morales, religieuses, sociales...) bien installées .	Quand les pères de Molière affirment que le choix d'un mari pour leur fille dépend de leur volonté, ils disent ce que pensent les pères de cette époque.
Argument d'expérience	Il se fonde sur le recours à des faits , à des témoignages : il est directement issu d'exemples , il est concret .	L'Agneau rappelle qu'il n'était pas né à l'époque des faits que le loup lui reproche dans la fable de la Fontaine.
Argument ad hominem	Il est choisi en fonction de la personnalité du destinataire : il est particulièrement adapté à sa sensibilité , à ses goûts , à sa culture , à son vécu .	Pour disqualifier <i>L'Émile</i> , qui décrit l'éducation idéale, on reproche à Rousseau d'avoir abandonné ses enfants. Au lieu de contester ses thèses, on le discrédite.

→ 2. Les exemples

■ Les exemples viennent appuyer les arguments en les illustrant. Ils permettent de concrétiser les arguments qui, seuls, restent abstraits : les exemples viennent vérifier une idée. Un bon exemple peut être une référence historique, littéraire, un fait d'actualité, une anecdote, une citation, une expérience...

Types d'exemples	Fonction	
Exemple illustratif (le plus courant)	Cas particulier qui vérifie l'idée générale de l'argument.	Les Fables de La Fontaine sont illustratives : le corbeau et le renard montrent de façon imagée qu'il faut être méfiant face aux flatteries.
Exemple démonstratif ou argumentatif	On se sert du cas particulier pour en induire une idée générale. À la base du raisonnement, ce type d'exemple peut être considéré comme un argument à lui seul.	Dans les Essais, Montaigne part souvent de son propre cas pour lui donner une valeur universelle. Il condamne l'éducation collective des collèges à partir de sa propre expérience.

Ⓒ L'analyse d'un texte argumentatif

→ 1. Comment repérer la structure de l'argumentation?

Les premières questions à se poser face à un texte argumentatif concernent son organisation. Construit logiquement, il présente une « charpente » souvent très visible. La mettre en évidence facilite la compréhension du texte.

■ **Les connecteurs logiques** (ou mots de liaison) établissent des liens entre les différents arguments.

Rapport logique	Exemples de connecteurs
Addition, succession	<i>Et, en outre, de plus, par ailleurs...</i>
Cause/conséquence	<i>Car, parce que, puisque, de sorte que, si bien que...</i>
Opposition	<i>Toutefois, cependant, quoique, bien que, mais...</i>

■ **Les paragraphes** sont souvent révélateurs de la construction du texte. Mais un auteur peut avoir choisi d'exposer plusieurs arguments dans un seul paragraphe. Il faut savoir s'en méfier.

■ **La progression** des arguments est intéressante à analyser : l'auteur peut choisir de commencer par le plus évident, et finir par le plus original ou le plus complexe. Les procédés de persuasion peuvent se faire de plus en plus insistants...

■ **Le type de plan** peut être parfois identifié : il en existe trois modèles majeurs :

- le **plan logique** confronte ou compare deux points de vues : avantages/ inconvénients, thèse/antithèse et éventuellement synthèse.
 - le **plan analytique** tente de résoudre un problème : constat/causes/conséquences, ou/et solutions.
 - le **plan thématique** accumule une série d'arguments qui appuient la même thèse.
- Certains textes peuvent toutefois combiner plusieurs types de plans.

→ 2. Repérer la thèse ou la réfutation d'une thèse

- La **thèse** est fréquemment résumée dans une phrase clé, qui résume le point de vue de l'auteur, souvent en début ou en fin de texte. Les autres phrases tendent à la démontrer, à l'aide d'arguments et d'exemples. Un texte peut soutenir tour à tour plusieurs thèses.
- L'énonciateur peut choisir d'opposer point par point ses arguments à ceux de la thèse adverse. Il s'agit alors d'une **réfutation**. Le **raisonnement par l'absurde** feint d'accepter une hypothèse pour en tirer logiquement des conséquences absurdes, qui discréditent l'hypothèse de départ. La **concession** feint d'admettre dans un premier temps la thèse adverse pour mieux la réfuter par la suite en s'y opposant (*cependant, néanmoins...*)

→ 3. Les différents types de raisonnements

- Le **raisonnement par déduction ou déductif** tire une conséquence à partir d'une ou plusieurs idées générales, pour dégager une proposition particulière.
- Le **raisonnement par induction ou inductif** part d'une ou plusieurs observations particulières pour aboutir à une conclusion générale.
- Le **raisonnement par analogie** opère par rapprochement et par contagion. On glisse d'un domaine à un autre.
- Le **syllogisme** est une forme particulière de raisonnement déductif. Il consiste à énoncer deux propositions (les prémisses) et à en tirer une conclusion (possible parce qu'un terme commun aux deux prémisses permet de relier les autres termes). Si les prémisses sont acceptées, la conclusion qui en découle doit l'être aussi : « *Tous les hommes sont mortels ; or Socrate est un homme ; donc Socrate est mortel* ».
- Le **sophisme** est un type de raisonnement volontairement faux ou trompeur, qui aboutit à une conclusion erronée : « *Un cheval bon marché est rare ; tout ce qui est rare est cher ; donc un cheval bon marché est cher* ».

→ 4. Les marques de l'énonciation dans un texte argumentatif

Étudier l'énonciation dans un texte consiste à se poser deux questions : Qui parle ? À qui ? On peut alors effectuer des repérages qui vont faciliter cette analyse.

- La **présence de l'énonciateur** se manifeste à travers les marques de la première personne (pronoms personnels, adjectifs possessifs...) ou les verbes d'opinion, de sentiments, de locution (*je pense, j'aime, j'affirme...*). Les modalisations du discours

sont aussi révélatrices de la présence du locuteur: *peut-être, je crois, vraisemblablement, sûrement...* L'implication de l'énonciateur s'affirme plus ou moins selon ses intentions, sa personnalité... L'absence de marques de la première personne peut révéler une volonté de neutralité.

■ La présence du destinataire se lit dans les marques de la deuxième personne, les questions rhétoriques, les apostrophes. L'impératif montre une volonté d'agir directement sur le lecteur. Plus le destinataire est explicitement présent dans un texte, plus l'intention de persuasion est manifeste.

→ 5. Les registres de l'argumentation

Registre	Effet voulu	Procédés privilégiés
polémique (du grec <i>polemos</i> , « guerre »)	Controverser vivement ou agressivement la thèse adverse	- La dévalorisation des opinions de l'autre, par un lexique péjoratif, le recours à la troisième personne (l'indéfini « on », le pluriel « ils »). - Les exclamations, les exagérations, les apostrophes. - L'ironie : dire le contraire de ce que l'on pense ou feindre d'approuver les idées d'autrui.
pathétique (du grec <i>pathein</i> , « souffrir »)	- Émouvoir fortement, provoquer la pitié, attendrir, impressionner. - Procédé de persuasion.	- Le champ lexical de la douleur, de la souffrance. - Choix d'un point de vue subjectif (recours au « je »), interpellation du destinataire (apostrophes), exclamations. - Figures d'insistance (répétitions, anaphores, hyperboles).
lyrique	Susciter une émotion poétique, communiquer des sentiments personnels.	- Le champ lexical des sentiments. - Présence des marques de la première personne. - Recours aux images (métaphores, comparaisons), appel à l'imagination.
comique	Amuser, susciter ainsi l'intérêt d'un destinataire mieux disposé à comprendre une thèse	- Recours aux jeux de mots, à l'art du double sens, du sous-entendu. - Développement d'une connivence avec le lecteur, anecdotes, familiarités. - Usage de caricatures, pastiches, parodies. - Volonté de surprendre : ruptures.
laudatif	Faire l'éloge de quelqu'un ou d'une thèse.	- Lexique mélioratif, hyperboles. - Phrases amples (périodes), répétitions, exclamations, énumérations, procédés d'insistance.
didactique	Délivrer un enseignement, donner une leçon, qui restera dans les mémoires	- Syntaxe simple, absence de ponctuation affective, structure claire et apparente. - Souci de vulgarisation : exemples concrets qui illustrent le discours abstrait. - Point de vue apparemment objectif, volonté de neutralité.

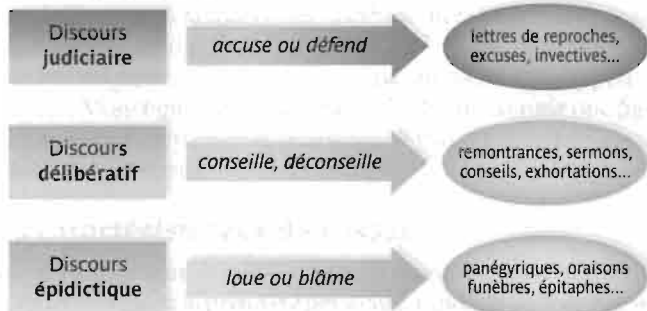
D La rhétorique

➔ 1. Qu'est-ce que la rhétorique ?

■ C'est la technique qui consiste à bien parler. Étymologiquement, le terme *rhétorique* renvoie à l'art de l'orateur quand il intervient dans le cadre de la cité (sur l'agora en Grèce, sur le forum ou à la Curie à Rome). À ses origines, la rhétorique est donc liée à la vie publique dans l'Antiquité. L'enseignement de la rhétorique a été décomposé en plusieurs parties :

Les cinq étapes de la rhétorique (désignées par des termes latins)	Objectifs
inventio	la recherche des idées, des arguments
dispositio	l'organisation des éléments dans l'ordre le plus efficace, comprenant quatre parties : • l'exorde : destiné à capter l'attention • la narration : qui agit pour et contre • la récapitulation : qui reprend les éléments principaux • la péroraison : qui fait appel à l'émotion et prend un caractère pathétique
elocutio	le choix des formes les plus appropriées parmi les procédés, le travail du style
memoria	les moyens pour favoriser la mémorisation du discours
prononciatio	l'usage le plus efficace de la voix, des gestes, du corps.

■ Traditionnellement, la rhétorique **classait les discours** selon leur visée, et en distinguait ainsi trois grands types :



→ 2. Les origines de la rhétorique

■ Œuvres fondatrices de l'Antiquité grecque :

Époques	Auteurs	Titres	Contenu
IV ^e siècle av. JC	Platon	<i>Gorgias</i> <i>Phèdre</i>	Analyse les objets, les instruments et les buts de la rhétorique
IV ^e siècle av. J.-C.	Aristote	<i>Rhétorique</i>	Traité à l'usage des étudiants, où il affirme notamment que « la rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader ».

■ Deux conceptions de la rhétorique s'affrontent pendant l'Antiquité :



2 Les genres argumentatifs

A Le genre de l'essai

→ 1. Qu'est-ce qu'un essai ?

■ Le terme, issu du latin, désigne au Moyen Âge une *tentative, une preuve*. Son usage au XVI^e siècle (tester un goût, les effets d'un aliment) introduit la notion d'**expérimentation**. Au XVI^e siècle, sous l'influence de Montaigne, il prend une acception littéraire : un essai est alors un ouvrage en prose qui traite d'un sujet, sans viser à l'exhaustivité.

■ Les essais sont des **œuvres en prose, à visée argumentative, et ne relevant pas de la fiction**. Leurs sujets sont de toute nature. L'essai restitue la pensée d'un individu (c'est donc une œuvre subjective), à un moment donné, sur un thème quelconque. C'est un genre qui admet une grande souplesse dans sa forme : la définition en reste assez large pour recouvrir des œuvres très diverses.

→ 2. Les *Essais* de Montaigne, une œuvre de référence

■ C'est à Michel de Montaigne (1533-1592) que nous devons le sens littéraire du mot. Les *Essais* constituent un ouvrage unique en son genre et présentent un aspect autobiographique : Montaigne y parle de lui, de sa vie. Les *Essais* proposent au lecteur plusieurs états de la pensée de l'écrivain sur des sujets divers, classés par chapitres. Montaigne n'a jamais cessé de modifier son œuvre en procédant à des ajouts : il existe ainsi trois éditions augmentées et complétées des *Essais*, en 1580, 1588 et 1590.

■ Montaigne, très érudit, se nourrit des auteurs qui l'ont précédé (avec une préférence pour ceux de l'Antiquité) et confronte ses idées, ses opinions aux leurs. En quelque sorte, il *essaie* sa pensée en la frottant à celle des autres et invite le lecteur à faire de même avec la sienne. Il fait l'**essai de son jugement** mais témoigne des *essais* de sa vie, c'est-à-dire de ses **expériences personnelles**. Il aborde des sujets universels et existentiels (relation de l'homme à la mort), des questions liées à l'actualité de son époque (conquête du Nouveau Monde).

■ C'est une œuvre originale, difficile à classer et qui témoigne d'une expérience unique dans la littérature. Montaigne apparaît, à travers les *Essais*, comme une figure emblématique de l'intellectuel humaniste et, plus largement, de l'intellectuel, dans la mesure où il refuse toute pensée figée.

→ 3. Les caractéristiques de l'essai

■ La première caractéristique de l'essai, c'est qu'il exprime un avis **subjectif** ; l'essai est donc le plus souvent rédigé à la **première personne**. L'individu qui donne son opinion se présente comme un amateur, il n'est pas forcément un spécialiste des questions qu'il

traite. Il cherche à convaincre le lecteur de la validité de sa vision des choses. On y trouve trace d'un **ton personnel**. Toutefois, les démarches des auteurs sont très variées. On peut tenter d'en distinguer trois :

	Objectifs	Exemples
L'essai analytique	Démarche proche du constat, qui donne au lecteur des éléments pour mieux comprendre tel ou tel phénomène de société, qu'il explique et clarifie.	Dans son <i>Histoire des origines de la France contemporaine</i> (1875-1893), Hippolyte Taine étudie les causes de la révolution française.
L'essai démonstratif : le traité	Démarche rigoureuse, qui aborde de façon systématique un sujet unique et délimité.	<i>Le Deuxième Sexe</i> (1949) de Simone de Beauvoir est consacré à l'étude des formes d'assujettissement dont les femmes ont été et sont encore victimes à l'époque de l'écriture de l'ouvrage.
L'essai polémique : le pamphlet	Démarche volontairement provocatrice, qui exprime une indignation devant un fait ou un phénomène de société.	Dans <i>La défaite de la pensée</i> (1987), Alain Finkielkraut conteste la tendance moderne à galvauder le mot culture en l'utilisant pour désigner tout et, selon lui, n'importe quoi.

→ 4. Les thèmes de l'essai

- L'essai aborde des **questions à valeur générale**, dites universelles, qui sont d'ordre existentiel, comme la liberté, la justice, la place de l'homme dans l'univers (ex. : *Patience dans l'azur*, de l'astrophysicien Hubert Reeves, 1981).
- Il peut aussi nous offrir une réflexion sur des **problèmes d'actualité** et réagir à ceux-ci (ex. : *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Jean Baudrillard, 1970).
- Les ouvrages spécialisés dans **les sciences humaines**, comme l'histoire, l'économie ou l'ethnologie sont aussi appelés essais (ex. : *Mœurs et sexualité en Océanie*, Margaret Mead, 1963).

B La Fable

→ 1. Qu'est-ce qu'une fable ?

- Le mot vient du latin *fabula* (du verbe *fari* « parler »), qui signifie *récit, propos*. Dès le XII^e siècle, le terme est utilisé pour désigner un **récit imaginaire** : une fable est une **histoire**. Le **fabliau**, quant à lui, est un petit récit satirique ou moral en octosyllabes, genre pratiqué au Moyen Âge. Il était destiné à être lu publiquement et à faire rire.

■ La fable, à l'origine, vise à **se moquer** : elle combine un contenu (une histoire d'animaux) et une intention. En tant que texte littéraire, c'est une variante de l'apologue. La fable est un petit texte en vers composé d'un récit et d'une morale. La morale peut être exprimée au début (**prologue**) ou à la fin (**épilogue**).

■ Les grands recueils de fables de l'Antiquité ont inspiré directement les auteurs français.

Auteurs	Titres	Époques	Origines
Ésope	<i>Fables</i>	• VII^e / VI^e siècle av. JC • reconstituées en recueil par le moine Planude au XIV^e siècle. • publiées au XVII^e siècle • 50 apr. J.-C.	Antiquité grecque
Phèdre	<i>Fables</i>	• redécouvert à la fin du XVI^e siècle	Antiquité romaine
Pilpaï	<i>Le livre des Lumières</i>	• III^e siècle apr. J.-C. • traduit en France en 1644	Inde
Rutebeuf, Jean Bodel d'Arras et anonymes	<i>Fabliaux</i>	vers 1300	France
Marot	<i>Épîtres</i>	1526	France
La Fontaine	<i>Fables</i>	1668-1693	France
Fénelon	<i>Fables</i>	vers 1690	France
Florian	<i>Fables</i>	1792	France

■ La Fontaine va adapter la fable au goût de son époque et donner au genre la forme que nous lui connaissons. Au fil des recueils qu'il publie (1668 pour le premier, 1678-1679 pour le second, 1693 pour le dernier), il s'écarte de ses modèles. Il affine sa poétique en travaillant le mimétisme qui lui permet d'accorder sons et sens ; il fait entendre son opinion personnelle et finit par se montrer pessimiste et misanthrope.

➔ 2. Un récit fait pour plaire

■ La fable se compose de deux parties, que La Fontaine nomme **le corps** (récit) et **l'âme** (morale). Le récit se doit d'être **distayant** et agréable à lire. Le fabuliste met en scène des personnages variés : animaux bien sûr (« Les Animaux malades de la peste »), humains (« Le Curé et le Mort »), mais aussi des végétaux (« Le Chêne et le Roseau »). Ceux-ci sont présentés avec un certain **pittoresque** ; en effet, l'animal est souvent évoqué dans son environnement naturel, son mode de vie et ses traits dominants sont reconstitués. Il y a un aspect quasi scientifique dans le bestiaire des *Fables* de La Fontaine : la description des Grenouilles dans « Les grenouilles qui demandent un roi » et de leur prédateur, la Grue, est l'œuvre d'un observateur attentif du monde animal.

■ Pour distraire, le récit se doit d'être **vivant**. La Fontaine utilise **différents types de vers** et fait alterner alexandrins et octosyllabes pour varier le rythme. Il donne la parole à ses personnages et recourt à toutes les formes de discours (direct, indirect, indirect libre). Il utilise des éléments dramatiques, et définit la fable comme « **une ample comédie à cent actes divers** ». Mais on y trouve aussi des éléments romanesques et épiques.

■ Si le « corps » de la fable est l'objet d'un **travail stylistique précis**, il n'en reste pas moins que c'est son âme qui lui donne un sens.

→ 3. Un récit fait pour instruire

■ La Fontaine a toujours affirmé la **fonction didactique** de ses textes :

« *Je me sers d'animaux pour instruire les hommes* », *Épître au dauphin*.

Les sujets abordés sont donc généraux (tout ce qui concerne les défauts humains, comme la gourmandise, la cupidité, la vanité...) et traités de façon **satirique** (pour montrer le ridicule par l'excès), ou abordés sous un angle plus **philosophique** (l'homme face à la peur de la mort).

■ Le contexte politique marque également les fables : les textes consacrés à la **dénonciation du pouvoir tyrannique et de ses excès** sont nombreux (le lion est sans conteste une projection de Louis XIV). En outre, La Fontaine nous livre ses goûts personnels dans quelques fables où il prône un mode de vie inspiré par l'**épicurisme**. On peut même parler de **lyrisme** et d'une tendance à l'autobiographie, comme dans « Les deux Pigeons » (« J'ai quelquefois aimé... »).

■ Le caractère universel des fables laisse cependant affleurer les préoccupations d'un homme du XVII^e siècle qui vivait dans le monde de la Cour. La Fontaine n'est pas un révolutionnaire et ne semblant pas croire aux vertus de l'homme, il préfère lui proposer **des morales pragmatiques**. Les fables ressemblent parfois à un manuel de la vie en société à l'époque classique.

■ À l'époque moderne, le terme *fable* peut qualifier un roman, un film, s'ils nous délivrent un message moral.

Ⓐ Le conte philosophique

→ 1. Qu'est-ce qu'un conte philosophique ?

■ Le conte philosophique, comme son nom l'indique, emprunte au conte et à la philosophie. Il relève donc de la fiction mais sa visée philosophique fait qu'il recèle une signification dépassant le récit. **C'est un genre qui apparaît au XVIII^e siècle avec le mouvement des Lumières.**

■ Il existe des contes moraux et satiriques au Moyen Âge mais ils appartiennent à la tradition orale. Le VII^e siècle va apprécier cette forme et lui donner des contenus variés : vocation licencieuse (contes libertins de La Fontaine) ou morale (conte de

fées de Perrault). La traduction des contes des *Mille et Une Nuits* va apporter le goût de l'exotisme.

■ Le conte philosophique combine ces différents aspects. Il peut être défini comme un **récit invraisemblable et merveilleux**, qui intègre une quête de la vérité par l'exercice de la raison. Voltaire est le maître du conte philosophique et *Candide* (1759) l'œuvre emblématique du genre.

➔ 2. Les aspects traditionnels du conte

Éléments traditionnels	Caractéristiques	Exemples
La structure	Un héros doit quitter un univers protégé pour se lancer dans une quête. Au cours de celle-ci, il sera soumis à des épreuves et rencontrera des adjouvants et des opposants. Le dénouement permet au héros de trouver le bonheur.	Candide doit quitter le château du baron Thunder-ten-tronck. Il parcourt le monde. Cacambo et Martin seront des compagnons fidèles. Ils courront maints dangers (notamment d'être les prisonniers des Oreillons, une tribu anthropophage). Mais enfin, Candide pourra vivre heureux dans une métairie, entouré de ses amis.
Les personnages	Ils n'ont pas de véritable identité et leurs noms sont souvent symboliques.	Les noms de Candide , de l' Ingénu et de Micromégas sont lourds de sens et très évocateurs.
Les lieux	Ils sont imaginaires.	Les pays d'Eldorado (Candide) ou des Gangarides (la Princesse de Babylone)
Le merveilleux	De nombreux faits sont extraordinaires.	Candide ne vieillit pas, Pangloss ressuscite, on rencontre des Phénix, des moutons rouges...
Le voyage	Les déplacements ont un rôle initiatique et le héros apprend bien des choses au fil de son périple : le conte philosophique est un récit d'apprentissage.	Après bien des mésaventures qui prouvent à Candide l'existence du mal, celui-ci forge sa propre philosophie : « <i>Cultivons notre jardin</i> ».

→ 3. Les aspects philosophiques

■ Voltaire précise clairement la fonction qu'il assigne au conte philosophique : « Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable [fable est ici synonyme de récit inventé], il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. », *Le taureau blanc*. Ce type d'œuvre suppose un lecteur **averti** et capable de reconnaître les codes du récit qui lui est proposé.

■ Le choix du conte philosophique permet d'éviter la censure puisque le récit se donne comme fiction destinée à distraire ; la fantaisie ou le caractère exotique servent de masques à la critique. Le conte philosophique est une véritable « arme » littéraire au service des idées : il a des **sujets de prédilection** et une approche particulière de ceux-ci.

Sujets essentiels	Approche philosophique
Le pouvoir, les institutions	• Critique des formes politiques existantes (en situant l'action dans un autre pays, lointain ou imaginaire). • Invention d'un monde meilleur (à l'intérieur d'utopies).
Le relativisme	• Confrontation du héros à des situations et à des événements nombreux, en parcourant le monde (Candide) ou venant d'ailleurs (Micromégas). • Face à la diversité des croyances et des pratiques, ils montrent que la tolérance est préférable au fanatisme.
La violence et l'injustice	• Condamnation de l'arbitraire de la justice. • Condamnation de la guerre.
Le bonheur	Quête du héros, à la recherche d'un idéal.

■ L'originalité de cette forme réside dans le dosage subtil qui s'opère entre narration et philosophie. La démonstration passe par l'anecdote. **L'ironie** est le procédé par excellence du conte philosophique. Elle instaure une connivence avec le lecteur qui apprécie que l'on se moque avec esprit, même si le sujet est sérieux. Le conte philosophique réalise la synthèse, comme la fable, **de la littérature de distraction et de la littérature d'idées**.

D Les autres genres argumentatifs majeurs

Genres	Caractéristiques	Exemples
Le discours	C'est une forme orale à caractère public. Il peut avoir été réellement prononcé : dans ce cas, il est vrai ; il peut aussi être placé dans la bouche d'un personnage imaginaire : il est alors fictif. C'est un acte de communication qui met en relation un locuteur et un interlocuteur.	<i>Oraisons funébres</i> (1670), Bossuet
Le dialogue	Le terme vient du grec <i>dialogos</i> et a été utilisé pour parler d'un entretien philosophique à la manière de Platon. À partir de ce modèle, le dialogue est défini comme un genre littéraire se caractérisant par l'emploi du style direct dans une forme dialoguée mettant en scène un affrontement d'idées.	<i>Le neveu de Rameau</i> (1760-1777), Jacques Le fataliste et son maître (1773) Denis Diderot
L'apologue et la parabole	• Les apologues sont de courts récits à vocation pédagogique. L'origine de l'apologue est attribuée à Platon. Il a été pratiqué dès l'Antiquité, en Grèce par Ésope et à Rome par Phèdre. • Les paraboles sont liées aux évangiles, qui relatent la vie du Christ.	• <i>Le mythe de la caverne</i> IV^e siècle av. J.-C., Platon • <i>La parabole du bon Samaritain</i> I^{er} siècle apr. J.-C., Luc, 10, 30,
Le conte de fées	• Forme liée à la petite enfance, derrière laquelle se cache un message à portée morale. • Le conte procède de la fiction (c'est un récit imaginaire) et de l'argumentation, car il vise à agir sur un public, à le convaincre.	<i>Contes de ma mère l'Oye</i> (1697), Charles Perrault
L'utopie	• Notion apparue au XVI^e siècle dans un contexte de bouleversement des idées, l'utopie s'épanouit au XVIII^e siècle avec le culte de la raison et l'espoir d'une société meilleure. • À la fin du XIX^e, et au XX^e siècle, la foi dans le progrès laisse place au doute et conduit à la ~~conception~~ contre-utopie.	• dans <i>Utopia</i> (1516), Thomas More décrit une cité située sur l'île de nulle part et régie par un gouvernement idéal. • dans ~~Le monde nouveau~~ (1932), Aldous Huxley décrit un univers totalitaire imaginaire

AUTEURS CLÉS



■ Michel de Montaigne (1533-1592)

Humaniste imprégné de culture antique, maire de Bordeaux, ami d'Étienne de la Boétie, Montaigne est l'inventeur du genre de l'essai. Écrits dans sa bibliothèque, où il vivait retiré, les trois tomes des *Essais* sont restés ouverts aux innombrables ajouts de leur auteur, jusqu'à sa mort. Ils forment une œuvre monumentale de 107 chapitres.

Montaigne cultive l'art de la digression, passant des confidences autobiographiques aux remarques érudites pour en tirer une philosophie pleine de sagesse sur tous les sujets de la vie. Il y fait preuve de sens

critique et de tolérance. On ne peut pas cantonner Montaigne dans une école philosophique ; seul son penchant au doute le rapproche du scepticisme.

« Je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. »

« Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »



■ Blaise Pascal (1623-1662)

Génie précoce, inventeur de la machine à calculer, Pascal se convertit à 23 ans au jansénisme. Très pieux, il n'abandonne cependant pas ses recherches scientifiques. Ses *Pensées* (1670) sont des notes dispersées, fragmentaires, qui ont été rassemblées, Pascal travaillant à l'écriture d'une *Apologie de la religion chrétienne* qui ne fut jamais achevée. Il y lutte contre les « puissances trompeuses », telles que l'imagination, la coutume ou l'amour propre. Pascal veut démontrer scientifiquement que l'homme a tout intérêt à prier pour l'existence de Dieu.

« L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. »



■ Jean de La Fontaine (1621-1695)

Maître des eaux et forêts comme son père, protégé du surintendant Fouquet, La Fontaine s'est plu à décrire ses *Fables* comme une « ample comédie à cent actes divers ». Directement inspiré du Grec Ésope (VI^e siècle av. J.-C.) et de Phèdre (I^{er} siècle apr. J.-C.), il renouvelle cependant le genre de la fable.

La Fontaine a créé une poésie qui lui est propre : la nature y est omniprésente, suggérée plus que longuement décrite. Le fabuliste, malgré la fantaisie de son univers, est aussi un moraliste pragmatique : il tire des leçons de l'expérience. La Fontaine veut enseigner à l'homme l'art de saisir son bonheur, dans un monde parsemé d'obstacles.

Fables (de 1668 à 1694)

« Mon imitation n'est point un esclavage. » (Epître à Huet)

« Je tâche d'y tourner le vice en ridicule. » (*Fables*, V, 1)



■ François Marie Arouet, dit Voltaire (1694-1778)

Doté d'un esprit brillant et d'une plume acerbé, Voltaire s'est déjà fait connaître par des tragédies. Pourtant, ce sont ses œuvres philosophiques qui sont restées plus célèbres (contes, dictionnaire, traité...). Voltaire est très influencé par l'Angleterre, qu'il connaît en exil : il y réalise le combat qu'il doit mener en France pour la liberté, contre l'intolérance et l'immobilisme. En inventant le conte philosophique, Voltaire détourne le conte de sa vocation d'origine, le divertissement et en fait une arme critique. L'ironie qui le caractérise tire les intrigues vers le burlesque et la

parodie : il fait ainsi apparaître un second degré de lecture plus profond. *Micromégas* (1752) est un conte sur la relativité universelle, *Zadig* (1747) pose le problème de la destinée.

Lettres philosophiques (1734), *Candide* (1759)

« *Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes* » (*Candide*)



■ Montesquieu (1689-1755)

Issu d'une famille noble de Bordeaux, avocat de formation, Montesquieu s'est intéressé à différents domaines : histoire, sciences naturelles, etc ; ses recherches expérimentales ont montré très tôt combien il privilégiait l'observation des faits. Ses *Lettres persanes* (1721) sont une satire des institutions et des mœurs : il a dû les publier anonymement à Amsterdam pour échapper à la censure. Après un voyage d'étude dans toute l'Europe, il analyse, dans *L'Esprit des lois* (1748) l'évolution des sociétés, leurs lois, leurs gouvernements. Sa vision rationaliste de l'histoire provoque la

réaction hostile de l'Église et la mise à l'index de l'ouvrage. Mais, s'il a inspiré les penseurs révolutionnaires, Montesquieu n'est pas républicain. Il considère que le régime idéal reste la monarchie.

« Ah ! ah ! Monsieur est persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être persan ? » (*Lettres persanes*, XXX)



■ Denis Diderot (1713-1784)

Responsable, avec d'Alembert, de l'*Encyclopédie*, (publiée de 1751 à 1777), Diderot écrit parallèlement des œuvres personnelles très diverses. Il approfondit ses théories athées et sa vision matérialiste du monde dans plusieurs ouvrages, comme la *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) ou le *Rêve de d'Alembert* (1830). Dans ses romans, *La Religieuse* (1796), *Le Neveu de Rameau* (1821) et *Jacques le Fataliste* (1796), il aborde des thèmes philosophiques tels que la liberté, la morale. Ses pièces de théâtre appliquent sa théorie du drame bourgeois. Diderot est aussi critique d'art et cherche à retrouver dans la peinture les qualités du drame bourgeois.

« *L'homme est le terme unique d'où il faut partir et auquel il faut tout ramener.* » (*l'Encyclopédie*)

L'essentiel à retenir

■ L'argumentation



■ L'argumentation peut appartenir au réel (discours effectivement prononcé, lettre ouverte publiée) ou à la fiction (monologue théâtral).

■ L'analyse des procédés argumentatifs nécessite la prise en compte de la situation d'énonciation (qui est l'émetteur ? qui est le destinataire ?), du contexte (intimité, vie publique, politique...), du sujet traité, du registre (polémique, satirique, didactique, ironique, pathétique).

■ Les cinq types d'arguments : logique, de valeur, d'expérience, d'autorité, *ad hominem*.

