REPÈRES PRATIQUES NATHAN

Précis de français

Langue et littérature

L'INVITATION AU VOYAGE

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !

Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes

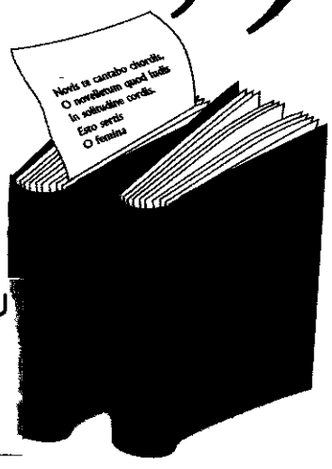
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

BAUDELAIRE

1543 ? sémantique «!:œ ;...;)

antonymes



îô..●●

CENTRE CULTUREL FRANCAIS DE MOSCOU
D 0140244251

français / Bagot : manuel
341 BAG
X14034

REPÈRES PRATIQUES NATHAN

Précis de français

Langue et littérature

Frédéric Bourdereau - Jean-Claude Fozza - Martine et Dominique Giovacchini

NATHAN

LES SERMONS DE BOSSUET

■ Jacques-Bénigne Bossuet

Prédicateur à la cour du roi Louis XIV, notamment pour les temps de carême ou les funérailles princières *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, 1670), Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) s'inscrit dans l'histoire littéraire française comme un prélat de l'Église alliant à une langue d'un classicisme parfait l'art de la rhétorique, hérité des auteurs latins. Son *Sermon sur la mort* (1662) est considéré comme un modèle du genre.

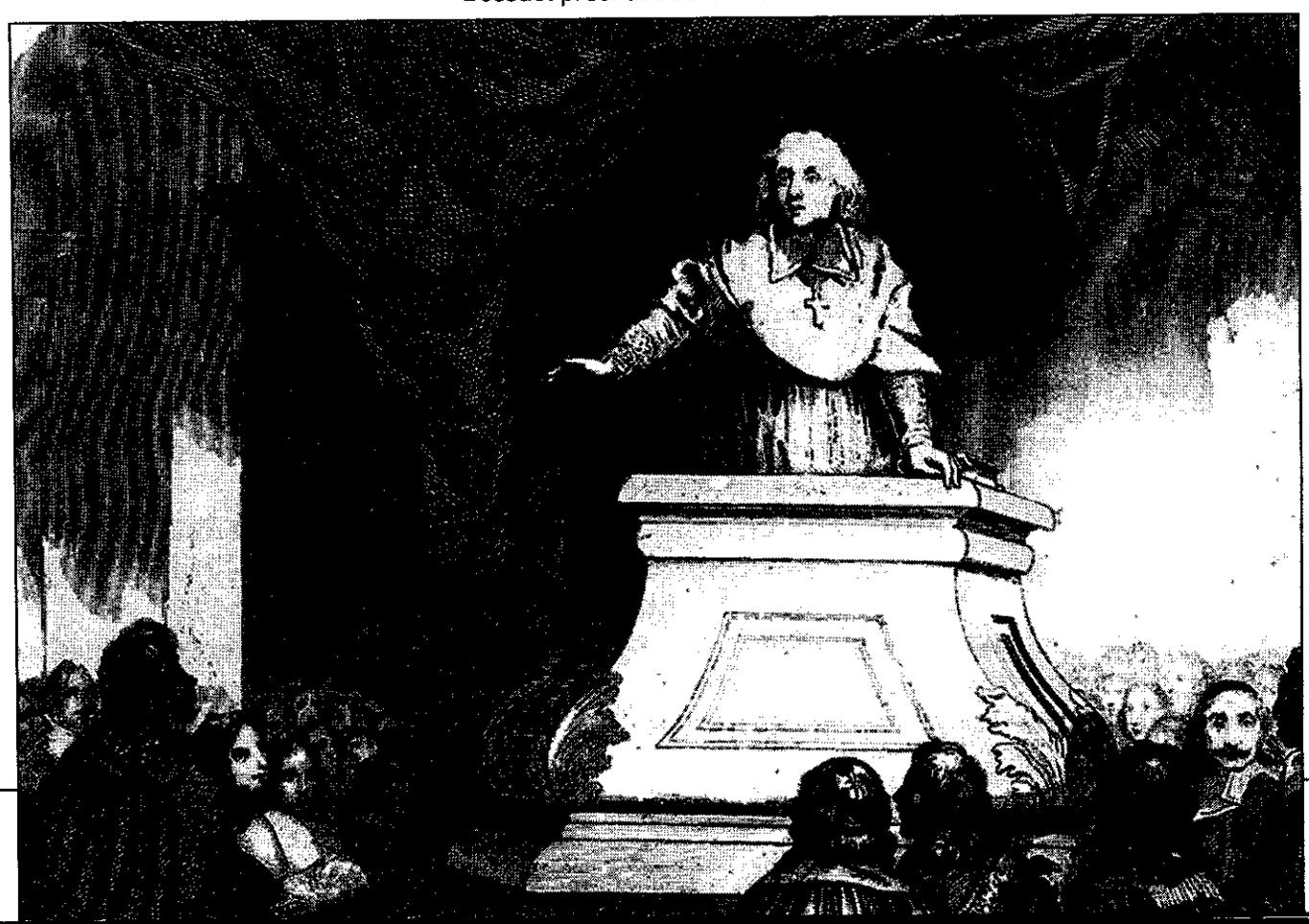
Qu'est-ce donc que ma substance, ô grand Dieu ? J'entre dans la vie pour [en] sortir bientôt ; je viens me montrer comme les autres ; après il faudra disparaître. Tout nous appelle à la mort : la nature, presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains, et qui doit être éternellement dans le commerce : elle en a besoin pour d'autres formes, elle la redemande pour d'autres ouvrages.
Cette recrue continuelle du genre humain, je veux dire les enfants qui naissent, à mesure qu'ils croissent et qu'ils s'avancent, semblent nous pousser de l'épaule, et nous dire : Retirez-vous, c'est maintenant notre tour. Ainsi, comme nous en voyons passer d'autres devant nous, d'autres nous verront passer, qui doivent à leurs successeurs le même spectacle. Ô Dieu ! encore une fois, qu'est-ce que de nous ? Si je jette la vue devant moi, quel espace infini où je ne suis pas ! si je la retourne en arrière, quelle suite effroyable où je ne suis plus ! et que j'occupe peu de place dans cet abîme immense du temps ! Je ne suis rien : un si petit intervalle n'est pas capable de me distinguer du néant ; on ne m'a envoyé que pour faire nombre ; encore n'avait-on que faire de moi, et la pièce n'en aurait pas été moins jouée, quand je serais demeuré derrière le théâtre.

BOSSUET, *Sermon sur la mort*, 1662.

■ Fait de langue remarquable

La phrase très longue « Tout nous appelle... pour d'autres ouvrages », par une accumulation de subordonnées, prend une ampleur qui n'est pas sans rappeler le rythme d'une période latine.

Bossuet prêchant devant la Cour.



Le français moderne et contemporain

Le français a évolué jusqu'au XVIIIe siècle pour atteindre un état que d'aucuns jugent parfait. Figé dans ses normes par les institutions de la IIIe République, il devient un enjeu idéologique.

La langue de l'école publique obligatoire

☐ Le centralisme jacobin impose le français sur l'ensemble du territoire national et institutionnalise son enseignement. La langue se fige à travers des normes destinées à rationnaliser son difficile apprentissage : on luttera contre les dialectes, patois, traits propres aux différentes classes sociales.
☐ La Restauration et le Second Empire aggravent la fixation de la langue. À partir du moment où tout petit Français va à l'école de la République, où son instituteur lui apprend les normes du beau langage et lutte contre l'emploi des langues régionales, même dans la cour de récréation, l'unité linguistique progresse inévitablement. Bien plus, grâce aux dictées et à la pratique de l'analyse grammaticale, la langue française semble devenir immuable. Toute évolution est réprimée car elle est jugée fautive par référence à la langue du Grand Siècle.
☐ Le français écrit doit être « pur » et éternel alors que le français oral continue à évoluer d'une façon, il est vrai, très lente.

Société, modernité et évolution

☐ Toute langue, à moins d'être morte, évolue, essentiellement par simplification et par contamination d'apports extérieurs.
Certains phénomènes propres à la vie moderne sont générateurs de transformations :
– Les médias omniprésents font concurrence à l'écrit et servent désormais de modèles. Or, la langue des journalistes et des présentateurs est moins respectueuse des normes que celle des « grands auteurs classiques ».
– La jeunesse actuelle crée une langue bannissant les contraintes, propre à exprimer sa fantaisie. Le verlan et les abréviations de mots ne sont plus censurés ; ils font même leur entrée en politique, à la télévision, au cinéma ou dans la littérature.
– Les flots migratoires permettent des échanges entre les cultures ; la langue française s'enrichit de multiples expressions venues d'ailleurs.

Caractéristiques du français contemporain

☐ D'un point de vue syntaxique et morphologique on assiste à une simplification de la langue selon les principes d'économie :
– les formes verbales complexes, comme celles du subjonctif dans les subordonnées (« Ô toi que j'eusse aimée... » Baudelaire, « À une passante ») ou les formes surcomposées (j'ai eu donné) sont de moins en moins employées ;
– le système de subordination se simplifie : on a tendance à remplacer les subordonnées circonstancielles par de simples compléments et les complétives par des infinitives. D'une façon générale la phrase simple tend à se substituer à la phrase complexe.

■ Des normes du bien-parler...

En 1634, le cardinal de Richelieu fonde l'Académie française : l'un des buts qui lui sont assignés est de contribuer à l'enrichissement d'une langue jugée plus pauvre que le latin.

Vaugelas, l'un de ses membres fondateurs, publie en 1647 ses *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Cet ouvrage, avec une approximation qui peut sembler décevante aujourd'hui, tente de définir « le bon usage » et d'imposer les normes du bien-parler qui sont, en fait, celles de la Cour.

Épithète mal placé

Exemple : *en cette belle solitude, et si propre à la contemplation.* Je dis que le second épithète *et si propre* n'est pas bien situé, et qu'il faut mettre ainsi : *en cette solitude, si belle, et si propre à la contemplation,* parce que les deux adjectifs doivent toujours être ensemble, et jamais il ne faut mettre le substantif entre les deux adjectifs, comme en cet exemple *solitude* est entre *belle* et *si propre*. Cette règle est importante pour la netteté du style et de la construction. J'en ai fait une remarque, à cause que beaucoup de gens y manquent. M. Coëffeteau n'y a jamais manqué, il écrivait trop nettement ; ce n'est pas que quelquefois ce renversement n'ait beaucoup de grâce et de force, mais cela est très rare, et il ne me vient point d'exemple pour le faire voir, c'est pourquoi il ne le faut faire que le moins que l'on pourra, et avec jugement.

Vaugelas, *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647.

■ ... à la grammaire descriptive

Trois siècles plus tard, en 1993, Jacques Popin, professeur à l'Université de Paris XII, rend compte (dans son ouvrage *Précis de grammaire fonctionnelle du français*) des problèmes posés par les modifications de la place de l'adjectif qualificatif épithète qui peut être postposé ou antéposé.

La grammaire, désormais intégrée aux sciences du langage, tente de comprendre les modes de fonctionnement ; plutôt que de définir les normes, elle décrit en prenant en compte tous les faits de langue.

Comme on peut le constater généralement, *l'épithète descriptive est plutôt postposée, l'épithète évaluative plutôt antéposée.* Ce que vérifient également les déplacements de certains adjectifs :

Un grand homme / un homme grand.
Un pauvre homme / un homme pauvre.

Il y aurait donc corrélation entre la place occupée et la fonction si d'autres considérations plus floues n'intervenaient pas et qui tiennent à l'euphonie ou à l'eurythmie des séquences produites : ni *Un mot laid,* ni *Un laid mot* ne sont possibles ; *Un beau mot, Un bon mot* existent, mais non *Un mot beau, Un mot bon.*

Il faut donc tenir compte de ces contraintes dans la description et vérifier toujours si la place de l'adjectif a été délibérément et librement choisie.

C'est que des considérations stylistiques interviennent ici : dans la mesure où nous sommes libres de le faire, il peut s'avérer intéressant de présenter comme descriptive une épithète en réalité évaluative : c'est ce que fait la publicité qui encourage à l'achat en proposant *Une occasion extraordinaire* (au lieu de l'évaluatif *Une extraordinaire occasion*).

Inversement, on peut vouloir présenter comme évaluative, en l'antéposant, une épithète descriptive : au lieu d'une simple caractérisation, elle marque alors une appréciation superlative : *Cachez vos rouges tabliers.*

Les procédures descriptives consistent donc :
– à apprécier la liberté de position laissée à l'épithète liée ;
– en fonction de cela, à examiner la concordance entre la place assignée et la nature de la relation marquée par le caractérisant.

On découvre alors que statistiquement la postposition constitue de loin la place majoritairement contrainte : c'est donc celle qui sera considérée comme « normale » et, lorsque la libeté en est accordée, l'antéposition constituera un fait de style, souvent regardé comme métaphorique (*Un tableau noir / Un noir tableau*).

J. Popin, *Précis de grammaire fonctionnelle du français*, Paris, Éditions Nathan, 1993.

La vie des mots

Les mots d'une langue sont en perpétuelle évolution : ils naissent, vieillissent et meurent, et le lexique reflète les évolutions culturelles, idéologiques et technologiques d'une société. La création de mots nouveaux, ou néologismes, peut se faire par dérivation, composition ou emprunt.