■ Définitions à connaître

Thème	Le sujet sur lequel porte l'argumentation.
Thèse	Opinion dont on est convaincu et que l'on veut faire partager en argumentant : on défend, on soutient une thèse, et on réfute une thèse adverse.
Argument	Raison convaincante au service d'une thèse.
Exemple	Élément concret emprunté à la réalité ou à la culture et qui vient illustrer un argument.

■ Les types de raisonnement



■ Les genres argumentatifs relevant de la fiction

La parabole	Récit court et imagé, souvent religieux.
L'apologue	Récit court qui délivre un enseignement moral, issu de l'Antiquité.
La fable	• Texte en vers comportant un récit et une morale, mettant souvent en scène des animaux. • Genre issu de l'Antiquité, remis à la mode au XVII^e siècle.
Le conte	Histoire qui comporte des éléments empruntés au merveilleux, repose sur un schéma narratif précis et possède une fonction pédagogique.
Le conte philosophique	• Genre apparu au XVIII^e siècle, lié au mouvement des Lumières. • Récit qui unit fantaisie et dénonciation.
L'utopie	Apparue au XVI ^e siècle : évocation d'un lieu imaginaire et idéal.

■ Les genres argumentatifs ne relevant pas de la fiction

L'essai	Œuvre en prose, à visée argumentative.
Le dialogue	Forme dialoguée nécessitant l'emploi du style direct, mettant en scène un affrontement d'idées.
Le discours	Forme orale à caractère public.

Objet d'étude
L'argumentation**CORPUS**

Texte A Montaigne, « De l'amitié », *Essais* I, XXVII, 1580-1595

Texte B La Fontaine, « Les deux amis », *Fables*, livre VIII, 1678-1679

Texte C Saint-Exupéry, *Le petit Prince*, chap. XXI, 1946

QUESTION

Identifiez les genres littéraires auxquels appartiennent les textes du corpus : quels éléments caractéristiques vous permettent de les déterminer ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE**1 ► Commentaire**

Vous commenterez le texte de Montaigne (texte A).

2 ► Dissertation

Pourquoi les différents genres argumentatifs de l'essai, de la fable et du conte philosophique mettent-ils en relation des idées générales et des cas particuliers ? Vous répondrez à cette question en un développement composé, prenant appui sur les textes du corpus et sur ceux que vous avez lus ou étudiés.

3 ► Écrit d'invention

L'auteur d'un essai sur le thème de l'amitié, madame A., propose à son éditeur, monsieur B., d'y ajouter un des trois textes ci-dessus, qu'elle considère comme essentiel. Imaginez la lettre dans laquelle elle en fait l'éloge, afin de persuader l'éditeur de la nécessité de cet ajout.

Texte A Montaigne, « De l'amitié », *Essais* I, XXVII, 1580-1595

Montaigne a rencontré Étienne de La Boétie, écrivain et poète, en 1558. Il avait alors 25 ans et son ami 28. Leur amitié sans faille fut brutalement interrompue par la mort prématurée de La Boétie 5 ans plus tard.

1 Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont qu'accointances¹ et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité², par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent³. En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et confondent l'une en l'autre d'un mélange si universel, qu'elles effacent et
5 ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : « Parce que c'était lui ; parce que c'était moi. »

Il y a, au-delà de tout mon discours et de ce que j'en puis dire particulièrement, ne sais quelle force inexplicable et fatale⁴, médiatrice de cette union. Nous nous
10 cherchions avant que de nous être vus, et par des rapports que nous entendions l'un de l'autre, qui faisaient en notre affection plus d'effort que ne porte la raison des rapports, je crois par quelque ordonnance du ciel ; nous nous embrassions par nos noms. Et à notre première rencontre, qui fut par hasard en une grande fête et réunion de ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si liés entre nous, que rien dès lors
15 ne nous fut si proche que l'un à l'autre. Il écrivit une satire⁵ latine excellente, qui est publiée, par laquelle il excuse et explique la précipitation de notre intelligence⁶, si promptement parvenue à sa perfection. Ayant si peu à durer, et ayant si tard commencé, car nous étions tous deux hommes faits, et lui plus de quelques années⁷, elle n'avait point à perdre temps, et à se régler au patron des amitiés molles et régulières,
20 auxquelles il faut tant de précautions de longue et préalable conversation. Celle-ci n'a point d'autre idée que d'elle-même, et ne se peut rapporter qu'à soi ; ce n'est pas une spéciale considération⁸, ni deux, ni trois, ni quatre, ni mille : c'est je ne sais quelle quintessence de tout ce mélange, qui, ayant saisi toute ma volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la sienne ; qui, ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et
25 se perdre en la mienne, d'une faim, d'une concurrence⁹ pareille. Je dis perdre, à la vérité, ne nous réservant rien qui nous fût propre, ni qui fût ou sien, ou mien.

1 *accointances* : relations

2 *commodité* : avantage, profit

3 *s'entretiennent* : se maintiennent ensemble

4 *fatale* : voulue par le destin

5 *satire* : pièce de vers dans laquelle La Boétie célèbre son amitié avec Montaigne.

6 *intelligence* : entente

7 *quelques années* : Montaigne avait 25 ans, La Boétie 28. Leur amitié dura de 1557 à 1563.

8 *considération* : estime

9 *Concurrence* : identité de désirs, convergence d'humeurs

- 1 Deux vrais amis vivaient au Monomotapa
 L'un ne possédait rien qui n'appartînt à l'autre :
 Les amis de ce pays-là
 Valent bien, dit-on, ceux du nôtre.
- 5 Une nuit que chacun s'occupait au sommeil,
 Et mettait à profit l'absence du soleil,
 Un de nos deux amis sort du lit en alarme ;
 Il court chez son intime, éveille les valets :
 Morphée¹ avait touché le seuil de ce palais.
- 10 L'ami couché s'étonne, il prend sa bourse, il s'arme ;
 Vient trouver l'autre, et dit : Il vous arrive peu
 De courir quand on dort ; vous me paraissez homme
 A mieux user du temps destiné pour le somme :
 N'auriez-vous point perdu tout votre argent au jeu ?
- 15 En voici. S'il vous est venu quelque querelle,
 J'ai mon épée, allons. Vous ennuyez-vous point
 De coucher toujours seul ? Une esclave assez belle
 Était à mes côtés : voulez-vous qu'on l'appelle ?
 - Non, dit l'ami, ce n'est ni l'un ni l'autre point
- 20 Je vous rends grâce de ce zèle.
 Vous m'êtes en dormant un peu triste apparu ;
 J'ai craint qu'il ne fût vrai, je suis vite accouru.
 Ce maudit songe en est la cause.
 Qui d'eux aimait le mieux ? Que t'en semble, lecteur ?
- 25 Cette difficulté vaut bien qu'on la propose.
 Qu'un ami véritable est une douce chose !
 Il cherche vos besoins au fond de votre cœur ;
 Il vous épargne la pudeur
 De les lui découvrir vous-même.
- 30 Un songe, un rien, tout lui fait peur
 Quand il s'agit de ce qu'il aime.

1 Morphée : divinité qui dispense aux mortels le sommeil

Texte C Saint-Exupéry, *Le petit Prince*, chap. XXI, 1946

Dans le chapitre XXI, le petit prince, qui a quitté sa planète pour la terre, fait la rencontre d'un renard. Entre eux naît un dialogue.

- 1 – Je cherche des amis. Qu'est-ce que signifie « apprivoiser » ?
– C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie « créer des liens... »
– Créer des liens ?
– Bien sûr, dit le renard. Tu n'es pas encore pour moi qu'un petit garçon tout
5 semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde...
– Je commence à comprendre, dit le petit prince. Il y a une fleur... je crois qu'elle
10 m'a apprivoisé...
– C'est possible, dit le renard. On voit sur terre toutes sortes de choses...
– Oh ! Ce n'est pas sur terre, dit le petit prince.
Le renard parut très intrigué :
– Sur une autre planète ?
15 – Oui.
– Il y a des chasseurs, sur cette planète-là ?
Non.
– Ça, c'est intéressant ! Et des poules ?
– Non.
20 – Rien n'est parfait, soupira le renard.
Mais le renard revint à son idée :
– Ma vie est monotone. Je chasse les poules, les hommes me chassent. Toutes les poules se ressemblent, et tous les hommes se ressemblent. Je m'ennuie donc un peu. Mais, si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. Je connaîtrai un
25 bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sous terre. Le tien m'appellera hors du terrier, comme une musique. Et puis regarde ! Tu vois là-bas, les champs de blé ? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste ! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé ! Le blé qui est
30 doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé...
Le renard se tut et regarda longtemps le petit prince :
– S'il te plaît... apprivoise-moi, dit-il.
– Je veux bien, répondit le petit prince, mais je n'ai pas beaucoup de temps. J'ai des amis à découvrir et beaucoup de choses à connaître.
35 – On ne connaît que les choses que l'on apprivoise, dit le renard. Les hommes n'ont plus le temps de rien connaître. Ils achètent des choses toutes faites chez les marchands. Mais comme il n'existe point de marchands d'amis, les hommes n'ont

plus d'amis. Si tu veux un ami, apprivoise-moi !

– Que faut-il faire ? dit le petit prince.

- 40 – Il faut être très patient, répondit le renard. Tu t'assoiras d'abord un peu loin de moi, comme ça, dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien. Le langage est source de malentendus. Mais, chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près...

© Éditions Gallimard

SUJET DE BAC 2

Objets d'étude L'argumentation Les réécritures

CORPUS

Texte A Ésope, « Le lion et le rat reconnaissant », *Fables*, VII^e / VI^e siècle avant J.-C.

Texte B Clément Marot, « À son ami lion », *Épîtres, L'Adolescence Clémentine*, 1534

Texte C Jean de La Fontaine, « Le lion et le rat », *Fables*, 1678-1679

QUESTION

Comparez la place du récit par rapport à celle de la morale dans les trois versions de cette fable.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► **Commentaire**

Vous ferez un commentaire comparé du texte de La Fontaine (texte C) et de celui de Marot (texte B) en vous limitant pour ce dernier aux vers 19 à 46.

2 ► **Dissertation**

Pourquoi, dans les fables ou les contes, les personnages principaux sont-ils parfois des animaux plutôt que des humains ? Quel intérêt y trouvent les auteurs ?

3 ► **Écrit d'invention**

À votre tour, inventez un récit original en prose, dont la morale sera semblable à l'une de celles que propose La Fontaine dans « Le lion et le rat », mais dont le contexte et les personnages seront très différents.

Texte A Ésope, « Le lion et le rat reconnaissant », *Fables*, VII^e / VI^e siècle avant J.-C.

- 1 Tandis qu'un lion dormait, un rat s'en approcha, fit cent tours autour de lui, enfin s'émancipa jusqu'à sauter sur sa coupe. Le lion s'en éveilla, le prit, et fut sur le point de l'écraser ; mais le jugeant indigne de sa colère, il le lâcha. Celui-ci, qui lui devait la vie, trouva bientôt l'occasion de s'en revancher ; car quelques jours après, le lion
- 5 tomba dans les filets des chasseurs. La forêt retentit de ses rugissements ; à ce bruit le rat accourut, rongea les mailles des réseaux qui enveloppaient son bienfaiteur, et fit si bien qu'il le délivra.

Texte B Clément Marot, « À son ami lion », *Épîtres, L'Adolescence Clémentine*, 1534*À son ami lion*¹

- 1 Cettui² lion, plus fort qu'un vieux verrat³,
Vit une fois que le rat ne savait
Sortir d'un lieu, pour autant qu'il avait
Mangé le lard⁴ et la chair toute crue ;
- 5 Mais ce lion (qui jamais ne fut grue)
Trouva moyen et manière et matière,
D'ongles et dents, de rompre la ratière,
Dont maître rat échappe vitelement,
Puis met à terre un genou gentement,
- 10 Et, en ôtant son bonnet de la tête,
A mercié mille fois la grand'bête,
Jurant le Dieu des souris et des rats
Qu'il lui rendrait. Maintenant tu verras
Le bon du compte. Il advint d'aventure
- 15 Que le lion, pour chercher sa pâture,
Saillit dehors sa caverne et son siège,
Dont (par malheur) se trouva pris au piège,
Et fut lié contre un ferme poteau.

- Adonc le rat, sans serpe ni couteau,
20 Y arriva, joyeux et esbaudi⁵,
Et du lion (pour vrai) ne s'est gaudi⁶,

1 *Son ami lion* : le poème est adressé à Léon Jamet, un ami de Marot. Le poète joue sur la ressemblance entre « Léon » et « lion ».

2 *cettui* : ce

3 *verrat* : cochon

4 *mangé le lard* : allusion de Marot à sa propre vie : il a été emprisonné pour avoir mangé du lard en carême

5 *esbaudi* : réjoui

6 *gaudi* : moqué

Mais dépita chats, chattes, et chatons
Et prisa fort rats, rates et ratons,
Dont il avait trouvé temps favorable
25 Pour secourir le lion secourable,
Auquel a dit : « Tais-toi, lion lié,
Par moi seras maintenant délié :
Tu le vaux bien, car le coeur joli as ;
Bien y parut quand tu me délias.
30 Secouru m'as fort lionneusement ;
Or secouru seras rateusement. »

Lors le lion ses deux grands yeux vertit¹,
Et vers le rat les tourna un petit
En lui disant : « Ô pauvre verminièr²
35 Tu n'as sur toi instrument ni manière,
Tu n'as couteau, serpe ni serpillon,
Qui sût couper corde ni cordillon,
Pour me jeter de cette étroite voie.
Va te cacher, que le chat ne te voie.
40 - Sire lion, dit le fils de souris,
De ton propos, certes, je me souris :
J'ai des couteaux assez, ne te soucie,
De bel os blanc, plus tranchants qu'une scie ;
Leur gaine, c'est ma gencive et ma bouche ;
45 Bien couperont la corde qui te touche.
De si très près, car j'y mettrai bon ordre. »

Lors sire rat va commencer à mordre
Ce gros lien : vrai est qu'il y songea
Assez longtemps ; mais il le vous rongea
50 Souvent et tant qu'à la parfin³ tout rompt :
Et le lion de s'en aller fut prompt,
Disant en soi : « Nul plaisir, en effet,
Ne se perd point quelque part où soit fait. »
Voilà le conte en termes rimassés⁴
55 Il est bien long, mais il est vieil assez,
Témoin Ésope, et plus d'un million.

1 *vertit* : bougea

2 *verminièr* : vermine

3 *parfin* : fin

4 *rimassés* : rimés

Or viens me voir pour faire le lion,
Et je mettrai peine, sens et étude
D'être le rat exempt d'ingratitude :
60 J'entends, si Dieu te donne autant d'affaire
Qu'au grand lion : ce qu'il ne veuille faire.

Texte C Jean de La Fontaine, « Le lion et le rat », *Fables*, 1678-1679
Le Lion et le Rat

1 Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde :
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
De cette vérité deux Fables feront foi,
Tant la chose en preuves abonde.
5 Entre les pattes d'un Lion
Un Rat sortit de terre assez à l'étourdie.
Le Roi des animaux, en cette occasion,
Montra ce qu'il était, et lui donna la vie.
Ce bienfait ne fut pas perdu.
10 Quelqu'un aurait-il jamais cru
Qu'un Lion d'un Rat eût affaire ?
Cependant il advint qu'au sortir des forêts
Ce Lion fut pris dans des rets¹,
Dont ses rugissements ne le purent défaire.
15 Sire Rat accourut, et fit tant par ses dents
Qu'une maille rongée emporta tout l'ouvrage.
Patience et longueur de temps
Font plus que force ni que rage.

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

Chacun des genres argumentatifs au programme est représenté dans le corpus. Malgré leur thème commun, les textes ont des caractéristiques formelles très différentes. Repérez les détails qui permettent de distinguer chaque genre.

Les trois textes appartiennent chacun à un genre différent.

Le premier, écrit par Montaigne, est caractéristique du **genre de l'essai**. Son argumentation est justifiée par le recours à une allusion autobiographique. Montaigne réfute la thèse commune sur l'amitié « ordinaire », et étaye sa conception de l'amitié fusionnelle et inconditionnelle par un exemple personnel qui a valeur d'argument. Sa réflexion claire repose entièrement sur le développement de cet exemple.

Le deuxième texte est **une fable** de La Fontaine : il s'agit d'un court récit, ici en vers, destiné à illustrer la thèse « qu'un ami véritable est une douce chose ». On remarque que la morale se détache du récit : elle est située à la fin de la fable, elle est au présent de vérité générale. Le ton du récit est vif et plaisant.

Le dernier texte est extrait d'un **conte philosophique** de Saint-Exupéry. Les personnages sont caractéristiques de l'univers du conte (un renard qui parle, un prince). Le récit n'est pas réaliste : le petit prince vient d'une autre planète. Mais l'histoire a une portée didactique générale : le renard enseigne au petit prince la valeur de l'amitié. Le conte philosophique est en général plus long qu'une fable : ici, les personnages font allusion à des événements passés (l'histoire entre le petit prince et sa rose) et à des événements futurs (le projet d'apprivoiser le renard).

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- *Les Essais* constitue une référence culturelle fondamentale pour un élève de première. Situez Montaigne dans le courant humaniste.
- Trois thèmes intéressants peuvent être développés. Comment différencie-t-il son amitié pour La Boétie des amitiés ordinaires ? Comment l'intensité de leur relation est-elle mise en valeur ? Quelles difficultés rencontre Montaigne pour définir leur lien ?

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Au XVI^e siècle, Montaigne a créé, avec *les Essais* un genre nouveau, « ondoyant », car il suit le cours de ses pensées, sans prétendre épuiser les sujets qu'il aborde tour à tour. Parce qu'il pense que chaque être humain porte en lui « la forme entière de l'humaine condition », il puise dans sa propre expérience la matière de sa réflexion. Dans le chapitre du livre I intitulé « De l'Amitié », il analyse les liens profonds, exceptionnels, qui l'ont uni à Étienne de La Boétie, depuis leur rencontre en 1558, jusqu'à la mort de son ami, cinq ans plus tard. Mêlant le récit autobiographique à l'argumentation, Montaigne cherche à définir les caractéristiques de l'amitié idéale. Mais comment exprimer l'indicible d'une telle communion des âmes ? Pour décrire cet absolu, d'une part Montaigne oppose ce sentiment exceptionnel aux amitiés ordinaires ; d'autre part, il rend compte de l'intensité de cette relation ; enfin, il insiste sur le mystère de cette complicité unique.

Développement

I. L'opposition entre l'amitié véritable et les amitiés ordinaires

La dépréciation des amitiés ordinaires permet à Montaigne de valoriser, par contraste, la véritable amitié qu'il a éprouvée pour La Boétie. Il tient à faire d'emblée la distinction entre une acception commune, médiocre, de l'amitié, et le sentiment exceptionnel qui le liait à son seul grand ami.

1. L'opposition entre la singularité de l'amitié vraie et la pluralité des fausses amitiés
Au début du texte, l'auteur oppose la multiplicité des relations courantes au caractère unique de l'amitié véritable : « *accointances* », « *familiarités* », « *amitiés* », « *amis* » sont tous au pluriel, et ils s'opposent à « *l'amitié de quoi je parle* » (l. 3) dont la singularité est ainsi renforcée. De même, on observe un changement dans l'utilisation des pronoms, car Montaigne passe du « *nous* » (dans la première phrase) au « *je* », dans la deuxième phrase. La véritable amitié ne semble pas un sentiment répandu : il s'agit d'une expérience singulière, exceptionnelle.

2. L'opposition du vocabulaire péjoratif et du vocabulaire mélioratif
De plus, le lexique s'appliquant aux amitiés courantes est parfois péjoratif (« *amitiés molles et régulières* », l. 19). La formule restrictive : « *ce ne sont qu'accointances* » (l. 2), ou l'adjectif indéfini dans l'expression « *quelque occasion* » contribuent à dévaloriser ces relations. De même, la connotation de « *tant de précautions de longue et préalable conversation* » (l. 20) est péjorative : « *tant de* » sous-entend un excès, et cette formule construite en expansion, volontairement lourde, est à l'image de la lenteur des relations ordinaires. Cela valorise d'autant plus au contrario la fulgurance de son amitié véritable pour La Boétie et le vocabulaire mélioratif qui s'y rattache (« *perfection* », « *quintessence* »...)

3. Opposition entre relations rationnelles et amitié inexplicable
Enfin, ces amitiés ordinaires sont explicables, alors que l'amitié véritable est irrationnelle. Les relations courantes se créent par intérêt : « *nouées par quelque occasion ou commodité* » (l. 2). En revanche, la cause de son amitié pour La Boétie tient de la fatalité. Il parle de « *force inexplicable et fatale* » (l. 9).

Bilan-Transition Cette opposition entre les deux conceptions de l'amitié prouve la rigueur intellectuelle de Montaigne : il veut distinguer des notions qu'on pourrait confondre (les amitiés communes et la véritable amitié, sentiment exceptionnel). On perçoit au passage qu'il méprise plutôt les relations superficielles et mondaines. Mais cette opposition lui permet surtout de mieux définir par contraste un sentiment extrêmement intense.

II. L'intensité de la relation entre Montaigne et la Boétie

Pour traduire l'aspect extraordinaire de cette amitié, Montaigne insiste aussi sur son intensité par divers moyens.

1. La récurrence des adverbess d'intensité Tout d'abord, il utilise de nombreux adverbess d'intensité qui accentuent les mots qui leur sont liés : « *si universel* », « *si promptement* », « *si proche* ». L'expression : « *Si pris, si connus, si liés* » (l. 14), grâce au rythme ternaire, se trouve mise en valeur. De même, on trouve en parallèle « *si peu* » et « *si tard* ». Montaigne fait à cet endroit le lien entre la courte durée de leur relation et son intensité, inversement proportionnelle. La gradation ascendante : « *ce n'est pas un, ni deux, ni trois, ni quatre, ni mille* » (l. 22) culmine ensuite avec le terme mélioratif « *quintessence* ». On remarque aussi la récurrence du vocabulaire à valeur d'absolu : « *rien dès lors* », « *rien qui nous fût propre* », « *tout mon discours* », « *tout ce mélange* », « *toute ma volonté* », « *toute sa volonté* ».

2. La mise en relief de la réciprocité De plus, l'intensité de leur relation est traduite par la mise en valeur de sa réciprocité. Montaigne joue avec les structures de phrases pour donner une image parfaite de cette relation. Il utilise des parallélismes de construction. « *Parce que c'était lui ; parce que c'était moi* » (l. 6-7) est une formule brève restée célèbre qui a fait la preuve de son efficacité, puisque c'est une des meilleures définitions de l'amitié. On peut observer la virtuosité du jeu sur les pronoms et les adjectifs possessifs dans la structure parallèle plus ample située à la fin de l'extrait, qui semble abolir l'altérité, en fusionnant première et troisième personne : « *ce mélange qui, ayant saisi toute ma volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la sienne qui, ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et se perdre en la mienne.* » (l. 23-24). Le jeu sur les pronoms se poursuit à la fin de l'extrait où le « nous » fusionne les deux personnalités : « *ne nous réservant rien qui nous fût propre, ni qui fût ou sien ou mien.* » (l. 26). La réciprocité de leur relation est même littéraire : comme Montaigne qui décrit leur rencontre dans ses *Essais*, La Boétie l'a évoquée dans une satire latine. Le renvoi intertextuel au texte de son ami est une ultime forme de dialogue entre les deux intellectuels.

3. Les points communs entre cette amitié et l'amour Cette relation ne s'apparente-t-elle pas à de l'amour, tout simplement ? C'est ce que tend à prouver le lexique : « *je l'aimais* » (l. 6), « *nous nous embrassions* » (l. 12) et surtout « *union* », (l. 9) qui est un terme très fort pour une amitié. De même, le thème de la première rencontre est largement développé, comme dans tout bon récit romanesque d'une histoire d'amour, et la fulgurance de cette rencontre a tout d'un coup de foudre.

Bilan-Transition Cependant, l'intensité de leur amitié semble dépasser toute détermination courante. Et Montaigne montre bien la difficulté à expliquer la nature de ce lien inédit.

III. Une relation indicible

Cette amitié véritable semble irrationnelle, voilà pourquoi Montaigne utilise des détours pour la qualifier, et la place sous le signe de la fatalité « inexplicable ».

1. Des difficultés d'expression contournées Les difficultés de Montaigne à traduire ce lien si fort sont perceptibles à travers ses approximations : « *ne sais quelle force* », « *je ne sais quelle quintessence* » (l. 22-23). L'expression « *au-delà de tout mon discours* » (l. 8) révèle aussi que leur relation est de l'ordre de l'indicible, par delà les mots. Quand Montaigne affirme : « *Nous nous cherchions avant que de nous être vus [...]* » (l. 9-10), c'est à travers un paradoxe qu'il montre le caractère peu conforme de leur rencontre. L'écrivain a aussi recours à bon nombre de métaphores, qui sont autant de détours verbaux pour évoquer son amitié : « *la couture* », « *la faim* », « *le mélange* », « *se plonger* », « *se perdre* ». Alors que le champ lexical ordinaire de l'amitié resterait impuissant à rappeler la force de ses sentiments, les métaphores en sont une image plus fidèle.

2. Le rôle du ciel Enfin, Montaigne, faute d'explication rationnelle, attribue leur rencontre à « *quelque ordonnance du ciel* » (l. 12) ou à une « *force inexplicable et fatale* » (l. 9). Leur histoire commune deviendrait une sorte de Mystère, au sens religieux du terme. Elle semble être née d'une volonté divine, ou du moins être le fruit du destin. Mais l'écrivain n'est pas mystique, et il n'insiste pas sur cette interprétation religieuse des faits. Montaigne évoque aussi le « *hasard* » de la fête. La formule lapidaire : « *parce que c'était lui ; parce que c'était moi* » reste d'ailleurs la meilleure définition de ce lien. « *Lui* », « *moi* » : les causes de l'amitié, réduites à de simples pronoms personnels, sont bien humaines avant tout...

Conclusion

C'est en opposant son amitié pour la Boétie aux amitiés ordinaires, c'est en insistant sur son intensité, et sur son aspect indicible, que Montaigne parvient à donner une idée du caractère exceptionnel de leur relation. Celle-ci est devenue emblématique, et cette expérience personnelle a acquis une valeur universelle, puisqu'elle est devenue le symbole de l'amitié parfaite. Le lien singulier entre Montaigne et La Boétie s'est imposé comme modèle idéal. Depuis, chacun ne cherche-t-il pas à connaître pareil sentiment de complicité avec son meilleur ami ? Cet extrait est d'ailleurs resté l'un des plus célèbres des *Essais*. Il serait intéressant de connaître la satire latine écrite par la Boétie sur le thème de leur rencontre pour savoir combien leurs textes se répondent.

CONSEILS ET ASTUCES

- **Idées générales** : elles renvoient aux thèses développées par les auteurs mais aussi aux arguments. Elles sont plutôt abstraites.
- **Cas particuliers** : ce sont les exemples (illustratifs ou démonstratifs).
- **Relation** : étudiez le lien logique entre ces deux notions : comment s'articulent exemples et arguments ?
- **Différents genres argumentatifs** : sachez bien définir essai, fable et conte philosophique. Les cas particuliers n'y ont pas forcément le même rôle dans l'argumentation. Didactique dans la fable et le conte philosophique, l'exemple est plus souvent démonstratif dans l'essai.
- **Le plan** : La question posée ne demande pas une réponse par oui ou par non, il ne s'agit pas de discuter une thèse, on n'attend donc pas un plan de type « thèse/antithèse ». Choisissez pourtant un plan dialectique : les exemples illustrent-ils l'idée générale ou bien servent-ils à la concevoir ?

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Les genres argumentatifs sont nombreux. Parmi eux, l'essai, inventé par Montaigne, est le plus flou, le plus libre dans sa forme, puisqu'il suit les pensées de son auteur. La fable et le conte philosophique sont des variantes de l'apologue : ce sont des récits qui ont une visée didactique. L'auteur raconte une histoire pour convaincre son lecteur : elle contient une leçon explicite ou implicite. Le point commun de tous les genres argumentatifs est de mettre en rapport des idées générales et des cas particuliers. Pourquoi associer concepts et exemples, abstrait et concret ? Nous considérerons tout d'abord la nécessité pour les auteurs de plaire aux lecteurs. Ensuite, nous nous demanderons si les exemples ne sont pas nécessaires pour valider les idées générales. Enfin, nous envisagerons le fait que certains types d'exemples peuvent parfois faire naître une idée générale.

I. La concrétisation du discours abstrait : un élément de séduction

Les œuvres littéraires argumentatives ont aussi une valeur esthétique : pour attirer le lecteur, et le convaincre, l'écrivain a intérêt à lui plaire. Le fait de développer des cas particuliers (exemples piquants, anecdotes, expériences autobiographiques, récits symboliques) est un élément de séduction, qui est en soi didactique.

1. Une lecture plaisante Le but affirmé de la Fontaine à travers ses *Fables* était bien de plaire. Ses récits peuplés d'animaux, qui évoquent « *le temps où les bêtes parlaient* » renvoient à un monde merveilleux, plein de charme. Dans « Le pouvoir des fables », La Fontaine montre la peine d'un orateur à captiver son public sur un sujet grave, menaçant sa patrie, avec un discours éloquent et alarmiste. Voyant le peu d'impact de ses propos, l'orateur décide d'avoir recours à une fable où il est question d'une anguille et d'une hirondelle. Aussitôt, son public, jusque là indifférent, se passionne, réagit. La Fontaine conclut ce récit par ces vers :

« *Le monde est vieux, dit-on : je le crois ; cependant
Il le faut amuser encore comme un enfant.* »

Montaigne lui-même lisait avec délectation des recueils d'anecdotes extraordinaires, qu'il reprenait ensuite dans ses *Essais*, comme l'histoire de cet homme, mort parce qu'une tortue, lâchée par un oiseau en plein vol, lui tombe sur la tête. L'être humain raffole des histoires croustillantes, en cela il conserve une âme d'enfant. Les anecdotes farfelues dont Montaigne farcit ses *Essais* s'intègrent dans sa réflexion philosophique : l'homme tué par une tortue participe de sa réflexion plus générale sur la mort. Tous ces cas particuliers étranges en rendent sa lecture beaucoup plus plaisante.

2. La fonction didactique de l'apologue D'autre part, les exemples ont une fonction didactique : ils permettent de simplifier les aspects d'une thèse, en la faisant passer de l'abstrait au concret. Dans les *Fables* de La Fontaine, les animaux offrent des traits psychologiques schématisés, qui permettent de rendre les leçons plus claires : la cigale est insouciante, la fourmi est économe, le renard est rusé, le loup ne pense qu'à manger, etc.... Cette simplicité contribue à styliser certains traits humains, et les leçons de la fable sont plus faciles à saisir. C'est aussi le cas dans *Le petit Prince* de Saint Exupéry : chaque personnage rencontré par le héros est symbolique. Ici, le renard est plutôt un exemple de solitude et de sagesse. La Fontaine affirmait qu'il utilisait « les animaux pour instruire les hommes ».

Bilan-Transition Ainsi, le fait de développer des cas particuliers dans les textes argumentatifs est une sorte de « *captatio benevolentiae* » : piqué par la curiosité, attiré par les récits et les anecdotes, le lecteur sera plus perméable aux thèses de l'auteur. En cela, les exemples ont un pouvoir didactique. Cependant, ce n'est pas leur valeur essentielle. Allons plus loin : pourquoi est-il indispensable qu'un argument soit illustré par un exemple dans un bon texte argumentatif ?

II. La validation de l'argument par l'exemple

On peut estimer que les exemples sont essentiels à la thèse qu'ils accompagnent parce qu'ils la valident. Sans cas particulier pour l'appuyer, l'idée générale n'a pas de valeur.

1. Les risques de l'argumentation sans référence concrète L'argumentation qui se fonderait uniquement sur une logique interne, sans se référer à des cas pratiques, serait risquée. Le syllogisme qui est un raisonnement déductif en trois parties peut aboutir ainsi

à des absurdités bien connues, s'il ne prend pas en compte la réalité : « Un cheval rare est cher. Un cheval à trois pattes est rare. Donc : un cheval à trois pattes est cher. » Les trois parties de ce syllogisme s'enchaînent logiquement, mais elles ne prennent pas en compte la réalité, et aboutissent donc à une absurdité. Cependant, il existe des textes argumentatifs de valeur fondés entièrement sur des idées générales, sans qu'elles soient validées par des exemples : c'est le cas des *Maximes* de la Rochefoucauld, au XVII^e siècle qui constituent un recueil d'aphorismes. Ce genre est une exception qui confirme la règle...

2. La preuve par l'exemple Les exemples peuvent servir à vérifier une intuition. On va chercher des cas pratiques qui concrétisent l'abstraction pour la valider. « Le lion et le rat » de La Fontaine illustre le fait qu'« on a souvent besoin d'un plus petit que soi ». D'ailleurs, le fabuliste énonce cette morale au début de la poésie, et le récit qui suit semble être construit comme sa démonstration. Il s'agit certes d'un exemple animalier, fictif, qui n'a rien d'une preuve au sens scientifique, réel, mais c'est bien le récit qui valide la thèse. L'histoire est transposable dans le monde des humains, elle a une portée générale qui fait sa valeur. Ainsi, dans la Fable « les deux amis », on constate que le pays fantaisiste où La Fontaine place son histoire, le « Monomotapa », est à la fois ailleurs et ici. L'auteur insiste sur l'aspect transposable de sa fiction par ces vers, au début du poème : « *Les amis de ce pays-là/ Valent bien, dit-on, ceux du nôtre* ». La morale finale « *Qu'un ami véritable est une douce chose !* » est bien validée par le récit qui précède.

3. La preuve ironique par le contre-exemple Parfois, dans les textes ironiques des Lumières, l'exemple constitue une preuve du contraire de ce que l'auteur affirme vouloir démontrer : ce qui montre aussi le rôle décisif de l'exemple. Ainsi, Montesquieu, dans un passage de *L'Esprit des lois*, intitulé « De l'esclavage des nègres » utilise une argumentation par l'absurde destinée à rendre odieux le principe même de l'esclavage aux yeux du lecteur. Il utilise les exemples à contresens pour réfuter la thèse qu'il fait semblant de défendre : « *Il est si naturel de penser que c'est la couleur qui constitue l'essence de l'humanité, que les peuples d'Asie, qui font les eunuques, privent toujours les noirs du rapport qu'ils ont avec nous d'une façon plus marquée* ». Ici, l'exemple asiatique, qui évoque une pratique cruelle, barbare, démontre bien l'absurdité de l'argument. Ce cas particulier (la façon de faire les eunuques en Asie) invalide l'idée générale qu'il est sensé défendre : le lecteur occidental ne peut que se révolter devant une telle justification de l'infériorité supposée de la couleur noire. L'exemple pris par Montesquieu est une preuve du contraire de ce qu'il prétend prouver : on voit bien ici le rôle décisif de l'exemple par rapport à l'argument.

Bilan-Transition On a donc pu constater que l'exemple a une fonction essentielle par rapport à l'idée abstraite : en l'appuyant, en l'illustrant, il constitue une sorte de preuve. Mais parfois, c'est en partant d'un cas particulier qu'un auteur parvient à construire une réflexion générale. Alors, l'exemple ne vient pas seulement appuyer la démonstration, mais il l'engendre.

III. Le rôle de l'expérience particulière dans la recherche des idées générales

Tandis que le genre de l'apologue, qui englobe fable et conte philosophique, utilise des récits pour illustrer une thèse, il semble que l'essai, plus fréquemment, part d'observations particulières pour établir des lois générales. Parfois, l'exemple a même valeur d'argument.

1. De l'intime à l'universel Ainsi, dans le passage des *Essais* où Montaigne évoque son amitié avec la Boétie, on voit bien que la matière première de sa réflexion est de nature autobiographique. Il évoque même le contexte de leur rencontre, dans une fête publique. Pourtant, il en tire une définition universelle de l'amitié : « *parce que c'était lui ; parce que c'était moi* ». D'ailleurs, on trouve l'adjectif « *universel* » dans cet extrait. Montaigne, philosophe humaniste, affirme que chaque homme porte en lui « *la forme entière de l'humaine condition* » : c'est ainsi qu'en partant de son propre exemple, de ses expériences vécues, il pense pouvoir offrir au lecteur un bon reflet de lui-même, et aboutir à des réflexions valables pour tous.

2. La méthode empirique Cette méthode empirique de réflexion va être adoptée dans toutes les sciences humaines : qu'on lise un essai d'économie ou de sociologie, les auteurs partent toujours d'observations concrètes, (statistiques, faits d'actualités, etc.) pour en induire une réflexion d'ordre général. Dans *Mœurs et sexualité en Océanie*, Margaret Mead, brillante anthropologue, observe différentes tribus isolées de la civilisation moderne, près de l'océan indien. Elle constate que dans certaines peuplades, ce sont les femmes qui vont à la chasse, prennent les armes, tandis que les hommes s'occupent des enfants, font la cuisine : ces observations remettent complètement en cause ce qu'on avait toujours pensé de la nature humaine, en opposant un caractère typiquement féminin, qui serait doux, plus faible, et un caractère masculin, plus violent, tourné vers l'extérieur. Margaret Mead prouve par ces cas particuliers combien c'est la culture qui fabrique nos rôles sociaux. Mais ce qui vaut pour les sciences humaines, vaut aussi pour la philosophie. Dans la définition qu'il donne du philosophe dans l'*Encyclopédie* des Lumières, Dumarsais précise une chose essentielle : « Le philosophe forme ses principes sur une multitude d'observations particulières ». Pour lui, le penseur du XVIII^e siècle a donc une approche expérimentale du monde : ses connaissances ne peuvent se fonder que sur l'observation. Montesquieu, lorsqu'il écrit *De l'Esprit des lois*, se conforme bien à cette démarche : il a observé les lois et les régimes de tous les pays pour les comparer et réfléchir au meilleur système législatif et politique possible.

Bilan Il nous semble donc que dans les essais, les exemples aient moins souvent un rôle purement illustratif. Ce sont les observations concrètes qui engendrent la réflexion. Le mot *essai* lui-même peut être un synonyme d'expérience, d'expérimentation.

Conclusion

Nous avons trouvé plusieurs explications au fait que dans les fables, les contes philosophiques et les essais, on trouve à la fois des idées générales et des cas particuliers. D'une part, les exemples ont un pouvoir à la fois attractif et didactique. D'autre part,

en illustrant une thèse, ils la valident ou l'invalident (si la démonstration est ironique). Enfin, l'étude des cas particuliers peut engendrer une réflexion à valeur universelle : c'est une démarche empirique qu'affectionnent les essayistes, depuis Montaigne, revendiquée par les philosophes des Lumières. Il convient cependant de se méfier des exemples : tout cas particulier ne suffit pas à constituer une loi universelle...

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- L'énoncé implique plusieurs contraintes. Respectez à la fois le genre de la lettre (présentation, formules de politesse, énonciation) et celui de l'éloge (vocabulaire mélioratif, figures de style...).
- Vous devez également utiliser des procédés persuasifs : questions rhétoriques, arguments...
- Défendez votre choix par une analyse précise du texte.
- Ce sujet est aussi une forme de commentaire déguisé.

Madame A

18, Rue X

99000 Y.

Paris, le ...

À l'attention de monsieur B.

Responsable d'édition,

Cher monsieur B,

C'est avec plaisir que j'ai reçu hier les premières épreuves de mon nouvel essai, *L'Amitié véritable*. Je dois avouer être assez fière de ce travail qui m'a demandé deux années entières de recherches, de réflexion et d'écriture : mon livre propose une approche psychologique originale d'un sentiment universel trop souvent sous-évalué. Néanmoins, j'ai une requête à formuler : je voudrais y joindre une fable sur l'amitié qui me paraît absolument essentielle. Lisez-la, je suis sûre que vous la connaissez déjà - c'est en effet un classique - et je suis certaine que vous la jugerez aussi indispensable que moi. Mais au cas, peu probable, où vous ne seriez pas convaincu de l'absolue nécessité de sa présence dans mon livre, je ne résiste pas à l'envie de vous confier pourquoi je la trouve si belle et émouvante.

Le texte que je désire ajouter en épigraphe de mon essai est une fable de La Fontaine : « Les deux amis ». Ce court récit très animé vaut bien des grands discours... Il illustre la forte solidarité qui peut exister entre deux amis, de manière si plaisante, si humoristique ! La Fontaine nous place d'emblée dans un pays de fantaisie, le Monomotapa, mais c'est un pays dont les amis « *valent bien, dit-on ceux du nôtre* » : c'est exactement cela, le monde de la fable, à la fois ailleurs et ici... Une grande connivence s'établit ainsi immédiatement entre l'auteur et ses lecteurs : c'est justement ce que j'aimerais instaurer avec les miens.

Et quelle vivacité dans cette histoire ! L'accumulation des verbes d'action au présent, juxtaposés, traduit toute la précipitation des deux amis. L'un d'entre eux « *s'étonne, il prend sa bourse, il s'arme/ Vient trouver l'autre* ». La surenchère des services que les deux amis sont prêts à se rendre est réellement comique : argent à donner, assistance au duel, femme à prêter...

On voit ici une amitié aussi proche de l'amour que l'était celle de Montaigne et de la Boétie : les amis s'inquiètent l'un pour l'autre dans leurs songes, jusqu'au point de se lever pour aller prendre des nouvelles. Le discours tenu à l'ami veut prévenir tous ses soucis, tous ses désirs : il pose des questions sans attendre les réponses... Or, je veux justement montrer dans mon livre, que les fondements de l'amitié sont proches de la passion amoureuse : il n'y en aurait pas meilleure illustration. Nous sommes loin de la représentation fade et édulcorée de l'amitié qui prévaut de nos jours.

Remarquez également comment La Fontaine dialogue aisément avec son lecteur : il semble jouer aux devinettes, quand il demande quel ami aimait le mieux : « *que t'en semble, lecteur ?* » Nous voici familièrement interpellés, comme si nous étions nous-mêmes les amis de l'auteur. Nous voici poussés à la réflexion : or la question posée est difficile à résoudre, car chacun des deux amis a une attitude extrême... La Fontaine s'amuse : il veut mettre son lecteur en légère difficulté. Embarrassés, nous sommes dans l'attente d'une morale finale. Celle-ci est remarquablement composée. L'exclamation « *Qu'un ami véritable est une douce chose !* » a une allure proverbiale. Elle est faite pour rester dans les mémoires. Cette phrase met l'accent sur le plaisir que procure l'amitié : on peut y voir affleurer une philosophie hédoniste. En tout cas la sobriété de la formule, sa simplicité, font mouche. La Fontaine la développe ensuite, en continuant de prendre à partie le lecteur à travers l'usage de la deuxième personne.

« *Cœur* », « *pudeur* », « *peur* » : le vocabulaire des sentiments est mis en valeur à la rime. Et le fait que la fable se termine par le verbe aimer montre encore toute la valeur que le fabuliste accorde à l'amitié, qui n'est pas inférieure à l'amour. Pour La Fontaine comme pour Montaigne, l'amitié est simplement l'une des formes de l'amour. Et cela coïncide tout à fait avec ce que je veux démontrer dans mon essai !

Si vous n'avez pas été d'emblée convaincu de la nécessité de joindre à mon modeste ouvrage ce texte à la fois léger et profond, j'espère, cher monsieur B., que cette lettre aura pu vous aider à redécouvrir sa beauté. Sachez en tout cas que ce fut un réel plaisir pour moi de m'y replonger. La lecture de la Fontaine est une véritable école de modestie. Nous autres, les auteurs contemporains, avons parfois l'impression d'inventer des concepts inédits ; nous voulons innover à tout prix... Je suis en tout cas sûre de ne rien avoir inventé en matière d'amitié, et je veux seulement me faire le relais de ce que tant de grands auteurs avaient si bien décrit avant moi.

Tout en espérant que vous accéderez à ma demande, je vous prie d'agréer, cher monsieur B., l'assurance de ma plus fidèle amitié. À très bientôt !

Madame A

SUJET DE BAC 2

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le corpus est composé de trois fables. Celles de Marot et de la Fontaine sont les réécritures de celles d'Ésope, qui est l'originale. Pour préparer votre réponse, surlignez de deux couleurs différentes le récit et la morale des trois textes : leurs proportions apparaîtront ainsi visuellement.
- Ne traitez pas chaque texte séparément. Envisagez d'abord la place du récit dans les trois textes, puis celle de la morale.

Les proportions des récits et des leçons de ces trois fables sont tout à fait différentes, alors que Marot et la Fontaine ne font qu'adapter Ésope.

Deux récits sur les trois sont brefs : celui d'Ésope et celui de La Fontaine. Ce dernier consacre seulement neuf vers sur dix-huit au récit proprement dit : quelle concision ! À l'inverse, Marot dilate son récit en mettant l'accent sur le pittoresque ; il insère de nombreux dialogues, invente des détails (comme le bonnet du rat (v. 10), et surtout, joue beaucoup avec les mots et leurs sonorités : « *chats, chattes et chatons* », « *rats, rates et ratons* » (v. 22/23). Il lui faut une bonne cinquantaine de vers pour raconter une histoire plus ou moins équivalente.

Proportionnellement, Marot consacre peu de place à la morale du récit : elle se trouve à la fin. À peine deux vers donnent une leçon générale : il s'agit de paroles prononcées par le lion (« *Nul plaisir, en effet/ Ne se perd point quelque part où soit fait* », v. 52/53). Dans les cinq derniers vers, Marot s'approprie la fable pour donner une leçon personnelle à son ami Léon Jamet, l'invitant à lui rendre service. Dans la fable d'Ésope, la leçon restait implicite : c'était au lecteur de la déduire du récit. On n'y trouve aucune sentence, aucun commentaire. En revanche, la Fontaine commence par la morale essentielle, en forme de préambule au récit : « *On a souvent besoin d'un plus petit que soi* ». Et il conclut la fable par une autre maxime, qui est très différente, et n'était pas du tout suggérée dans le texte original d'Ésope : « *Patience et longueur de temps/ Font plus que force ni que rage* ». Au centre de la fable, on trouve aussi trois vers de commentaire, interpellant le lecteur. La Fontaine est bien celui qui accorde le plus d'importance à la leçon.

COMMENTAIRE COMPARÉ

CONSEILS ET ASTUCES

- Les deux textes à comparer sont très dissemblables, bien qu'ils soient issus de la même source (Ésope). Ce paradoxe vous servira de problématique : pourquoi les deux auteurs traitent-ils ce récit si différemment ?
- **Opposez d'une part les deux styles** : comment Marot développe-t-il en virtuose un récit pittoresque, tandis que La Fontaine fait preuve d'une concision très classique ?
- **Confrontez d'autre part leurs intentions** : alors que Marot personnalise la fable, La Fontaine l'aborde en moraliste pédagogue.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan.

I. L'art du récit : le développement pittoresque de Marot s'oppose à la concision classique de La Fontaine

1. L'énonciation

- Le dialogue entre les animaux chez Marot (théâtralisation de la fable, importance du style direct, familiarités).
- Le dialogue de l'auteur avec le lecteur pour La Fontaine (question rhétorique, v. 11).

2. Fantaisie verbale (Marot) opposé au minimalisme (La Fontaine)

- Des jeux de mots virtuoses : Marot héritier des « grands rhétoriciens » : gradations sonores parallèles (v. 22/23. v. 36/37), néologismes (v. 30/31), jeux sur les sonorités (« *lion lié* », v. 26).
- Sobriété de La Fontaine (esthétique classique). Stylisation de la fable : simplification de l'action, même par rapport à Ésope. 9 vers pour le récit seulement.

3. L'apparence des animaux

- Anthropomorphisme chez Marot : bonnet du rat, allusion à des accessoires (serpe, couteau) dont se servent les hommes, usage de la parole, sentiments mis en valeur (pitié du lion : « *Ô pauvre verminière* », v. 34).
- Animaux naturels chez La Fontaine : rugissements, pas de parole, comportements vraisemblables : « *Un rat sortit de terre assez à l'étourdie* » (v. 6).

4. Le rythme de la fable

- Vivacité entretenue chez Marot par un rythme binaire (les mots vont par deux), « sautillant », de nombreux vers comportent majoritairement des mots de une ou deux syllabes.
- Recherche de l'équilibre (vertu classique) chez La Fontaine, avec l'alternance régulière du récit et des commentaires.

II. Les intentions opposées des auteurs : un message personnel de Marot, une leçon générale de la Fontaine

1. Des registres opposés

- Volonté de plaire chez Marot, donc développement de l'humour, registre plaisant.
- Volonté didactique chez la Fontaine, donc développement de la moralité (la moitié de la fable = commentaires).

2. L'identification des personnages

– Le lion de Marot = Léon Jamet, son ami, qui peut lui rendre un service. Marot = le rat. Marot est l'anagramme de « om rat » (« homme-rat » qui aurait été son surnom). Dans la fable, le rat est très inventif sur le plan verbal : invention de mots (« *lionneusement* », « *rateusement* », v. 30/31), métaphores (« *couteaux* », v. 42, « *gaine* », v. 44), comme Marot le poète.

– Chez La Fontaine, le lion peut faire penser à Louis XIV (« le Roi des animaux »), il apparaît majestueux et généreux. Mais le procédé d'identification est moins direct.

3. Des genres différents

– La fonction de l'épître = sorte de lettre envoyée par Marot à son ami, sous forme de poème. La fable d'Ésope est détournée à des fins personnelles. Importance du champ lexical de l'amitié et de l'entraide dans le poème.

– Fable traditionnelle pour La Fontaine : présent de vérité générale, usage de maximes, faites pour être retenues (elles sont d'ailleurs restées dans la mémoire collective), généralisation (pronom impersonnel « on », « *quelqu'un* »).

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- **Question posée** = « Pourquoi » : il s'agit donc de trouver des causes. Le plan sera donc thématique. Abordez plusieurs causes tour à tour.
- **Genres concernés** : contes et fables. Pensez à la fois aux contes de fées et aux contes philosophiques.
- **Recherche des idées** : faites d'abord une liste d'exemples, la plus large possible, de contes ou de fables comportant des animaux. Ces exemples vous aideront à trouver vos idées.
- **Problématique** : les deux objectifs principaux d'une fable sont « plaire » et « instruire ». En quoi les animaux répondent-ils à cette double intention ?

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Les fables, les contes de fées, ou les contes philosophiques sont des formes littéraires de la même famille : celle des apologues. Ce sont des récits qui visent à donner une leçon à leurs lecteurs. Parfois, les personnages principaux des apologues sont des animaux plutôt que des humains. Quel intérêt y trouvent les auteurs ? Il peut a priori paraître étrange de faire un détour par le genre animal pour donner une leçon au genre humain... En quoi cette transposition permet-elle d'accroître l'efficacité du message transmis par l'auteur ? Nous en discernerons d'abord l'intérêt esthétique. Puis, nous nous demanderons quel en est l'intérêt didactique.

Développement

I. L'intérêt esthétique des apologues animaliers

L'exercice de style que constitue la transposition animalière peut représenter pour l'auteur comme pour le lecteur un intérêt esthétique certain.

1. Un lien avec le monde merveilleux de l'enfance

« *Le temps où les bêtes parlaient* » renvoie à un monde merveilleux, plein de charme. Les récits peuplés d'animaux sont souvent lus aux enfants : ils nous évoquent des représentations imaginaires particulièrement fabuleuses. D'ailleurs, les plus grands illustrateurs se sont emparés des *Fables* de la Fontaine, pour en faire de magnifiques gravures. Oudry, le grand peintre animalier du XVIII^e siècle, Grandville et Gustave Doré au XIX^e siècle en sont les exemples les plus classiques. Visuellement, les *Fables* ont un intérêt tel, qu'elles donnent parfois lieu à de superbes mises en scènes théâtrales, comme c'est le cas à la Comédie Française, où Bob Wilson a imaginé des costumes extraordinaires pour les acteurs travestis en animaux.

2. L'inscription dans un genre littéraire traditionnel

De plus, en choisissant de prendre des animaux pour héros, les auteurs ne font que s'inscrire dans un genre littéraire très ancien, puisque cette idée remonte à l'Antiquité. « Le lion et le rat » de La Fontaine, comme la plupart de ses *Fables*, ne fait que reprendre un texte d'Ésope, qu'avait déjà brillamment repris au XVI^e siècle le poète Clément Marot. Les auteurs français ont voulu réactualiser un chef-d'œuvre de la culture antique. La Fontaine n'a presque rien inventé par lui-même : c'était un brillant styliste qui préférait adapter à sa manière les récits d'Ésope ou de Phèdre.

2. Un hymne à la nature dans sa diversité

Si les récits animaliers ont tendance à nous émerveiller, c'est parce qu'ils constituent un hymne à la nature dans sa diversité. On voit que Victor Hugo, dans son poème « le Crapaud » est assez sensible à la cause animalière, puisqu'il fustige les mauvais traitements que les animaux font subir aux bêtes. Il renverse l'ordre des choses habituel : les humains sont méprisables alors que les animaux sont nobles et héroïques. C'est une invitation à les regarder d'un œil différent. On est sensible à la façon dont la Fontaine

esquisse en quelques vers des croquis très précis des silhouettes animales, du « *héron au long bec emmanché d'un grand cou* », à la « *dame belette* » au « *nez pointu* ». La diversité des animaux représentés dans les fables ou les contes est aussi une métaphore de la diversité des êtres humains.

Bilan-Transition Le caractère esthétique des apologues animaliers renforce aussi leur efficacité didactique. Parce que la forme en est plaisante, originale, le public sera en effet mieux disposé pour comprendre la leçon illustrée par l'histoire.

II. L'intérêt didactique des apologues animaliers

Le but premier d'un apologue est bien en effet de transmettre un message moral ou philosophique. Les animaux en sont de bons vecteurs, pour plusieurs raisons.

1. La facilité d'identification des animaux avec les humains

Tout d'abord, paradoxalement, il sera souvent plus facile d'identifier des situations réelles à un récit mettant en scène des animaux qu'à une autre situation « humaine ». Il faut signaler que cette identification est facilitée grandement par l'anthropomorphisme des animaux : ceux-ci parlent, sont doués d'intelligence, de sentiments, comme les humains. Les corbeaux et les renards mangent du fromage, les loups parlent au Petit Chaperon rouge... Si l'on remplaçait les animaux par des humains dans des situations comparables, la fable perdrait sa valeur générique : le lecteur pourrait n'y voir qu'une anecdote arrivée à d'autres personnes. L'histoire appliquée aux animaux a une valeur d'exemple, car elle n'est pas placée dans un contexte particulier. Dans *La Ferme des animaux*, Orwell, en 1945, s'en prend au régime de dictature prolétarienne, où « *tous [les animaux] sont égaux, mais certains plus égaux que les autres* ». La transposition du débat politique dans une cour de ferme permet de se situer sur un plan général, intemporel, et non pas dans le contexte d'un pays particulier.

2. Des traits psychologiques stylisés

De plus, les animaux ont un avantage sur les humains : ils offrent des traits psychologiques simplifiés, qui s'opposent donc à la complexité des caractères humains. Dans les *Fables* de la Fontaine, chaque animal a un trait de caractère dominant : le renard est rusé (tout comme dans les fabliaux du moyen âge), la cigale est insouciante, la fourmi est économe, le loup ne pense qu'à manger, etc. Cette simplicité contribue à styliser certains traits humains, et les leçons de la fable sont plus claires.

3. Parler simplement de choses compliquées

Enfin, le fait d'utiliser un détour pour parler de choses graves permet de contourner certaines difficultés d'écriture. Un conte comme *Le petit Chaperon rouge* est symbolique et permet notamment d'évoquer le tabou de la pédophilie : le personnage du loup représente tout agresseur potentiel de l'enfant. Parfois, l'apologue peut servir à déjouer la censure. On sent bien que, dans « Le Crapaud », Victor Hugo fait certaines allusions piquantes à Napoléon III, (à travers les mots « *Augustules* » et « *Césars* ») et à sa propre situation d'exilé (quand il emploie le mot « *proscrit* »). Le crapaud, cet être persécuté

injustement, qui ressemble à un poète romantique quand il contemple le soleil couchant, représenterait Victor Hugo lui-même. Encore une fois, le détour par la fable animalière permet de contourner les difficultés liées aux difficultés d'expression.

Bilan La Fontaine l'affirmait lui-même : il utilisait « *les animaux pour instruire les hommes* ». Les bêtes sont de bons pédagogues. Leur langage semble en effet plus clair que celui des humains.

Conclusion

Il apparaît au terme de notre réflexion que les animaux ont un double intérêt dans un apologue. En termes esthétiques, ils vont rendre le récit plaisant. En termes didactiques, ils seront un meilleur vecteur du message transmis par l'auteur. De nos jours, la tradition ne s'éteint pas : les animaux qui parlent ou qui pensent peuplent les dessins animés pour enfants ou pour adultes, et on les rencontre aussi dans des textes beaucoup plus sérieux comme *Les Fourmis* de Bernard Werber, qui est un roman d'anticipation très réussi.

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Choisissez l'une des leçons proposées par la Fontaine avant de vous lancer dans l'invention du récit. Deux possibilités : « *On a souvent besoin d'un plus petit que soi* », ou « *Patience et longueur de temps / Font plus que force ni que rage* ».

Éléments de correction

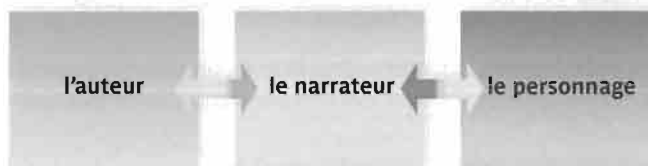
– **Transposez** le récit, par exemple à notre époque, avec des personnages humains... Il faut surprendre le lecteur (le choix d'un tigre et d'un moineau, par exemple, serait sans doute trop proche de la fable initiale). L'opposition entre le lion et le rat peut symboliser un contraste de niveau social, de force physique (on pourrait imaginer un mendiant et un PDG).

– **Contraintes de style** : le genre de la fable suppose une certaine légèreté séduisante, des pointes d'esprit. Vous pouvez faire preuve d'humour. Les dialogues sont les bienvenus.

– **Structure** : choisissez d'insérer la morale à la fin ou au début du récit, de préférence sous une forme percutante. Conservez les deux étapes de l'histoire.

1 Qu'est-ce que l'autobiographie ?

- Le terme *autobiographie* est formé des trois mots grecs *auto* (= soi-même), *bios* (= vie) et *graphè* (= écriture) qui, associés, signifient : « écriture de sa propre vie ». L'autobiographie désigne donc le récit qu'une personne fait de sa propre vie.
- L'écriture autobiographique se présente sous des formes diverses et se dissimule parfois ; d'une façon générale, elle repose sur la triple identité suivante :



- L'autobiographe peut proposer à son lecteur, dans une introduction ou encore au cours de son œuvre, un **pacte autobiographique**, qui présente la justification de l'écriture et les règles suivies en matière d'autobiographie par son auteur. Certains choisissent de tout dire, d'autres émettent des réserves, les motivations et justifications sont diverses.

→ 1. Les différentes formes d'écriture autobiographique

- L'écriture autobiographique présente des aspects variés et des formes différentes, publiques ou intimes.
- **L'autobiographie.** Elle est définie par Philippe Lejeune comme un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence quand elle met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* ». Exemples : Montaigne, *Les Essais* ; Rousseau, *Les Confessions* (1782-1789) ; Sartre, *Les Mots* (1954).
- **Les mémoires.** Du latin *memoriae*, « recueil de souvenirs », ils mêlent dans un récit rétrospectif la vie de l'autobiographe à une représentation de son époque (politique, histoire, société) dont il est le témoin, et dans laquelle il a pu jouer un rôle. Exemples :

Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) : évocation des milieux intellectuels du Paris de l'après-guerre ; Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre* (1954) : réflexion sur la France par un acteur politique majeur.

■ **Les chroniques.** Forme médiévale et proches des mémoires, ce sont des recueils de faits historiques rapportés dans l'ordre de leur succession. Exemple : les *Chroniques* de Jean Froissart (XIV^e) évoquent la guerre de Cent Ans dont il fut le témoin.

■ **Le journal.** Dans cette forme de récit autobiographique, le temps de la vie de l'autobiographe correspond au temps de l'écriture.

- Le **journal intime** relate la vie individuelle de celui qui le tient, que l'on peut désigner par le terme tiré de l'anglais diariste (de *diary*, « journal ») ; il n'est pas forcément destiné à la publication. Exemple : *Journal* d'Anne Franck, tenu dans un cahier du 12 juin 1942 au 1^{er} août 1944 par une adolescente juive hollandaise qui vit cachée avec sa famille. De nombreux écrivains tiennent leur journal, parfois de façon parallèle à l'écriture d'une autobiographie : c'est le cas d'André Gide avec *Si le grain ne meurt* (1920) et *Journal* (1889-1939).

- Le **journal littéraire** présente la vie intellectuelle de l'écrivain, ses analyses, ses rencontres artistiques. Exemple : Jules et Edmond de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire* (1851-1896).

■ **Les carnets ou les cahiers.** Documentaires, ils se rapprochent du journal littéraire et contiennent des esquisses de création, des notes de lecture. Exemples : Albert Camus, *Carnets* (1935-1960).

■ **Le roman autobiographique ou autobiographie romancée.** Le récit de la vie de l'autobiographe est déguisé en fiction à travers le choix de la forme du roman, parfois l'emploi de la troisième personne et non de la première, des modifications romanesques, un personnage au nom différent de celui de l'auteur, qui intègre cependant des éléments de sa propre vie. Exemples : Chateaubriand, *René* (1802) : « *Personne n'a connu entièrement le fond de mon cœur ; la plupart des sentiments y sont restés ensevelis ou ne se sont montrés dans mes ouvrages que comme appliqués à des êtres imaginaires.* » ; Jules Vallès, trilogie *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé* dont le personnage narrateur est Jacques Vingtras, aux initiales identiques à celles de l'auteur.

■ **La lettre.** Support de l'écriture autobiographique, elle relève également de l'épistolaire ; correspondance privée à l'origine, elle peut être publiée pour son intérêt. Exemples : Lettres du peintre Vincent Van Gogh à son frère Théo ; volumineuse correspondance de Madame de Sévigné (1668-1696) associant les sentiments d'une mère pour sa fille, Madame de Grignan, et l'observation de son époque et de la Cour, souvent par le biais de ses correspondants.

■ **L'autoportrait.** Il présente de son auteur une description physique, morale, sociale. Souvent inséré dans une œuvre, il peut constituer un écrit autobiographique séparé. Exemples : François de La Rochefoucauld ouvre ainsi par son autoportrait son *Recueil des portraits et éloges* (1659) ; l'artiste mexicaine Frida Kahlo (1907-1954) a peint tout au long de sa vie des autoportraits reflétant ses souffrances, ses attentes et son évolution.

■ **Le poème.** Certains poèmes relèvent de l'autobiographique. Exemples : François Villon relate des épisodes de sa vie agitée dans son œuvre poétique *Le Testament* (1461) ; Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (1857) propose deux poèmes relatifs à son enfance : « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville » et « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse » (*Tableaux parisiens*, XCIX et C) ; Victor Hugo dans « *Demain dès l'aube...* » (*Les Contemplations*, 1856) exprime sa douleur liée à la mort de sa fille Léopoldine.

■ **L'autofiction ou autobiographie imaginaire.** On fait passer une fiction romanesque pour un récit autobiographique. Exemples : Octave Mirbeau, *Journal d'une femme de chambre* (1900) ; Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951).