Dérivation et composition

☐ Un mot *dérivé* est créé par adjonction, à un radical ou base, de particules nommées *affixes* :

im-mange-able
préfixe base suffixe

– Les *suffixes* ont pour caractéristique de modifier la classe grammaticale du mot.

rapide → rapide*ment*.
adjectif adverbe

Certains suffixes, très productifs sont utilisés dans la formation de nombreux néologismes. C'est le cas, par exemple, du suffixe *-ique*, qui permet de former des termes nouveaux dans le domaine des sciences et des technologies : informat*ique*, cybernét*ique*, domot*ique*.

– Les *préfixes*, qui précèdent la base, ne modifient que rarement la classe grammaticale d'un mot :

charger → *dé*charger ; entente → *mé*sentente

Les préfixes à sens négatif ou privatif (*a-*, *dis-*, *in-*,...) sont extrêmement productifs.

☐ La *composition* consiste à créer un mot à partir de plusieurs termes ayant un sens autonome : procès-verbal, abat-jour.

On distinguera les mots composés à partir d'éléments du français et les mots composés à partir d'éléments grecs ou latins, tels radio*thérapie* ou *hélio*trope.

Les emprunts

☐ Les emprunts à d'autres langues sont fort anciens : le français a connu un afflux de mots italiens à la Renaissance, et certains lexiques spécialisés empruntent de nombreux termes aux langues étrangères.

☐ Les dernières décennies ont vu se développer des emprunts à l'anglo-américain. Ils sont souvent intégrés au français, dont ils adoptent les règles de prononciation (charter, baby-sitter) et même les règles de dérivation (squat → squatter).

Les évolutions sémantiques

☐ Le signifié d'un mot n'est pas toujours stable : il évolue au cours des époques. L'évolution des mœurs explique l'évolution sémantique de nombreux mots. Ainsi, un verbe comme « dîner », qui désignait initialement le repas du matin, a désigné ensuite celui du midi et enfin celui du soir.

☐ Les glissements sémantiques peuvent être dus à l'usure des mots ou, plus souvent, à l'emploi nouveau d'un mot existant, qui voit alors ses sens s'étendre : ainsi, le terme « souris » désigne, par métaphore, une commande d'ordinateur. Certains mots peuvent connaître une grande fortune et d'étonnantes extensions de sens ; qu'on en juge par la vogue que connaît actuellement le verbe « gérer ».

LES NÉOLOGISMES DANS LE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

Une langue mouvante et créative

Le français contemporain, en particulier dans ses formes orales, est mouvant et créatif. Les processus de création langagière sont variés et les locuteurs exploitent cette liberté. La créativité lexicale est due à plusieurs phénomènes.

La valeur affective du mot

Les mots « s'usent » et leur valeur affective et expressive a besoin d'être sans cesse revivifiée. D'où l'inflation de termes et d'expressions superlatifs ou péjoratifs, ou l'usage de préfixes et composés nouveaux : super, hyper, ultra, méga, etc.

L'expression d'un groupe social

La langue constitue l'un des premiers moyens d'identification et de démarquage d'un groupe social. C'est ainsi que les jeunes développent un langage qui leur est propre, proche parfois d'un jargon à valeur cryptique, c'est-à-dire délibérément non intelligible par les autres. Cette fonction cryptée du langage est perceptible dans l'usage du verlan et dans ses différentes variantes, qui combinent manipulation des syllabes et emprunts à différents argots. La fonction cryptique du langage est également à l'œuvre dans les jargons utilisés par les adeptes de certains sports, de certaines musiques, etc.

Le progrès des sciences et des technologies

Les néologismes sont également rendus nécessaires par les progrès des sciences et des techniques, par les nombreuses innovations technologiques et parfois par les lois du marché. Les locuteurs peuvent hésiter entre des termes différents avant que ceux-ci ne soient définitivement fixés par l'usage : ainsi ne parle-t-on plus guère de « tourne-disque », mais de « lecteur de CD », ou de « lecteur de disque-compact » ; mais la complexité du mot risque d'entraîner une évolution ultérieure. On citera encore, pêle-mêle, le CD-rom, le cyberespace, et le succès des acronymes, mots fabriqués à partir des initiales : SDF, sida, etc.

L'évolution rapide de la langue orale

Moins sensible aux contraintes de la norme, la langue orale évolue donc beaucoup plus vite que l'écrit, qui tend à respecter davantage les formes fixées et reconnues. Certains termes utilisés à l'oral peuvent être adoptés dans certains registres écrits, mais d'autres, nombreux, ne le seront jamais. Il est difficile de savoir à quel moment un terme semble accepté par une grande partie des locuteurs : l'entrée au dictionnaire ne signale l'usage d'un mot qu'a *posteriori*. L'usage plus ou moins fréquent d'un terme dans les médias peut en accélérer la fixation, et la diffusion.

L'éclosion de mots nouveaux est un signe de la vitalité d'une langue qui doit évoluer au même rythme que la société, les mœurs et les sciences.

L'Académie française en séance.



Les fonctions du langage

Le langage est un code qui a pour fonction essentielle de permettre la communication entre des interlocuteurs ; si certains énoncés sont tout simplement informatifs, d'autres permettent l'expression de sentiments ou une réflexion esthétique et analytique sur la langue elle-même.

Le schéma de la communication

☐ Ce schéma, élaboré par le linguiste R. Jakobson, permet de rendre compte des différents paramètres à l'œuvre dans la communication :

CONTEXTE
LOCUTEUR ---------- MESSAGE ---------- DESTINATAIRE
CODE
CANAL

☐ Le langage utilisé est appelé *code* : il doit être commun au locuteur et au destinataire. Par *canal*, on nomme le mode de connexion entre interlocuteurs, par exemple la voix. Le *contexte*, parfois nommé référent, évoque la réalité concrète, verbalisée ou non, à laquelle il est fait référence. La réunion de ces six éléments permet la réalisation d'un énoncé.

Les six fonctions du langage

☐ À chacun des éléments du schéma de la communication correspond une fonction du langage qui lui est plus particulièrement liée.

1. *La fonction référentielle* permet de transmettre un contenu informatif : description, narration, transmission d'un savoir… Elle est centrée sur le contexte.
2. *La fonction émotive* permet l'expression de sentiments et traduit la position du locuteur par rapport à son énoncé. Elle est centrée sur le locuteur.
3. *La fonction conative* est centrée sur le destinataire. Elle permet au locuteur d'agir sur le destinataire, ou de provoquer une réaction ; c'est le cas des énoncés injonctifs et de tout énoncé tentant d'influer sur le comportement du destinataire.
4. *La fonction poétique*, centrée sur le message, rend compte de la dimension esthétique de l'emploi du langage. Elle est plus particulièrement perceptible dans la littérature, notamment dans la poésie.
5. *La fonction phatique*, centrée sur le canal, permet de vérifier que le canal de communication est ouvert ou permet de l'établir. C'est le cas des énoncés standardisés et pauvres de sens permettant d'engager une conversation. Cette fonction peut paraître mécanique ou stéréotypée : elle joue cependant un rôle important dans le maintien de liens sociaux.
6. *La fonction métalinguistique*, enfin, permet le commentaire ou l'analyse du langage lui-même : c'est le cas des dictionnaires et des grammaires ou de toute remarque sur le sens d'un mot.

☐ Généralement un énoncé combine plusieurs fonctions, mais laisse paraître une dominante. La poésie, par exemple, peut reposer sur les fonctions émotive, référentielle et poétique. Les messages publicitaires mettent en évidence le produit (fonction référentielle), mais cherchent à déclencher un comportement du consommateur (fonction conative) sans toujours ignorer la forme du message (fonction poétique).

LES ACTES DE LANGAGE

Qu'est-ce qu'un acte de langage ?

Un grand nombre d'énoncés n'ont pas pour fonction de décrire, d'évoquer ou de rapporter un état de fait mais d'« exécuter » un acte. Lorsqu'un maire prononce la formule : « Je vous déclare unis par le lien du mariage », l'énonciation est aussi l'exécution d'une action. On nomme ce type d'énoncés *actes de langage*.

Les caractéristiques des actes de langage

Les actes de langage sont le plus souvent liés à l'usage de la première personne et d'une classe de verbes nommés *performatifs,* du type interdire, autoriser, jurer, promettre, etc. Il va de soi que la validité des actes de langage dépend de la personne, de la fonction du locuteur et de la responsabilité dont il est investi. Le langage a, en ce cas, une valeur juridique.

La situation des actes de langage

Ce phénomène n'est pas limité aux seules situations institutionnelles : lorsque le locuteur promet, s'engage, jure, avoue, etc., son énoncé est en même temps un acte. Les programmes et les discours politiques comportent de nombreux verbes performatifs créant des obligations pour le locuteur.

Un exemple littéraire

Cet extrait d'une « Déclaration au jury », prononcée par Émile Zola (1840-1902) en 1898, porte sur l'affaire Dreyfus.

– Les tournures sont autant d'actes de parole : « Je jure, j'engage ma vie… » (verbes performatifs).

– L'ensemble de l'énoncé a valeur d'acte de langage. En effet, en prononçant ce discours, Zola cherche à déclencher une réaction chez les destinataires, à modifier leur pensée ou leur comportement.



Jaurès en train de convaincre la foule.

Dreyfus est innocent, je le jure. J'y engage ma vie, j'y engage mon honneur. À cette heure solennelle, devant ce tribunal qui représente la justice humaine, devant vous, messieurs les jurés, qui êtes l'émanation même de la nation, devant toute la France, devant le monde entier, je jure que Dreyfus est innocent. Et, par mes quarante années de travail, par l'autorité que ce labeur a pu me donner, je jure que Dreyfus est innocent. Et, par tout ce que j'ai conquis, par le nom que je me suis fait, par mes œuvres qui ont aidé à l'expansion des lettres françaises, je jure que Dreyfus est innocent. Que cela croule, que mes œuvres périssent, si Dreyfus n'est pas innocent ! Il est innocent.

Emile Zola, « Déclaration au jury », in *L'Aurore* du 22 février 1898.

Dans ce discours nous pouvons voir se combiner la *fonction référentielle* (contexte historique et politique de l'affaire Dreyfus), la *fonction émotive* traduisant le degré d'engagement de Zola, la *fonction conative* liée à la volonté d'agir sur les destinataires, et la *fonction poétique*, dans la mesure où le discours obéit à des règles de rhétorique et d'élocution : parallélismes, anaphores, gradations…

L'énonciation

Une langue est avant tout un moyen de communiquer ; parler ou écrire, c'est produire un acte de langage qui permet de communiquer avec autrui : on nomme cela l'énonciation. L'étude de la langue doit prendre en compte cette situation d'énonciation. Les déictiques et les temps verbaux aident à un bon repérage.

Contexte et énoncé

☐ Il est indispensable de replacer un énoncé dans son contexte et donc de prendre en compte la situation particulière de communication dans laquelle est émis un énoncé. L'étude de la phrase permet de comprendre ce contexte.

Exemple : *Pierre, prends ton imperméable, il pleut.*

☐ Cette phrase comporte un certain nombre d'indices qui permettent de la replacer dans une situation d'énonciation particulière. Les multiples marques du destinataire (*Pierre*, mode impératif, adjectif possessif de la seconde personne), la référence au contexte ou à la situation (*il pleut*) sont autant de repères qui ancrent cette phrase dans un cadre énonciatif précis. Cet énoncé n'a de sens que par rapport à celui qui parle, à celui à qui l'on s'adresse, au lieu et au contexte.

Exemple : *Pierre, passe-moi ce tournevis.*

☐ Cette phrase comporte des indices si précis (interpellation, mode impératif, adjectif démonstratif) qu'elle n'est intelligible qu'à l'intérieur d'une situation d'énonciation. En effet, l'adjectif démonstratif *ce* renvoie à un objet repérable uniquement dans le cadre énonciatif.

Les repères de l'énonciation

☐ *Les principaux déictiques* permettent le repérage des personnes (locuteur et destinataire), du temps et des lieux.

je ⟶ locuteur
tu ⟶ destinataire
ici ⟶ lieu
maintenant ⟶ temps

Ces déictiques varient en fonction du contexte et du cadre énonciatif ; on dit qu'ils n'ont pas de référents stables. En effet *ici* correspond à un lieu qui n'a de sens que pour deux interlocuteurs qui sont ensemble dans un même lieu ; il en est de même pour *maintenant*.

☐ *Le système des temps verbaux* doit être analysé par rapport à un énoncé et au moment d'énonciation. Exemple :

Hier, il est allé se promener sur les bords du lac.

Cette phrase contient deux indices temporels (un adverbe et le passé composé) qui ne peuvent fonctionner que par rapport au moment de la parole, c'est-à-dire aujourd'hui.

☐ *Récit et discours* : le récit est coupé du moment d'énonciation alors que le discours se situe par rapport au temps (*maintenant*) et au lieu (*ici*) du locuteur (*je*).