➔ 2. Histoire du genre : quelques œuvres repères

Siècles	Exemples	Caractéristiques
IV ^e	Saint Augustin, <i>Confessions</i>	récit de sa vie, de son enfance aux rencontres et expériences qui ont formé sa pensée et lui ont donné sa foi chrétienne
XVI ^e	Michel de Montaigne, <i>Les Essais</i> : trois éditions annotées et enrichies par l'auteur (1580, 1588, 1595)	expression d'une pensée en mouvement : les trois livres sont constitués de chapitres de longueur inégale, dont le titre indique l'un des sujets traités, qui rassemblent tout ce qui occupe la pensée de Montaigne : souvenirs de lectures diverses, événements de toute sorte (historiques, vie quotidienne et sociale), réflexions, pensées intimes
XVII ^e	• Saint-Simon, <i>Mémoires</i> • madame de Sévigné, <i>Lettres</i>	• on juge sans intérêt de parler de soi : le moi est « haïssable » et Pascal condamne dans ses <i>Pensées</i> « le sot projet que Montaigne a eu de se peindre » • on écrit sur soi de manière plus indirecte
XVIII ^e	Rousseau, <i>Les Confessions</i>	autobiographie d'introspection : récit de sa vie, de ses pensées et analyse de soi, confidences très intimes.
XIX ^e	Chateaubriand, <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	• récit de sa vie inscrite dans son époque
XX ^e	• Nathalie Sarraute, <i>Enfance</i> • Primo Lévi, <i>Si c'est un homme</i> • Michel Leiris, <i>L'Âge d'homme</i> • Charles Juliet, <i>Lambeaux</i>	• récit de vie • témoignage : expérience des camps de concentration • analyse en complément de la psychanalyse

Ce qu'il faut retenir

- L'autobiographie se distingue des mémoires en mettant l'accent sur la vie intime et la personnalité de son auteur, et non sur l'Histoire et le rôle de témoin ou d'acteur qu'il a pu y jouer.
- Elle se distingue, en présentant clairement l'identité auteur-narrateur-personnage, du roman autobiographique qui se présente sous l'aspect d'une fiction et masque la vérité même s'il relate des faits relatifs à la vie de l'auteur.
- L'autobiographie est écrite sous la forme d'un récit rétrospectif qui la différencie du journal écrit au jour le jour, donc sans recul.

2 Les difficultés de l'écriture autobiographique

→ 1. Les défaillances de la mémoire

■ L'autobiographe est confronté à des oublis et des erreurs involontaires : Gide, dans *Si le grain ne meurt*, croit avoir été témoin d'un événement historique en 1870, l'entrée des Prussiens à Rouen, alors que son souvenir est celui de retraites aux flambeaux hebdomadaires, et met en parallèle son souvenir faussé et la réalité des faits : « *ma mémoire ne se trompe pas souvent de place ; mais elle brouille les dates* ». Cette mémoire lacunaire ou défaillante donne lieu à l'expression de réserves, d'incertitudes, de marques de doutes qui ponctuent l'écriture autobiographique : « *s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire*. » (Rousseau).

■ Le recours à diverses sources biographiques permet d'y remédier partiellement. Ainsi, Marguerite Yourcenar tente de se reconstituer une histoire à partir de faits : « *de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier [...] ou d'aller compulser dans des mairies ou chez des notaires des pièces authentiques*. » (*Souvenirs pieux*, 1974). Ou encore, c'est aux proches que s'adresse Gide : sa mère joue le rôle de correcteur biographique en rétablissant l'exactitude des faits de son enfance, ou Renan, en quête du passé : « *j'ai reçu de monsieur Duportal du Goasmeur des détails nouveaux, qui ne confirment pas certaines suppositions que faisait ma mère*. »

■ L'autobiographie est un travail de recréation de soi : « *Ce qu'on dit de soi est toujours poésie.* », affirme Renan, qui met en avant l'idée de création littéraire. S'il existe une continuité entre l'autobiographe et celui qu'il a été, l'écriture de soi suppose une fabrication : « *Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout.* » (*Souvenirs pieux*), écrit Marguerite Yourcenar, qui mentionne le « *sentiment d'irréalité que me donne cette identification* » : l'enfant qu'elle a été et qu'elle doit restituer dans son autobiographie est comparé à « *un personnage historique que j'aurais tenté de recréer* ». L'adulte mêle son point de vue à celui de l'enfant qu'il a pu être, de même que la perception des faits vécus par l'enfant influe sur le récit : « *Disons que c'est le gosse de ce temps-là revécu par ce qu'il est aujourd'hui, et qui ressent tellement fort l'instant qu'il revit qu'il ne peut pas imaginer l'avoir vécu autrement.* » (François Cavanna, *Les Ritals*, 1974).

→ 2. Le problème de la vérité

■ **Objectivité et subjectivité** : il est difficile de faire preuve d'objectivité à propos de soi, c'est-à-dire de rester neutre, de ne pas être influencé par ses émotions ou la perception que l'on a de soi, par l'image que l'on veut donner de soi au lecteur, par l'acte littéraire de création. L'autobiographe voit donc les faits selon son point de vue : « *Et quand je crois me regarder, je m'imagine. [...] Je crois me souvenir, je m'invente. [...] Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval.* » (Louis Aragon, *Le Mentir vrai*, 1980).

■ Il est malaisé de se cerner, comme en témoigne l'œuvre de Montaigne qui prend en compte cette évolution constante : « *Moi à cette heure et moi tantôt sommes bien deux* » (III, 9), d'où les multiples corrections et ajouts visant la vérité : « *nous allons conformément et tout d'un train, mon livre et moi* » (III, 2).

■ À la vérité des faits, difficile à atteindre, se substitue donc la notion de sincérité visée par l'ensemble des auteurs. Montaigne place son œuvre dans cette perspective dans son avis *Au lecteur* : « *C'est ici un livre de bonne foi, lecteur.* », ses *Essais* constituant une sorte de mise à nu : « *je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu.* ». La sincérité constitue une voie d'accès à la vérité : « *Au reste, si je me fais illusion sur moi, ce sera de bonne foi, et par cela même, on verra encore la vérité au fond de mes préventions personnelles.* » (Chateaubriand).

■ De façon paradoxale, la vérité de soi sur soi est une sorte de vérité subjective propre à l'autobiographie, qui mêle réalité vécue et fiction littéraire, ce qui lui confère son intérêt. L'acte d'écriture montre l'être et révèle son moi profond, laissant au destinataire le soin d'effectuer le déchiffrement. Ainsi, Renan expose cette contradiction : « *Tout est vrai dans ce petit volume, mais non de ce genre de vérité qui est requis par une Biographie universelle.* » Dans *L'Âge d'homme* (1939), Michel Leiris superpose deux angles de vue pour relater ses souvenirs d'enfance : « *Âgé de cinq ou six ans, je fus victime d'une agression. Je veux dire que je subis dans la gorge une opération qui consista à m'enlever des végétations.* » Il restitue la vérité des faits et l'expression d'un traumatisme.

→ 3. Le recours aux masques

■ **L'image de soi et le moi littéraire** qu'élabore l'écrivain ne sont pas toujours sous le signe de la transparence revendiquée ou présentée comme nécessaire dans l'autobiographie.

■ **Les limites de la sincérité** : la dissimulation, le non dit ou le mensonge induisent des zones d'ombre dans l'autobiographie, de façon consciente ou inconsciente. « *J'avais toujours ri de la fausse naïveté de Montaigne qui, faisant semblant d'avouer ses défauts, a grand soin de ne s'en donner que d'aimables ; tandis que je sentais, moi qui me suis cru toujours et qui me crois encore, à tout prendre, le meilleur des hommes, qu'il n'y a point d'intérieur humain, si pur qu'il puisse être, qui ne recèle quelque vice odieux.* » (Rousseau, *Les Confessions*, Livre X).

■ **La tentation de l'embellissement** : ce problème de l'image de soi est souvent évoqué par les autobiographes. Par exemple, Rousseau fait preuve d'orgueil en se posant en modèle de sincérité : « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur.* » et se réhabilite constamment : « *Il est des retours sur nos fautes qui valent mieux que de n'en avoir pas commis.* » Il en va de même pour l'image de l'homme public que Chateaubriand veut laisser à la postérité à travers le « monument » des *Mémoires d'outre-tombe* : « *je vais peut-être me montrer meilleur que je ne suis ?* »

■ **L'aspect littéraire** de l'autobiographie implique également des modifications de la vérité : la construction d'un personnage, voire d'un héros, le recours aux procédés romanesques voilent la vérité : « *Bien des choses ont été mises afin qu'on sourie* » (Renan).

3 Les enjeux de l'expression de soi

Ⓐ L'énonciation autobiographique

→ 1. Les marques de l'expression de soi

■ Les autobiographes ont recours à différents moyens pour s'exprimer. La situation la plus classique et la plus représentée est l'emploi de la première personne du singulier, le **JE**. Exemples : pour l'auteur-narrateur-personnage clairement dévoilé : « *Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre* » (Montaigne, *Les Essais*) ; pour le narrateur-personnage, dans une autobiographie romancée, Jacques Vingtras dans *L'Enfant de Vallès* : « *Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins.* »

■ C'est l'emploi de la deuxième personne du singulier, le **TU**, que choisit Charles Juliet dans *Lambeaux* pour se désigner, se parlant à lui-même et attirant le lecteur amené à s'impliquer dans cette démarche : « *Ce récit aura pour titre Lambeaux. Mais après en avoir rédigé une vingtaine de pages, tu dois l'abandonner. Il remue en toi trop de choses pour que tu puisses le poursuivre. Si tu parviens un jour à le mener à terme, il sera la preuve que tu as réussi à t'affranchir de ton histoire, à gagner ton autonomie.* »

■ Nathalie Sarraute mêle le JE et le TU dans un dialogue avec elle-même qui lui permet de se cerner dans *Enfance* :

« - Tu n'as pas commencé par essayer, en scrutant parmi tes chagrins...

- De retrouver un de mes chagrins ? Mais non, voyons, à quoi penses-tu ? Un vrai chagrin à moi ? vécu par moi et pour de bon... »

■ César dans *La Guerre des Gaules* (58-51 av. J.-C.) utilise pour se désigner la troisième personne du singulier : « César, se faisant précéder de sa cavalerie, suivait à peu de distance avec toutes ses troupes. »

➔ 2. L'usage des temps dans l'écriture autobiographique

■ Les **temps verbaux** utilisés varient : l'autobiographie est un récit rétrospectif souvent relaté au passé, où l'auteur peut recourir au présent de narration pour rendre vivante et présente une scène du passé ainsi mise en valeur.

■ L'auteur peut également employer le **présent** pour actualiser son récit : c'est le cas dans *Lambeaux* de Charles Juliet ou dans *L'Enfant de Vallès* : « Je suis en noir souvent, « rien n'habille comme le noir », et en habit, en frac, avec un chapeau haut de forme ; j'ai l'air d'un poêle. »

■ L'autobiographie fait coïncider deux JE, celui du narrateur adulte, au présent, qui intervient dans son récit et le commente, ou au futur simple pour une projection dans l'avenir et celui du narrateur enfant sujet de l'événement vécu dans le passé : « En ce dimanche, ma mère et moi nous étions ridiculement bien habillés et je considère avec pitié ces deux naïfs d'antan, si inutilement bien habillés, car personne n'était avec eux, personne ne se préoccupait d'eux. » (Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, 1954) ; « J'étais peut-être jolie ; ma mère et mes portraits de ce temps-là ne sont pas toujours d'accord... » (Colette, *Sido*, 1929).

■ L'adulte et l'enfant sont parfois mêlés, l'auteur s'impliquant plus ou moins dans son récit : « Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, ses enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois et dont déjà, à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissions les signes avant-coureurs, cette façon justement qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. » (Marguerite Duras, *L'Amant*, 1984).

➔ 3. Le rapport au destinataire

■ Écrire sur soi, c'est écrire **pour soi** mais également écrire **pour autrui**. L'image que l'on donne de soi est donc orientée en fonction du lecteur. Les **destinataires** de l'écriture autobiographique peuvent relever de la sphère privée (les proches de Montaigne), ou de façon plus large englober les contemporains de l'auteur (devant lesquels Rousseau se justifie, ou que Gide dans *Si le grain ne meurt* provoque par son anticonformisme et son aveu). L'œuvre littéraire s'adresse par ailleurs à la postérité, à l'homme en général.

■ **Proximité** ou **distance** régissent les rapports de l'autobiographe à ses destinataires : le lecteur peut être amené à endosser le rôle de témoin ou de confident.

B Les motivations et les finalités de l'écriture autobiographique

Pour quoi, pourquoi, et pour qui écrit-on ? Les motivations et les finalités de l'écriture autobiographique sont diverses. En effet, on écrit :

■ pour se livrer au **plaisir d'écrire**, et **d'écrire sur soi**. Exemple : Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* : « Aux approches de la vieillesse surtout, j'ai pris plaisir, pendant le repos de l'été, à recueillir ces bruits lointains d'une Atlantide disparue. » ;

■ pour faire renaître le passé pour **lutter contre l'oubli** et **laisser une trace de soi**. Exemple : Montaigne, *Les Essais* : « Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent, plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eue de moi. » ;

■ pour **faire un bilan** : s'analyser, comprendre qui l'on est, ce qui nous a influencés. Exemple : Chateaubriand, *Mémoires de ma vie* : « je veux avant de mourir remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur, voir enfin ce que je pourrai dire, lorsque ma plume sans contrainte s'abandonnera à tous mes souvenirs. » ; « j'écris principalement pour rendre compte de moi à moi-même. » ;

■ pour faire **partager aux lecteurs son expérience** pour l'instruire (fonction didactique de l'écriture) et **l'aider à gérer sa propre vie**. Exemples : Montaigne, *Les Essais* : il se peint, écrit-il en 1588, pour chercher en lui « la forme entière de l'humaine condition » (III, 2) : il y a en nous quelque chose de particulier qui fonde notre individualité, et quelque chose d'universel par quoi chacun peut communiquer aux autres le fruit de son expérience ; Vallès, *L'Enfant* :

« À TOUS CEUX

Qui crèvent d'ennui au collège

ou

qu'on fit pleurer dans la famille,

qui, pendant leur enfance,

furent tyrannisés par leurs maîtres

ou

rossés par leurs parents

Je dédie ce livre » ;

■ pour **se libérer** (fonction cathartique de l'écriture) en publiant ce que l'on tenait caché. Exemples : *L'Enfant* dans lequel Vallès se libère d'une enfance malheureuse du fait d'une mère ridicule et tyrannique ; *Les Confessions* de Rousseau, recueil de nombreuses confidences intimes : « *Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.* » ;

■ pour **justifier sa vie et ses actes** lorsque l'on a eu l'impression d'avoir été mal perçu et corriger une image partielle ou fausse. Exemples : Rousseau, *Les Confessions* : « *On ne peut juger qu'après m'avoir lu.* » ; Chateaubriand, *Mémoires de ma vie* : « *Tout homme qui a joué un rôle dans la société doit, pour la défense de sa mémoire, laisser un monument par lequel on puisse le juger.* »

C Les modalités de l'écriture autobiographique

■ L'acte autobiographique suscite des questions :

que dire de soi et de sa vie ?

→ rendre compte de soi

- choisir les périodes de sa vie
- sélectionner les souvenirs et les faits relatés
- porter un regard sur soi
- relater sa vie dans son intégralité
- raconter partiellement son enfance, ou sa jeunesse, ou une période marquante
- relater des événements de la vie privée, de la vie publique, ou de la vie intime
- opérer des choix : tout dire ou garder une réserve
- faire part de ses émotions et de ses impressions
- fournir une réflexion et une analyse

comment écrire sur soi ?

→ la création littéraire

- choisir une forme : autobiographie, autobiographie romancée, journal, ...
- organiser la composition et l'ordre
- choisir un style
- pour faire un bilan de sa vie par un récit rétrospectif ou pour se dire au jour le jour
- pour se dévoiler ou pour se masquer
- suivre la chronologie
- assembler des réflexions ou des souvenirs en suivant leur apparition ou leur résurgence
- se désigner : 1^{re}, 2^e ou 3^e personne
- adopter un ton, sérieux ou léger, uniforme ou varié
- jouer sur les registres et les procédés littéraires

➔ 1. Le choix d'un contenu

■ Les écrits autobiographiques constituent un **portrait de la personnalité de leur auteur** qui peut procéder à des choix : souvenirs, événements, impressions, émotions, réflexions, analyses alternent ou se mêlent d'une œuvre à l'autre.

■ Si Rousseau veut tout dire dans ses *Confessions*, en nommant les personnes qui apparaissent dans son œuvre, Chateaubriand émet des réserves : « *Je n'entreprends ces mémoires qu'avec le dessein formel de ne disposer d'aucun nom, que du mien propre, dans tout ce qui concernera ma vie privée.* », critiquant ceux qui « *rèlent au monde des secrets inutiles, des faiblesses qui ne sont pas les leurs, et compromettent la paix des familles* » (*Mémoires de ma vie*). Renan également : « *Beaucoup de personnes dont je parle peuvent vivre encore ; or, ceux qui ne sont point familiarisés avec la publicité en ont une sorte de crainte. J'ai donc changé plusieurs noms propres.* »

■ Les *Essais* de Montaigne, **expression d'une pensée en mouvement**, associent détails intimes, souvenirs et éléments de portrait à la réflexion. Renan se situe dans cette perspective, tout en laissant l'homme en retrait : « *La forme de Souvenirs m'a paru commode pour exprimer certaines nuances de pensée que mes autres écrits ne rendaient pas. Je ne me suis nullement proposé de fournir des renseignements par avance à ceux qui feront sur moi des notices ou des articles.* »

➔ 2. Le choix d'une mise en forme

■ L'**expression de soi** revêt plusieurs formes. Autobiographie et journal correspondent au désir de l'auteur de faire un **bilan rétrospectif de sa vie** ou d'en **consigner au jour le jour les événements**.

- André Gide a tenu régulièrement son journal tout au long de sa vie et propose une autobiographie : *Si le grain ne meurt*.

- Montaigne écrit ses *Essais* à partir de 1572, œuvre qu'il poursuivra et corrigera jusqu'à sa mort, sur vingt ans : il revoit et complète les éditions successives en ajoutant réflexions et citations, d'où trois strates d'écriture ; homme d'un seul livre, il rédigera également un *Journal de voyage*.

■ L'**autobiographie romancée** permet de se livrer tout en se dissimulant, et de susciter l'intérêt du lecteur par son aspect romanesque.

■ Le choix du style et la composition de l'œuvre relèvent de la création littéraire dont l'autobiographie constitue un domaine à part : « *Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai.* » (Rousseau, *Les Confessions*) ; « *Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre¹, membre de ma vie ; non d'une occupation et fin² tierce et étrangère comme tous autres livres.* » (Montaigne, *Les Essais*, II, 18).

¹ personnelle

² but

■ Le **style** est étroitement associé à l'œuvre autobiographique : « *Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre [...] ?* ». L'écriture doit donc refléter son auteur : « *mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai, fera lui-même partie de mon histoire.* » (Rousseau).

■ Différents procédés et registres sont mis en œuvre, si l'œuvre se rapproche du roman en relatant des souvenirs :

- **registre comique** : Rousseau et la « *chasse aux pommes* » dans *Les Confessions*, le vol d'un fruit par un enfant présenté comme une parodie du mode épique ;

- **ton ironique** mêlé au rire dans *L'Enfant* de Vallès pour décrire les tenues vestimentaires ridicules de Jacques Vingtras et leur effet : « *la redingote à noyaux, aux boutons ovales comme des olives et verts comme des cornichons* » ;

- **registre lyrique** : célébration par Colette de la force et de la beauté de la nature où elle se promène enfant dans *Sido*.

■ D'autres procédés sont également mis en œuvre si l'œuvre relève de la **littérature d'idées**, proposant une réflexion, faisant appel au registre polémique :

- **dénonciation**, dans le chapitre « *Des cannibales* » de Montaigne, de la façon européenne de concevoir les habitants du Nouveau Monde ;

- **critique de son temps** par Chateaubriand : « *dans un siècle où les plus grands crimes commis ont dû faire naître les haines les plus violentes, dans un siècle corrompu, où les bourreaux ont un intérêt à noircir les victimes, où les plus grossières calomnies sont celles que l'on répand avec le plus de légèreté [...]* » ;

- leçon sur l'éducation des enfants, considérée comme mauvaise par Rousseau, dans *Les Confessions* : « *Je jugeais que me battre comme fripon, c'était m'autoriser à l'être. Je trouvais que voler et être battu allaient ensemble.* »

AUTEURS CLÉS



■ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Écrivain préromantique et philosophe des Lumières, il prône la sensibilité et le retour à la nature et critique la société qui déforme les individus par ses vices. Il collabore à *L'Encyclopédie*, mais finit sa vie seul, brouillé avec tous. C'est après la parution d'un écrit satirique anonyme (provenant de Voltaire) qui attaque sa vie privée et révèle l'abandon de ses enfants que Rousseau entreprend *Les Confessions* pour se justifier, relatant les détails les plus intimes de son existence.

Essai : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), *Émile ou de l'Éducation* (1762) ; roman épistolaire : *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) ; autobiographie : *Les Confessions* (publication posthume entre 1781 et 1788)

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. » (*Les Confessions*)



■ François-René de Chateaubriand (1768-1848)

Écrivain et homme politique, chef de file du mouvement romantique, il rédige ses mémoires, destinées à être publiées à titre posthume, sur une période de trente ans, relatant sa jeunesse au château de Combourg, sa carrière politique et littéraire puis sa vieillesse. Cette œuvre réunit un témoignage sur une période historique mouvementée et les confidences d'un homme tourmenté et mélancolique évoquant ses passions et ses voyages.

Court roman autobiographique : *René* (1802) inclus dans *Le Génie du christianisme*, *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850)

« Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore : le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître. » (*Mémoires d'outre-tombe*)



■ Jules Vallès (1832-1885)

Journaliste engagé (il fonde *Le Cri du peuple*), il participe à la Commune de Paris en 1871 ; condamné à mort, il s'exile à Londres dont il reviendra en 1883. Il est l'auteur d'une seule œuvre, trilogie autobiographique romancée où il dénonce l'éducation dispensée par la famille et l'école, la société bourgeoise et l'échec de la Commune.

L'Enfant (1879), *Le Bachelier* (1881), *L'Insurgé* (1886)

« Je ne me rappelle pas une caresse du temps où j'étais tout petit ; je n'ai pas été dorloté, tapoté, baisoté ; j'ai été beaucoup fouetté. » (*L'Enfant*)



■ Michel Leiris (1901-1990)

Ethnologue, il est également l'auteur d'essais, de poèmes et de romans. Il adhère au surréalisme en 1924. Son autobiographie, *L'Âge d'homme* (1939), est fondée sur la psychanalyse qu'il a entreprise sur lui-même.

« Mon activité principale est la littérature, terme aujourd'hui bien décrié. Je n'hésite pas à l'employer cependant, car c'est une question de fait : on est littérateur comme on est botaniste, philosophe, astronome, physicien, médecin. À rien ne sert d'inventer d'autres termes, d'autres prétextes pour justifier ce goût que l'on a d'écrire : est littérateur qui-conque aime penser une plume à la main. » (*L'Âge d'homme*)



■ Marguerite Yourcenar (1903-1987)

Première femme admise à l'Académie française, en 1980, elle est l'auteur de romans et nouvelles, d'essais, de poèmes et de pièces de théâtre, de traductions, d'une autobiographie en deux parties : *Le Labyrinthe du monde*, et d'une autobiographie imaginaire : *Mémoires d'Hadrien* (1951), où elle imagine ce que pourrait écrire l'empereur romain, malade et vieillissant, sur sa vie et son œuvre.

Roman : *L'Œuvre au noir* (1968), autobiographie : *Souvenirs pieux* (1973) et *Archives du nord* (1977)

« Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... » (épilogue des *Mémoires d'Hadrien*)



■ Charles Juliet (né en 1934)

Élevé par une mère adoptive après avoir perdu à quelques mois sa mère biologique, internée, il connaît une enfance paysanne et l'école militaire ; il abandonne ses études de médecine pour se consacrer à la littérature. Auteur de poèmes, romans, essais et théâtre, il publie à partir de 1978 son *Journal* et propose des récits autobiographiques dans *L'année de l'éveil* (1989) puis *Lambeaux* (1995) qui confère à l'écriture une fonction thérapeutique.

« Tu viens d'écrire. Tu penses à cet adolescent que tu as été. Ou plus exactement, en cet instant, il vit en toi. » (*Lambeaux*)

L'essentiel à retenir

■ Qu'est-ce que l'autobiographie ?

- L'**autobiographie** désigne le récit qu'une personne fait de sa propre vie.
- Le **pacte autobiographique** présente au lecteur la justification de l'écriture et les règles suivies en matière d'autobiographie par son auteur. Certains choisissent de tout dire, d'autres émettent des réserves, les motivations et justifications sont diverses.
- La spécificité du genre autobiographique tient au rapprochement effectué entre la réalité et la création littéraire. Il faut savoir reconnaître l'auteur, le narrateur et le personnage :
 - dans l'autobiographie : **l'auteur = le narrateur = le personnage**
 - dans l'autobiographie romancée : **le narrateur = le personnage** derrière lesquels **l'auteur se cache**
 - dans l'autobiographie imaginaire : **le narrateur = le personnage** qui ne sont pas l'auteur
- Prise en compte du **destinataire** : le lecteur.

■ Reconnaître les formes du genre autobiographique

Représentation de la réalité	Vie privée : ■ l'autobiographie ■ le journal intime ■ l'autoportrait	Vie publique et privée : ■ les mémoires ■ les chroniques	Vie littéraire : ■ le journal littéraire ■ les carnets ou cahiers
Réalité présentée comme une fiction	■ l'autobiographie romancée ou roman autobiographique		
Fiction présentée comme la réalité	■ l'autobiographie imaginaire ou autofiction		
Textes autobiographiques	■ la lettre ■ le poème		

■ Cerner les difficultés de l'écriture de soi

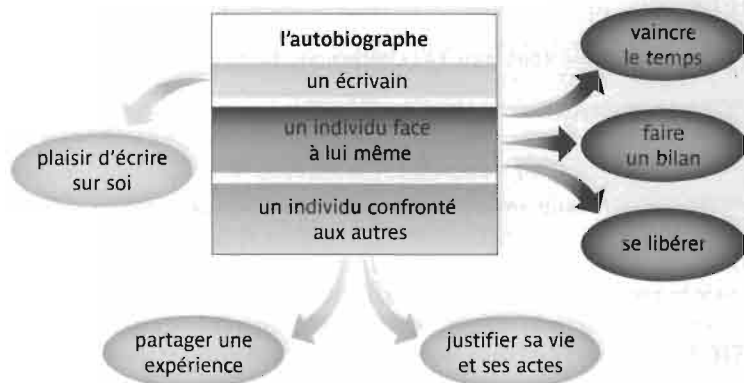
- Les **défaillances de la mémoire** : lacunes, oublis, erreurs, confusions.
- Le **problème de la vérité** : subjectivité du point de vue sur soi malgré le désir de sincérité.
- La **recréation de soi** : dissimulation, non dit ou mensonge ; la tentation de s'embellir ; la transformation littéraire

■ Étudier les enjeux de l'expression de soi

■ Les marques de la désignation de soi

- Le choix de la personne : *JE*, *TU*, ou 3^e personne
- L'emploi des temps pour exprimer un point de vue : présent du narrateur adulte/ passé du narrateur enfant/ présent de narration pour actualiser le souvenir/ futur pour une projection dans l'avenir

■ Pourquoi/ pour quoi écrit-on sur soi ? Intérêt de l'écriture autobiographique :



- Un sujet unique qui relève de la réalité et de la création littéraire.
- Faire renaître le passé par l'évocation des souvenirs et lutter contre l'oubli en laissant une trace de soi.
- Introspection, analyse et connaissance de soi.
- Fonction cathartique de l'écriture : soulager sa conscience ou remédier à un malaise par la confidence.
- Corriger une image partielle ou fausse, se réhabiliter.
- Fonction didactique de l'écriture autobiographique : le lecteur peut se reconnaître et mieux gérer sa propre vie.

■ Les choix de l'écrivain autobiographe

- **Que dire de soi ?** : il faut sélectionner un contenu : des souvenirs, des impressions, des émotions, des réflexions
- **Comment parler de soi ?** : il faut choisir une mise en forme : composition de l'œuvre autobiographique, style, registres et procédés littéraires

Objet d'étude L'autobiographie

CORPUS

Texte A Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre I, 1782

Texte B Jules Vallès, *L'Enfant*, chapitre 5, 1879

Texte C Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983

Texte D Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910

QUESTION

Comment est traité le thème du souvenir dans les textes A, B et C du corpus ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► **Commentaire**

Vous ferez le commentaire du texte de Nathalie Sarraute, *Enfance* (texte C).

2 ► **Dissertation**

« *Je crois me souvenir, je m'invente* » écrit Louis Aragon dans *Le Mentir vrai*. Discutez cette affirmation au sujet du souvenir dans un développement structuré appuyé sur le corpus et vos lectures.

3 ► **Écrit d'invention**

Composez une préface de Vallès à son texte, dans laquelle il exposera les motivations et les finalités de l'écriture de ce souvenir.

- 1 Un souvenir qui me fait frémir encore et rire tout à la fois, est celui d'une chasse aux pommes qui me coûta cher. Ces pommes étaient au fond d'une dépense¹ qui, par une jalousie² élevée recevait du jour de la cuisine. Un jour que j'étais seul dans la maison, je montai sur la maie³ pour regarder dans le jardin des Hespérides ce
- 5 précieux fruit dont je ne pouvais approcher. J'allai chercher la broche pour voir si elle pourrait y atteindre : elle était trop courte. Je l'allongeai par une autre petite broche qui servait pour le menu gibier ; car mon maître aimait la chasse. Je piquai plusieurs fois sans succès ; enfin je sentis avec transport que j'amenais une pomme. Je tirai très doucement : déjà la pomme touchait à la jalousie : j'étais prêt à la saisir.
- 10 Qui dira ma douleur ? La pomme était trop grosse, elle ne put passer par le trou. Que d'inventions ne mis-je point en usage pour la tirer ! Il fallut trouver des supports pour tenir la broche en état, un couteau assez long pour fendre la pomme, une latte pour la soutenir. À force d'adresse et de temps je parvins à la partager, espérant tirer ensuite les pièces l'une après l'autre ; mais à peine furent-elles séparées, qu'elles tombèrent
- 15 toutes deux dans la dépense. Lecteur pitoyable⁴, partagez mon affliction.
- Je ne perdis point courage ; mais j'avais perdu beaucoup de temps. Je craignais d'être surpris ; je renvoie au lendemain une tentative plus heureuse, et je me remets à l'ouvrage tout aussi tranquillement que si je n'avais rien fait, sans songer aux deux témoins indiscrets qui déposaient contre moi⁵ dans la dépense.
- 20 Le lendemain, retrouvant l'occasion belle, je tente un nouvel essai. Je monte sur mes tréteaux, j'allonge la broche, je l'ajuste ; j'étais prêt à piquer... Malheureusement le dragon ne dormait pas ; tout à coup la porte de la dépense s'ouvre : mon maître en sort, croise les bras, me regarde et me dit : Courage !... La plume me tombe des mains.
- 25 Bientôt, à force d'essuyer de mauvais traitements, j'y devins moins sensible ; ils me parurent enfin une sorte de compensation⁶ du vol, qui me mettait en droit de le continuer. Au lieu de retourner les yeux en arrière et de regarder la punition, je les portais en avant et je regardais la vengeance. Je jugeais que me battre comme fripon, c'était m'autoriser à l'être. Je trouvais que voler et être battu allaient ensemble, et
- 30 constituaient en quelque sorte un état, et qu'en remplissant la partie de cet état qui dépendait de moi, je pouvais laisser le soin de l'autre à mon maître. Sur cette idée je me mis à voler plus tranquillement qu'auparavant. Je me disais : Qu'en arrivera-t-il enfin ? Je serai battu. Soit : je suis fait pour l'être.

1 *dépense* : lieu où l'on range des provisions

2 *jalousie* : volet

3 *maie* : meuble en bois où l'on range le pain.

4 *pitoyable* : enclin à la pitié

5 *qui déposaient contre moi* : qui m'accusaient

6 *compensation* : dédommagement

Texte B Jules Vallès, *L'Enfant*, chapitre 5, 1879

- 1 Un jour, un homme qui voyageait m'a pris pour une curiosité du pays, et m'ayant vu de loin, est accouru au galop de son cheval. Son étonnement a été extrême, quand il a reconnu que j'étais vivant. Il a mis pied à terre, et s'adressant à ma mère, lui a demandé respectueusement si elle voulait bien lui indiquer l'adresse du tailleur qui
- 5 avait fait mon vêtement.

« C'est moi », a-t-elle répondu, rougissant d'orgueil.

Le cavalier est reparti et on ne l'a plus revu.

Ma mère m'a parlé souvent de cette apparition, de cet homme qui se détournait de son chemin pour savoir qui m'habillait.

- 10 Je suis en noir souvent, « rien n'habille comme le noir », et en habit, en frac, avec un chapeau haut de forme ; j'ai l'air d'un poêle.

Cependant, comme j'use beaucoup, on m'a acheté, dans la campagne, une étoffe jaune et velue dont je suis enveloppé. Je joue l'ambassadeur lapon. Les étrangers me saluent ; les savants me regardent.

- 15 Mais l'étoffe dans laquelle on a taillé mon pantalon se sèche et se racornit, m'écorche et m'ensanglante.

Hélas ! Je vais non plus vivre, mais me traîner.

Tous les jeux de l'enfance me sont interdits. Je ne puis jouer aux barres, sauter, courir, me battre. Je rampe, seul, calomnié des uns, plaint par les autres, inutile !

- 20 Et il m'est donné, au sein même de ma ville natale, à douze ans, de connaître, isolé dans ce pantalon, les douleurs sourdes de l'exil.

© Éditions Dittmar

Texte C Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983

- 1 « Vous raconterez votre premier chagrin. "Mon premier chagrin" sera le titre de votre prochain devoir de français. »

– N'est-ce pas plutôt rédaction qu'on disait à l'école communale ?

- Peut-être... en tout cas, cette rédaction-là ou ce devoir de français ressort parmi
- 5 les autres. Dès que la maîtresse nous a dit d'inscrire sur nos carnets « Mon premier chagrin », il n'est pas possible que je n'aie pas ressenti... je me trompais rarement... que c'était un « sujet en or »... J'ai dû voir étinceler dans une brume lointaine des pépites... les promesses de trésors...

- J'imagine qu'aussitôt que je l'ai pu, je me suis mis à leur recherche. Je n'avais pas
- 10 besoin de me presser, j'avais du temps devant moi, mais j'avais hâte de trouver... c'est de cela que tout allait dépendre... Quel chagrin ?...

– Tu n'as pas commencé par essayer, en scrutant parmi tes chagrins...

– De retrouver un de mes chagrins ? Mais non, voyons, à quoi penses-tu ? Un vrai

chagrin à moi ? vécu par moi et pour de bon... et d'ailleurs, qu'est-ce que je pouvais
 15 appeler de ce nom ? Et quel avait été le premier ? Je n'avais aucune envie de me le
 demander... ce qu'il me fallait, c'était un chagrin qui serait hors de ma propre vie,
 que je pourrais considérer en m'en tenant à bonne distance... cela me donnerait
 une sensation que je ne pouvais pas nommer, mais je la ressens maintenant telle
 que je l'éprouvais... un sentiment...

20 – De dignité, peut-être... C'est ainsi qu'aujourd'hui on pourrait l'appeler... et
 aussi de domination, de puissance...

– Et de liberté... Je me tiens dans l'ombre, hors d'atteinte, je ne livre rien de ce
 qui n'est qu'à moi... Mais je prépare pour les autres ce que je considère comme
 étant bon pour eux, je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils peuvent attendre, un de ces
 25 chagrins qui leur conviennent...

– Et c'est alors que tu as eu cette chance d'apercevoir... d'où t'est-il venu ?

– Je n'en sais rien, mais il m'a apporté dès son apparition une certitude, une satisfac-
 tion... je ne pouvais pas espérer trouver un chagrin plus joli et mieux fait... plus
 présentable, plus séduisant... un modèle de vrai premier chagrin de vrai enfant... la
 30 mort de mon petit chien... quoi de plus imbibé de pureté enfantine, d'innocence.
 Aussi invraisemblable que cela paraisse, tout cela je le sentais...

© Éditions Gallimard

Texte D Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910

1 Les souvenirs d'enfance des hommes n'ont souvent pas d'autre origine ; ils ne
 sont absolument pas, comme les souvenirs conscients de la maturité, fixés à partir
 de l'expérience vécue, puis répétés, mais seulement exhumés plus tard, l'enfance
 déjà passée, et ainsi, modifiés, faussés, mis au service de tendances ultérieures, si bien
 5 que très généralement ils ne se laissent pas rigoureusement distinguer des fantaisies.
 Peut-être ne peut-on pas mieux s'expliquer leur nature qu'en pensant à la manière
 dont l'histoire écrite est née chez les peuples anciens. Aussi longtemps que le peuple
 était petit et faible, il ne songeait pas à écrire son histoire ; on travaillait le sol de son
 pays, on défendait son existence contre ses voisins, on cherchait à gagner du terrain
 10 sur eux et à s'enrichir. C'était un temps héroïque et non historique. Puis vint un
 autre temps où l'on se mit à réfléchir, où l'on se sentit riche et puissant et c'est alors
 que naquit le besoin d'apprendre d'où l'on était venu et comment on avait évolué.
 L'histoire écrite qui avait commencé par consigner au jour le jour les expériences
 du temps présent, jeta également un regard en arrière, en direction du passé, ras-
 15 sembla traditions et légendes, interpréta les survivances des temps anciens dans les
 us et coutumes et créa ainsi une histoire des temps archaïques. Il était inévitable
 que cette préhistoire devint plutôt l'expression des opinions et des désirs du présent
 qu'un reflet du passé, car beaucoup de choses avaient été écartées de la mémoire du
 peuple, d'autres déformées ; mainte trace du passé fut interprétée à contresens dans

- 20 l'esprit du présent, et de plus on n'écrit certes pas l'histoire sous l'impulsion d'une objective avidité de savoir, mais parce qu'on voulait agir sur ses contemporains, les stimuler, les élever ou leur présenter un miroir. La mémoire consciente qu'a l'homme des expériences vécues de sa maturité est dès lors totalement comparable à cette histoire écrite, et à ses souvenirs d'enfance correspondent vraiment, quant à leur genèse et leur fidélité, à l'histoire de l'âge originaire d'un peuple, accommodée tardivement et tendancieusement.

© Éditions Gallimard, trad. J. Altounian,
A. et O. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, 1987

SUJET DE BAC 2

Objet d'étude L'autobiographie

CORPUS

Texte A François de La Rochefoucauld, *Portraits*, 1659

Texte B François-René de Chateaubriand, *Mémoires de ma vie*, 1809

Texte C Charles Juliet, *Lambeaux*, 1995

Documents Pablo Picasso, *Autoportrait de la « Période bleue »*, 1901 ; *Autoportrait*, 1972

QUESTION

Quels moyens sont mis en œuvre pour la quête de soi dans les textes et documents du corpus ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► **Commentaire**

Vous ferez le commentaire du texte de Charles Juliet, *Lambeaux* (texte C).

2 ► **Dissertation**

« Il n'est description pareille en difficulté à la description de soi-même, ni certes en utilité » écrit Montaigne dans *Les Essais*. Vous proposerez une réflexion à partir de cette citation dans un développement structuré appuyé sur le corpus et vos lectures.

3 ► **Écrit d'invention**

Composez un texte dans lequel Picasso décrit et explique ses deux autoportraits.

Texte A François de La Rochefoucauld, *Portraits*, 1659

La Rochefoucauld ouvre son Recueil des portraits et éloges par son autoportrait.

- 1 Je suis d'une taille médiocre, libre et bien proportionnée. J'ai le teint brun, mais assez uni ; le front élevé et d'une raisonnable grandeur ; les yeux noirs, petits et enfoncés, et les sourcils noirs et épais, mais bien tournés. Je serais fort empêché à dire de quelle sorte j'ai le nez fait, car il n'est ni camus¹ ni aquilin², ni gros ni pointu, 5 au moins à ce que je crois. Tout ce que je sais, c'est qu'il est plutôt grand que petit, et qu'il descend un peu trop en bas. J'ai la bouche grande, et les lèvres assez rouges d'ordinaire, et ni bien ni mal taillées. J'ai les dents blanches, et passablement bien rangées. On m'a dit autrefois que j'avais un peu trop de menton : je viens de me tâter et de me regarder dans le miroir pour savoir ce qui en est, et je ne sais pas trop bien 10 qu'en juger. Pour le tour du visage, je l'ai ou carré ou en ovale ; lequel des deux, il me serait fort difficile de le dire. J'ai les cheveux noirs, naturellement frisés, et avec cela assez épais et assez longs pour pouvoir prétendre en belle tête. J'ai quelque chose de chagrin³ et de fier dans la mine : cela fait croire à la plupart des gens que je suis méprisant, quoique je ne le sois point du tout. J'ai l'action⁴ fort aisée, et même un 15 peu trop, et jusqu'à faire beaucoup de gestes en parlant. Voilà naïvement comme je pense que je suis fait au-dehors ; et l'on trouvera, je crois, que ce que je pense de moi là-dessus n'est pas fort éloigné de ce qui en est. J'en userai avec la même fidélité dans ce qui me reste à faire de mon portrait ; car je me suis assez étudié pour me bien connaître, et je ne manque ni d'assurance pour dire librement ce que je puis avoir 20 de bonnes qualités, ni de sincérité pour avouer franchement ce que j'ai de défauts.

1 *camus* : court et plat

2 *aquilin* : fin et recourbé, en bec d'aigle

3 *chagrin* : triste, maussade, boudeur

4 *action* : posture, gestes et débit de celui qui parle

Rédigées à partir de 1809, les Mémoires de ma vie deviendront en 1832, les Mémoires d'Outre-Tombe, publiées de manière posthume selon le souhait de Chateaubriand.

1 D'abord je n'entreprends ces mémoires qu'avec le dessein formel de ne disposer
d'aucun nom, que du mien propre, dans tout ce qui concernera ma vie privée ; j'écris
principalement pour rendre compte de moi à moi-même ; je n'ai jamais été heureux,
je n'ai jamais atteint le bonheur que j'ai poursuivi avec la persévérance qui tient à
5 l'ardeur naturelle de mon âme ; personne ne sait quel était le bonheur que je cherchais ;
personne n'a connu entièrement le fond de mon cœur ; la plupart des sentiments y
sont restés ensevelis ou ne se sont montrés dans mes ouvrages que comme appliqués
à des êtres imaginaires. Aujourd'hui que je regrette encore mes chimères¹ sans les
poursuivre, que parvenu au sommet de la vie je descends vers la tombe, je veux avant
10 de mourir remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur, voir
enfin ce que je pourrai dire, lorsque ma plume sans contrainte s'abandonnera à tous
mes souvenirs. En rentrant au sein de ma famille qui n'est plus. En rappelant des il-
lusions passées, des amitiés évanouies, j'oublierai le monde au milieu duquel je vis,
et auquel je suis si parfaitement étranger ; ce sera de plus un moyen agréable pour
15 moi d'interrompre des études pénibles, et quand je me sentirai las de tracer les tristes
vérités de l'histoire, je me reposerai en écrivant l'histoire de mes songes.

Je considère ensuite que ma vie appartenant au public par un côté, je n'aurais
pas pu échapper à tous ces faiseurs de mémoires, à tous ces biographes-march-
ands qui couchent le soir sur le papier ce qu'ils ont entendu dire le matin dans les
20 antichambres. J'ai eu des succès littéraires, j'ai attaqué toutes les erreurs de mon
temps, j'ai démasqué les hommes, blessé une multitude d'intérêts ; je dois donc
avoir réuni contre moi la double phalange² des ennemis littéraires et politiques ;
ils ne manqueront pas de me peindre à leur manière ; et ne l'ont-ils pas déjà fait ?
Dans un siècle où les plus grands crimes commis ont dû faire naître les haines les
25 plus violentes, dans un siècle corrompu, où les bourreaux ont un intérêt à noircir les
victimes, [où] les plus grossières calomnies sont celles que l'on répand avec le plus
de légèreté, tout homme qui a joué un rôle dans la société doit, pour la défense de sa
mémoire, laisser un monument³ par lequel on puisse le juger. Mais avec cette idée je
vais peut-être me montrer meilleur que je ne suis ? J'en serai peut-être tenté ?... À
30 présent je ne le crois pas : je suis résolu à dire toute la vérité. Comme j'entreprends
d'ailleurs l'histoire de ma vie je n'aurai pas autant de raisons de mentir. Au reste si
je me fais illusion sur moi, ce sera de bonne foi, et par cela même, on verra encore
la vérité au fond de mes préventions⁴ personnelles.

1 *chimères* : illusions, rêves

2 *double phalange* : groupe constitué de membres étroitement liés

3 *monument* : œuvre imposante et respectable, digne de durer

4 *preventions* : parti pris, opinion toute faite

Le récit autobiographique de Charles Juliet est rédigé à la deuxième personne du singulier. Le narrateur s'adresse ici à lui-même et évoque « ses mères » : sa véritable mère, disparue tragiquement, qu'il n'a pas connue, et celle qui l'a élevé.

1 Un jour, il te vient le désir d'entreprendre un récit où tu parlerais de tes deux mères
l'esseulée et la vaillante
l'étouffée et la valeureuse
la jetée-dans-la-fosse et la toute-donnée

5 Leurs destins ne se sont jamais croisés, mais l'une par le vide créé, l'autre par son inlassable présence, elles n'ont cessé de t'entourer, te protéger, te tenir dans l'orbe¹ de leur douce lumière.

Dire ce que tu leur dois. Entretenir leur mémoire. Leur exprimer ton amour. Montrer tout ce qui d'elles est passé en toi.

10 Puis relater ton parcours, cette aventure de la quête de soi dans laquelle tu as été contraint de t'engager. Tenter d'élucider d'où t'est venu ce besoin d'écrire. Narrar les rencontres, faits et événements qui t'ont marqué en profondeur et ont plus tard alimenté tes écrits.

Ce récit aura pour titre *Lambeaux*. Mais après en avoir rédigé une vingtaine de
15 pages, tu dois l'abandonner. Il remue en toi trop de choses pour que tu puisses le poursuivre. Si tu parviens un jour à le mener à terme, il sera la preuve que tu as réussi à t'affranchir de ton histoire, à gagner ton autonomie.

Ni l'une ni l'autre de tes deux mères n'a eu accès à la parole. Du moins à cette parole qui permet de se dire, se délivrer, se faire exister dans les mots. Parce que ces
20 mêmes mots se refusaient à toi et que tu ne savais pas t'exprimer, tu as dû longuement lutter pour conquérir le langage. Et si tu as mené ce combat avec une telle obstination, il te plaît de penser que ce fut autant pour elles que pour toi.

Tu songes de temps à autre à *Lambeaux*. Tu as la vague idée qu'en l'écrivant, tu les tireras de la tombe. Leur donneras la parole. Formuleras ce qu'elles ont toujours tu.

25 Lorsqu'elles se lèvent en toi, que tu leur parles, tu vois s'avancer à leur suite la cohorte des bâillonnés, des mutiques², des exilés des mots
ceux et celles qui ne se sont jamais remis de leur enfance
ceux et celles qui s'acharnent à se punir de n'avoir jamais été aimés
ceux et celles qui crèvent de se mépriser et se haïr
30 ceux et celles qui n'ont jamais pu parler parce qu'ils n'ont jamais été écoutés
ceux et celles qui ont été gravement humiliés et portent au flanc une plaie ouverte
ceux et celles qui étouffent de ces mots rentrés pourrissant dans leur gorge
ceux et celles qui n'ont jamais pu surmonter une fondamentale détresse...

1 l'orbe : la sphère, le cercle

2 mutiques : qui refuse de parler

Documents Pablo Picasso



**Autoportrait de la « Période bleue »,
1901**



Autoportrait, 1972

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le corpus comporte trois textes d'époques diverses réunis par le thème commun du souvenir d'enfance, et un essai de Freud qui en analyse les mécanismes psychologiques.
- Vous devez vous intéresser aux formes prises ici par l'écriture autobiographique pour relater un souvenir, en vous demandant ce que l'on présente de l'enfant et de l'adulte, au moyen de quels procédés et dans quel but.
- La part de création littéraire et le désir de restitution de la réalité vécue sont à prendre en compte.

Les trois textes A, B et C du corpus ont en commun le thème du souvenir d'enfance, deux épisodes à la fois comiques et malheureux : le vol d'une pomme suivi d'une punition pour Rousseau, les contraintes liées à des tenues vestimentaires ridicules pour Vallès, et le souvenir heureux pour Sarraute d'une composition scolaire travaillée avec plaisir et réussite. Les formes diffèrent : les textes A et C relèvent de l'autobiographie définie comme le récit rétrospectif qu'une personne réelle fait en son nom de sa propre vie, le texte B est une autobiographie romancée dans laquelle l'auteur prend le masque de son narrateur-personnage Jacques Vingtras. Si les textes A et B emploient la première personne, le texte C propose un dialogue intérieur dans lequel l'auteur-narrateur s'adresse à lui-même à l'aide de la deuxième personne du singulier.

Le souvenir évoqué dans les textes A et B s'appuie sur des procédés littéraires qui lui donnent une dimension romanesque ; en effet, le registre comique domine dans le texte A qui propose une parodie du registre épique en relatant l'aventure d'une « *chasse aux pommes* » où l'enfant met en œuvre avec force verbes d'action toute son ingéniosité pour atteindre le fruit convoité en cachette de son maître, désigné par la métaphore du « *dragon* » ; les morceaux de la pomme découpée sont personnifiés : ces « *deux témoins indiscrets* » (l. 18-19) jouent le rôle de traîtres qui font s'écrouler les rêves de l'enfant, dont le point de vue domine, avec la correction finale. Le texte B est également comique mais aussi ironique par la description naïve que propose le narrateur, du fait du mauvais goût et de la prétention de sa mère, de son apparence ridicule, notamment par la comparaison « *j'ai l'air d'un poêle* » (l. 11), l'excès de la privation de vie que lui imposent ses vêtements inadaptés, et les plaintes lyriques faussement tragiques et décalées finales : « *connaître, isolé dans ce pantalon, les douleurs sourdes de l'exil* » (l. 20-21). Le texte C adopte en revanche le ton de l'analyse par une série de questions qui permet de reconstituer peu à peu le rapport à l'écriture de l'enfant qui préfère l'embellissement littéraire et l'illusion du vrai

à la vérité autobiographique qui lui est demandée. Ces souvenirs sont donc « *modifiés, faussés* » (l. 4) comme l'affirme Freud dans le texte D.

La quête des origines permet la quête de soi et explique la formation de la personnalité de l'adulte tout en présentant celle de l'enfant qu'il a été ; l'aspect marquant du souvenir est souligné dans le texte A : « *un souvenir qui me fait frémir encore et rire tout à la fois* » (l. 1) et dans le texte C : « *ce devoir de français ressort parmi les autres* » (l. 4-5). Le souvenir est « *mis au service de tendances ultérieures* » (texte D, l. 4) ; en effet, la mésaventure de Rousseau donne lieu à une réflexion sur la mauvaise éducation dispensée aux enfants : « *Je jugeais que me battre comme fripon, c'était m'autoriser à l'être.* » (l. 28-29) Le récit de Vallès dénonce de façon plus indirecte l'éducation dispensée par une mère tyrannique dont les mauvais traitements sont suggérés à travers la personnification de l'étoffe : « *se sèche et se racornit, m'écorque et m'ensanglante* » (l. 15-16). Enfin, le problème de la vérité en matière d'autobiographie est évoqué par le biais de la mise en abyme montrant le rapport à l'écriture de soi de la narratrice enfant puis adulte.

Le souvenir, création littéraire, rend donc compte de l'enfance, mais traduit aussi le point de vue de l'adulte sur la réalité et sur lui-même.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- Ce texte expose les modalités, les finalités et les difficultés de l'écriture autobiographique à travers le récit d'un souvenir d'enfance.
- La forme du dialogue prise par ce texte autobiographique est à étudier : qui sont ces deux voix ? Quels sont leurs rôles ? L'acte d'écriture concerne l'enfant et l'adulte par le procédé de la mise en abyme, et c'est autour de lui que tourne le souvenir relaté.
- Il faut également vous interroger sur la place de la vérité et ses obstacles.

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

Le thème du souvenir est traité par Nathalie Sarraute dans *Enfance* de manière originale à travers un dialogue de l'auteur avec lui-même portant sur l'acte d'écrire, dans le passé scolaire de l'enfant mais également pour le présent de l'écrivain. Quelle conception de l'écriture autobiographique se dégage de cet extrait ? Nous nous intéresserons dans un premier temps aux modalités et finalités de l'écriture autobiographique qui caractérisent cet extrait, puis nous verrons comment le souvenir associé à l'acte d'écriture établit une continuité entre la narratrice enfant et adulte, pour étudier enfin les difficultés rencontrées par l'autobiographe.

Développement

I. Quelles sont les modalités et les finalités de l'écriture autobiographique ?

L'écriture autobiographique fait tout d'abord appel à un dialogue original dans le but d'effectuer une quête de soi qui permet à la narratrice de se représenter dans sa vérité.

1. Un dialogue avec soi-même En effet, l'auteur-narrateur procède ici à un déroulement mettant en scène deux interlocuteurs à travers les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne du singulier, le *JE* et le *TU*, dans une relation de proximité ; des tirets signalent les répliques de ce dialogue intérieur matérialisé ici. Ainsi, le texte se trouve comme tissé par ces deux voix semblables, et se caractérise par la continuité de ses propos et sa fluidité ; le dialogue progresse donc en racontant la même histoire, celle de l'autobiographe, connue des deux voix. C'est aussi par ce biais que l'auteur-narrateur se justifie et interpelle sa conscience ; cette forme originale appelle donc la confiance et la sincérité.

2. La quête de soi La quête de soi s'effectue par conséquent à travers une mise à distance qui permet à la narratrice de se cerner. Les rôles de la deuxième voix sont divers : elle apporte une correction : « *N'est-ce pas plutôt réduction qu'on disait à l'école communale ?* » (l. 3), propose un complément : « *De dignité peut-être* » (l. 20), pose clairement une question dans une phrase interrogative : « *d'où t'est-il venu ?* » (l. 26). La vérité autobiographique est donc présentée comme une interrogation de soi-même, dans le cadre d'une nécessaire introspection rompant avec l'attitude ordinaire de la réalité vécue : « *je n'avais aucune envie de me le demander* » (l. 15-16). Le but est d'approfondir l'analyse de soi, de révéler le passé mais également les impressions présentes de la narratrice, avec les adverbes de temps « *maintenant* » et « *aujourd'hui* », sur cette autre strate de sa vie.

Bilan-Transition La forme du dialogue à deux voix complémentaires, originale, permet donc à l'autobiographe une introspection et une analyse en profondeur.

II. Comment le récit du souvenir est-il associé à l'acte d'écriture ?

C'est l'acte d'écriture qui se trouve au centre de l'extrait, constituant le souvenir d'enfance et permettant la continuité entre l'enfant et l'adulte devenu écrivain.

1. Un souvenir d'enfance Le récit du souvenir se déroule en effet dans un cadre scolaire mis en place au moyen d'un champ lexical : « *rédaction* », « *la maîtresse* », « *inscrire sur nos carnets* », « *école communale* ». Il s'agit de rédiger une composition française, dont le sujet est présenté comme il a été énoncé, entre guillemets pour reproduire les propos tenus par le professeur à la narratrice enfant ; la reprise du mot « *chagrin* » tout au long du passage en découle : il n'est pas ici question d'une émotion de l'enfant mais d'un exercice d'écriture. La représentation du travail fourni par l'élève est évoquée : « *recherche* », « *trouver* », « *je prépare* », « *je choisis* » ; le lexique laudatif montre la réussite de ce travail dont il est fait l'éloge à travers un parallélisme de construction avec reprise : « *un chagrin plus joli et mieux fait... plus présentable, plus séduisant* » (l. 28-29), qualifié finalement

de « modèle ». Le goût de l'écriture manifesté par l'enfant, et particulièrement son attente pour l'écriture autobiographique (car il s'agit de parler de soi) est traduit par des métaphores valorisantes, dont l'expression « *sujet en or* » (l. 7).

2. La continuité entre l'enfant et l'adulte D'autre part, l'acte d'écrire sur soi établit une continuité entre l'enfant et l'adulte à travers une mise en abyme : l'adulte autobiographe écrit sur l'enfant qui écrit un récit autobiographique ; le souvenir de l'adulte est celui d'un enfant qui se souvient de son passé. C'est donc la quête des origines qui permet d'accéder à la connaissance de soi ; raconter l'enfant que l'on a été définit l'adulte : la même sensibilité caractérise la narratrice dans le passé et le présent : « *je la ressens maintenant telle que je l'éprouvais* » (l. 18-19), « *tout cela je le sentais* » (l. 31). En outre, le jeu des temps, avec l'imparfait et le passé composé pour l'enfant : « *je me trompais* » (l. 6), « *il m'a apporté* » (l. 27), le présent pour l'adulte : « *je n'en sais rien* » (l. 27), sépare et réunit les deux à travers le présent de narration employé lignes 22 à 25 qui donne lieu à une résurgence du passé actualisé et revécu par l'autobiographe au moment de l'énonciation.

Bilan-transition Ainsi, l'acte d'écriture tisse un lien entre la narratrice enfant et l'adulte, montrant ses choix et sa formation d'écrivain mais également son évolution.

III. Quelles sont les difficultés de l'écriture autobiographique ?

Enfin, le récit de ce souvenir d'enfance permet à l'autobiographe d'aborder le problème de la vérité à travers les difficultés rencontrées dans l'expression de soi, les incertitudes de la quête d'une part et la tentation de modifier la réalité lors de la création littéraire d'autre part.

1. Les incertitudes de l'autobiographe Le texte est tout d'abord marqué par les hésitations, récurrentes, avec l'emploi de l'adverbe « *peut-être* » et la présence d'une série de phrases interrogatives qui traduisent la difficulté à parler de sa vie et de son passé, formulées parfois dans une phrase nominale : « *Quel chagrin ?* » ou verbale infinitive : « *De retrouver un de mes chagrins ?* » (l. 13) ; de plus, de nombreux points de suspension marquent une pause dans l'écriture du passage et donnent un aspect flou ou inachevé à certaines phrases commencées seulement. Les lacunes sont donc comblées par l'invention qui remédie au défaut de mémoire ou de certitude : « *il n'est pas possible que je n'aie pas ressenti* » (l. 6), « *Aussi invraisemblable que cela paraisse* » (l. 31), ou par la supposition de ce qui a pu être : « *J'imagine* » (l. 9).

2. Les tentations de l'écrivain : modifications de la vérité Par ailleurs, l'écrivain autobiographe, enfant ou adulte, puisque les deux se rejoignent dans l'extrait, sont confrontés à la tentation de modifier la réalité vécue pour créer une œuvre littéraire. La fiction est envisagée tout d'abord pour embellir la réalité, souvent décevante : « *qu'est-ce que je pouvais appeler de ce nom ?* » (l. 14-15) et pour faire plus vrai en accentuant l'illusion de vérité par des procédés littéraires, soulignés par l'insistance de la reprise de l'adjectif : « *un modèle de vrai premier chagrin de vrai enfant* » (l. 29). Ensuite, la prise en compte du destinataire se traduit par le désir de plaire au lecteur : « *je choisis ce qu'ils aiment* » (l. 24),

« qui leur conviennent » (l. 25). Enfin, c'est une réticence à se dire et se dévoiler qui justifie cet embellissement : « un chagrin qui serait hors de ma propre vie » (l. 16), « je ne livre rien de ce qui n'est qu'à moi » (l. 22-23), traduisant le désir de se masquer afin de protéger son intimité.

Bilan Le texte envisage donc les incertitudes, les réserves et les tentations littéraires de l'autobiographe qui limitent l'accès à la vérité des faits, tout en le mettant à nu par ces confidences sincères.

Conclusion

Ce texte porte donc un regard original sur la démarche de l'autobiographe confronté à la quête de soi ainsi que sur son rapport à la vérité. La mise en œuvre d'une introspection à travers un dialogue avec soi-même, le thème du souvenir permettant une mise en relation de l'enfant et de l'adulte, et l'expression des limites de l'autobiographe permettent un accès à la vérité de soi recherchée dans l'autobiographie.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le sujet porte sur le problème de la vérité en matière d'autobiographie. La citation laisse entendre clairement qu'un autobiographe recrée ses souvenirs qui relèvent de la fiction et non de la réalité, ce qui s'oppose aux finalités de l'ensemble des auteurs qui veulent rendre compte dans la vérité d'eux-mêmes et de leur vie.
- Vous devez discuter la citation, c'est-à-dire défendre la thèse dans un premier temps en examinant la part d'invention, puis la réfuter en envisageant ce qui rattache l'écriture autobiographique à la vérité.

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

L'autobiographie se donne pour but de rendre compte de la réalité vécue par une personne réelle et vise par conséquent la vérité des faits. Louis Aragon remet cependant en question cette idée dans *Le Mentir vrai* : « Je crois me souvenir, je m'invente » ; il soulève le problème de la recreation littéraire de soi. Quelle sorte de vérité l'autobiographe peut-il atteindre dans l'écriture de ses souvenirs ? Nous verrons dans un premier temps que l'écriture autobiographique propose bel et bien une illusion de soi, puis nous nous interrogerons sur la part de vérité contenue dans l'expression de soi.

I. En quoi l'écriture autobiographique des souvenirs propose-t-elle une illusion de soi ?

Les autobiographes sont en effet confrontés au problème de la vérité du fait de la difficulté à se rappeler le passé, de la subjectivité du regard que l'on porte sur soi et du travail de recreation littéraire qui rejoint la fiction.

1. Les effets de la distance Tout d'abord, l'éloignement temporel des faits vécus les efface ou les rend flous : l'autobiographe doit alors imaginer ou inventer l'enfant qu'il a été par une reconstitution à partir d'éléments extérieurs à lui ; dans *L'Enfant*, le récit romanesque du chevaleresque cavalier stupéfait par la tenue vestimentaire de l'enfant est présenté par Vallès comme une légende familiale à la gloire de la mère. De plus, la mémoire, défaillante, fragmentaire ou lacunaire, suppose une part d'invention dans le récit de l'enfance, ce dont témoignent la majorité des auteurs, Rousseau notamment dans son préambule aux *Confessions* : « *s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire* ». Nous sommes alors dans l'illusion, l'imagination voire le mensonge.

2. Subjectivité du regard porté sur soi Par ailleurs, la perception de soi est orientée par l'image que l'autobiographe a de lui ; ainsi, le pessimisme de Michel Leiris lui fait montrer son enfance comme une suite de traumatismes dans *L'Âge d'homme*. Cette perception est également influencée par l'image qui veut être transmise au lecteur : tous les souvenirs de Rousseau tournent en sa faveur afin de procéder à sa réhabilitation. L'autobiographe manipule par conséquent ses souvenirs, qui sont « *faussés, modifiés* », « *mis au service de tendances ultérieures* » comme le constate Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (Texte D, I. 4).

3. La création littéraire de soi Enfin, l'écriture autobiographique suppose une création littéraire de soi et élabore un personnage qui peut se substituer à l'être réel, notamment dans l'autobiographie romancée de Vallès, mais encore dans le souvenir de Rousseau où l'enfant, plein d'inventivité pour sa quête, est présenté comme un héros épique. Le recours au récit met en œuvre ses différents registres et le travail du style au détriment de la vérité : le comique chez Rousseau, le lyrisme chez Chateaubriand ou Colette aboutissent à une transfiguration de la réalité. L'écriture de soi rejoint alors la fiction.

Bilan-Transition Une part d'approximation et d'invention marque indéniablement l'écriture des souvenirs, orientée par la subjectivité des auteurs qui font œuvre de recreation littéraire à partir de faits lointains ou incertains.

II. En quoi l'écriture autobiographique des souvenirs peut-elle atteindre la vérité ?

Cependant, l'écriture autobiographique peut atteindre une certaine forme de vérité ; en effet, la quête de soi s'appuie sur la réalité, les auteurs font preuve de sincérité et l'écriture permet de révéler la vérité de l'être.