DISCOURS ET RÉCIT

Deux grands types d'énonciation

Le discours et le récit mettent en œuvre une utilisation différente des verbes, des temps verbaux et des pronoms.
Le discours est caractérisé par l'emploi des pronoms personnels de première et seconde personnes (ou déictiques), recouvrant le locuteur et le destinataire du discours. C'est le cas du dialogue :



SUZANNE :
Que mesures-tu donc là, mon fils ?
FIGARO :
Je regarde, ma petite Suzanne, si ce beau lit que Monseigneur nous donne aura bonne grâce ici.
SUZANNE :
Dans cette chambre ?
FIGARO :
Il nous la cède.
SUZANNE :
Et moi, je n'en veux point.
FIGARO : Pourquoi ?

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 1784.

Dans le discours, les temps sont organisés en fonction du moment où s'exprime le locuteur, c'est-à-dire par rapport au présent de l'énonciation.
Le système du récit est fondé sur l'usage des pronoms de la troisième personne. Le temps le plus spécifique du récit est le passé simple combiné à l'imparfait.
Cette distinction est importante, mais ne doit pas masquer le fait que de nombreux textes combinent ou alternent discours et récit. Dans un roman, le récit peut laisser la place à différents types de discours ou dialogues ou manifestations directes du narrateur. Le roman à la première personne adopte un système énonciatif qui est celui du discours, comme le montre l'exemple qui suit.

Une situation énonciative de discours

Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.
L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille.

Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

La première phrase comprend un déictique de temps, l'adverbe « aujourd'hui », et un déictique de première personne, « maman ». Le système des temps correspond à celui du discours ; au présent de l'énonciation d'abord utilisé (« maman est morte ») répondent le passé composé et le futur dans le second paragraphe. Ce début de roman donne ainsi l'impression que toute distance est abolie entre le moment des événements et le moment de la narration.

Une situation de récit

Johann August Sutter venait d'abandonner sa femme et ses quatre enfants.
Il traversa la frontière suisse au-dessous de Mariastein ; puis en suivant l'orée des bois, il gagna les montagnes d'en face. Le temps continuait à être très chaud et le soleil était brûlant. Le soir même, Suter avait atteint Férette, et comme un violent orage éclatait, il passa la nuit dans une grange abandonnée. Le lendemain, il se remettait en marche avant l'aube. Il se rabattit vers le sud, évita Delle, franchit le Lomont et pénétra dans le pays du Doubs.

Blaise Cendrars, *L'Or*, 1925.

Le récit au passé est totalement coupé du moment de l'énonciation. On ne trouve aucune trace du locuteur, et le temps est organisé à partir du repère relatif que constitue le premier jour du voyage.

La présence du locuteur

Dans un énoncé, le locuteur (l'auteur ou le narrateur) peut être présent ou effacé. Il peut adhérer à ce qu'il dit ou au contraire être distant par rapport à ce qu'il exprime. On appelle « modalités » toutes les marques qui font apparaître la position du locuteur vis-à-vis de son énoncé.

Modalités et types d'énoncés

☐ La présence du locuteur est très diversement marquée selon le type d'énoncé. Plus l'énoncé est neutre, objectif, plus le locuteur est effacé. Ainsi en est-il des textes de type explicatif, à visée didactique, tels un manuel scolaire ou un traité scientifique. En revanche, les énoncés de type argumentatif, les textes d'opinion, les articles d'humeur, etc. comportent en général de nombreuses modalités reflétant le degré de présence et d'engagement du locuteur.

☐ Cette opposition peut être sensible dans les journaux qui distinguent les articles d'information pure des commentaires plus engagés, qui permettent de porter sur l'actualité un regard moins neutre. Dans le domaine littéraire, la poésie lyrique offrirait un exemple de très fort engagement du locuteur ; un courant littéraire comme le romantisme est fondé sur une forte subjectivité du discours qui affirme la primauté du « moi ».

L'expression linguistique des modalités

☐ La présence du locuteur se manifeste principalement par :

– les pronoms ou indices de première personne;

– l'emploi de verbes à valeur modale tels que *vouloir* ou *pouvoir*, qui permettent d'exprimer les modalités de base telles que la possibilité, la volonté, l'obligation ;

– l'emploi de verbes d'opinion, tels qu'*aimer*, *souhaiter*, *espérer*, etc. permettant au locuteur de manifester sa position par rapport aux idées et aux faits énoncés. Ces verbes, porteurs de la subjectivité du locuteur, sont très employés dans les conversations courantes. impliquant directement la position des interlocuteurs ;

– l'emploi d'adverbes ou de locutions adverbiales traduisant toutes les nuances du possible, du probable ou du certain : *peut-être, évidemment, certainement*...

Les modalités implicites

☐ Prise dans une acception plus large, la notion de modalité recouvre également certains choix du locuteur, sensibles en particulier dans le lexique utilisé et sa valeur appréciative ou expressive. Le repérage des modalités se fonde alors sur les connotations dont les mots sont porteurs. Ce sera le cas, par exemple, des adjectifs à valeur méliorative ou péjorative (*superbe/épouvantable*) ou des adverbes exprimant un jugement ou une appréciation (*bêtement/intelligemment*).

☐ L'expressivité du locuteur, enfin, peut se manifester par des phénomènes de syntaxe tels que la mise en relief d'un groupe de mots et l'ordre variable des termes de la phrase qui permettent la mise en relief de certains segments du discours. À l'oral, l'accentuation joue un rôle déterminant.

MODES VERBAUX ET TYPES DE PHRASES

■ Les modes verbaux

– *L'indicatif* énonce le fait dans sa réalité accomplie, présente ou envisagée ; c'est le mode verbal qui laisse le moins apparaître la position du locuteur face à son énoncé.
Certains temps, cependant, peuvent avoir des emplois modaux et non strictement temporels : c'est le cas de l'imparfait d'atténuation :

Je voulais vous parler

ou du futur et du futur antérieur, marquant davantage la probabilité que la certitude – modalité en fait inhérente au futur :

Il aura sans doute pris le train suivant.

– *Le subjonctif* est souvent donné comme le mode marquant la subjectivité du locuteur : doute, crainte, souhait, etc.
Il faut cependant remarquer que l'emploi du subjonctif, dans les propositions subordonnées, n'est que rarement laissé au choix du locuteur : ainsi, dans la phrase

Je souhaite ardemment
que tu partes avec moi

le subjonctif, obligatoire, est lié à l'emploi du verbe à valeur modale *souhaiter*.
Mais, malgré la complexité de son emploi et de ses valeurs, le subjonctif est presque toujours la marque d'une position du locuteur par rapport à son énoncé ou par rapport aux positions, implicites ou explicites, des autres : le subjonctif, mode du non-assumé, s'oppose à l'indicatif assertif.

– *Le conditionnel* peut avoir une valeur modale facile à percevoir lorsqu'il est utilisé pour mettre à distance ou mettre en doute la réalité d'un fait que le locuteur ne prend pas en charge :

D'après Paul, il serait déjà trop tard.

Dans les énoncés hypothétiques, le conditionnel marque la supposition ou l'irréel :

Si tu partais, je serais heureux.

– *L'impératif* est, par essence, un mode exprimant une forte modalité, puisqu'il traduit un ordre ou une défense émanant du locuteur.

■ Les types de phrase

On distingue quatre types de phrase selon leur modalité d'énonciation.

– *La phrase déclarative*, la plus neutre, ne comporte pas de marque d'énonciation particulière :

Pierre est arrivé.

L'indicatif est le mode le plus courant des phrases déclaratives, puisqu'il permet un repérage chronologique précis.

– *La phrase interrogative, partielle :*
À quelle heure Pierre est-il arrivé ?
ou totale :
Pierre est-il arrivé ?

– *La phrase impérative*, qui exprime un ordre, un conseil, une défense, et utilise le mode impératif :

Dépêche-toi !

– *La phrase exclamative* sert à marquer le sentiment du locuteur : joie, surprise, colère, etc.
La modalité exclamative peut être syntaxiquement marquée :

Comme elle est belle !

ou n'être signalée, à l'oral, que par l'intonation générale de la phrase construite comme une phrase déclarative :

Elle est belle !

C'est un énoncé que seule la montée de la courbe mélodique permet de distinguer du même énoncé porteur d'une modalité déclarative.

Les registres de langue

Les manières de parler peuvent considérablement varier d'une personne à une autre : de plus, un même locuteur s'exprimera de façon extrêmement diversifiée selon les situations de communication dans lesquelles il se trouvera. On rend compte de cette diversité en parlant de registres de langue.

Registres de langue et situation de communication

☐ Tout locuteur dispose de plusieurs registres de langue qu'il adapte aux nécessités d'une situation de communication donnée. On ne parle pas de la même façon avec un ami d'enfance ou lors d'un entretien d'embauche, on ne rédige pas de manière identique une lettre à sa mère ou à un supérieur hiérarchique.

☐ La langue est en fait un des lieux où se cristallisent le plus nettement les enjeux des relations sociales. Plus la situation de communication est porteuse d'enjeux sociaux ou institutionnels (examens, prise de parole en public, etc.), plus le locuteur est conscient qu'il doit « surveiller » son registre de langue. En simplifiant, on dira que la maîtrise d'une langue, maternelle ou seconde, se juge en partie sur l'adéquation entre la situation de communication et les moyens linguistiques employés.

Caractéristiques des registres de langue

Registre	*Situation de communication*	*Phonétique-Prosodie*	*Lexique*	*Syntaxe*
FAMILIER	Parole spontanée. Interlocuteurs placés sur un pied d'égalité. Situation de communication sans contrainte sociale ou institutionnelle. **Oral**	Relâchement articulatoire. Sons et syllabes escamotés. Importance des tonalités expressives. Rôle syntaxique et sémantique de l'intonation.	Vocabulaire concret et imagé. Tournures populaires ou argotiques. Mots très polysémiques. Prise en compte du contexte et de la situation d'énonciation.	Phrases courtes, hachées, inachevées ou suspensives. Ordre des mots dicté par l'expressivité : segmentation et mise en relief. Juxtaposition plutôt que subordination.
STANDARD	Interlocuteurs ne se connaissant pas. Situations d'écrit : cours, devoirs, lettres. Oral légèrement formel. **Oral et écrit**	Recherche de la clarté. Contrôle articulatoire suffisant. Élision de certains e, liaisons essentielles. Absence d'emphase et d'expressivité excessive.	Évite à la fois le lexique vulgaire, trop spécialisé, trop littéraire. Appelle à un lexique central parfois appauvri.	Respect des normes élémentaires régissant la phrase. Emploi limité de la phrase complexe. Observation de la norme sans recherche ou effet.
SOUTENU	Situations de communication officielles ou institutionnelles. Langue littéraire. **Écrit ou écrit oralisé**	Prononciation recherchée. Absence d'élision ; prise en compte de tous les e. Effets oratoires par accentuation et prosodie.	Recours à un lexique abstrait. Emploi de termes précis, parfois rares ou vieillis. Recours à certaines figures de rhétorique.	Phrase complexe à subordination multiple. Respect des règles de concordance des temps ; ordre des mots à valeur stylistique.

EXEMPLES D'UTILISATION

Les deux textes suivants montrent l'usage que les écrivains ont pu faire des registres de langue. Ils présentent des traits caractéristiques au niveau du lexique comme de la syntaxe. Mais alors que le début du *Voyage au bout de la nuit* présente les caractéristiques d'un discours oralisé, le texte de Queneau, marqué comme récit et non comme discours, joue à mélanger les registres.

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute. « Restons pas dehors ! qu'il me dit. Rentrons ! » Je rentre avec lui. Voilà « Cette terrasse, qu'il commence, c'est pour les œufs à la coque ! Viens par ici ! » Alors, on remarque encore qu'il n'y avait personne dans les rues à cause de la chaleur ; pas de voitures, rien. Quand il fait très froid, non plus, il n'y a personne dans les rues ; c'est lui, même que je m'en souviens, qui m'avait dit à ce propos : « Les gens de Paris ont l'air toujours d'être occupés, mais en fait, ils se promènent du matin au soir ; la preuve, c'est que lorsqu'il ne fait pas bon à se promener, trop froid ou trop chaud, on ne les voit plus ; ils sont tous dedans à prendre des cafés-crème et des bocks. »

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

Les Chinois avançaient précédés par deux sergents de ville.
Pour voir ça, les mercantis sortirent de leurs souks avec des yeux en bille et le clapet ouvert. Des moutards galopaient le long du cortège en criant : les Chinacos, les Chinacos. Aux fenêtres se tendirent des cous, sur les balcons apparurent des curieux. Un tram remonta la file asiatique, et ses occupants, au dernier stade de la coagulation, interpellèrent les défilants en des langues variées et en termes insultants.
Lehameau s'arrêta sur le bord du trottoir, sans grand enthousiasme pour cet exotisme.

Raymond Queneau, *Un rude hiver*, 1939.

Le discours rapporté

Lorsqu'un locuteur introduit à l'intérieur de son propre énoncé des propos tenus par autrui, ou par lui-même, dans une situation d'énonciation distincte, on parle de discours rapporté. Dès lors qu'un romancier fait intervenir ses personnages, il doit choisir un mode de discours rapporté.

Le discours direct

☐ Il reproduit fidèlement, sans altération ni transformation, l'énoncé produit par le locuteur. Les différentes marques de l'énonciation (personnes, repérages de temps et de lieu) sont respectées. À l'intérieur du récit, le discours direct introduit une rupture, marquée typographiquement par l'usage des guillemets ou des tirets :

Un matin, elle vit entrer à la soupe un autre valet. Elle demanda :
– Jacques est parti ?
– Mais oui, dit l'autre, je suis à sa place.

Guy de Maupassant, « Histoire d'une fille de ferme », *Une partie de campagne et autres nouvelles*, 1881.

☐ Le discours direct présente l'avantage de l'authenticité de la parole, mais il rompt la ligne temporelle et narrative du récit.

Le discours indirect

☐ La phrase reproduite est introduite par un verbe de parole ou d'opinion régissant une proposition subordonnée complétive. L'énoncé initial perd ainsi son autonomie syntaxique. Les repères de l'énonciation initiale disparaissent, ce qui se manifeste notamment par la transposition de la 1re à la 3e personne. Le système temporel, enfin, est modifié de manière à s'insérer dans celui du récit :

Il me dit alors qu'il était résolu à ne différer avec moi en rien, et qu'ainsi il ne m'importunerait plus là-dessus, et qu'il était prêt à consentir tout ce que je dirais ou ferais.

Daniel Defoe, *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, 1722

☐ Le discours indirect permet de mieux intégrer le discours rapporté dans la trame narrative, mais souffre des lourdeurs que lui confère l'emploi de verbes introducteurs du type *dire* et *répondre* et de marqueurs de subordination comme *que*.

Le discours indirect libre

☐ D'une certaine façon, il remédie aux inconvénients des deux formes de discours précédentes. Il s'insère dans la trame narrative, dont il adopte le système des temps et des personnes, mais il n'est pas démarqué par l'emploi de verbes de parole et de propositions subordonnées. Il permet de respecter les modalités de l'énonciation initiale et de suggérer les pensées et la vie intérieure du personnage :

Ah, les hommes, s'ils pouvaient mettre au monde des enfants, ils n'en auraient qu'un seul, bien sûr, ils ne recommenceraient pas deux fois, sa mère, la pauvre femme, le répétait toujours…

Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 1939.

☐ Le type de discours rapporté peut varier à l'intérieur d'un même récit ; le discours indirect, fréquent dans les romans des XVIIe et XVIIIe siècles, est utilisé plus rarement désormais. Les règles du réalisme, au XIXe siècle, ont privilégié le discours direct, qui permet de respecter l'usage de la parole propre aux différents personnages.

L'USAGE DU DISCOURS INDIRECT LIBRE DANS LE ROMAN

■ Deux voix mêlées

L'usage du discours indirect libre s'est répandu dans le roman à partir de la fin du XIXe siècle. On en trouve de très nombreux exemples chez Zola :

Mais Étienne, déjà, continuait d'une voix changée. [...] Est-ce qu'il se trouverait des lâches pour manquer à leur parole ? Quoi ! Depuis un mois, on aurait souffert inutilement, on retournerait aux fosses, la tête basse, et l'éternelle misère recommencerait ! Ne valait-il pas mieux mourir tout de suite, en essayant de détruire cette tyrannie du capital qui affamait le travailleur ?

Émile Zola, *Germinal*, 1885.

Les temps du récit (imparfait, conditionnel à valeur de futur dans le passé) coexistent avec les traits d'oralité du discours d'Étienne. Le discours indirect libre combine en fait deux voix mêlées, celle du personnage et celle du narrateur. Cette ambiguïté est l'une des forces du discours indirect libre, qui permet au narrateur de céder la parole à son personnage tout en accompagnant son discours. Cet extrait de *Germinal* aurait pu être rapporté au discours direct, dans la mesure où il est effectivement prononcé par Étienne Lantier devant un auditoire.

■ Deux voix énonciatives

Le discours indirect libre prend une autre valeur lorsqu'il permet de suivre non pas un discours effectif, mais seulement le cheminement d'une pensée intérieure. Le narrateur omniscient semble céder la place à une voix intérieure qui suit les méandres et les circonvolutions de la pensée :

Lorsqu'elle eut fini de parler, elle se leva, se regarda dans la glace. Non, elle n'avait pas vieilli, mais les années passaient tout de même. Et lui était en plein rayonnement de jeunesse. Ah ! il aimerait bientôt cette

Albert Cohen (1895-1981)



inconnue plus jeune qu'elle certainement. C'était sans doute grâce à cette inconnue qu'il avait pu changer de vie. Hôtel Ritz et beaux vêtements. Il devait se laisser adorer, mener une vie de paresse.

Albert Cohen, *Solal*, Paris, Gallimard, 1930.

Le lecteur perçoit ici deux voix énonciatives, celle du narrateur et celle du personnage, ce qui crée une *polyphonie* des voix.

L'absence de marques formelles délimitant le discours indirect libre ne permet pas toujours au lecteur de le repérer avec certitude : récit et discours, voix du personnage et voix du narrateur tendent à s'entremêler.

Dans le roman contemporain, certains auteurs ont systématiquement effacé les distinctions nettes entre récit, discours direct, indirect et indirect libre. C'est le cas par exemple de Raymond Queneau :

Stahl reprit la conversation interrompue. On ne pouvait (donc) vivre dans un pays perdu comme celui-ci et pourtant il y vivait bien. Pourquoi cela ? Comment cela ? Il était là parce qu'il le voulait bien. Vouloir, un mot. Il était là parce que. Bref, une histoire triste à la source. Une histoire de femme. On ne peut pas vivre dans un pays comme celui-ci dit Stahl, et pourtant il y vit bien. On se demande pourquoi.[...] Lui Stahl il était là parce qu'il le voulait bien. On ne peut pas vivre dans un pays comme ça sans une raison tout de même, et pour lui la raison c'était une femme. Et vous ? ne répondez pas. C'est toujours comme ça.

Raymond Queneau, *Loin de Rueil*, Paris, Gallimard, 1944.

Le signe linguistique

Il existe pour communiquer un grand nombre de systèmes de signes; ils permettent d'établir un lien entre un phénomène perçu et un phénomène non immédiatement perceptible. Les systèmes les plus répandus et les plus complexes sont les langues humaines car elles sont à la fois image acoustique (son) et concept (pen-

Signifié et signifiant

☐ La nature même du signe est de lier de manière indissociable, dans l'esprit des locuteurs d'une langue donnée, une suite de sons articulés (ou *phonèmes*) et l'image ou l'idée qui lui correspondent. Ainsi, pour un locuteur français, l'image acoustique notée [ʃɛz], « chaise », est associée à la représentation mentale d'un meuble destiné à s'asseoir, comportant un dossier, etc. Le linguiste Ferdinand de Saussure (1857-1913), qui a défini le signe dans son *Cours de linguistique générale,* affirme : « Dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son. »
☐ Afin d'éviter l'emploi de termes trop empreints de psychologisme, Saussure parle de *signifiant* pour l'image acoustique et de *signifié* pour le concept qui lui est associé. On nommera *référent* l'élément du réel, appartenant à l'univers extra-linguistique, associé au signe. La nature du signe est traditionnellement représentée par ce triangle :



L'arbitraire du signe

☐ La notion d'*arbitraire* du signe rend compte de l'absence de motivation du lien qui unit le signifiant et le signifié. La diversité des langues parlées sur la planète est une preuve de cet arbitraire ; en effet, pour un signifié identique, nous trouverons des signifiants totalement différents selon les langues. L'important, c'est que l'ensemble des locuteurs d'une langue donnée identifient le *lien nécessaire* unissant les deux versants du signe.
☐ Seules les onomatopées semblent échapper à cette loi de l'arbitraire, puisqu'elles sont censées reproduire un son naturel ; cependant, ces onomatopées varient considérablement d'une langue à l'autre, ce qui prouve leur caractère arbitraire relatif.

Valeur et système

☐ Les systèmes linguistiques s'organisent en *système* : chacun des signes constitutifs d'une langue donnée n'a de *valeur* que par rapport à l'ensemble des autres signes. C'est en constatant les identités et les différences qui les rapprochent ou les séparent que le locuteur peut attribuer un sens précis à un terme. Par exemple, le déterminant indéfini *un* n'a de valeur que si on le fait entrer dans la série des déterminants tels que *le, ce, son,* etc.
☐ Mais les mots prennent également leur valeur en fonction du contexte de la chaîne parlée ; ainsi le verbe *frapper* aura-t-il un sens différent selon, par exemple, qu'il aura pour complément *monnaie* ou *porte*. Un signe se définit donc par les relations qu'il entretient avec tous les autres.

LES SIGNES NON LINGUISTIQUES

La sémiologie

Outre les signes linguistiques tels qu'ils viennent d'être définis, il existe d'autres systèmes de signes servant ou non à la communication. La sémiologie, ou science des signes, a permis d'établir la classification suivante.

L'indice

Il est fondé sur un rapport de contiguïté entre le phénomène perçu et le phénomène indiqué : on dira par exemple que la fumée est l'indice d'un feu, qu'une empreinte dans le sol est l'indice du passage d'un animal, etc. Les indices sont le plus souvent des signes « naturels », qui ne sont pas produits dans un but de communication. Ils ne sont pas « envoyés » à un destinataire et ne sont pas construits en « système ».

Le geste

La communication humaine, essentiellement fondée sur les signes linguistiques, ne méconnaît cependant pas d'autres types de systèmes signifiants, à valeur communicationnelle. On pense évidemment aux gestes qui accompagnent les énoncés oraux, et qui peuvent parfois y suppléer, dans le cas où deux interlocuteurs ne maîtrisent pas le même code linguistique. Ces signes peuvent être plus ou moins motivés; ainsi, le balancement de la tête à valeur affirmative ou négative ne repose que sur une convention variable selon les cultures. Certains signes, que l'on peut qualifier de déictiques, renvoient directement à la situation dans laquelle ils sont produits : c'est le cas, par exemple, d'un doigt pointé vers l'objet désiré. L'ensemble des gestes à valeur signifiante constitue un code, et ce code peut considérablement varier selon les régions du monde.

L'icône



C'est un signe fondé sur un rapport de ressemblance entre le phénomène perçu et le phénomène indiqué. L'exemple le plus évident est le dessin, parfois constitué en pictogramme, comme sur certains panneaux indicateurs. Il existe des systèmes d'écriture fondés sur un rapport iconique entre la représentation et l'objet ou le concept signifié, comme les hiéroglyphes ou les idéogrammes. On les rencontre dans la signalétique des lieux publics où l'information doit être comprise du plus grand nombre.

Le calligramme

On trouvera un cas particulier de fonctionnement iconique dans les calligrammes, poèmes dont les mots sont disposés de manière à former un dessin; au sens large, la disposition particulière d'un texte dans l'espace de la page peut avoir une valeur iconique.

Le symbole

C'est un signe purement arbitraire, dont le meilleur exemple est le signe linguistique : il n'existe aucun rapport de motivation entre le phénomène perçu et le phénomène indiqué. Le lien que l'on établit de l'un à l'autre résulte d'un apprentissage. Mais il existe de nombreux autres symboles : le feu rouge, par exemple, représente l'interdiction de passer uniquement parce qu'il s'agit d'une convention acceptée par tous.

D'autres systèmes restreints de communication sont fondés sur l'utilisation de symboles : c'est le cas des systèmes de feux et de pavillons utilisés dans la navigation aérienne et maritime.

Les jeux sur le signifiant

Dans de nombreux énoncés, et en particulier en poésie, les mots ne sont pas choisis pour leur seul signifié, mais aussi pour leur forme sonore ou graphique. Écrivains et poètes se montrent sensibles aux sonorités et à leurs combinaisons, dont ils tirent des effets multiples.

Assonances et allitérations

☐ On nomme *assonance* le retour de sons vocaliques identiques ou phonétiquement proches. Ainsi, dans ces vers de Verlaine (1844-1896), le retour du phonème [ɑ̃] confère une tonalité à l'ensemble de la strophe :

> Votre âme est un paysage choisi
> Que vont charm*ant* masques et bergamasques,
> Jou*ant* du luth et d*ansant* et quasi
> Tristes sous leurs déguisem*ents* f*ant*asques
>
> Paul Verlaine, « Clair de lune ». *Les Fêtes galantes*, 1869.

☐ On nomme *allitération* le retour des mêmes consonnes. Par exemple, dans les vers suivants, Valéry (1871-1945) joue d'abord sur une allitération en [k], puis sur une allitération en [ʒ] :

> Et *que* si l'or sec de l'écorce
> À la demande d'une force
> Crève en *g*emmes ro*uge*s de *j*us
>
> Paul Valéry, « Les Grenades », *Charmes. c'est-à-dire Poèmes*, 1929.

☐ On ne peut décider qu'il y a assonance ou allitération que si la fréquence des phonèmes apparaît nettement supérieure à une « moyenne » intuitive ; la proximité de deux phonèmes identiques peut être purement fortuite.

Harmonies suggestives

☐ Il arrive que certains phonèmes semblent suggérer des impressions, sensations ou sentiments. Dans ce cas, le signifiant, *a priori* arbitraire, se charge de signifié. Il s'agit là, cependant, de notions qui doivent être maniées avec prudence. Les associations que l'on établit entre un son et une idée sont largement subjectives.
☐ Dans ces vers de José-Maria de Heredia, pourtant, la combinaison du son [r] avec des consonnes telles que le [t] ou le [k] semble bien suggérer l'âpreté des combats et le choc des armes.

> Le choc avait été *tr*ès *r*ude. Les *tr*ibuns
> Et les cen*tur*ions, *r*alliant les co*hor*tes,
> Humaient en*cor*, dans l'ai*r* où vi*br*aient leu*rs* voix fo*rt*es,
> La chaleu*r* du *car*nage et ses âc*res* pa*r*fums.
>
> José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, 1893.