1. Une quête de soi qui s'appuie sur la réalité Tout d'abord, les autobiographes en quête de ce qu'ils ont vraiment été font appel à des sources ou témoignages dans un souci d'objectivité ; ils ont recours aux paroles d'autrui, parfois citées au style direct, qui jouent le rôle de correction biographique, ou à des éléments extérieurs fiables, comme le sujet de devoir dans *Enfance* de Sarraute, ou encore divers documents administratifs dans *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar. En outre, Nathalie Sarraute instaure avec elle-même un dialogue à deux voix pour mener à bien son introspection et définir l'enfant qu'elle a pu être. Cette superposition du souvenir personnel et du témoignage constitue une façon d'accéder à la vérité.

2. Un désir de sincérité La recherche de la vérité sur soi se manifeste d'autre part à travers le pacte autobiographique dans lequel les auteurs, à défaut de pouvoir atteindre la vérité, s'engagent à être sincères. Ainsi, *Les Essais* de Montaigne s'ouvrent sur cette déclaration : « *C'est ici un livre de bonne foi, lecteur* » ; de même, le titre des *Confessions* de Rousseau suggère une mise à nu. Les auteurs expriment par ailleurs leurs doutes et leurs incertitudes, comme en témoignent les hésitations de Nathalie Sarraute. Cette sincérité confère donc une forme de vérité au souvenir retranscrit, une vérité certes subjective, mais authentique.

3. La vérité de soi par l'écriture Enfin, l'écriture révèle et démasque l'autobiographe en se faisant l'expression d'un tempérament ; alors même que Rousseau se veut humble, dans son préambule aux *Confessions*, en reconnaissant ses fautes, son discours est teinté d'orgueil et constitue un défi à ceux qui oseraient réproucher sa conduite. Dans *L'Enfant de Vallès*, le souvenir de l'enfance malheureuse transcrite sur un mode romanesque est plus vrai, plus fort, que le récit des mêmes faits dans un registre réaliste. L'invention, plus vraie que la vérité, permet de dire ce qui n'est pas toujours exprimable.

Bilan L'écriture des souvenirs suppose une attitude de sincérité qui se substitue à la vérité des faits, relative, pour offrir une autre forme d'authenticité, et donne au lecteur la possibilité de déchiffrer la vérité de l'auteur sous la fiction littéraire.

Conclusion

Ainsi, le souvenir est bel et bien orienté et déformé par la subjectivité de l'autobiographe, les défaillances de la mémoire et la mise en forme littéraire, qui recrée voire invente le passé ; néanmoins, la perception des faits et de soi que propose l'auteur comporte une part de vérité liée à sa sincérité et son désir de mener à bien sa quête du passé.

CONSEILS ET ASTUCES

- Le texte de présentation que vous devez composer relève du texte d'idées : pourquoi et dans quel but l'auteur a-t-il relaté ce souvenir ? Vous pouvez vous adresser aux lecteurs qu'il faut prendre en compte.
- Il faut expliquer les choix de Vallès en dégagant les caractéristiques de l'extrait : une forme qui masque l'auteur, un ton ironique et léger pour raconter une enfance malheureuse à travers le vêtement symbolique, la dénonciation indirecte d'une mauvaise mère.

L'Enfant, c'est moi et ce n'est pas moi. L'Enfant, c'est toi, lecteur, et ce n'est pas toi.

Je m'adresse ici à tous ceux qui gardent au fond d'eux le souvenir de ce moment d'innocence que l'on appelle l'enfance, cette terrible et nécessaire période de découverte de la vie où l'on est encore si faible et si désarmé que l'on ne possède pas les mots pour nommer sa souffrance, celle qui nous poursuivra sous différentes formes tout au long de notre existence. Je veux partager avec eux, à travers ce malheureux personnage de Jacques Vingtras, l'expérience d'une suite de contraintes et d'humiliations, et je veux rire avec eux des mésaventures de ce petit être fictif et comique. Les mots pour dire qui est cet enfant, si loin et si proche de moi, je les ai trouvés.

Je suis à présent détaché de mon passé sur lequel je porte un regard amusé, mais dont je sens les aiguilles persister sous ma peau d'adulte, et je l'endosse parfois comme un vêtement inconfortable et étriqué qui m'irrite.

Mon enfance à moi n'est pas un roman. C'est par mon personnage, un miroir dans lequel je me regarde et m'observe, que je revois sous un autre angle ces menus faits qui nous marquent et nous forment, de petites anecdotes, des bribes de souvenirs, des objets ordinaires, des sensations et des émotions qui perdurent, des paroles et des images qui flottent à la surface de notre mémoire. J'ai voulu m'en libérer dans ce livre.

L'enfance de Jacques Vingtras est un drame très drôle. Les ingrédients de la vie la plus ordinaire s'y mêlent de façon réussie, car je les ai accommodés à ma façon. On y trouve une mère qui impose ses choix et ses goûts pour que son enfant tienne dans la société la place qu'elle croit devoir lui être réservée, une mère qui étouffe et qui emmaillote son fils, qui le bat parfois aussi, une mère qui attend des autres la reconnaissance et la gloire qu'elle mérite pour l'éducation très stricte et très digne, très utile et très profitable, qu'elle dispense. C'est là une mère plus bête que méchante, comme le sont souvent les mères. On trouve à ses côtés un enfant muet et privé de liberté, qui ne peut que subir ce que lui ordonnent ses parents tout-puissants, un enfant rendu sage par la peur et les coups, contraint à garder en lui sa peine et son chagrin, et tellement maladroit qu'il suscite plus le rire que la pitié.

Je me regarde dans cette scène avec mes vêtements tantôt excessivement élégants et inadaptés, tantôt excessivement bon marché et informes, sombres ou criards mais tou-

jours voyants, mal coupés et mal ajustés, dont le seul souvenir me démange. Je vois aussi la prétention et l'orgueil démesuré de celle qui façonnait l'image de son enfant. Je suis ridicule, mais j'en souris désormais. Ma mère est ridicule, et on rit d'elle à son tour.

J'ai écrit ce livre pour moi, mais aussi pour toi, lecteur. Débarrassons-nous des vieux vêtements de l'enfance et de nos larmes par les mots !

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Le corpus se compose d'éléments variés réunis par le thème commun de la représentation de soi : autoportrait littéraire et pictural, extrait exposant les motivations, finalités et difficultés de l'écriture autobiographique, associées à des passages de récit.
- Vous devez examiner les différents moyens employés par les quatre auteurs pour se représenter dans leur vérité.

Éléments de correction

– Un autoportrait littéraire du XVII^e et deux autoportraits picturaux du XX^e ; choix du récit rétrospectif et recours au souvenir pour les deux textes, des mémoires et une autobiographie ; description et récit permettent à l'auteur de répondre à la question : qui suis-je ?

– La quête de soi s'effectue à travers un lexique descriptif pour La Rochefoucauld, des couleurs et des formes pour Picasso, le récit des événements qui constituent la vie privée et publique et la personnalité pour Chateaubriand, un assemblage d'éléments et de fragments divers (souvenirs d'enfance et souvenirs d'écriture pour l'élaboration de l'œuvre autobiographique) réunis dans *Lambeaux*.

– Observation de soi par la mise à distance dans une démarche d'introspection et d'analyse.

– Appui sur la réalité : le miroir, la prise en compte des influences (familiales, artistiques), les propos d'autrui.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- Le passage expose les motivations, les finalités et les difficultés de l'écriture autobiographique. Dans une démarche d'introspection où il s'adresse à lui-même à la deuxième personne, Juliet présente la composition de son œuvre qui passe par la connaissance de ses origines, et montre le rôle fondamental des mots et de la parole qui libèrent des souffrances et créent des liens entre les êtres.
- **Problématique** : comment l'écriture autobiographique permet-elle de se construire, en mettant un terme à une souffrance ?

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. La quête des origines comme connaissance de soi

1. L'évocation de ses deux mères

– Singularité de cette expression et évocation poétique : « *l'esseulée et la vaillante / l'étouffée et la valeureuse* » (l. 2-3) ; le récit alterne avec la célébration des mères.

– Deux mères opposées (antithèse « *vide* » / « *présence* », l. 4-5).

2. L'influence des mères

– Un rôle maternel protecteur : énumération « *t'entourer, te protéger, te tenir dans l'orbe de leur douce lumière* » (l. 6-7).

– La filiation : transmission et héritage pour le fils (le problème de la parole, ligne 20 à 25) / devoir filial : agir pour elle en écrivant son autobiographie : « *Entretenir leur mémoire. Leur exprimer ton amour.* » (l. 8), « *[tu] leur donneras la parole.* » (l. 24)

3. La quête des origines comme quête de soi

– Composition du passage et de l'œuvre autobiographique : l'auteur passe des mères à lui-même.

– Le récit initial consacré aux mères provoque un bouleversement chez l'auteur et déclenche une analyse de soi : « *il remue en toi trop de choses* » (l. 15).

II. La fonction du langage et de l'écriture

1. Une parole vitale

– Le rôle fondamental de la parole : « *se dire, se délivrer, se faire exister dans les mots* » (l. 19).

– La souffrance liée à l'absence de la parole : énumération finale (contrainte, maladie, exclusion, mort).

2. Mise à distance et analyse par l'écriture

– Distanciation liée à l'emploi du pronom TU qui désigne l'auteur.

– La quête de soi a un but thérapeutique (le rapport à l'écriture est assimilé à la psychanalyse) : « *tu as réussi à t'affranchir de ton histoire, à gagner ton autonomie* » (l. 17).

3. Un échange sous le signe de la vie

– Les mots créent des liens entre les êtres.

– Communication établie par l'écriture autobiographique avec les mères (leur parler et les faire parler).

III. Écrire pour se rassembler

1. L'écriture : un combat

– Lexique de la lutte.

– Les difficultés rencontrées : tentatives, abandons, incertitudes.

2. Donner une forme aux fragments

– Composition du passage annoncée par le titre : assemblage de morceaux divers (courts paragraphes, syntaxe infinitive, évocation poétique avec disposition particulière lignes 2-3 et 31-41, discours narratif et explicatif).

– L'œuvre autobiographique remédie au morcellement, source de souffrance, et donne une forme à la vie de son auteur qui peut ainsi la maîtriser, la comprendre et l'accepter.

3. La constitution d'un tout

– La réunion des deux mères (pronom pluriel « elles », conjonction de coordination, parallélisme de construction).

– La réunion du passé, du présent et du futur dans cette œuvre (jeu des temps).

– On passe de l'individu au général : « la cohorte des bâillonnés, des mutiques, des exilés des mots » (l. 26) ; partage d'une expérience à travers l'autobiographie.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

● Le sujet porte sur les difficultés et l'intérêt de la représentation de soi, qu'il s'agisse de l'écriture autobiographique ou de l'autoportrait pictural, tous deux présents dans le corpus.

● Le plan devra traiter ces deux aspects : en quoi est-il difficile de se représenter soi-même ? qu'apporte la représentation de soi à son auteur, mais aussi au destinataire ?

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. Les difficultés de la représentation de soi : le problème de la subjectivité

1. Les limites de la perception de soi

– Expression des incertitudes de l'autobiographe qui fait son portrait : nombreuses marques de l'hésitation chez La Rochefoucauld, expression oxymorique : « expliquer mon inexplicable cœur » (Chateaubriand, l. 10).

– La difficulté à se saisir : évolution et changement permanent montré par Picasso ; problème évoqué par Montaigne, *Les Essais* : « Ce que je serai dorénavant, ce ne sera plus qu'un demi-être, ce ne sera plus moi. Je m'échappe tous les jours et me dérobe à moi. » (II, 17).

– Nécessaire appui sur la réalité extérieure, par le recours au témoignage d'autrui : « On m'a dit autrefois que j'avais » (La Rochefoucauld), l'examen du point de vue des biographes par Chateaubriand, ou par la tentative de se définir à partir de ses origines : les mères dans *Lambeaux*.

2. La tentation de l'embellissement

– La quête de l'image réelle peut-être faussée par l'image que l'on a de soi, problème soulevé par Chateaubriand : « *je vais peut-être me montrer meilleur que je ne suis ?* » (l. 29) ; orgueil sous-jacent de La Rochefoucauld (pour ses dents et sa chevelure) alors qu'il veut faire preuve de modestie.

– L'image que l'on veut donner de soi au destinataire influe sur la vérité : désir de mesure de La Rochefoucauld pour correspondre à la norme classique ; éloge lyrique de son action publique par Chateaubriand qui veut se réhabiliter en laissant un monument « *pour la défense de sa mémoire* » (l. 27-28).

3. Les difficultés de la récréation

– Comment se représenter ? Opérer des choix (la forme des mémoires qui privilégient l'homme public, les réserves pour la vie privée chez Chateaubriand) et adopter un style : Picasso propose un portrait réaliste et figuratif en 1901, un portrait expressif au dessin naïf en 1972.

– Difficulté à s'approprier le langage pour se rendre dans sa vérité : lexique du « *combat* » de Juliet composant son œuvre autobiographique, accumulation d'adjectifs et définition par la négation à défaut de trouver le mot juste : « *ni camus, ni aquilin, ni gros, ni pointu* » (La Rochefoucauld, l. 4).

II. l'utilité de la représentation de soi

1. L'examen de soi

– Bilan lié à une mise à distance permise par le recul temporel à travers la quête des origines dans le récit rétrospectif, l'emploi du pronom de la deuxième personne par Juliet.

– Une confrontation à soi-même : réflexion et analyse par la représentation de soi, qui présente une fonction cathartique (se libérer) et thérapeutique (remédier à une souffrance).

2. Se connaître pour s'affirmer et s'accepter

– La représentation de soi permet de lutter contre les effets du temps et la mort, de laisser une trace de soi.

– La connaissance de soi est une voie d'accès à la sérénité.

3. Intérêt pour le destinataire : le partage d'une expérience

– Le lecteur peut se reconnaître dans l'autoportrait qui acquiert une dimension générale : Montaigne cherche en lui « *la forme entière de l'humaine condition* », La Rochefoucauld propose un portrait de l'honnête homme, idéal social et moral du XVII^e, Juliet évoque les souffrances de « *la cohorte des bâillonnés, des mutiques, des exilés des mots* » (l. 26).

– Fonction didactique de l'écriture autobiographique, qui nous apprend à nous connaître et nous fait réfléchir à travers l'exemple de l'auteur.

CONSEILS ET ASTUCES

- Vous devez rédiger à la première personne un essai dont l'auteur est le peintre Picasso, qui présente une description des autoportraits et une justification de ces deux représentations de lui-même à première vue très différentes.
- Vous retrouverez dans le domaine pictural les caractéristiques de l'autobiographie (objectivité et subjectivité, réalité et création, vérité).
- La description repose sur une observation attentive des autoportraits : disposition des éléments, couleurs, formes. Dégagez les ressemblances et les différences des deux tableaux afin de pouvoir répondre à la seconde partie du sujet, qui suppose leur mise en relation.

Éléments de correction

– Vous devez rédiger à la **première personne**, en enchaînant vos propos afin de fournir un devoir clair et rigoureux ; vous pouvez proposer deux parties pour traiter la description d'abord, la justification ensuite.

1. Éléments pour la description

– Un autoportrait figuratif et réaliste ; utilisation de la couleur bleue et ses nuances à l'exception de la couleur jaune pour la barbe et le visage ; personnage situé dans la moitié droite du tableau sur un fond uni, tête placée au centre du tiers supérieur ; attitude modeste et réservée de la pose d'un jeune homme au manteau boutonné qui le dissimule.

– Un autoportrait au style marqué par le cubisme et l'art naïf qui se veut expressif ; exagération des formes, géométriques, et disproportion des éléments ; un visage qui emplit la feuille et semble en déborder surmonte des épaules trop étroites ; marques des rides de la vieillesse à l'aide de traits ; on retrouve la couleur bleue diluée et la couleur jaune, avec l'ajout du rouge pour la chevelure ou une sorte d'émanation, présente aussi dans l'œil gauche.

2. Éléments pour l'explication

– Deux autoportraits séparés par 71 ans : 20 ans / 91 ans.

– Le peintre nous regarde tout en se regardant : autoportraits faits à partir d'un miroir dans lequel se regarde son auteur ; même attitude de pose ; mêmes traits, même barbe, même air calme mais accentuation des yeux, symboles du peintre (qui est celui qui regarde pour peindre), où la vie semble s'être concentrée ; corps rabougri et dégradé par la vieillesse, prédominance de la tête donc de l'esprit ; couleur rouge symbolique du sang ou du feu : la vie qui s'échappe ou l'art qui irradie ? Assurance du peintre à la fin de sa carrière et de sa vie pour ce qui est de la disposition.

– Il s'agit du même homme et d'un autre homme : l'autoportrait prend en compte la permanence et l'évolution, celle du physique et celle du style, de la technique picturale ; la vérité de soi est accessible à travers la représentation réaliste dans un souci d'objectivité et à travers la recreation sous le signe de la subjectivité assimilable à la fiction littéraire.

Le terme *réécriture* contient le préfixe « ré- », qui insiste sur l'idée de reprise. Il désigne l'action d'écrire de nouveau, avec des modifications. En étudiant les réécritures, nous étudierons donc les relations entre différents textes et les variations qui existent entre eux.

1 Les différents types de réécritures

A Quand les écrivains réécrivent leurs propres œuvres...

→ 1. Du brouillon à l'œuvre

■ Étudier les brouillons d'un texte avant sa publication définitive permet très souvent de mieux comprendre le sens de l'œuvre.

Les différents états du texte	Intérêt	Exemple
Le projet	indique souvent les intentions de l'auteur, le fil directeur de l'œuvre.	l'idée du cycle des <i>Rougon-Macquart</i> se trouve dans des documents de Zola, conservés à la Bibliothèque nationale de France, en particulier dans ses <i>Notes sur la nature de l'œuvre</i> .
Les brouillons	les ratures, les hésitations dans les formulations aident à comprendre les choix de l'auteur.	<i>Le premier Homme</i> d'Albert Camus est un roman autobiographique qui est resté inachevé, à l'état de brouillon : l'édition posthume qui en a été faite retrace les hésitations de l'auteur.
L'établissement du texte définitif	• différentes versions d'une même œuvre peuvent coexister • l'analyse des modifications opérées est très intéressante : sont-elles dues à la censure ? L'auteur a-t-il changé volontairement certains détails ? Dans quel but ?	• <i>L'Éducation sentimentale</i> de Flaubert a eu deux incipit différents : - en 1845 « <i>Le héros de ce livre, un matin d'octobre, arriva à Paris avec un cœur de dix-huit ans et un diplôme de bachelier es lettres</i> » - en 1869 « <i>Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de Paris, fumait à gros bouillons devant le quai Saint-Bernard</i> ».

→ 2. La réécriture d'un thème obsessionnel

■ On peut repérer dans différentes œuvres d'un même auteur des motifs ou des thèmes obsessionnels : ainsi, chez Flaubert, le thème des « idées reçues » est récurrent, la fausse ingénuité semble beaucoup intéresser Marivaux. Comparer les variations dans l'expression de ces thèmes majeurs est un exercice intéressant.

B L'intertextualité : quand un texte en cache d'autres...

L'intertextualité désigne la présence à l'intérieur d'un texte d'un ou plusieurs autres textes. L'intertextualité est explicite quand l'auteur cite ses sources ou elle peut rester implicite, si l'allusion reste indirecte. Dans ce dernier cas, elle peut être plus difficile à repérer.

→ 1. Les citations et les allusions

■ En général, une citation se reconnaît aux guillemets qui l'encadrent, et à une référence précise (titre de l'œuvre, auteur). La citation reproduit le texte source sans le modifier. Dans une œuvre littéraire, elle reste généralement courte.

■ Montaigne utilise dans les *Essais* de nombreuses citations issues de ses lectures. Elles nourrissent sa pensée et il partage ainsi ses propres découvertes littéraires avec ses lecteurs. Dans son cas, les références aux autres textes sont explicites.

■ Les allusions à un autre auteur ou à une autre œuvre sont moins précises, et ne reprennent pas des passages exacts du texte source. Par exemple, Diderot dans *Jacques le Fataliste* fait allusion explicitement à *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, qui l'a fortement inspiré. Mais parfois, l'allusion peut s'avérer plus compliquée à repérer, quand l'auteur se contente de faire écho à un autre texte, sans le nommer.

→ 2. Le plagiat

■ Le terme *plagier* désigne l'action de copier une œuvre en se l'appropriant. L'auteur d'un plagiat reproduit une œuvre sans en indiquer l'origine ni les limites. Le plagiat apparaît en même temps que la notion de propriété littéraire au XVIII^e siècle. Auparavant, tout texte divulgué appartenait au domaine public. La loi condamne celui qui « vole » le texte d'un autre. C'est une limite de l'intertextualité.

■ Peu courant, le plagiat relève souvent d'une attitude provocatrice. Dans *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont le pratique en glissant dans son texte un passage descriptif qu'il a repris mot pour mot de l'Encyclopédie du docteur Chenu. Ce fragment s'insère dans le texte comme un collage.

C L'écriture par dérivation

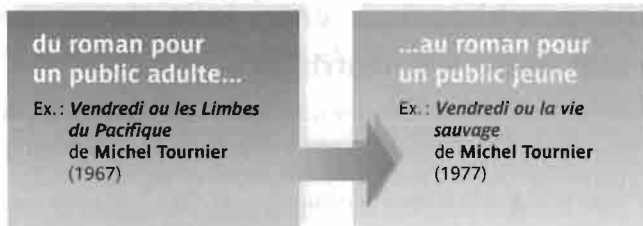
■ Comme son nom l'indique, l'**écriture par dérivation** fait dériver un texte d'origine jusqu'à l'obtention d'un autre texte, par divers procédés. Pastiche et parodie en sont les modèles les plus évidents, mais il existe aussi la transposition ou l'adaptation d'un genre ou d'un registre à un autre.

→ 1. La différence entre un pastiche et une parodie

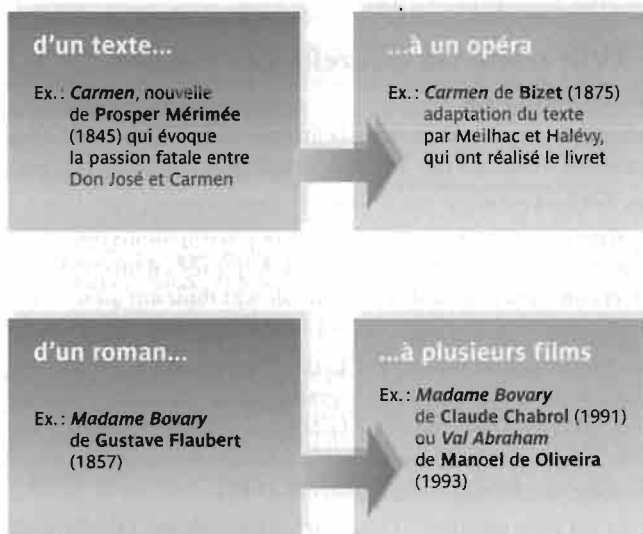
	Pastiche	Parodie
Définition	œuvre littéraire ou artistique qui imite le style d'une œuvre originale, sans chercher à la ridiculiser.	- imitation d'un œuvre connue ou sérieuse dans le but de faire rire. - proche de la caricature.
Procédés	- reproduire les traits distinctifs d'un écrivain, d'un genre, d'un registre, d'un mouvement littéraire, ce qui suppose une connaissance parfaite du modèle à imiter. - établir une ressemblance entre l'imitation et l'original, susceptible de tromper, et une différence, apte à montrer l'écart.	- le déplacement : tous les procédés qui ont pour objectif un transfert d'époque, de milieu, de temps (anachronisme), de personnage - l'inversion : désacraliser ce qui est noble et élevé (en le traitant de manière prosaïque) et au contraire exalter ce qui est trivial. - l'exagération : au moyen d'hyperboles, une action se trouve grandie, et devient, par exemple, héroïque.
Exemples	dans <i>Pastiches et mélanges</i> (1919), Marcel Proust a rédigé un fait divers en imitant neuf auteurs.	<i>Don Quichotte</i> (1605-1615) de Cervantès, parodie les romans de chevalerie. - Devant les moulins à vent, le héros livre bataille à ceux qu'il prend pour des « géants ».
Visées	- prouver un savoir-faire, montrer sa virtuosité dans la maîtrise du style. - s'entraîner à écrire par des exercices littéraires - montrer les faiblesses ou le charme de ce qu'on imite. - distraindre, faire sourire	- ridiculiser des événements, des personnages ou des textes - faire réfléchir, par l'intermédiaire du rire, en dénonçant les impostures - inverser les valeurs en dénigrant ce qui est noble et élevé

→ 2. Adapter et transposer

- On peut adapter une œuvre à un public :



- On peut transposer une œuvre d'un genre à l'autre :



- Les adaptations télévisées ou cinématographiques abondent. Elles répondent à un souci de vulgarisation et souhaitent rendre une œuvre accessible à un public le plus large possible.
- Il s'instaure un dialogue entre les différentes versions cinématographiques d'une même œuvre ou d'un même sujet. Ces versions peuvent être l'occasion pour un cinéaste de rendre hommage à un autre cinéaste, de se mesurer à lui : il en va ainsi de la *Jeanne d'Arc* (1999) de Luc Besson, qui répond, par delà le temps, à celle de Dreyer (1928). On assiste aussi à des **remakes** qui reprennent un scénario déjà existant et refont un film à partir de lui.

A Le dilemme historique entre imitation et création

➔ 1. Le XVI^e siècle : « l'innutrition »

■ Dans *Défense et Illustration de la langue française* (1549), Joachim Du Bellay prône « l'innutrition » : les auteurs français doivent s'imprégner de culture antique, trouver des modèles parmi les Anciens, mais leurs imitations ne doivent pas être de simples traductions. Avec Ronsard, il est très influencé par le poète italien Pétrarque (1304-1374).

■ Les poètes composent des odes qui s'inspirent de textes de l'antiquité latine. Le poète Horace (1^{er} siècle av. J.-C.) avait composé une ode à la fontaine de Bandusie, Ronsard en écrira une pour la fontaine Bellerie.

➔ 2. Le XVII^e siècle : la Querelle des Anciens et des Modernes

À l'époque classique, la place accordée à la littérature de l'Antiquité a érigé celle-ci en modèle, faisant de l'imitation une véritable esthétique.

■ **Le clan des Anciens** est mené par Boileau. Racine, Bossuet, Furetière, La Bruyère en font également partie. Tenants d'un conservatisme plus ou moins rigoureux, ils pensent que l'imitation permet d'échapper aux modes. L'Antiquité est un modèle indépassable. « *Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent.* » (La Bruyère, *les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », I, 1688)

■ **Le clan des Modernes** est mené par Charles Perrault, Bayle, Fontenelle, mais aussi *Le Mercure galant*, journal précieux, et le grand public mondain, épris des genres à la mode : l'opéra, les contes, les romans. « *Le temps a découvert plusieurs secrets dans les arts, qui, joints à ceux que les Anciens nous ont laissés, les ont rendu plus accomplis.* » (Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1688)

■ **La Fontaine est plus modéré.** D'une part, il revendique l'héritage des Anciens ; d'autre part il affirme une volonté de création « moderne » :

« *Mon imitation n'est point un esclavage,
Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois,
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.* »
(Épître à Huet, 1687)

B L'imitation empêche-t-elle l'originalité ?

L'imitation pose le problème de la création littéraire ou artistique. Est-elle un frein ou un stimulant à la créativité ? Est-il possible de créer quelque chose qui soit totalement neuf ?

→ 1. Les dangers du plagiat et de l'imitation

■ Le **plagiat** non avoué est un vol, susceptible d'être condamné. Il est parfois bien difficile d'établir les limites entre « l'imitation honnête » et le plagiat frauduleux. Pour éviter d'être accusé de plagiat, il convient de toujours mentionner ses sources, de ne pas recopier le contenu d'un texte. Avec Internet, qui met à la disposition immédiate de tous une profusion de textes, le plagiat a tendance à se développer. Il n'en est pas moins répréhensible.

■ L'**imitation** peut entraîner des **inconvenients esthétiques**. D'une part, la reproduction des œuvres du passé peut engendrer une impression de conformisme, voire d'ennui. Pendant longtemps, on a reproché à Ingres (1780-1867) son académisme, avant de comprendre son originalité profonde : sa peinture avait un aspect néoclassique. D'autre part, un style ou un thème qui a plu par le passé n'est pas forcément adapté à une autre époque.

→ 2. Peut-on créer sans imiter ?

■ Tout écrivain est aussi un lecteur, qui a sa propre culture, et son style, même involontairement, est influencé par ses lectures. L'imitation est souvent utile à la création. Molière va trouver chez Plaute, auteur comique latin (v.254-184 av. J.-C.), des personnages comme Amphitryon et y puiser l'idée de certains monologues, comme celui de l'Avare et de sa célèbre cassette. De même, la Fontaine compose des fables à partir des textes d'Ésope (fabuliste grec du VI^e siècle av. J.-C.).

■ Ces exemples montrent que les écrivains ont su se détacher de leur modèle et faire œuvre de création à partir de celui-ci, en l'inscrivant dans un contexte ou en lui donnant une autre forme.

B Réécriture et jeu : l'exemple de l'Oulipo

■ Le développement de la linguistique a considérablement modifié l'intérêt porté au langage. Des travaux d'expérimentation littéraire de toutes sortes ont été menés, en particulier ceux de l'Oulipo.

■ Oulipo est l'acronyme de « **Ouvroir de littérature potentielle** », groupe de recherche dont l'objectif est d'expérimenter des formes littéraires nouvelles fondées sur la notion de réécriture et de contraintes. Fondé en 1960, l'Oulipo a pour représentant le

plus célèbre Raymond Queneau (1903-1976). Pour les Oulipiens, **la liberté naît des contraintes**, comme l'affirme Queneau : « *Au fond je me donne des règles pour être totalement libre.* »

Procédés de l'Oulipo	Principes	Exemples
L'expansion	• s'oppose au résumé, considéré comme une sorte de censure. • consiste à ajouter après chaque mot un ou plusieurs mots (10 au maximum).	« <i>La marquise sortit à cinq heures. Elle montait une jument. Elle montait une splendide jument. Elle montait ce jour-là une splendide jument alezane.</i> » Gustave Yvon
La substitution	• certaines lettres sont remplacées par d'autres. • le « S+7 » consiste à remplacer chaque mot (sauf les mots outils) par le septième de même nature qui le suit dans le dictionnaire (un verbe est remplacé par un verbe, etc...)	• « <i>Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui</i> » de Mallarmé devient « <i>Le liège, le titane et le sel aujourd'hui</i> » avec Queneau. • « <i>La Cigale et la Fourmi</i> » de la Fontaine devient « <i>la Cirnaise et la Fraction</i> » selon Queneau. Les 4 derniers vers : « <i>Nuncupation et joyau à tout vendeur/ le chaponnais ne vous déploie/ Vous chaponniez ? J'en suis fort alarmante/ Eh bien ! débaguez maintenant</i> »
Le déplacement	fait permuter un mot avec un autre	« <i>Il y a de bons mariages, mais il n'y en a pas de délicieux</i> », une maxime de La Rochefoucauld (1664), devient « <i>Il y a de délicieux mariages, mais il n'y en a pas de bons</i> », avec Paul Reboux et Charles Muller

③ Le mythe et la réécriture

➔ 1. Qu'est-ce qu'un mythe ?

■ Étymologiquement, un mythe est un « **récit fabuleux** ». À l'origine lié au sacré, il tente d'expliquer des réalités complexes de façon narrative. Il a une valeur exemplaire, fournissant des explications aux énigmes du monde ou d'une civilisation. Il se prête à la réécriture, chaque version déclinant à sa manière les motifs qui le caractérisent.

■ Les premiers mythes de notre civilisation ont été produits dans l'Antiquité comme, par exemple, celui de l'**âge d'or**. Il évoque une époque révolue où régnait un ordre parfait et où l'homme connaissait la paix et le bonheur. Lui ont succédé l'**âge d'argent**,

puis l'âge d'airain qui ont apporté à l'homme contraintes (le travail) et malheurs (la guerre). Dans le contexte religieux, le mythe du jardin d'Éden traite ce même thème de l'âge d'or, puisqu'il explique comment Adam et Ève, séduits par le serpent, succombent à la tentation de la connaissance et doivent quitter le fabuleux jardin où ils vivaient, pour connaître le labeur et la mort.