☐ La valeur des voyelles est plus délicate encore à analyser. Leur caractère grave ou aigu, ouvert ou fermé, peut suggérer certaines connotations, mais il s'agit là de considérations éminemment subjectives.

LES JEUX DE MOTS

Le métaplasme

Calembours, à-peu-près, contrepèteries, sont fondés sur des manipulations du signifiant ou sur les rapprochements que permet la proximité des signifiants. La langue comprend de très nombreux termes en rapport d'homophonie (même prononciation) ou de paronymie (prononciation proche) qui peuvent donner lieu à des jeux de mots. Le jeu de mots, en outre, peut disloquer la chaîne phonique et lexicale pour la morceler ou la permuter. L'ensemble de ces procédés est regroupé sous le terme de *métaplasme*.

L'anagramme et le palindrome

En permutant des phonèmes ou des lettres, on peut forger un *anagramme* (*Salvator Dali / Avida Dollar*) ou un *palindrome* (mot ou phrase pouvant se lire dans les deux sens) : *Élu par cette crapule.*

La contrepèterie

Elle joue sur la permutation et l'échange de syllabes :

Le parfum des déesses berce la paresse des défunts

La contrepèterie lexicale est fondée sur l'interversion de mots :

Et moi je devais rester à la maison à récurer le derrière de Michou et à torcher les casseroles !

Raymond Queneau, *Loin de Rueil*, Paris, Gallimard, 1944.

Le calembour

Il est fondé sur l'homonymie / homophonie ou simplement sur la parenté de prononciation entre deux mots ou segments de discours :

Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls.

Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965.

Les homophonies peuvent être exploitées, à la manière de Robert Desnos qui, dans *Corps et Biens* (1930), a regroupé quelques poèmes sous le titre L'Aumonyme ». On y trouve de nombreux vers homophones tels que :

Rien ne m'intéresse / Rie, en aimant, Thérèse.



Robert Desnos (1900-1945)

Le mot forgé

On peut enfin *forger des mots* qui n'existent pas dans la langue, mais qui peuvent se charger de signifié, soit grâce au contexte, soit par une parenté phonétique ou syllabique avec d'autres mots. Des poètes comme Jean Tardieu ou Henri Michaux ont souvent utilisé des mots forgés :



Henri Michaux (1889-1984)

Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire.
Darvises et Potamons folâtraient dans les champs.
Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricaridelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville.

Henri Michaux, *Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1948.

Les jeux sur le signifiant sont au cœur de la fonction poétique du langage. Dans la littérature comme dans les conversations quotidiennes, dans le langage de la presse et de la publicité.
Ces jeux dénotent toujours le désir de fissurer l'apparente logique du langage, en dissociant le rapport habituellement perçu entre signifiant et signifié.

Dénotation et connotation

Les mots ont un sens premier et stable sur lequel peuvent s'entendre tous les locuteurs d'une langue : la dénotation. Mais ils peuvent aussi être porteurs de sens plus implicites, plus subjectifs, liés à la culture ou à la sensibilité du locuteur et du destinataire : ce sont les connotations.

Connotations socioculturelles

☐ Un mot est rarement neutre : il véhicule une histoire, il témoigne des liens étroits entre langage et société. Cela est particulièrement vrai du vocabulaire des idées et des termes abstraits appartenant aux domaines de la philosophie, de la politique, de l'histoire. Le mot « collaborateur », au-delà de son sens dénoté « qui travaille avec », est porteur de connotations fortement négatives nées de son emploi durant l'occupation allemande. L'usage contemporain de ce terme peut faire référence, de manière péjorative, à cette connotation historique.

☐ Les connotations entretiennent également des rapports avec les registres de langue. Un mot comme *bagnole* a la même dénotation que *voiture*, mais il possède en outre une connotation familière. Certains mots peuvent ainsi connoter des registres ou des sous-codes de la langue : connotation scientifique, poétique, etc.

Connotations appréciatives

☐ Le choix du lexique et des connotations dont il est porteur témoigne de l'appréciation du locuteur sur ce dont il parle. Cela est particulièrement sensible dans le choix des adjectifs et des adverbes, mais également dans celui des substantifs. Le terme choisi peut être connoté de façon positive (ou « méliorative ») ou de façon péjorative. On peut, au contraire, avoir recours à un lexique non marqué, qui aura un fonctionnement principalement dénotatif. C'est le cas de tous les énoncés à valeur scientifique ou didactique.

☐ Dans la langue orale, il est fait un très grand usage des connotations appréciatives, qui traduisent le fort engagement affectif du locuteur. Les registres familiers connaissent d'ailleurs un important renouvellement des termes appréciatifs, positifs comme négatifs, qui ont tendance à « s'user » rapidement.

La participation du lecteur

☐ Bien que fort utile, la notion de connotation demeure parfois floue, car on lui confère une trop grande extension. On le comprendra en montrant que les connotations ne dépendent pas seulement des intentions du locuteur, mais aussi des compétences et de la sensibilité du destinataire. Les connotations associées à un terme peuvent considérablement varier selon la lecture à laquelle on procède.

☐ Plus le texte possède un important fonctionnement connotatif, plus les lectures peuvent diverger, plus le lecteur est invité à participer à la construction du sens de l'énoncé. C'est le cas de la langue poétique, dans laquelle les mots suggèrent un « halo » de sens que nous percevons en bâtissant, par la lecture, des réseaux de connotations associées.

CONNOTATIONS ET CONTEXTES

■ Dénotation et connotation

L'opposition entre dénotation et connotation, bien que souvent utile, est néanmoins insuffisante pour rendre compte du fonctionnement du lexique. Les différents sens que peut prendre un mot dépendent beaucoup de son environnement ou *contexte*.
On comprendra mieux le fonctionnement des connotations si l'on rappelle certaines caractéristiques qui régissent l'ensemble du lexique.

■ Monosémie/polysémie

Un mot est *monosémique* lorsqu'on ne peut lui affecter qu'un seul sens, quels que soient les contextes dans lesquels il entre. C'est une des caractéristiques du lexique scientifique, qui exige un vocabulaire au sens non équivoque.
Un mot est *polysémique* lorsqu'on peut lui attribuer plusieurs sens entretenant néanmoins entre eux une parenté. Plus le mot est fréquemment utilisé, dans des contextes variés, plus il est polysémique.

■ Le contexte

Un mot n'acquiert sa valeur sémantique qu'à partir du moment où il est inséré dans un contexte : groupe syntaxique, phrase, énoncé. C'est souvent en fonction des mots qui le précèdent et le suivent que nous sélectionnons un sens plutôt qu'un autre, levant alors la polysémie du terme.

■ La construction d'un champ sémantique

C'est à partir de sa polysémie et de sa distribution que l'on peut établir le champ sémantique d'un mot, c'est-à-dire la somme des sens qu'il peut prendre dans des occurrences variées.
Si l'on établit, par exemple, le champ sémantique du mot *navire* dans l'œuvre de Baudelaire, il faudra tenir compte de toutes ses occurrences et de toutes ses distributions ; ce sont elles qui lui donneront ses différents sens et qui permettront de lui associer des connotations variées.

■ Les réseaux de sens

La notion de « connotation » est donc étroitement liée aux réseaux de sens qui s'établissent à l'intérieur d'un texte. Les connotations que nous attribuons à un mot ne naissent pas de notre seule subjectivité, mais des rapports et des associations qui naissent entre les mots, qui tirent toutes leurs potentialités sémantiques du contexte, au sens large, dans lequel ils sont utilisés.

■ Exemple

Le mot, virtuellement porteur de tout un faisceau de connotations, s'actualise dans un énoncé qui permet de sélectionner quelques-unes seulement de ces connotations.
Par exemple, dans ces trois vers de « Marine » de Rimbaud (1854-1891) :

Les courants de la lande
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est

Arthur Rimbaud, *Illuminations*, 1872-1873.

les connotations que l'on peut virtuellement associer à *courant*, *lande*, *ornières*, *reflux* s'actualisent dans ce contexte particulier : *ornières*, par exemple, n'aura pas ici de connotation péjorative, puisque *courant* et *reflux* nous invitent à y lire une image de la houle.
La notion selon laquelle les connotations sont des éléments de sens librement associés trouve donc sa limite dès lors que le mot tire sa valeur, dénotative et connotative, de l'énoncé où il est utilisé.

Champs sémantiques et champs lexicaux

Dès lors qu'ils sont partie prenante d'un énoncé et non pas considérés isolément, les mots entrent dans des réseaux de significations et se font écho à l'intérieur d'un texte.

Le champ sémantique d'un mot

☐ On nomme champ sémantique l'ensemble des sens ou des nuances couverts par l'emploi d'un mot récurrent ou non. L'étude du champ sémantique permet d'apprécier les différents sens, emplois et valeurs d'un terme, selon le contexte dans lequel il est utilisé. À l'échelle d'un texte littéraire, on peut tenter de cerner le champ sémantique des mots qui apparaissent avec une fréquence particulière. C'est le cas, par exemple, des mots *parfum* ou *azur* chez Baudelaire, ou de *automne* dans la poésie d'Apollinaire. Un mot qui présente de nombreuses occurrences à l'intérieur d'un texte, dans des contextes variés, et dont le champ sémantique est large est qualifié de mot-thème.

Le champ lexical

☐ On appelle champ lexical l'ensemble des mots qui peuvent se regrouper autour d'un même thème ou d'une même notion. On pourra par exemple étudier le champ lexical du voyage dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire (1821-1867), ou celui de la mort, de la musique, etc.

☐ La notion de champ lexical peut être productive pour l'étude d'un texte si l'on ne tente pas de rapporter son lexique à une notion préalablement posée, extérieure au texte lui-même. On établit les champs lexicaux d'un énoncé en tentant des rapprochements fondés sur la contiguïté des significations, sur la parenté des thèmes, et en étudiant les interférences entre les champs lexicaux, qui peuvent être la source d'images prolongées : les thèmes de la mer, du navire et du voyage, chez Baudelaire, peuvent être en interférence avec l'évocation de la mort. Le croisement des deux champs lexicaux permet de mettre en évidence le fonctionnement des images structurantes et d'en dégager des métaphores, allégories ou symboles.

Du champ lexical au motif

Les champs lexicaux sont aisés à établir et à étudier dans le cadre d'un texte court, poème ou extrait de roman. Mais, à l'échelle d'un texte plus long, la présence récurrente de certains champs lexicaux crée des échos et des parallélismes de sens que l'on nomme *motifs*. Les romans de Zola en offrent de nombreux exemples : dans *La Bête humaine*, la locomotive, appelée « la Lison », est systématiquement évoquée à travers un champ lexical de la féminité et de la sensualité. L'œuvre de Maupassant, ses nouvelles surtout, évoque très fréquemment le thème de l'eau : rivières, canotage, promenades en mer, etc. Lorsqu'ils sont établis, les motifs d'une œuvre permettent de mettre en lumière les idées, les obsessions parfois, conscientes ou non, de l'écrivain, et de révéler les sens profonds d'un texte.

LES ISOTOPIES LEXICALES

■ Le sème

L'étude du lexique utilisé dans une œuvre ou dans un extrait peut se fonder sur des rapprochements entre termes présentant au moins un élément de sens, ou « sème », en commun. Ces associations de mots sont nommées « isotopies lexicales », ce qui signifie « même lieu lexical ». Elles permettent de mettre en évidence les principaux motifs d'un texte et de dégager certains effets de sens.

■ L'isotopie simple

Elle consiste à repérer et à regrouper tous les mots ayant un sème commun, et à en déduire un effet de sens immédiat, motif ou thème du texte. Exemple :



Cendrars
1887-1961

Un jour, il a une illumination. Tous, tous les voyageurs qui ont défilé chez lui, les menteurs, les bavards, les vantards, les hâbleurs, et même les plus taciturnes, tous ont employé un mot immense qui donne toute sa grandeur à leurs récits. Ceux qui en disent trop comme ceux qui n'en disent pas assez, les fanfarons, les peureux, les chasseurs, les outlaws, les trafiquants, les colons, les trappeurs, tous, tous, tous, tous parlent de l'Ouest, ne parlent en somme que de l'Ouest.
L'Ouest.
Mot mystérieux.
Qu'est-ce que l'Ouest ?

Blaise Cendrars, *L'Or*, 1925.

On peut regrouper dans une seule isotopie de nombreux mots qui tous appartiennent au champ lexical de la « parole » : *menteurs, bavards, vantards, hâbleurs, taciturnes, mot immense, récits, disent, parlent*... Certains de ces termes sont en outre affectés d'un sème supplémentaire, celui d'une parole excessive ou déformante.

À partir de cette isotopie va se dégager le motif de la représentation fabuleuse de l'Ouest américain, fondée sur la reproduction et la déformation des récits initiaux.

■ Les isotopies multiples

Elles mettent en jeu les rapprochements et les croisements entre deux isotopies lexicales *a priori* distinctes :

Marine
Les chars d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,-
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Arthur Rimbaud, *Illuminations*, 1872-1873.

Une première isotopie, fortement suggérée par le titre, permet de regrouper *proues / écume / courants / reflux / jetée*, soit des termes possédant en commun le sème de la mer.
Une seconde isotopie se constitue dès l'apparition de *souches* des *ronces* et se poursuit avec *lande / ornières / forêt / fûts* : ces mots ont en commun un sème « végétal ».

Cette première exploration des isotopies va permettre de relire l'ensemble du poème selon le parallèle terre / mer ainsi mis en évidence, par exemple dans les deux avant-derniers vers :

piliers de la forêt
fûts de la jetée

Il ne s'agit là, bien sûr, que d'une ébauche d'explication d'un poème au fonctionnement complexe.

Comparaison et métaphore

Comparaison et métaphore sont les deux images les plus courantes de la langue poétique comme de la langue quotidienne; dans les deux cas, il s'agit de renouveler ou de modifier notre vision du monde en rapprochant des signifiés *a priori* différents, ou en substituant un signifié à un autre.

Les définitions

☐ La comparaison opère un rapprochement entre deux termes, dont les sens respectifs ne sont pas affectés. Un terme de comparaison (l'adverbe *comme,* l'adjectif *pareil*, etc.) établit le lien de ressemblance entre le comparé et le comparant. Ainsi, le premier vers du « Voyage à Cythère » de Baudelaire :

Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux.
Comparé Outil de comparaison Comparant

☐ La métaphore *in presentia* conserve les deux termes mais n'opère plus de comparaison explicite, alors que dans la *métaphore in absentia* le comparé disparaît tout à fait, laissant au destinataire le soin de reconstituer l'image en « décodant » la métaphore :

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage → métaphore *in presentia*
Voilà que j'ai touché l'automne *des idées* → métaphore *in absentia*
Baudelaire, « L'ennemi », *Les Fleurs du mal*, 1857.

Les motivations

☐ Pour que la comparaison entre un terme A et un terme B, ou la substitution de A à B, soit possible, il faut que les termes A et B aient en commun au moins quelques éléments de signification, appelés sèmes. Ainsi, pour décrypter la métaphore *automne des idées* nous nous fonderons sur les sèmes de dépérissement, de vieillissement qui sont associés à *automne*.
☐ La poésie contemporaine utilise des métaphores beaucoup moins faciles à interpréter, car peu motivées. Dans ce cas, les images peuvent demeurer énigmatiques et proposer un fonctionnement purement poétique, sans contenu référentiel stable :

Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
un collier de fenêtres.
Paul Éluard, *L'Amour, la poésie*, 1929.

Les fonctions

☐ L'usage de la métaphore paraît spécifique aux textes littéraires ; or, le langage quotidien et populaire fait un large usage de métaphores à fonction expressive ou hyperbolique, telles les métaphores animales. La métaphore peut également avoir une valeur purement ornementale, mais elle confine alors trop souvent au cliché.
☐ En poésie, la métaphore est une figure clé, dans la mesure où elle permet d'exprimer les analogies, les correspondances, les harmonies secrètes constitutives du regard poétique et de créer ainsi un univers nouveau. Chez les poètes symbolistes comme Mallarmé, tout devient métaphore, et certains textes peuvent être de véritables énigmes.

ALLÉGORIE ET RÉCIT ALLÉGORIQUE

L'allégorie

Elle est caractéristique de genres comme la fable ou la parabole.
Au sens premier de la rhétorique, une *allégorie* consiste à évoquer ou représenter des sujets abstraits, à l'aide de termes concrets, désignant des êtres animés ou des objets. L'allégorie peut se constituer à partir d'une série de métaphores liées. La classique « métaphore filée » débouche souvent sur une allégorie.
Certains motifs répétés peuvent également avoir une portée allégorique : ce serait par exemple le cas du train qui, dans *La Bête humaine* de Zola, représente le progrès en marche.



Jean Gabin et Julien Carette sur la Lison de *La Bête humaine*.

Deux figures proches de l'allégorie

La *personnification* revient à donner figure humaine à une idée abstraite, ou à un objet :

La haine est un ivrogne au fond d'une [taverne,
Qui sent toujours la soif naître de la [liqueur.

Baudelaire, « Le tonneau de la haine », *Les Fleurs du mal*, 1857.

On parlera de *prosopopée* lorsque l'on donne la « parole » à un objet, une idée, un être mort ou absent.

Illustration

Les métaphores liées utilisées par Zola dans la description du puits de mine du Voreux se constituent en personnification :

Il ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt ou trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer. [...] Pendant une demi-heure le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple.

Émile Zola, *Germinal*, 1885.

Parabole, fable et récit allégorique

Ces trois genres s'appuient sur des réseaux de figures d'analogie. C'est en associant ces figures, à l'échelle d'un texte, que l'on met à jour son double fonctionnement.
La *parabole* est en général un récit parlé, souvent bref, qui apporte un enseignement d'ordre moral ou spirituel, et même invite à adopter un comportement. Nous en trouvons un exemple dans les Évangiles.
La *fable*, ou *apologue*, est un récit souvent anecdotique destiné à illustrer un précepte moral, en utilisant un univers animalier ou des personnages de fiction.
Le *récit allégorique* est propre à la littérature du Moyen Âge ; le *Roman de la Rose*, par exemple, est un récit dans lequel les personnages, les lieux et les situations doivent toujours être lus allégoriquement, comme une leçon d'amour courtois dont le récit n'est que le support. Pour décoder le fonctionnement allégorique du texte, le lecteur doit donc maîtriser un ensemble de données littéraires et culturelles propres au XIII[e] siècle.

Métonymie et synecdoque

Comme la métaphore, la métonymie et la synecdoque sont deux figures fondées sur des détournements de sens, ou *tropes*. Davantage codifiées et un peu moins productives que la métaphore, ces deux figures sont néanmoins courantes dans le discours littéraire comme dans le langage quotidien.

La métonymie

☐ Comme la métaphore, la métonymie substitue un terme à un autre. Le rapport entre les deux objets A et B n'est plus fondé sur des rapports de ressemblance, mais de simple contiguïté référentielle ou logique unissant les deux objets. Dans l'expression *boire un verre*, le terme *verre* est associé, par relation logique, à son contenu. Les glissements sémantiques expliquant la métonymie sont de plusieurs ordres : rapport contenu / contenant, lieu / action ou produit lié à ce lieu (un camembert), auteur / œuvre (un Vermeer), partie du corps / sentiment... Les métonymies sont fréquemment fondées sur un échange de sèmes entre termes abstraits et concrets (*il avait la tête à l'envers* = il était psychologiquement perturbé).

La synecdoque

☐ La synecdoque, qui peut être considérée comme une des formes de la métonymie, est également une figure de substitution, mais cette fois le rapport unissant le terme énoncé et le terme à décoder est fondé sur l'inclusion : la partie pour le tout (*une voile à l'horizon* = un bateau), la matière pour l'objet (*des porcelaines de Chine* = des récipients en porcelaine de Chine), la caractéristique pour un être ou un objet (*une sèche* = une cigarette).

☐ La synecdoque n'est pas réservée au seul usage savant ou littéraire ; beaucoup de termes de la langue familière ou argotique sont obtenus par synecdoque, en particulier en nommant un objet par l'une de ses caractéristiques : un ballon de *rouge*, une *mousse* pour une bière, le *zinc* pour le comptoir, etc.

L'usage littéraire de ces deux figures

☐ La métonymie est très courante dans le théâtre classique, dans lequel elle permet d'atténuer la force d'une pensée ou d'un sentiment.
Ainsi dans ce vers de Corneille,

Je sais ce qu'à mon *cœur* coûtera votre *vue*

les noms *cœur* et *vue* sont à entendre comme des métonymies des deux protagonistes. Chez les tragédiens classiques, le lexique du sentiment et des passions utilise abondamment les métonymies du corps. Il y a là une façon de dire l'amour, la passion, le désir en respectant la bienséance.

☐ Les procédés métonymiques permettent également de tisser des réseaux d'associations entre différents domaines du réel. Chez Balzac, par exemple, les lieux et les personnages se correspondent, comme le souligne la phrase qui clôt la célèbre description de la pension Vauquer et de sa tenancière. dans *Le Père Goriot* :

[...] toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne.

DESCRIPTION ET PORTRAIT

■ Les figures du portrait

Métonymie et synecdoque sont deux figures dont on peut trouver des exemples à l'échelle de la phrase. Mais ce sont également des figures privilégiées dans la description, en particulier dans les romans du XIXe siècle, qui comportent de nombreux portraits.

■ Synecdoque et description

Une description fonctionne en général selon un principe synecdochique, dans la mesure où elle décline les différentes parties d'un « tout ». Les différents éléments sont donc dans un rapport d'inclusion par rapport à l'objet décrit : corps / parties du corps ; mobilier / pièces / maison, etc. Mais le rapport des parties au tout est en général fondé sur une cohérence sémantique, ainsi que le montre ce texte de Balzac :

C'était une jambe nerveuse, à petit mollet saillant et dru comme celui d'un matelot. Une bonne grosse taille, un embonpoint de nourrice, des bras forts et potelés, des mains rouges, tout en elle s'harmonisait aux formes bombées, à la grasse blancheur des vaches normandes. Des yeux d'une couleur indécise et à fleur de tête donnaient au visage, dont les contours arrondis n'avaient aucune noblesse, un air d'étonnement et de simplicité moutonnière qui seyait d'ailleurs à une vieille fille.

Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, 1838.

Ce portrait met en évidence que les différentes parties du corps (la jambe, la taille, les bras, les mains...) fonctionnent comme autant de synecdoques de Mlle Cormon et annoncent autant qu'elles signifient la « vieille fille ».

■ Métonymie et description

Les descriptions peuvent aussi fonctionner comme des signes métonymiques, instaurant des rapports de contiguïté entre éléments du réel.



C'est également une des méthodes privilégiées par Balzac, pour qui le personnage est inséré dans un lieu, un milieu, qui le « disent ». C'est ainsi qu'après avoir décrit la pension Vauquer et sa tenancière dans *Le Père Goriot*, Balzac conclut sa description par :

Son jupon de laine tricotée, [...] résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires.

Ce type de relation métonymique se trouve également chez Stendhal ; ainsi, dans *Le Rouge et le Noir*, le chapitre II, intitulé « Un maire », débute de la façon suivante :

Heureusement pour la réputation de M. de Rênal, comme administrateur, un immense mur de soutènement était nécessaire à la promenade publique. [...] M. de Rênal [immortalisa] son administration par un mur de vingt pieds de hauteur et de trente ou quarante toises de hauteur.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830.

Ce *mur* n'est évidemment pas évoqué pour le simple plaisir de la description : il fonctionne comme un signe métonymique de la personnalité de M. de Rênal.

■ Rôles des deux figures

Synecdoque et métonymie sont donc deux figures qui permettent à la description de dépasser une simple fonction ornementale ou référentielle. Les différents éléments de la description prennent un sens par rapport à l'ensemble du roman, et des rapports d'analogie s'établissent entre des objets, des lieux et des personnages.

Les jeux sur la syntaxe

La construction des phrases, leur longueur et leur agencement, le type de syntaxe privilégiée sont autant de facteurs qui entrent pour une large part dans la caractérisation du style d'un auteur. En outre, il existe un certain nombre de figures de rhétorique fondées sur la syntaxe.

Le type de syntaxe

☐ Il existe deux types de relations entre groupes constituants de la phrase :
– *La parataxe* combine des éléments de même niveau syntaxique, en les juxtaposant ou en les coordonnant. Caractéristique de la langue orale, la parataxe confère au texte écrit un style plus vif, souvent plus concis et en apparence plus simple. Lorsque la parataxe ne met en jeu aucun mot de liaison, on parle d'*asyndète*.
– *L'hypotaxe* désigne une syntaxe fondée sur des rapports hiérarchisés entre éléments de la phrase, du type propositions principales et subordonnées. Caractéristique du texte écrit, l'hypotaxe confère au discours davantage de complexité.

L'ordre des mots

☐ L'ordre des mots dans la phrase française est régi par deux types de facteurs :
– Par des contraintes grammaticales, c'est ainsi que l'ordre sujet-verbe-complément est l'ordre canonique de la phrase française. L'ordre des mots peut également être contraint par la modalité de la phrase.
– Ces contraintes souffrent de nombreuses exceptions lorsque des facteurs expressifs prennent le dessus. Un mot ou un groupe de mots peuvent occuper des places fort différentes, par détachement ou par segmentation, afin d'être mis en relief :

Elle lui plut si fort, *ma description idéale*, que ce récit nous rapprocha.
Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

☐ On remarquera enfin que la langue poétique bouleverse fréquemment l'ordre des mots, jusqu'à la dislocation des liens syntaxiques.

Les principales figures de syntaxe

☐ Les figures d'*opposition* permettent d'établir un contraste entre deux éléments de la phrase. C'est le cas de l'*antithèse* :

Ton bras est invaincu, mais non pas invincible
Pierre Corneille, *Le Cid*, 1637.

☐ Les figures de *répétition* jouent sur l'apparition à intervalles rapprochés des mêmes éléments du discours : l'*anaphore*, par exemple, joue sur la répétition du même terme en début de phrase ou de groupe :

Marcher à jeun. marcher vaincu, marcher malade.
Victor Hugo, *La légende des siècles*, 1859.

☐ Les figures d'*expansion* jouent sur l'énumération, par exemple l'effet de liste propre aux descriptions de Zola, ou sur la gradation, qui ordonne les termes suivant une progression ascendante ou descendante :

Ciel, Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !
Arthur Rimbaud, *Ophélie*, 1870.