■ Le mythe doit être lu comme un texte **symbolique** à interpréter. Il aborde différents sujets, tels que les origines de l'humanité (il existe des mythes sur ce thème dans de nombreuses cultures), la relation entre le bien et le mal (mythe de **Faust**), la notion de création artistique (mythe d'**Orphée**), l'idée de bon sauvage (mythe de **Robinson**), l'amour (mythe de **Tristan et Iseut**).

→ 2. Les mythes et leurs variations

Nature de la variation	Exemple de mythe	Exemple d'oeuvre	Fonction de la variation
Adaptation à une époque	Robinson	le roman <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> , de Michel Tournier (1967)	• réflexion philosophique sur la relation de l'homme à la nature. • fait de Vendredi, le sauvage, un initiateur. Grâce à lui, Robinson, le civilisé, découvre l'harmonie du corps et de l'esprit.
Changement de genre littéraire	Orphée	l'opéra <i>Orphée et Eurydice</i> , de Gluck (1762)	• bouleversement du code lyrique en donnant la primauté à l'expression dramatique. • mise en valeur de la puissance des sentiments éprouvés par le poète et celle qu'il perd.
Changement de registre	Le Graal	le film <i>Sacré Graal</i> , des Monty Python (1974)	on quitte le sérieux pour entrer dans le burlesque (les chevaliers se déplacent sur des chevaux imaginaires ; les paysans tiennent des propos marxistes sur le partage des terres...)

AUTEURS CLÉS



■ Joachim du Bellay (1522-1560)

Originaire d'Anjou, Joachim Du Bellay a côtoyé Ronsard au collège du Coqueret, où il a parfait sa connaissance du latin et du grec. En 1549, il développe les principes novateurs de La Pléiade sur la poésie dans sa *Défense et illustration de la langue française* (1549). Du Bellay pense qu'il faut imiter les Anciens, sans se contenter de les traduire : « l'innutrition » qu'il prône, résulte d'une lecture attentive des textes antiques, mais les auteurs doivent pouvoir les adapter librement. La même année, il écrit un recueil de poèmes inspiré de Pétrarque : *L'Olive* (1549). Son long séjour à Rome lui inspire des œuvres plus personnelles : *Les Antiquités de Rome* (1558) et *les Regrets* (1558).

Les Romains ont imité « les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir digérés, les convertissant en sang et nourriture » (Défense et illustration... I, 7)



■ Jean de La Bruyère (1645-1696)

D'abord avocat, puis trésorier des finances, La Bruyère devient précepteur du duc de Bourbon. Sa situation lui permet d'observer à sa guise la Cour et ses Courtisanes. Ses notes sont à l'origine de son œuvre unique : *Les Caractères* (1688). Ceux-ci se présentent d'abord comme une simple traduction d'une œuvre de l'Antiquité mais cette dernière est peu à peu éclipsée par le succès des observations acerbes de La Bruyère sur ses contemporains, au fil des ajouts et des éditions successives.

« Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage » (Les Caractères, Préface)



■ Nicolas Boileau (1636-1711)

Assez riche pour se consacrer à la littérature, Nicolas Boileau s'est déjà fait connaître comme satiriste, s'inscrivant dans la tradition des poètes latins, qui dénonçaient les travers de leur temps. Il faut pour cela savoir jouer des contrastes et de la parodie. Mais Boileau est surtout le principal théoricien du Classicisme. Dans *l'Art poétique* (1674), le modèle absolu qu'il revendique est celui de l'Antiquité. Il y reprend les grandes règles d'Aristote. Les Anciens ont été les premiers à construire leur art sur l'imitation, ce que prône aussi le classicisme.

« Le secret est d'abord de plaire et de toucher » (L'Art poétique, III, 25)

« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

Polissez-le sans cesse, et le repolissez. » (L'Art poétique, I, 171-172)



■ François Fénelon (1651-1715)

Prêtre, Fénelon est d'abord un excellent prédicateur. Il devient ensuite précepteur du petit-fils de Louis XIV, le duc de Bourgogne. C'est pour lui qu'il écrit son œuvre majeure, *Les Aventures de Télémaque* (1699), inspirée de l'Odyssée : cette fiction comporte des leçons morales ou politiques, en vue de parfaire l'éducation du jeune prince. Malgré ce chef d'œuvre pédagogique, Fénelon va finir disgracié dans l'affaire religieuse du quiétisme.

« Celui qui n'a point senti sa faiblesse et la violence de ses passions n'est point encore sage ; car il ne se connaît point encore et ne sait point se défier de soi. » (*Les Aventures de Télémaque*, Livre V)



■ Raymond Queneau (1903-1976)

Influencé par le surréalisme, avec lequel il a rompu dès 1929, Queneau a toujours fait preuve de beaucoup d'humour, tout en portant une grande attention au langage. L'œuvre de Queneau tout entière s'est nourrie des travaux d'expérimentation littéraire et d'un goût particulier de la combinatoire. L'ouvrage *Exercices de style* (1947 et 1963) est un exercice de réécriture virtuose qui recense 99 versions différentes d'un texte de départ narratif et banal, servant de prétexte à toutes sortes de variations de mots, de niveaux de langue, de registres, de genres... Ses romans, comme

Zazie dans le métro (1959) ou *Les Fleurs bleues* (1965) comportent des aspects parodiques, qui jouent avec les conventions du récit.

« L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emmène, un métro l'emporte, la tour n'y prend garde, ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe(...) » (*Zazie dans le métro*, chap.8)



■ Jean Anouilh (1910-1987)

Comme Giraudoux, qui fut à l'origine de sa vocation théâtrale, Anouilh reprend des mythes antiques dans ses pièces : *Antigone*, *Jézabel*, *Médée*, *Eurydice*... Son humour assez noir est lié à un franc pessimisme. Il a trié ses nombreuses pièces en plusieurs catégories : *Pièces noires*, *Pièces brillantes*, *Pièces grinçantes*, *Pièces roses*, *Pièces secrètes*...

Eurydice (1942), *Antigone* (1946), *Becket* (1959)

Antigone : « Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte... Moi, je veux tout, tout de suite, et que ce soit entier, ou alors je refuse. » (*Antigone*)

L'essentiel à retenir

■ Les différents types de réécritures

■ La notion de réécriture recouvre des questions multiples qui concernent toutes l'**acte de création**. On recense différentes formes de réécritures :

- à l'origine des œuvres, les projets littéraires, les brouillons, les différentes versions publiées sont déjà des réécritures.
- à l'intérieur de l'œuvre d'un écrivain, certains thèmes ou certains motifs sont récurrents.

■ L'**intertextualité** qualifie les relations qui existent entre un texte et d'autres, explicitement cités, ou auxquels il est fait implicitement allusion : les **références d'un auteur**.



■ Le **plagiat**, puni par la loi, est une limite de l'intertextualité : c'est la copie non avouée, partielle ou totale, d'un autre texte.



■ Le **pastiche** et la **parodie** sont deux formes d'imitation d'un texte. Alors que le pastiche copie le style d'une œuvre de façon ludique, mais sans la tourner en dérision, la parodie se rapproche de la caricature : ses intentions sont moqueuses.

■ Les **adaptations** ou **transpositions** modifient le genre, le registre ou le contexte d'une œuvre originale. Par exemple, un roman peut devenir un film, une épopée peut être travestie en roman comique...

■ Pastiches, parodies, adaptations, transpositions constituent des **réécritures par dérivation**, parce qu'elles **transforment un texte source**.



■ L'intérêt des réécritures

■ La **réécriture** pose le problème de l'**originalité de la création**. Doit-on s'inspirer des œuvres passées pour créer ? C'était déjà l'objet de la Querelle des Anciens et des Modernes au XVII^e siècle. L'imitation empêche-t-elle la création ? Peut-on créer sans imiter ? Peut-on parler de progrès dans la création littéraire ?

■ Les réécritures peuvent **stimuler la création littéraire**. L'Oulipo (« ouvroir de littérature potentielle »), avec Raymond Queneau, a fait de la réécriture un jeu, à partir de contraintes formelles.

■ Les réécritures permettent d'actualiser les grandes œuvres passées qui acquièrent ainsi une **valeur atemporelle**. Les mythes sont un support privilégié des réécritures à travers l'histoire de la littérature. Ce sont des récits fabuleux, qui aident à comprendre des réalités complexes.

Exemples de mythes : Âge d'or, jardin d'Éden, Faust, Robinson, Tristan et Iseut, le Graal, Don Juan, Œdipe...

Objet d'étude
Les réécritures**CORPUS**

Texte A EURIPIDE, *Médée*, scène XX, 431 avant. J.-C.

Texte B Pierre CORNEILLE, *Médée*, acte V, scène 6, 1635

Texte C José Maria De HÉRÉDIA, « Jason et Médée », *Les Trophées*, 1893

Fille du roi de Colchide, Médée est d'origine royale et divine. C'est une habile magicienne. En échange d'une promesse de mariage, Médée, follement éprise, trahit sa famille pour aider Jason dans sa quête héroïque de la Toison d'Or. Elle donne deux fils à Jason. Mais quand celui-ci, oubliant ses serments, décide d'épouser Créüse, la fille de Créon, pour satisfaire son ambition, Médée emploie tout son pouvoir à sa vengeance. Après avoir empoisonné Créüse et Créon, elle sacrifie ses propres enfants.

QUESTION

Quels sont les différents aspects de la personnalité de Médée évoqués dans ces trois textes ? Vous répondrez à cette question en utilisant des références précises.

TRAVAIL D'ÉCRITURE**1 ► Commentaire**

Vous commenterez le texte de José Maria de Heredia (texte C)

2 ► Dissertation

Phèdre, Médée, Œdipe, Antigone... De nombreux auteurs ont adapté à leur manière la destinée fatale de ces héros antiques. Comment expliquez-vous la fascination atemporelle qu'exercent les mythes tragiques de l'Antiquité ?

3 ► Écrit d'invention

Écrivez un réquisitoire et un plaidoyer qui, tour à tour, accusent et défendent le personnage de Médée. Utilisez des arguments solides pour structurer vos discours, qui s'appuient sur les événements de sa vie.

- 1 MEDEE, s'adressant au choeur – Amies, mon plan est arrêté : au plus vite, mes enfants... les tuer et fuir cette terre... Non, ne pas y traîner ni provoquer le meurtre de mes petits par une autre main trop hostile. De toute façon, ils n'ont pas d'autre alternative que de mourir. Et puisque c'est comme ça, c'est moi qui les tuerai, moi
5 qui les ai mis au monde...

(Soliloquant)

- Mais quoi ? Arme-toi, mon cœur ! Qu'est-ce que j'attends pour accomplir ces forfaits effarants et inévitables ? Allons ma pauvre main, le couteau, le couteau ! Traîne-toi vers une vie qui s'ouvre lugubre... Pas de faiblesse ! Ne pas penser à tes enfants... que tu les aimes plus que tout,... que tu les as mis au monde... Au moins pour ce bref
10 instant oublier tes enfants... Ensuite abandonne-toi aux pleurs... Oui, même si tu les tues, ils auront pourtant été aimés...
Et moi, quelle femme malheureuse je suis!
(Médée entre dans la maison et verrouille les deux battants de la porte)

Texte B Pierre CORNEILLE, Médée, Acte V, scène 6, 1635

MÉDÉE

- 1 Lâche, ton désespoir encore en délibère ?
Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats !
Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes,
5 Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes.
Heureux père et mari, ma fuite et leur tombeau
Laissent la place vide à ton hymen nouveau.
Réjouis-t'en, Jason, va posséder Créüse :
Tu n'auras plus ici personne qui t'accuse ;
10 Ces gages de nos feux ne feront plus pour moi
De reproches secrets à ton manque de foi.

JASON

Horreur de la nature, exécration tigrasse !

MÉDÉE

- Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse :
À cet objet si cher tu dois tous tes discours ;
15 Parler encore à moi, c'est trahir tes amours.
Va lui, va lui conter tes rares aventures,
Et contre mes effets ne combats point d'injures.

JASON

- Quoi ! tu m'oses braver, et ta brutalité
 Pense encore échapper à mon bras irrité ?
 20 Tu redoubles ta peine avec cette insolence.

MÉDÉE

- Et que peut contre moi ta débile vaillance ?
 Mon art faisait ta force, et tes exploits guerriers
 Tiennent de mon secours ce qu'ils ont de lauriers.

JASON

- Ah ! c'est trop en souffrir : il faut qu'un prompt supplice
 25 De tant de cruautés à la fin te punisse.
 Sus, sus, brisons la porte, enfonçons la maison ;
 Que des bourreaux soudain m'en fassent la raison :
 Ta tête répondra de tant de barbaries.

MÉDÉE

- Que sert de t'emporter à ces vaines furies ?
 30 Épargne, cher époux, des efforts que tu perds ;
 Vois les chemins de l'air qui me sont tous ouverts¹ :
 C'est par là que je fuis, et que je t'abandonne
 Pour courir à l'exil que ton change m'ordonne.
 Suis-moi, Jason, et trouve en ces lieux désolés
 35 Des postillons pareils à mes dragons ailés.
 Enfin je n'ai pas mal employé la journée
 Que la bonté du roi, de grâce, m'a donnée ;
 Mes désirs sont contents. Mon père et mon pays,
 Je ne me repens plus de vous avoir trahis ;
 40 Avec cette douceur j'en accepte le blâme.
 Adieu, parjure : apprends à connaître ta femme ;
 Souviens-toi de sa fuite, et songe une autre fois
 Lequel est plus à craindre ou d'elle ou de deux rois.

¹ Médée s'enfuit pour toujours dans un char emporté par des dragons ailés.

Texte C José Maria De HEREDIA, « Jason et Médée » *Les Trophées*, 1893

Jason et Médée

À Gustave Moreau.

- 1 En un calme enchanté, sous l'ample frondaison¹
De la forêt, berceau des antiques alarmes,
Une aube merveilleuse avivait de ses larmes,
Autour d'eux, une étrange et riche floraison.
- 5 Par l'air magique où flotte un parfum de poison,
Sa parole semait la puissance des charmes² ;
Le Héros la suivait et sur ses belles armes
Secouait les éclairs de l'illustre Toison.³
- Illuminant les bois d'un vol de pierreries,
10 De grands oiseaux passaient sous les voûtes fleuries,
Et dans les lacs d'argent pleuvait l'azur des cieux.
- L'Amour leur souriait, mais la fatale Épouse
Emportait avec elle et sa fureur jalouse
Et les philtres⁴ d'Asie et son père et les Dieux.

1 *frondaison* : feuillage

2 *charmes* : sortilèges

3 *toison* : il s'agit de la Toison d'or, le trophée que doit rapporter Jason (la peau d'un bélier fabuleux, en or)

4 *philtre* : potion magique

Objet d'étude
Les réécritures
Le roman

CORPUS

Texte A Jean FROISSART, *Chroniques*, traduction de l'ancien français, Lagarde et Michard, 1400

Texte B Victor HUGO, *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*, 1842

Texte C Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, 1965

QUESTION

Quels rôles jouent les noms propres dans les trois extraits ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

1 ► Commentaire

Vous commenterez le texte de Raymond Queneau (texte C), extrait du roman *les Fleurs bleues*.

2 ► Dissertation

Que pensez-vous de cette phrase de Malraux : « Tout grand art commence par le pastiche » ?

3 ► Écrit d'invention

En parodiant le registre épique d'un roman de chevalerie, faites le récit d'une scène de vie ordinaire au lycée.

Texte A Jean FROISSART, *Chroniques*, traduction de l'ancien français,
coll. « Lagarde et Michard », 1400

Le roi de Bohême, Jean de Luxembourg tient à participer à la bataille de Crécy, pendant la guerre de 100 ans, bien qu'il soit aveugle et que les Français, auxquels il est allié, subissent une lourde défaite.

1 Alors le vaillant roi adressa à ses gens des paroles très valeureuses : « Seigneurs, vous êtes mes hommes, mes amis et mes compagnons. En cette présente journée, je vous prie et vous requiers très expressément que vous me meniez assez avant pour que je puisse donner un coup d'épée. » Et ceux qui étaient près de lui, songeant à
5 son honneur et à leur avancement, lui obéirent. [...] Si bien que, pour s'acquitter (de leur mission) et ne pas le perdre dans la presse, ils se lièrent tous ensemble par les freins de leurs chevaux ; et ils placèrent le roi leur seigneur tout en avant, pour mieux satisfaire à son désir. Et ils marchèrent ainsi à l'ennemi.

Il est trop vrai que, sur une si grande armée et une telle foison de nobles chevaliers
10 que le roi de France alignait, bien peu de grands faits d'armes furent accomplis, car la bataille commença tard, et les Français étaient très las et fourbus dès leur arrivée. Toutefois les hommes de cœur et les bons chevaliers, pour leur honneur, chevauchaient toujours en avant, et aimaient mieux mourir que de s'entendre reprocher une fuite honteuse. Il y avait là le comte d'Alençon, le comte de Blois, le comte de
15 Flandres, le duc de Lorraine, le comte d'Harcourt, le comte de Saint-Pol, le comte de Namur, le comte d'Auxerre, le comte d'Aumale, le comte de Sancerre, le comte de Sarrebruck, et un nombre infini de comtes, barons et chevaliers. [...]

Le bon roi [...] marcha si avant sus aux ennemis qu'il donna un coup d'épée, voire trois, voire quatre, et se battit avec une extrême vaillance. Et ainsi firent tous
20 ceux qui l'escortaient ; et ils le servirent si bien et se jetèrent si avant sur les Anglais que tous y restèrent. Pas un seul n'en revint et on les trouva le lendemain, sur la place, autour du roi leur seigneur, leurs chevaux tous liés ensemble.

Pécopin est un chevalier errant très naïf ; il pénètre dans un château très inquiétant et arrive dans une salle immense plongée dans l'obscurité.

1 Au haut bout de cette table, sur un trône d'or vert, était assis un géant d'airain qui était vivant. Ce géant était Nemrod¹. À sa droite et à sa gauche siégeaient sur des fauteuils de fer une foule de convives pâles et silencieux, les uns coiffés du bonnet à la mauresque, les autres plus couverts de perles que le roi de Bisnagar.

5 Pécopin reconnut là tous les fameux chasseurs qui ont laissé trace dans les histoires : le roi Mithrobuzane, le tyran Machanidas, le consul romain Æmilius Barbula II ; Rollo, roi de la mer ; Zuentibold, l'indigne fils du grand Arnolphe, roi de Lorraine ; Haganon, favori de Charles de France ; Herbert, comte de Vermandois ; Guillaume-Tête-d'Étoupe, comte de Poitiers, auteur de l'illustre maison de Rechine-voisin ;
10 le pape Vitalianus ; Fardulfus, abbé de Saint-Denis ; Athelstan, roi d'Angleterre, et Aigrold, roi de Danemark. À côté de Nemrod se tenait accoudé le grand Cyrus² qui fonda l'empire persan deux mille ans avant Jésus-Christ, et qui portait sur sa poitrine ses armoiries ; lesquelles sont, comme on sait, de sinople à un lion d'argent sans vilénie, couronné de laurier d'or à une bordure crénelée d'or et de gueules chargé
15 de huit tierces-feuilles à queue d'argent³.

Cette table était servie selon l'étiquette impériale, et aux quatre angles il y avait quatre chasseresses distinguées et illustres : la reine Emma, la reine Ogive, mère de Louis-d'Outre-Mer, la reine Gerberge, et Diane⁴, laquelle en sa qualité de déesse avait un dais⁵ et un cadenas⁶ comme les trois reines.

20 Aucun de ces convives ne mangeait, aucun ne parlait, aucun ne regardait. Une large place vide au milieu de la nappe semblait attendre qu'on servît le repas, et il n'y avait sur la table que des flacons où étincelaient mille boissons des pays les plus variés, le vin de palme de l'Inde, le vin de riz de Bengala, l'eau distillée de Sumatra, l'arak du Japon, le pamplis des Chinois et le pechmez des Turcs. Ça et là, dans de
25 vastes cruches de terre richement émaillée, écumait ce breuvage que les Norvégiens appellent wel, les Goths buska, les Carinthiens vo, les Slavons oll, les Dalmates bieu, les Hongrois ser, les Bohêmes piva, les Polonais pwo, et que nous nommons bière.

1 *Nemrod* : dans la Genèse, la construction de la tour de Babel lui a été attribuée.

2 *Cyrus* : fondateur de l'Empire perse (VI^e s. apr. J.-C.). Dans la liste, c'est le seul à avoir existé, mais pas à l'époque précisée par Hugo, qui falsifie volontairement l'histoire.

3 *sinople, tierces-feuilles à queue d'argent* : ces termes appartiennent au vocabulaire spécialisé des blasons, l'héraldique. Hugo en joue.

4 *Diane* : déesse de la chasse, dont la présence peut paraître incongrue et anachronique.

5 *dais* : ouvrage de bois ou de tissu fixé au-dessus d'un personnage important ou d'un autel.

6 *cadenas* : coffret d'or

Texte C Raymond QUENEAU, *Les Fleurs bleues*, 1965

L'incipit de ce roman met ici en scène l'un des deux héros : le duc d'Auge.

1 Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore çà et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin
5 d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques normands buvaient du calva.

10 Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés.

les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols et les Alains regardaient cinq Ossètes. Les Normands buvaient du calva.

15 – Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais ?

Fasciné, il ne cessa pendant quelques heures de surveiller ces déchets se refusant à l'émiettage ; puis, sans cause extérieure décelable, il quitta son poste de guet pour
20 les étages inférieurs du château en se livrant au passage à son humeur qui était de battre.

Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs. Tout de suite après, il décida de
25 faire un court voyage et de se rendre dans la ville capitale en petit arroi, accompagné seulement de son page Mouscaillot.

© Éditions Gallimard

SUJET DE BAC 1

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Mettez en valeur les oppositions entre les textes : le texte d'Euripide fait apparaître le désespoir de Médée tandis que les deux autres la montrent sous un jour de femme forte et dominatrice.

Les trois textes nous offrent des images de la personnalité de Médée très différentes : ce personnage mythique semble même assez complexe pour que les auteurs en proposent des représentations presque contradictoires.

Dans la pièce d'Euripide, Médée, dans un monologue délibératif, prend la tragique résolution de tuer ses enfants : elle semble avant tout désespérée. La ponctuation émotive, les phrases entrecoupées montrent combien il lui est difficile de se résoudre à commettre le double infanticide : « *Arme-toi, mon cœur !* » (texte A, l. 6). Effondrée, elle affirme aimer ses enfants : « *Tu les aimes plus que tout* » (texte A, l. 9), et dit être vouée à un chagrin éternel. On est bien loin, dans cet extrait, de l'image de femme forte que nous offrent les deux autres textes.

Dans la pièce de Corneille, Médée fait face à Jason sans montrer aucun signe de faiblesse : c'est au contraire une femme dominatrice, cynique, qui traite son ancien compagnon avec beaucoup d'ironie méprisante. Elle utilise de nombreuses antiphrases : « *Heureux père et mari* » (texte B, l. 6), « *bienheureux amant* » (texte B, l. 13), pour l'interpeller, alors qu'elle vient de tuer leurs deux enfants et sa nouvelle épouse. Ne laissant transparaître aucun signe de désespoir, elle échappe à la colère de Jason puisqu'elle s'enfuit dans un char tiré par des dragons ailés : elle offre là l'image d'une sorcière toute puissante échappant à la condition humaine.

Le sonnet de Heredia nous montre une Médée plus complexe. Elle semble aussi dominer Jason, puisque « *le Héros la suivait* » (texte C, l. 7). Elle est également maléfique, comme le prouvent les allusions à la magie : « *parfum de poison* » (l. 5), « *puissance des charmes* » (l. 6), « *philtres d'Asie* » (l. 14). Certaines expressions montrent qu'elle est porteuse de la tragédie à venir : « *fatale épouse* », « *fureur jalouse* » (l. 12-13)... Mais l'épisode décrit par le poète évoque les héros en pleine gloire, et Médée est celle qui ouvre la route à Jason. Elle n'a pas qu'un rôle funeste.

On peut donc en conclure que Médée offre une image ambiguë : d'une part, c'est une femme désespérée, trahie par l'homme qu'elle aimait, obligée de tuer ses enfants ; mais d'autre part, elle est aussi une magicienne maléfique, haineuse, prête à tout, à côté de laquelle Jason, le soi-disant héros, fait pâle figure...

CONSEILS ET ASTUCES

- Pour trouver votre problématique, faites ressortir le caractère étrange du texte : relevez d'une part ce qui renvoie au bonheur et à la perfection, et d'autre part tous les éléments inquiétants.
- Demandez-vous ensuite quelle est la signification de ce curieux mélange de registres : quel est le lien avec l'histoire des deux héros ? Reportez-vous à la définition du tragique.

Attention ! Les titres en couleur sont là pour vous guider dans la lecture des corrigés : en aucun cas, on ne doit les trouver dans une copie.

Introduction

José Maria De Heredia a fait paraître en 1893 un recueil de sonnets, *Les Trophées*, particulièrement représentatif de l'idéal parnassien. Parmi eux, le poème « Jason et Médée », librement inspiré d'un tableau de Gustave Moreau, évoque le couple mythologique peu après la conquête de la Toison d'or, à l'apogée de son histoire. Le cadre paradisiaque et luxuriant semble correspondre au bonheur des deux personnages victorieux : mais une étrange impression s'installe progressivement et paraît prédire la fatalité tragique de leur destin. Il s'agit donc d'étudier comment l'auteur préfigure le sort tragique de Jason et Médée, en évoquant pourtant un épisode heureux de leur histoire. Nous étudierons dans un premier temps la perfection apparente du cadre enchanteur, synonyme d'un bonheur victorieux. Puis, nous envisagerons les aspects plus inquiétants du texte, annonciateurs de la tragédie à venir.

Développement

I. Un cadre enchanteur synonyme de bonheur victorieux

La forêt semble offrir un environnement idéal aux deux héros, et la description du cadre enchanteur correspond au bonheur victorieux de Jason et Médée à cette période de leur vie.

1. Le caractère protecteur de la nature La nature est protectrice et maternelle. La forêt cache les deux fugitifs qui viennent sans doute de s'emparer de la Toison d'or ; la végétation les recouvre. « *Sous l'ample frondaison/ de la forêt* » : l'enjambement des vers 1 et 2 semble mimer l'inclinaison des arbres. Les assonances en « an » et « on » du premier vers semblent vouloir étouffer les bruits. De même, l'expression « *Sous les voûtes fleuries* » (v.10) montre que c'est un univers caché et préservé des regards extérieurs. D'ailleurs, le mot « *voûté* » évoque des courbes rassurantes, tout comme le mot « *berceau* » ou bien « *autour* » : une circularité protectrice semble s'organiser autour des deux héros, qui

cheminent et paraissent accompagnés, mis à l'abri par une nature bienveillante.

2. La beauté de la nature La magnificence de cette forêt est mise en évidence par le poète. Le vocabulaire est valorisant : « *ample* », « *riche* », « *belles* », « *illustre* », « *grands* », « *fleuries* » sont des adjectifs mélioratifs. Heredia évoque les quatre éléments fondamentaux. La terre est très présente, à travers le champ lexical de la végétation : « *frondaison* », « *forêt* », « *floraison* », « *bois* », « *fleuries* ». L'air est représenté par cinq mots : « *vol* », « *azur* », « *cieux* », « *oiseaux* », « *parfum* », tandis que l'eau est plus rare (« *larmes* », « *lacs* », « *pleuvait* ») et le feu apparaît avec le motif des « *éclairs* » (v. 8). On a ainsi l'impression d'une harmonie naturelle représentée par la communion des éléments fondamentaux. On peut remarquer la forte luminosité, paradoxale pour un sous-bois, évoquée à travers les termes « *éclairs* », « *Illuminant* » (mis en valeur par sa position en début de vers) et les couleurs claires « *argent* » et « *azur* ». Les personnages eux-mêmes sont valorisés dans cet écriin : la puissance de Médée, la beauté des armes de Jason, l'éclat de leur trophée sont décrits dans la deuxième strophe.

3. Un monde merveilleux En outre, cette forêt magnifiée semble surnaturelle, comme le prouve le champ lexical du merveilleux : « *enchanté* », « *merveilleuse* », « *magique* », « *charme* ». La personnification de l'aube qui a des « *larmes* » (v. 2) accroît cette sensation d'extraordinaire. De même, la minéralisation des oiseaux, à travers la métaphore du vers 9 (« *un vol de pierreries* ») paraît féerique : elle peut évoquer les tableaux de Gustave Moreau qui sertit fréquemment personnages et paysages de pierres précieuses. Au vers 11, les « *lacs d'argent* » ont aussi un aspect précieux et métallique qui participe de cette même transfiguration de la nature. Cette magie ambiante pourrait émaner des dieux : « *L'Amour leur souriait* » peut faire référence implicitement à Apollon ou à Cupidon, puisque la majuscule sous-entend une personnification du sentiment. Les deux héros seraient protégés par une divinité de l'amour particulièrement bienveillante.

Bilan-Transition Cependant, dans ce cadre enchanteur s'immiscent des éléments inquiétants, et à la magie blanche qui correspond au registre merveilleux, s'oppose une magie noire de mauvais augure.

II. De l'inquiétude à l'annonce de la tragédie

Dès le début du poème, quelques signes inquiétants viennent troubler le tableau victorieux et heureux : ils sont confirmés par le dernier tercet qui annonce clairement la tragédie, liée au personnage ambigu de Médée.

1. Des indices inquiétants Certains mots peuvent être considérés comme des intrus, dès la première strophe : « *alarmes* », « *larme* », « *étrange* » s'opposent à la notion de merveilleux. Dans le deuxième quatrain, Médée semble maléfique, elle répand un « *parfum de poison* » : c'est une véritable sorcière dominatrice qui profère des formules magiques. « *Sa parole semait la puissance des charmes* ». On peut se souvenir alors que

Médée était une prêtresse d'Hécate, déesse assez sombre de la magie liée au monde souterrain. Les « *philtres d'Asie* » de la dernière strophe y renvoient également. La domination de Médée vis-à-vis de Jason est évidente. Elle précède le Héros (qui « *la suivait* ») : elle n'est pas désignée directement, mais par « *sa parole* ». Cette synecdoque insiste sur l'importance de sa présence verbale. Jason est un personnage clinquant, qui possède tout l'attirail du parfait héros : de « *belles armes* », « *l'illustre Toison* ». On note la redondance phonique entre « *illustre* » et « *Illuminant* », qui semble insister sur le brio de Jason. C'est à lui que reviennent les honneurs, mais son éclat n'est pas à la hauteur de la puissance funeste de sa compagne. Il est dans son sillage.

2. L'annonce explicite de la tragédie La dernière strophe est véritablement annonciatrice de la tragédie : la conjonction de coordination « *mais* » oppose leur bonheur actuel à l'idée de leur malheur futur, au vers 12. La périphrase « *fatale Épouse* » et l'expression « *fureur jalouse* » sont des composantes essentielles de la tragédie. La polysyndète des deux derniers vers est remarquable : la quadruple répétition de la conjonction « *et* » traduit l'emballement des événements, l'enchaînement inexorable des faits qui entraîneront Médée à commettre l'irréparable. On peut voir dans cette accumulation une gradation ascendante : les sentiments personnels (« *fureur jalouse* ») précèdent la sorcellerie (« *philtres d'Asie* »), puis on a une allusion à sa trahison familiale (« *son père* »), pour finir par « *les Dieux* ». Ce procédé d'amplification tend à nous montrer que toute cette histoire, comme tant d'autres dans la mythologie, est manipulée par les puissances divines.

Bilan La présence de signes inquiétants au début du poème, comme une sourde menace, se comprend donc à la fin par l'annonce explicite de la tragédie à venir.

Conclusion

Après avoir étudié l'apparence idyllique du cadre et le bonheur victorieux des héros, nous avons perçu une tension à peine palpable au début du poème, qui, amplifiée dans la dernière strophe, annonce déjà la tragédie finale. Or, le propre de toute tragédie est d'être annoncée : rien ne pourra être fait pour l'éviter. Tout le talent de José Maria de Heredia est d'avoir concentré en quelques vers cette notion de fatalité tragique, alors qu'il dressait a priori le tableau heureux d'un couple triomphant. Il serait intéressant de savoir si le tableau de Gustave Moreau, qui a inspiré Heredia intégrait lui aussi le sentiment du malheur à venir.

DISSERTATION

CONSEILS ET ASTUCES

- Commencez par définir la notion de mythe. Puis, faites de mémoire une liste de tous les mythes que vous connaissez, assortis d'œuvres littéraires d'époques variées qui les ont réadaptés.
- Travaillez ensuite à partir de cette liste : quel est l'intérêt de ces œuvres ? Par quoi les auteurs de toutes ces œuvres ont-ils pu être motivés ? Le plan attendu sera thématique.

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

Introduction

Étymologiquement, un mythe est un « récit fabuleux ». À l'origine lié au sacré, il semble expliquer par un récit des réalités complexes. Comment expliquer la fascination atemporelle qu'exercent les mythes tragiques de l'Antiquité ? Ils semblent échapper aux modes, et leur permanence dans notre civilisation doit nous interroger : pourquoi inspirent-ils autant des auteurs très différents, à des époques si éloignées ? Nous envisagerons tout d'abord l'intérêt littéraire des mythes tragiques avant d'étudier leur intérêt moral.

I. L'intérêt littéraire des mythes tragiques

1. Un intérêt esthétique

Particulièrement perceptible chez les Parnassiens, comme Heredia (« Jason et Médée ») ou Leconte de Lisle : les mythes suscitent une vision plastique, liée à l'évasion ou à l'héroïsme...

2. Un intérêt dramaturgique

- Les événements, dans les histoires mythiques, sont épurés ; ce qui n'est pas nécessaire est supprimé (aucune banalité quotidienne, pas de dispersion des sentiments...).
- Cela favorise leur adaptation théâtrale. *Phèdre* de Racine ne fait qu'accentuer la crise, sans rien changer aux événements déjà très concentrés à l'origine.

3. Un intérêt émotionnel

- Le but de ces mythes tragiques est de toucher par la terreur, la pitié, l'admiration.
- Voir l'aspect pathétique de Médée dans la pièce d'Euripide (texte A).

4. Un intérêt intellectuel

- Ces mythes sont chargés de symboles, en dehors du temps, susceptibles d'interprétations variées.

– Comment interpréter *Phèdre* ? : symbole de la lutte entre chair et esprit ? Du refoulement et de la névrose ? De la fatalité ? Chacune des mises en scènes pourra insister sur l'une ou l'autre de ces interprétations...

II . L'intérêt moral des mythes tragiques

1. Leur valeur cathartique

– Le spectateur trouverait un dévouement dans le spectacle de la violence : cette notion existait déjà pendant l'Antiquité. Ex : violence intérieure d'Antigone chez Anouilh.

– En se passionnant pour les malheurs d'un personnage, on oublierait ses raisons personnelles de tristesse.

2. Leur valeur de modèle

– Les grands personnages mythiques donnent une leçon de grandeur et de courage.

– Le héros tragique lutte pour que le monde soit meilleur, même s'il sait qu'il va échouer, puisque la tragédie est connue d'avance (Œdipe fait tout pour éviter le sort tragique qui lui était promis).

3. Leur valeur psychanalytique

– Selon Caillois, la mythologie « exprime des conflits psychologiques de structure individuelle ou sociale et leur donne une solution idéale ».

– Pour Freud, Œdipe est la représentation de notre histoire inconsciente. Il s'aveugle parce qu'il a commis ce que chaque homme désire et refoule durant l'enfance : l'inceste et le parricide.

Conclusion

L'intérêt littéraire des mythes tragiques a plusieurs facettes : il est à la fois esthétique, émotionnel, dramaturgique, et intellectuel. Mais l'intérêt moral des mythes tragiques est aussi profond : ils ont à la fois une valeur cathartique, exemplaire, et psychanalytique. Voilà comment expliquer le succès toujours aussi grand de nos jours de pièces telles que *Médée* d'Euripide ou *Phèdre* de Racine. Mais toutes les époques ne créent-elles pas de nouveaux mythes ? *Frankenstein* de Mary Shelley est à notre époque ce que Prométhée était à l'Antiquité.

CONSEILS ET ASTUCES

- Ce sujet est argumentatif : on attend que vous trouviez des arguments pour et contre Médée, et que vous les organisiez de façon claire et progressive. Pensez à faire des paragraphes bien nets !
- Ce sujet est également rhétorique : il faut être éloquent. Pensez à utiliser tous les procédés de la persuasion. Vos discours doivent impressionner un auditoire fictif.

Réquisitoire

Médée est un monstre, un monstre effrayant par sa cruauté et ses pouvoirs maléfiques.

Chacun le sait : Médée est une sorcière. C'est une prêtresse d'Hécate, la sombre déesse liée au monde souterrain ! La magie funeste exercée par cette princesse criminelle est noire. Certes, elle l'avait mise au service de Jason, mais déjà ses pouvoirs étaient inquiétants, quand elle parvenait à dompter le terrible dragon qui gardait la Toison d'or. Depuis son plus jeune âge, Médée est fascinée par des puissances maléfiques. Sa force a toujours été redoutable : elle la tient de relations occultes avec des divinités ténébreuses, peu recommandables...

Médée est également une traîtresse sans honneur : pour accompagner Jason, elle a trahi sans peine son père, son frère et sa patrie. Pourquoi s'étonner qu'elle n'éprouve ensuite aucune gratitude envers le père de ses enfants ? Ce n'est qu'une nouvelle forme de trahison, pour cette habituée du reniement. Pourtant, Jason a permis à Médée la barbare de découvrir les raffinements de la civilisation grecque ! Elle a profité avec lui des honneurs lorsqu'ils sont revenus triomphants avec la Toison d'or ! Le brave Jason lui a donné deux fils admirables et il s'est toujours montré généreux avec Médée ! Et comment l'a-t-elle remercié ?

Enfin et surtout, Médée est une dangereuse meurtrière en série. Sa trahison familiale avait d'abord provoqué la mort de son frère, lancé à sa poursuite. Elle avait ensuite permis l'assassinat du roi Pélidas par ses propres filles. L'assassinat de Créüse a été particulièrement perfide ; froidement, Médée a tué cette jeune rivale en lui offrant une robe empoisonnée, dont les tissus l'ont littéralement consumée... Mais le crime le plus odieux reste celui de ses propres enfants. Comment une mère peut-elle un seul instant imaginer un acte aussi abominable ? Imaginez les derniers moments de ces pauvres petits, livrés à la barbarie de celle qui les avait pourtant mis au monde...

Mais Médée n'est plus là pour répondre de ses actes ; après avoir semé le désespoir et le chaos, voilà qu'elle s'est lâchement enfuie sur son char ailé, pour rejoindre les puissances des ténèbres. N'est-ce pas là un dernier exploit à la mesure de son cynisme ?...

Plaidoyer

Comment ne pas être touché par Médée, ce personnage de mère déchirée, cette amoureuse bafouée et pourtant passionnée ?

Médée a certes commis des actes tragiques, mais Jason ne s'est-il pas montré odieux envers elle ? Médée l'a aimé dès le premier regard, lorsqu'il a accosté sur le rivage de sa Colchide natale. Elle l'a aidé à conquérir la Toison d'or, au prix d'un grand sacrifice, puisqu'elle a trahi sa propre famille et sa patrie par amour. Si elle partait avec Jason, elle savait qu'elle ne reverrait pas son pays ! Il a su profiter d'elle, et à ce moment-là, il ne regrettait pas qu'elle fût un peu sorcière ! C'est grâce à ses pouvoirs magiques qu'il a pu tromper la vigilance du dragon qui gardait la Toison... C'est grâce à Médée que cet aventurier médiocre a pu triompher des épreuves imposées par Pélidas... Quels sont les véritables mérites personnels de Jason ? Il s'est pris pour Ulysse mais il n'en est que la pâle copie...

Après avoir fait deux beaux enfants à Médée, Jason s'est marié avec une autre. Quelle gratitude ! Nous savons tous qu'il n'a épousé Créüse que pour satisfaire son ambition... Toujours plus avide de pouvoir, Jason a préféré un mariage qui lui assurait une alliance profitable, avec une cité puissante, au mépris de celle qui avait tout renié pour lui. Jason séduit les femmes pour les instrumentaliser ; il n'a sans doute pas plus aimé Créüse que Médée ! Mais Jason pensait-il qu'une princesse de Colchide pouvait tolérer la trahison ? Croyait-il que Médée allait accepter tranquillement une retraite de femme bafouée ? Mué en jalousie, l'amour profond que lui portait cette magicienne puissante depuis tant d'années faisait des ravages.

Le double infanticide commis par Médée est sans doute l'acte le plus terrible qu'elle ait commis, le plus difficile à comprendre. Peut-on imaginer que Médée ait sacrifié avec cynisme ses enfants, uniquement pour faire de la peine à Jason ? Médée adorait ses enfants. Mais après l'empoisonnement de Créüse, elle savait que la vengeance du peuple se reporterait sur eux. Ils étaient voués à la mort. Médée, le cœur déchiré, a préféré poignarder de sa propre main la chair de sa chair avant de s'enfuir pour ne jamais revenir. Elle ne pouvait imaginer que ses deux enfants chéris périssent d'une main étrangère. Elle les a tués. Mais en même temps, elle a renoncé également à cette vie. Personne ne l'a jamais revue depuis. Ayez pitié de son désespoir !

QUESTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Commencez par surligner les noms propres dans les trois extraits. Quelle est leur place ? Quelle est leur importance ? Quels effets en tirent les auteurs ?
- Distinguez bien les textes parodiques du texte sérieux.

Dans les trois textes, les noms propres sont nombreux et donnent lieu à une énumération. Chez Froissart, il s'agit des nobles qui accompagnent le roi de Bohême : leurs titres de noblesse sont associés à des noms de lieux. Dans la description de Victor Hugo, les noms des personnages sont plus complexes, exotiques ou étranges. On trouve aussi des noms de pays et de peuples à la fin du texte. Dans l'incipit des *Fleurs bleues*, Queneau évoque des noms de peuples. Toutes ces énumérations ont un point commun : elles veulent suggérer la multitude. Elles amplifient la description.

Mais dans les deux textes parodiques, on constate un jeu verbal avec l'onomastique, à l'opposé des *Chroniques* de Froissart, où l'usage qui en est fait est réaliste, renvoyant à des personnages réels. Hugo choisit des noms drôles par leurs sonorités : « *Mithrobuzane* », « *Zuentibold* », « *Fardulfus* ». Ils ont un aspect baroque et comique. La reine « *Ogive* » évoque une voûte romane... La maison de « *Rechigne-voisin* » n'a pas, d'après son appellation, une connotation très sympathique... Mais Queneau joue encore davantage avec les noms propres puisqu'il revendique les calembours auxquels ils donnent lieu. Les noms de tribus sont réalistes (*Huns*, *Éduens*,...) mais ils sont pratiquement tous l'objet de jeux de mots : « *Sarrasins de Corinthe* » rappelant « raisins de Corinthe », « *deux Huns* » (Deux un), « *Alains seuls* » (linceul)... Ces fantaisies se poursuivent ensuite dans l'évocation de leurs activités. Le nom du page Mouscaillot est également comique.

Les noms propres jouent donc deux rôles fondamentaux dans nos trois textes : d'une part, leur énumération suggère une multitude, qui donne une ampleur épique au récit ; d'autre part, Hugo et Queneau s'en servent pour jouer avec les mots.

COMMENTAIRE

CONSEILS ET ASTUCES

- Posez-vous deux questions essentielles : en quoi est-ce un texte parodique ? : il reprend des éléments du roman de chevalerie, mais des éléments fantaisistes créent le comique. En quoi remet-il en cause les conventions romanesques traditionnelles ?
- La fantaisie perturbe l'incipit jusqu'à l'inscrire dans la veine de « l'anti-roman ».

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. En quoi cet incipit est-il parodique ?

1. Un contexte évocateur du Moyen Âge

– L'année (1264), le donjon, un duc qui est le héros, les tribus nommées de façon réaliste (les Éduens sont un peuple ayant vraiment existé), le page Mouscaillet.

– L'expression « *en petit arroi* » (l. 25), qui signifie « *en petit équipage* », en ancien français, la tournure « *dans la ville capitale* », la précision de certains termes : les Éduens sont réellement des Gaulois, originaires de Bourgogne, les Alains sont un peuple nomade originaire d'Iran (comme les Ossètes). Après leur dispersion, certains se sont vraiment retrouvés en Gaule.

– L'analyse de la situation historique (« *floue* », l. 3), avec un mélange confus de peuples, n'est pas si surréaliste : le Moyen Âge est réellement une période de troubles, de migrations, d'invasions (d'où les Huns, les Sarrasins...). Ce qu'on peut prendre pour de la pure fantaisie, est en fait un aperçu synthétique du Moyen Âge.

– Le départ du héros en ville qui peut marquer le début des aventures, et sembler assez traditionnel d'un roman de chevalerie.

2. L'aspect comique de l'invention verbale

– Le mélange des niveaux de langue, avec des expressions familières « *se pointa* » (l. 2), « *un tantinet* » (l. 2), et des mots abstraits ou techniques très soutenus : « *phénomènes* » (l. 10), « *anachronismes* » (l. 16), qui sont des concepts très contemporains.

– Les calembours liés aux noms propres : l'auteur joue sur la ressemblance voire la similitude phonétique entre les noms de peuples et d'autres mots : « *deux Huns* » (= deux un), « *Sarrasins de Corinthe* » (= raisins de Corinthe), « *Francs anciens* » (cf. la monnaie), « *Alains seuls* » (= linceuls).

– Ces calembours sont développés ensuite, à travers l'énumération des activités de ces peuples : « *tartares* » renvoie au nom donné en Europe aux envahisseurs originaires de Mongolie, d'où sont originaires les Huns, « *Gitane* » est une marque de cigarettes, comme « *Gauloises* », le « *sarrasin* » est une céréale comme l'avoine, les « *sols* » sont des pièces de monnaie comme les francs, « *cinq Ossètes* » fait penser à « *cinq à sept* ».

– On remarque un zeugma à la fin de l'extrait autour du verbe battre, lequel est utilisé dans la même phrase avec son sens propre et des sens figurés liés à des expressions populaires = jeu virtuose sur la polysémie du mot.

– Le mot « *histoire* » est exploité avec un double sens : « *tant d'histoire* » appellerait un pluriel, comme dans l'expression courante « *faire des histoires* », et le singulier renvoie plutôt à la science humaine.

Bilan-Transition Il y a bien dans ce texte les deux aspects essentiels de la parodie : l'imitation et l'humour. Cette fantaisie verbale ne va-t-elle pas jusqu'à remettre en cause les conventions romanesques ?

II. En quoi cet extrait tend-il à assimiler les Fleurs bleues à un anti-roman ?

1. La remise en question de la situation spatio-temporelle

– Les premiers mots du texte énoncent une date trop précise pour être sérieuse : elle semble d'emblée absurde. Le calendrier contemporain n'était pas en vigueur au Moyen Âge : on admet que l'action puisse se passer en 1264, mais la précision du « 25 septembre » rend cette date suspecte.

– Au lieu de considérer le paysage, comme tout personnage qui monte en haut d'un donjon pourrait le faire, le Duc considère « la situation historique » (l. 3). On assiste là à un brouillage des notions spatio-temporelles, comme si le temps s'inscrivait dans l'espace : « des restes du passé traînaient encore ça et là » (l. 3-4).

– Les anachronismes dans le vocabulaire renforcent cette confusion.

2. Un personnage qui joue avec les conventions romanesques

– Un personnage bizarre et capricieux, capable d'être violent par désœuvrement : cf. jeu sur le verbe battre, connotation de l'expression « battre ses flancs », qui renvoient à la notion d'ennui.

– Un personnage qui surplombe son époque et cherche à l'analyser : ressemblance avec le romancier lui-même, qui aurait un point de vue omniscient, surplombant une situation au sens propre comme au sens figuré.

– Un personnage qui se parle à lui-même, ce qui n'est pas très naturel, et ce que l'auteur souligne par une répétition appuyée : « dit le duc d'Auge au duc d'Auge » (l. 15).

– « Tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes » (l. 15-16) : c'est un métadiscours, l'auteur par la bouche du personnage commente avec ironie son propre récit. « Histoire » peut renvoyer à la dimension historique de la scène, mais on peut aussi penser à « histoire » au sens de récit. On a ici une pirouette qui casse la convention romanesque, le personnage dénonce l'artifice des procédés comiques. Par l'interrogation « On n'en sortira donc jamais ? » (l. 16-17), le romancier chercherait à dépasser le système romanesque traditionnel. La quête du duc d'Auge au long du roman consistera d'ailleurs à échapper à sa propre époque.

CONSEILS ET ASTUCES

- Attention au verbe dans cette courte citation ! Le mot « *commence* » implique que le pastiche ne serait qu'un début, le point de départ de toute démarche artistique. Certes, l'imitation est à l'origine de nombreuses grandes œuvres d'art : montrez-le, tout en vous demandant pourquoi. Mais le grand art dépasserait le pastiche : les véritables grands artistes apporteraient quelque chose en plus... Demandez-vous si dans certains cas, le pastiche n'est pas le point d'aboutissement du grand art plutôt que son point de départ.
- D'autre part, n'y a-t-il pas des auteurs tellement novateurs qu'ils s'affranchissent de toute référence à des œuvres antérieures et ne passent jamais par l'imitation ?

Nous vous proposons un corrigé sous forme de plan détaillé.

I. Comment comprendre la citation de Malraux : « Tout grand art commence par le pastiche » ?

1. L'imitation est à la source de la création

– Dès l'Antiquité, les grands mythes ont donné lieu à de multiples réécritures. Ainsi, Ovide, dans *Les Métamorphoses*, rassemble de nombreux mythes grecs sous l'angle des transformations de leurs personnages. Les auteurs de la Pléiade préconisaient l'innutrition, c'est-à-dire l'imprégnation des auteurs antiques : la création serait stimulée par la lecture des auteurs d'autrefois.

– Chez les Classiques, au XVII^e, Boileau prône l'imitation des auteurs antiques : les grandes tragédies, comme *Phèdre* ou *Andromaque*, puisent leurs sujets dans la tradition gréco-latine. La Fontaine a imité Ésope sans chercher à le dissimuler.

– *Les Caractères* de La Bruyère étaient au départ une simple traduction de Théophraste. Malraux a donc une conception de l'art empreinte des grands principes du classicisme.

2. Le « grand art » dépasse cependant la simple imitation

– La Fontaine a ajouté aux fables d'Ésope une poésie qui lui est propre. Son sens aigu de l'observation, la vivacité de son style ont fait des *Fables* de la Fontaine un chef d'œuvre à part entière.

– De même, La Bruyère a eu du succès, non pas pour avoir traduit Théophraste, mais parce qu'il a transposé à son époque les principes de cette œuvre antique, et parce qu'il maîtrisait à la perfection l'art de la satire.

– Les sources de ces auteurs ont été leur point de départ, mais ils ont su dépasser la simple traduction pour écrire une œuvre finalement originale.

3. L'imitation, un apprentissage de l'art

– Le pastiche serait une sorte d'école. C'était d'ailleurs un exercice obligé dans les classes de rhétorique autrefois, où l'on demandait fréquemment aux élèves d'écrire « à la manière de... ».

– C'est au départ en imitant Pétrarque que Du Bellay ou Ronsard ont su créer une poésie française à la hauteur. Dans *l'Olive*, du Bellay veut placer Olive au même rang que Laure dans la poésie de Pétrarque, dont elle était l'inspiratrice. – Ensuite, Du Bellay a su prendre des distances par rapport à son modèle initial. Dans *À une dame*, il parodie le pétrarquisme (1558) et favorise de cette manière le non conformisme.

– Les auteurs revendiquent souvent des maîtres, de même que les peintres, puis ils savent s'en affranchir.

II. Ne peut-on pas remettre en cause certains aspects de la citation de Malraux ?

1. Certains pastiches sont aussi du « grand art » à part entière.

– Pour Malraux, le pastiche semble n'être qu'un point de départ pour la création artistique. Mais pastiche ou parodie sont des genres à part entière et pas seulement des exercices d'entraînement.

– Ainsi Fourest, en écrivant *La Négresse blonde* a parodié volontairement *le Cid*, et le résultat est remarquable : « Dieu ! soupire à part soi la plaintive Chimène, Qu'il est joli garçon l'assassin de papa ! » Hugo, dans *la légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* a voulu imiter le roman courtois du Moyen Âge et le texte est bien du « grand art », et non pas du « sous Hugo » !

2. Des artistes sont tellement novateurs qu'ils n'imitent personne

– Louis Ferdinand Céline a un style d'écriture inédit ; *Voyage au bout de la nuit* ne ressemble pas à ce qui existait jusqu'alors. On ne peut pas parler de pastiche à son propos, ni même de vague imitation au départ : en revanche, on peut parler de « grand art ».

– Stéphane Mallarmé a exploré les limites de la poésie et des théories de « l'art pour l'art ». Il serait difficile de penser qu'il ait d'abord cherché à imiter les autres.

– On pourrait donc penser que le grand artiste est celui qui se distingue le plus des autres ; c'est l'originalité qui ferait la qualité d'une œuvre et non sa conformité à un modèle.

3. Le grand art n'est-il pas plutôt celui qui est ensuite pastiché par les autres ?

– On pourrait retourner la citation de Malraux et affirmer que « le grand art se termine par le pastiche » : puisque l'auteur qui est imité est forcément reconnu par les autres. Le pastiche ou la parodie serait une forme d'hommage rendu à l'œuvre originale. Ainsi *Mururoa mon amour* que Patrick Rambaud a écrit sous le nom de Marguerite Duraille, pastiche le style de Marguerite Duras.

– Même s'il en souligne certains ridicules, c'est paradoxalement une sorte de reconnaissance : Duras a en effet un style tellement original qu'il se prête à l'imitation.

ÉCRIT D'INVENTION

CONSEILS ET ASTUCES

- Transposez l'univers du lycée dans un contexte chevaleresque du Moyen Âge.
- Attention au registre épique : les héros seront grandis, les événements deviendront extraordinaires.
- Utilisez des figures de style typiques : vous pouvez imiter Hugo ou Queneau, en utilisant par exemple des noms propres évocateurs, des épithètes homériques.

Éléments de correction

– Scènes se prêtant à la transposition épique : la cantine, l'entrée ou la sortie des cours, l'arrivée des cars scolaires, le cours de sport...

– Respectez les principes du récit : situation initiale, événement perturbateur, péripéties, dénouement, situation finale.

– Cherchez l'originalité : il est plus facile de se distinguer en faisant du lycée un lieu de délice (l'aboutissement d'une quête par exemple) que de le décrire comme un champ de bataille (cela peut paraître plus ordinaire).

– Mélangez comme Queneau des tournures anciennes et des expressions plus modernes, des objets typiques du Moyen Âge et d'autres plus contemporains ; vous créerez un effet comique en intégrant le baladeur MP3 à l'armure du lycéen ...

Lexique

A

Actant : force agissante

Actualisation : procédés consistant à rendre présent et vivant un événement passé

Ad hominem : se dit d'un argument qui vise un individu dans sa personne

Adjuvant : aide le héros à accomplir sa mission

Allitération : répétition significative d'un son consonne

Anachronisme : figure consistant à attribuer à une époque ce qui appartient à une autre

Anagramme : mot obtenu en changeant l'ordre des lettres d'un autre mot

Analepse : flash-back

Anthropologue : spécialiste de l'être humain

Anthropomorphisme : Fait d'attribuer une forme humaine à une chose ou un être

Aphorisme : courte formule contenant un précepte

Apologue : récit visant à illustrer une leçon

Art poétique : ensemble des règles ou principes à suivre en matière de création littéraire

Assonance : répétition significative d'un son voyelle

C

Captatio benevolentiae : signifie « captation de bienveillance » en latin, discours qui a pour but de séduire le lecteur

Cathartique : qui procure une libération

Césure : coupe principale du vers

D

Dénouement : résolution de l'intrigue, fin de l'action d'une œuvre

Didactique : qui apporte un enseignement

Dilemme : choix entre deux solutions opposées dont les conséquences sont également graves

E

Ellipse de temps : omission volontaire d'une période

Empirique : qui se fonde sur l'expérience

Enjambement : en poésie, phrase qui déborde sur le vers suivant

Epicurisme : philosophie inspirée d'Épicure, donnant de l'importance aux sensations et au plaisir

essai : œuvre en prose, à visée argumentative, ne relevant pas de la fiction.

Euphémisme : expression adoucie d'une notion

Exposition : au théâtre, présentation initiale des informations nécessaires à la compréhension de la pièce, qui peut s'étaler sur plusieurs scènes

F

fabliau : petit récit en octosyllabes pratiqué au Moyen-Âge

Focalisation zéro : point de vue omniscient, le narrateur connaît toutes les pensées des personnages

G

Géocentrisme : conception qui fait de la terre le centre du monde

Gradation : progression dans les termes

H

Hédoniste : qui recherche avant tout le plaisir

Héliocentrisme : conception qui fait du soleil le centre du monde

Hémistiche : la moitié d'un vers

Hyperbole : exagération

I

Intertextualité : liens entre différents textes

Introspection : examen ou analyse de soi, de ses pensées et sentiments

Ironie : ensemble de procédés véhiculant une critique indirecte

L

Libertin : 1) esprit fort, libre penseur, 2) inconstant aux mœurs licencieuses

Ludique : qui relève du jeu

Lyrique : qui exprime des sentiments et émotions

M

Manifeste : texte exposant les principes d'un mouvement littéraire ou artistique

Marivaudage : jeu et art de la conversation galante

Métaphore filée : image littéraire qui se poursuit au long d'un texte

Métaphore : image littéraire, sans mot comparatif

Misanthrope : personne qui manifeste de l'hostilité aux autres êtres humains

Mise en abyme : figure consistant à enchâsser une scène dans une autre scène, un récit dans un autre récit (de façon imagée, c'est « l'effet Vache qui Rit » : dans la boucle d'oreille s'enchâsse une autre vache)

O

Onirisme : univers du rêve

Opposant : s'oppose au héros pour l'empêcher de mener à bien sa mission

Oulipo : ouvroir de littérature potentielle

Oxymore : alliance de deux termes contradictoires (ex. : *soleil noir, sombre clarté*)

P

Parodie : imitation d'un texte dans un but comique

Pastiche : imitation du style d'un auteur

Pathétique : qui provoque la compassion ou la pitié

Périphrase : Figure de style consistant à désigner en plusieurs mots ce qui pourrait l'être par un seul

Personnification : figure de style consistant à attribuer à une chose ou à un animal des traits humains

Pittoresque : qui décrit de façon imagée, « couleur locale »

Polémique : registre du débat animé, de la discussion virulente

Prolepse : projection dans le futur

Q

Question rhétorique : question orientée visant à interpeller l'auditeur et contenant une réponse implicite

Quiproquo : méprise consistant à prendre quelqu'un ou quelque chose pour quelqu'un ou quelque chose d'autre

R

Récurrence : répétition

Réforme : mouvement religieux du XVI^e siècle, qui a donné naissance au Protestantisme (Calvin, Luther)

Rejet : dernier mot d'une phrase placé au début du vers suivant par un procédé d'enjambement

Rétrospectif : qui regarde en arrière dans le temps

Rhétorique : ensemble des règles et des procédés de style concernant l'art de la parole

S

Satire : critique qui utilise le ridicule pour s'attaquer aux défauts humains.

Surréalisme : mouvement littéraire qui se définit comme « *un automatisme psychique pur* » (André Breton)

Synecdoque : figure de style utilisée pour désigner un tout par l'une de ses parties (« un toit » pour « une maison »)

T

Thème : sujet du texte

Thérapeutique : qui soigne

Thèse : opinion défendue

U

Unité : dans un souci de vraisemblance, l'auteur de théâtre classique doit respecter la règle des trois unités (de temps, d'action, de lieu), afin que le spectateur puisse croire à la réalité de la pièce

Utopie : fiction qui décrit un endroit idéal. Le contraire est une *contre-utopie*.

V

Vulgarisation : transposition d'un savoir pour le rendre accessible à un large public

Crédits photographiques

p. 52 Stendhal : portrait peint par J. O. Södermark, 1840, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Balzac** : portrait peint par un anonyme, 1842, maison de Balzac, BIS / Ph. Jeanbor © Archives Larbor **Flaubert** : portrait peint par F.-E. Giraud, 1866, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph., © Archives Nathan **p. 53 Zola** : portrait peint par Raffaelli, 1892, Bibliothèque nationale de France, BIS / Ph. © Archives Larbor **Proust** portrait peint par J.-É. Blanche, Musée d'Orsay, BIS / Ph. Luc Joubert © Archives Larbor © Adagp, Paris, 2007 **Céline** 1932, Bibliothèque nationale de France, BIS / Ph. © Archives Larbor **p. 94 Ronsard** : Musée des Beaux-Arts de Blois, BIS / Ph. Studio J.-J. Morlan © Archives Larbor **Hugo** : Bibliothèque nationale de France, BIS / Ph. © Archives Nathan **Baudelaire** : photo de Nadar, vers 1855, BIS / Ph. © Archives Larbor **p. 95 Rimbaud** : extrait du tableau Un coin de table peint par H. Fantin-Latour, 1872, Musée d'Orsay, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Apollinaire** : par J. Metzinger, 1910, © Harlingue-Viollet © Adagp, Paris, 2007 **Éluard** : 1926, Eyedea © coll. Lausat/Keystone-France **p. 136 Molière** : portrait peint par P. Mignard, 1671, Musée Condé à Chantilly, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Corneille** : 1647, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Racine** : portrait de l'École Pierre Mignard, peint par un anonyme, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **p. 137 Marivaux** : copie d'après Louis Michel Van Loo, 1753, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Musset** : portrait peint par Charles Landelle, 1878, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Giraudoux** : portrait peint par J.-É. Blanche, 1924, Musée des Beaux-Arts de Rouen, BIS / Ph. Ellebé © Archives Larbor © Adagp, Paris, 2007 **p. 180 Montaigne** : portrait peint par l'École française du XVIIe, Musée de Versailles, BIS / Ph. © Archives Nathan **Pascal** : portrait peint par l'École française, musée Carnavalet, © Photos 12 **La Fontaine** : portrait peint par F. de Troy, Bibliothèque publique universitaire de Genève, BIS / Ph. J. Arland © Archives Larbor **p. 181 Voltaire** : Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. © Archives Nathan **Montesquieu** : portrait peint par l'École française du XVIIIe siècle, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Diderot** : portrait peint par J.-H. Fragonard, 1769, Musée du Louvre, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **p. 220 Rousseau** : portrait peint par M. Quentin de La Tour, Musée Antoine-Lécuyer de Saint-Quentin, BIS / Ph. Jean Tarascon © Archives Larbor **Chateaubriand** : peint par Girodet-Trioson, 1811, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. S. Guiley-Lagache © Archives Larbor **Vallès** : portrait peint par Gustave Courbet © Roger-Viollet **p. 221 Leiris** : 1978, BIS / Ph. P. Pascal © Archives Larbor **Yourcenar** : © Eyedea / Micheline Pelletier **Juliet** : 2004, © Collini Fabien/Cosmos **p. 232g** : BIS / Ph © Archives Nathan © Succession Picasso 2007 **p. 232d** : BIS / © Archives Larbor © Succession Picasso 2007 **p. 256 Du Bellay** : Bibliothèque nationale de France, BIS / Ph. © Archives Larbor **La Bruyère** : portrait peint par Largillierre, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **Boileau** : peint par l'École française du XVIIIe, Musée national du Château de Versailles, BIS / Ph. H. Josse © Archives Larbor **p. 257 Fénelon** : peint par un anonyme, coll. Particulière, BIS / © Archives Larbor **Queneau** : 1954, © Lipnitzki-Viollet **Anouilh** : © Roger-Viollet

Imprimé en France par I.M.E. - 25110 Baume-les-Dames
Dépôt légal : septembre 2007