STYLE ET SYNTAXE

La phrase proustienne

La caractérisation du style d'un auteur est souvent liée au type de syntaxe qu'il privilégie et à une organisation de la phrase qui lui est propre.
D'une manière générale, l'emploi de la phrase complexe (*hypotaxe*) demande au lecteur une attention soutenue, surtout lorsque la phrase s'allonge et comporte un grand nombre de propositions subordonnées enchâssées les unes dans les autres. C'est le cas de la phrase proustienne, dont le mouvement et la complexité révèlent le travail de la mémoire et de l'écriture :

Entre la couleur grise et douce d'une campagne matinale et le goût d'une tasse de chocolat, je faisais tenir toute l'originalité de la vie physique, intellectuelle et morale que j'avais apportée, environ une année auparavant, à Doncières, et qui, blasonnée de la forme oblongue d'une colline pelée – toujours présente même quand elle était invisible – formait en moi une série de plaisirs entièrement distincte de tous autres, indicibles à des amis en ce sens que les impressions tissées les unes dans les autres qui les orchestraient, les caractérisaient bien plus pour moi et à mon insu que les faits que j'aurais pu raconter.

Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, 1920-1921.

La phrase dépouillée

Si un auteur privilégie les phrases plus courtes, ou fondées sur des procédés de juxtaposition et de coordination plutôt que de subordination, l'effet créé sera très différent : simplicité du discours, volonté de dépouillement ou de linéarité de la phrase. Ainsi, dans *L'Enfant*, Jules Vallès (1832-1885) adopte parfois une syntaxe qui reproduit le discours du personnage, et qui contribue à rendre le point de vue du jeune garçon :

Mon oncle Joseph, mon tonton comme je dis, est un paysan qui s'est fait ouvrier [...]. Il est compagnon du devoir, il a une grande canne avec de longs rubans, et il m'emmène quelquefois chez la Mère des menuisiers. On boit, on chante, on fait des tours de force, il me prend par la ceinture, me jette en l'air, me rattrape et me jette encore. J'ai plaisir et peur !

Le style parlé

Certains auteurs utilisent une syntaxe très coupée, très segmentée, qui tente de reproduire les caractéristiques du discours oral. La syntaxe joue alors des ressources des différents registres de langue, pour reproduire par exemple les tours de la langue parlée.
Céline (ci-contre) (1894-1961) utilise ce procédé de manière de plus en plus systématique dans son œuvre, jusqu'à la complète dislocation de la phrase :



Voici Clémence Arlon. Nous avons le même âge, à peu près... Quelle drôle de visite ! En ce moment... Non, ce n'est pas drôle... Elle est venue malgré les alertes, les pannes de métro, les rues barrées... et de si loin !... de Vanves... Clémence vient presque jamais me voir... son mari non plus, Marcel...

Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952.

Le style sans contrainte

On pourrait encore citer d'autres tentatives pour affranchir la syntaxe de toute contrainte : certains romanciers ont écrit leur texte d'une seule coulée, en une longue et unique phrase : citons par exemple Claude Simon, dans *Histoire,* ou Gabriel Garcia Marquez, dans *L'Automne du patriarche*.

L'intertextualité

Malgré la nouveauté ou l'originalité dont chaque œuvre littéraire peut faire preuve, elle s'inscrit dans un réseau d'œuvres existantes, avec lesquelles elle entretient des jeux d'échos, d'harmonies et de correspondances. C'est au lecteur qu'il revient le plus souvent d'en juger, en mettant en œuvre sa propre culture.

La notion d'intertextualité

☐ Certains textes, de manière allusive ou parfois plus explicite, renvoient à des textes antérieurs, en les citant, en y faisant référence, ou en entretenant avec eux un réseau de correspondances. On nomme ces relations entre textes distincts (distinction d'époque, de genre, d'auteur…) intertextualité.

☐ L'intertextualité n'est pas uniquement fondée sur le plaisir des citations et de la connivence culturelle qu'elle demande. Elle dénote qu'un texte, quelle que soit son originalité, s'insère dans un tissu d'œuvres préexistantes et tire parfois son épaisseur de ces échos littéraires, culturels ou historiques.

Le rôle du lecteur

☐ L'intertextualité peut prendre différentes formes : les emprunts, citations, renvois explicites, sont immédiatement perceptibles par le lecteur et ne concernent donc pas directement l'intertextualité.

☐ On peut trouver, en revanche, des citations, fidèles ou déformées, qui ne sont pas démarquées dans le texte et dont rien ne signale l'origine. L'intertexte implicite demande donc de la part du lecteur une connivence culturelle. Ainsi, lorsqu'on lit les premiers vers du poème « Le mot amour » d'Aragon, on peut y déceler la trace du début de « La chanson du mal-aimé » d'Apollinaire :

Un soir de demi brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre

Guillaume Apollinaire,
« La chanson du mal-aimé », *Alcools*, 1913.

Un soir de Londres
Je marche dans les brouillards jaunes de février
Seul avec un amour qui commence

Aragon, « Le mot amour », *Le Roman inachevé*,
Paris, Gallimard, 1956.

☐ Dans une conception plus extensive de l'intertextualité, on peut considérer que l'on trouve dans tout texte des échos d'œuvres précédentes, sans pour autant qu'il y ait allusion ou citation. Ces correspondances, qu'il faut établir avec prudence, dépendent le plus souvent de la compétence du lecteur et de son bagage littéraire.

Les effets de l'intertextualité

L'intertextualité peut créer des effets variés.

☐ Il peut d'abord s'agir de simples allusions littéraires, en forme d'hommage à d'autres écrivains, d'une reconnaissance de ce qu'un auteur doit à ses prédécesseurs, à des textes qui l'ont « nourri ».

☐ L'intertexte peut également avoir une visée parodique, en particulier lorsque les allusions concernent des œuvres célèbres, inscrites dans la mémoire des lecteurs. Réécriture, parodies, références et allusions sont courantes chez beaucoup d'écrivains du XX^e siècle : on en trouvera des exemples chez Aragon, Queneau, Calvino.

THÈMES ET MOTIFS LITTÉRAIRES

■ Le motif

Il peut être constitué par une situation narrative, un personnage, une image, qui reviennent fréquemment. On l'identifie à l'intérieur d'un texte où à travers l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. Dans les romans de Zola, par exemple, on trouve très fréquemment la métaphore de l'organisme vivant appliquée à la description de lieux, de villes, de machines ; il s'agit là d'un *motif* zolien.

Certains motifs peuvent être identifiés dans des textes d'auteurs et d'époques différents, ce qui peut alors donner lieu à des comparaisons ou confrontations enrichissantes. Prenons comme exemple le motif de la première rencontre amoureuse, du premier regard, qui peut donner lieu à d'infinies variations.

■ Le thème

C'est une unité de sens plus large que le motif. Par thème, on entend l'idée centrale autour de laquelle une œuvre est bâtie. On dira par exemple, que le thème central d'*Othello*, de Shakespeare, est la jalousie. Mais il est le plus souvent difficile de réduire une œuvre à un thème. En revanche, il peut être intéressant de regrouper des textes traitant différemment de mêmes thèmes, afin de comparer les différentes manières de les traiter sur le plan littéraire.

La limite entre le motif et le thème est parfois difficile à définir. Un exemple permettra de montrer comment les deux notions s'articulent : après *Robinson Crusoé*, on trouve de très nombreux romans traitant du même *thème* : des naufragés devant survivre sur une île déserte. Cette veine romanesque comporte de nombreux *motifs* presque obligés : la reconnaissance des lieux, le premier feu, la recherche d'un abri, etc.

■ Quatre exemples

Les textes qui suivent traitent du thème de la fuite du temps, constitutif du lyrisme élégiaque. Mais les points de ressemblance ne doivent pas conduire à négliger les procédés poétiques fort différents, ni la spécificité du ton.



Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons !
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rives ;
Il coule, et nous passons.

Lamartine, « Le lac »,
Les Méditations poétiques, 1820.

Ô ma jeunesse, tes joies ont été glacées par les baisers du temps, mais tes douleurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein.

Aloysius Bertrand. *Gaspard de la nuit*, 1842.

Ah ! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignions nos bouches ! – C'est possible.
– Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
– L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Verlaine, « Colloque sentimental »,
Les Fêtes galantes, 1869.

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule le Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Apollinaire, « Le pont Mirabeau »,
Alcools, 1913.

Les tons d'un texte

Indépendamment du genre auquel il appartient, le texte littéraire est susceptible d'exprimer des émotions ou des états affectifs propres à l'écrivain ou que celui-ci prête à ses personnages, et de les faire partager au lecteur, grâce à des procédés d'écriture spécifiques. On uomme cela le ton d'un texte.

Le genre et le ton

☐ Bien qu'elles puissent parfois se recouper, ces deux catégories ne doivent pas être confondues; en effet, à l'intérieur du genre romanesque, on peut trouver des tons fort divers, qui peuvent cependant imprimer une dominante à certains textes. C'est ainsi que *Paul et Virginie*, de Bernadin de Saint-Pierre, possède une dominante pathétique, et que l'on pourrait qualifier d'« épiques » de nombreux passages des romans de Zola.

☐ Le théâtre offre cependant un découpage en genres qui peut coïncider avec une dominante tonale : une comédie, par exemple, jouera davantage avec les différents ressorts du comique, mais il n'y a pas forcément coïncidence entre eux. Le drame sérieux, que Diderot tentera de définir et de promouvoir au XVIII[e] siècle, fait largement appel au ton pathétique.

☐ La dominante tonale peut varier à l'intérieur d'un même roman, d'une même pièce, etc. Les auteurs peuvent d'ailleurs jouer avec l'alternance ou la rencontre inopinée des tons : une pièce comme *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset, juxtapose des caractères grotesques et des tirades à tonalité pathétique. C'est également le cas des drames romantiques, comme *Ruy Blas* de Victor Hugo.

Les principaux tons

– *Le ton tragique* est lié au sentiment que les faits se déroulent de manière inéluctable, sans que les hommes puissent enrayer ou infléchir le cours des événements. On en trouve les exemples les plus évidents dans la tragédie grecque ou dans la tragédie classique.

– *Le ton pathétique* tend à provoquer chez le lecteur compassion et attendrissement devant les malheurs des personnages, en faisant appel aux larmes et à l'exaltation des sentiments. Le XVIII[e] siècle offre de nombreux exemples de recours au pathétique, chez Diderot ou l'abbé Prévost (la mort de l'héroïne de *Manon Lescaut*, par exemple).

– *Le ton lyrique* cherche à communiquer et à faire partager au lecteur un état d'âme, une expérience profonde et individuelle. Le ton lyrique, fréquent en poésie, par exemple à l'époque romantique, privilégie le recours au « je » et à un lexique du sentiment et de l'émotion comme dans *Les Méditations*, de Lamartine.

– *Le ton épique* confère aux personnages ou aux événements une dimension et un sens qui les dépassent, afin de représenter symboliquement le destin ou l'histoire d'une communauté, d'un peuple, d'une nation.

– *Le ton comique* recouvre de très nombreuses nuances. Destiné à provoquer chez le lecteur l'amusement ou le rire, soit par le langage, soit par les situations, il est présent dans des genres très variés : le théâtre (Labiche, *La Cagnotte*); le roman (Queneau, *Zazie dans le métro*), et même la poésie.

LES DIFFÉRENTES CATÉGORIES DU COMIQUE

Les procédés du comique

L'appellation « comique » est trompeuse, dans la mesure où elle est utilisée pour qualifier des textes et des effets esthétiques extrêmement divers.
En fait, les textes auxquels on attribue un ton « comique » jouent souvent de différents procédés. Le théâtre de Feydeau joue du comique de gestes, de situations, de mots, et ne recule pas devant le burlesque et le trivial. Le comique des contes de Voltaire découle de l'ironie, mais aussi du burlesque et de la parodie.



Representation de *On purge Bébé* de Georges Feydeau au théâtre Édouard VII en 1994.

L'ironie

C'est une figure de pensée qui permet de laisser entendre le contraire de ce que l'on dit. Elle est particulièrement utilisée à des fins de raillerie ou de critique, chez Voltaire par exemple, ou encore chez Swift (1667-1745), qui propose dans la *Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* (1729), sur un ton docte et sérieux, que les jeunes enfants soient mangés, « en fricassées ou en ragoûts… ».

Le burlesque

Il consiste initialement en un décalage voulu entre le sujet et la manière : adopter un style sublime pour parler de choses triviales, ou encore évoquer des choses graves en termes triviaux : le burlesque peut donc passer par la parodie, en particulier au théâtre.

On vit, derrière un drap sale que l'on leva, le comédien Destin couché sur un matelas, un corbillon dans la tête, qui lui servait de couronne, se frottant un peu les yeux comme un homme qui s'éveille et récitant du ton de Mondory le rôle d'Hérode, qui commence par
Fantôme injurieux qui trouble mon repos.
L'emplâtre qui lui couvrait la moitié du visage ne l'empêcha pas de faire voir qu'il était excellent comédien. […]

Scarron, *Le Roman comique*, 1651-1657.

Le comique de mots

Il est fondé sur des jeux de mots, des procédés d'échos ou de répétition, un usage décalé du langage : on connaît le célèbre « Mais qu'allait-il faire dans cette galère ? », dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Un roman comme *Zazie dans le métro*, de Raymond Queneau, repose sur le comique de mots et la fantaisie verbale.

– Eh bien vêtez vous.
– Vêtissez-vous, ma toute belle. On dit : vêtissez-vous. Marceline s'esclaffa.
– Vêtissez-vous ! Vêtissez-vous ! Mais vous êtes nul. On dit : vêtez vous.
– Vous ne me ferez jamais croire ça.
Il avait l'air vexé.
– Regardez dans le dictionnaire. (…)
– Voyons voir… vésubie… vésuve… vetter… véturie, mère de Coriolan… ça y est pas (…)
– Merde, c'est d'un compliqué… Ah ! enfin, les mots que tout le monde connaît… vestalat… vésulien… vétilleux… euse… ça y est !

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959.

L'univers du théâtre

Participent à la magie théâtrale les décors, les costumes, la voix et le corps des comédiens aussi bien que le texte de la pièce. Dramaturge, acteurs, machinistes, metteur en scène travaillent en commun pour donner au public l'illusion qu'une véritable tranche de vie s'expose sous leur regard.

L'art dramatique

☐ Le *dramaturge* veut provoquer, dès le lever de rideau, diverses émotions chez le spectateur ; les moindres détails, présence ou absence de décors, costumes, maquillages, masques, éclairages, musiques, bruitages ont valeur de symboles.
☐ La *scène antique* et la *tragédie classique* sont d'une nudité qui révèle la force du texte dévoilant les ressorts de la condition humaine. On retrouve cette stylisation du décor dans le théâtre de l'absurde ; elle y exprime la vacuité désespérée de l'existence. En revanche, les pièces baroques du XVII^e siècle et les drames romantiques, par le faste de décors somptueux, suscitent une plongée dans l'imaginaire.
☐ Les *éclairages* s'associent au décor pour marquer la lumière de la joie ou l'angoisse de la montée des ténèbres.
☐ *Musique* et *costumes* ont également valeur de symboles. Anouilh (1910-1987), dans *Antigone* (1944), joue avec les anachronismes et fait interpréter sa version d'une tragédie classique en costumes du XX^e siècle.

Les comédiens et les personnages

☐ La seule intériorité des personnages de théâtre est celle que leur confère le texte : pour leur donner une épaisseur psychologique la gestuelle des acteurs est un élément du spectacle doté d'une aussi grande force expressive que les réparties.
☐ À cause de la structure des salles de théâtre, où la scène est éloignée des spectateurs, les comédiens doivent amplifier leur expression faciale et leurs gestes tout en paraissant naturels.

Il est indispensable pour un comédien de travailler, d'assouplir (et de donner une âme à) son corps plus encore que sa voix.

Jean Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard-N.R.F., 1993.

Avant lui, Molière, auteur et chef de troupe, s'était interrogé sur le travail du corps. L'un de ses personnages, Scapin, déclare à Sylvestre qui doit se déguiser :

Enfonce ton bonnet en méchant garçon. Campe-toi sur un pied. Mets la main au côté. Fais les yeux furibonds. Marche un peu en roi de théâtre.

Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte I, scène 5, 1671.

Le metteur en scène

☐ La fonction de metteur en scène est reconnue depuis le XIX^e siècle. Bien qu'il ne soit pas le dramaturge, il marque la pièce de son empreinte car sa lecture du texte peut faire considérablement varier l'interprétation.
☐ En 1995, au festival d'Avignon, Ariane Mouchkine a transposé *Tartuffe* dans un pays islamique pour montrer que tous les fanatismes religieux se valent, qu'ils soient ceux de la France du XVII^e siècle ou ceux du monde moderne.

L'ARCHITECTURE DE LA SCÈNE THÉÂTRALE

La scène antique

Le théâtre grec, sans décor, joué par seulement trois acteurs qui interprètent tous les rôles, est un spectacle complet fait de chants, de danses et de textes déclamés. C'est dans l'*orchestra*, espace circulaire, qu'évolue le chœur. L'acteur, sur le *proskenion*, domine l'*orchestra*. Cette séparation est à l'origine de la structure des pièces.

La scène médiévale

Sous l'influence des jeux liturgiques des grandes fêtes populaires comme le Carnaval, des récits chantés et mimés des trouvères, le théâtre médiéval (religieux ou profane) peut se jouer n'importe où dans la ville, sans salle particulière : les théâtres de l'Antiquité ont été détruits par l'Église au moment de la chute de l'Empire romain. Il n'y a pas de frontière entre le public et les acteurs ; dans les textes médiévaux, les interpellations des spectateurs sont multiples.
À partir du XIVe siècle des salles de spectacle permettant la construction de décors compliqués (machines) apparaissent. Plusieurs types de scènes existent, mais toutes permettent de communiquer avec le public.



Prestidigitateurs et comédiens dans une rue flamande à la fin du XIVe siècle.

Le théâtre à l'italienne

La scène italienne présente trois caractéristiques :
– la représentation n'a plus lieu dans un espace ouvert, à la lumière du jour, mais dans une salle close, à la lumière des chandelles et des lampes à huile : ce qui explique le découpage de la pièce de théâtre en actes car il faut moucher les mèches toutes les demi-heures ;
– plusieurs étages de loges et de galeries sont disposés autour de la scène ; le spectateur est éloigné des acteurs : leur connivence devient presque impossible ;
– la scène, par le jeu des décors et des lois de la perspective héritées des techniques de peinture, crée un monde d'illusions dans lequel doit entrer le spectateur.
C'est pour l'opéra que la salle à l'italienne s'impose en France au XVIIe siècle.

La scène moderne

Au XXe siècle, la scène italienne est de plus en plus abandonnée par les dramaturges et les metteurs en scène car elle est jugée artificielle et inégalitaire : les riches spectateurs peuvent s'offrir des loges bien situées, alors que les moins fortunés ont bien de la peine à suivre les évolutions sur scène. Jean Vilar, en 1951, déclare : « il nous faut [..] réunir dans les travées de la communication dramatique [...] l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ».
De nombreuses expériences tentent de retrouver un espace où acteurs et public seraient proches (la scène du Vieux-Colombier à Paris créée par Copeau) ou de ramener le théâtre dans la rue comme au Moyen Âge (festival d'Avignon).

Le texte théâtral

Bien qu'écrit, le texte théâtral doit être interprété : c'est en cela que réside la complexité d'un discours récité par des comédiens qui ont appris leurs répliques mais qui donnent l'illusion d'une improvisation. Les spectateurs doivent pouvoir croire à la réalité d'un univers qui n'est qu'artifices.

L'illusion du réel

☐ Les acteurs doivent donner l'illusion qu'ils improvisent : les répliques doivent avoir une apparence de naturel.
☐ S'ajoute à ces nécessités stylistiques « la concentration des effets ». Dans la réalité, les conversations sont faites de silences, de temps morts, de propos vides ou répétitifs : au théâtre chaque seconde de la représentation est chargée de sens et toute répartie obéit à une nécessité.
☐ S'il y a redondance ou vacuité, c'est la traduction d'une volonté de l'auteur (Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, 1950).
☐ Le langage dramatique n'obéit donc jamais vraiment aux mêmes lois que la communication ordinaire, même quand il paraît vouloir la mimer aussi parfaitement que possible.

La double énonciation

☐ Sur la scène, les personnages se donnent la réplique, c'est le premier niveau d'énonciation. Mais le destinataire privilégié du discours théâtral est le spectateur, c'est en réalité à lui que les comédiens s'adressent : c'est le deuxième niveau d'énonciation. On parle, à propos du texte théâtral, d'une double énonciation.
☐ La plupart du temps, l'illusion théâtrale fonctionne. Mais, parfois, les personnages, tel Harpagon dans *L'Avare* (1668) de Molière, s'adressent directement à l'auditoire et cassent cette illusion en fonction des desseins de l'auteur.
☐ S'ajoute un autre type de communication : celle du dramaturge qui interpelle son public, désirant provoquer en lui toutes sortes de sentiments et d'émotions : les auteurs tragiques du XVII[e] siècle souhaitaient inspirer admiration ou pitié, les écrivains modernes, très souvent, veulent dénoncer la société.

Les types de discours

☐ *Les didascalies :* indications scéniques données par l'auteur (sur le décor, les costumes, les jeux scéniques).
☐ *Les apartés :* propos qu'un personnage s'adresse à lui-même (selon l'illusion théâtrale, sans être entendu des autres personnages).
☐ *Le dialogue :* le dialogue théâtral se caractérise par un tempo plus rapide que celui de la conversation ordinaire.
☐ *Les répliques :* chaque réponse d'un personnage à un autre personnage est une réplique ; elle peut être courte *(répartie)* ou longue *(tirade)*.
☐ *La stichomythie :* consiste en un échange rapide de propos qui disloque le vers en alexandrins sur plusieurs réparties.
☐ *Le monologue (ou soliloque) :* le personnage est seul sur scène et se parle à lui-même. Ce type de discours s'impose lorsque le personnage réfléchit à voix haute.

L'EXPOSITION

■ Une nécessité pratique

Le texte théâtral ne peut être compris si le spectateur ne dispose pas au départ des indications nécessaires :
– pour se situer par rapport à une histoire,
– pour l'inscrire dans un espace,
– pour en fixer le rapport au temps.
Ces indications lui sont données par l'exposition.
Dans le théâtre antique elle consiste en un discours introductif adressé au public par le *coryphée* (chef du chœur tragique, extérieur à l'action scénique). Il présente le lieu, les circonstances, les personnages, et les bases de l'intrigue avant l'apparition des acteurs.

■ Un récit déguisé

Le théâtre classique transforme l'exposition en une véritable scène initiale, parfaitement intégrée au texte théâtral, faisant intervenir d'emblée des personnages, voire les héros eux-mêmes. La recherche du naturel et de la vraisemblance va peu à peu gommer les aspects trop conventionnels de cette scène d'exposition.

■ Une exposition dynamique

Dès Molière, l'exposition fait entrer directement le spectateur au cœur de l'action : au lieu d'être énoncées dans un dialogue ou un monologue plus ou moins artificiels, les données fondamentales de la situation dramatique sont révélées peu à peu par le jeu des caractères, l'atmosphère créée, les questions soulevées.
Le théâtre moderne radicalise cette évolution : il ne s'agit plus de poser un sujet que la pièce doit simplement développer selon un modèle fixé d'avance, mais de faire naître une interrogation qui ne recevra aucune réponse avant le dénouement.

■ Exposition et ranouvellement d'un mythe

Dans *Amphitryon 38* (1929), Jean Giraudoux (1882-1944) évoque les amours d'Alcmène et de Jupiter dont naîtra Hercule. Cette légende parfaitement connue de la mythologie grecque a déjà été largement traitée par de nombreux poètes et dramaturges. Pourtant, Giraudoux introduit sa pièce comme si on pouvait encore attendre un autre dénouement à cette histoire : Jupiter sera-t-il aimé d'Alcmène, fidèle épouse d'Amphytrion, au lieu de devoir la séduire par surprise ? Le roi des dieux goûtera-t-il au bonheur des mortels ?

JUPITER : Elle est là, cher Mercure !
MERCURE : Où cela, Jupiter ?
JUPITER : Tu vois la fenêtre éclairée, dont la brise remue le voile. Alcmène est là ! Ne bouge point. Dans quelques minutes, tu pourras peut-être voir passer son ombre.
MERCURE : À moi cette ombre suffira. Mais je vous admire, Jupiter, quand vous aimez une mortelle, de renoncer à vos privilèges divins et de perdre une nuit au milieu de cactus et de ronces pour apercevoir l'ombre d'Alcmène, alors que de vos yeux habituels vous pourriez si facilement percer les murs de sa chambre, pour ne point parler de son linge.
JUPITER : Et toucher son corps de mains invisibles pour elle, et l'enlacer d'une étreinte qu'elle ne sentirait pas !
MERCURE : Le vent aime ainsi, et il n'en est pas moins, autant que vous, un des principes de la fécondité.
JUPITER : Tu ne connais rien à l'amour terrestre, Mercure !
MERCURE : Vous m'obligez trop souvent à prendre figure d'homme pour l'ignorer. À votre suite, parfois j'aime une femme. Mais, pour l'aborder, il faut lui plaire, puis la déshabiller, la rhabiller ; puis, pour obtenir de la quitter, lui déplaire… C'est tout un métier…
JUPITER : J'ai peur que tu n'ignores les rites de l'amour humain. Ils sont rigoureux ; de leur observation seule naît le plaisir.

Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, acte I, scène 1, 1929.

Vivre le théâtre

Le texte théâtral, base d'un spectacle, vise à produire des effets immédiats et constants sur un être collectif : le public. Le style du dramaturge sert surtout à construire des mécanismes linguistiques, déclencheurs de réactions psychologiques, et qui maintiennent la vigilance des spectateurs en éveil.

Le choix des vers ou de la prose

☐ La scène classique réclamait pour les genres nobles l'ampleur de l'alexandrin. Seule la farce pouvait utiliser la prose.
☐ Molière est le premier à avoir posé le problème du choix de la prose ou des vers et à avoir essayé de défier les règles de la déclamation sur scène : il revendiquait une langue et une diction proches de la réalité.
☐ Même si le drame romantique renoue parfois avec ce grand vers lyrique, le théâtre, à partir du XVIII[e] siècle, tente de plus en plus de créer une impression de réalité, sauf lorsqu'il cherche à engendrer la poésie d'un monde imaginaire : tel est le cas des œuvres de Claudel (1868-1955).

La composition dramatique

☐ Lorsque le rideau se lève la scène d'exposition définit la situation initiale et le conflit qui va opposer les personnages. L'art du dramaturge consiste à donner l'essentiel des renseignements indispensables pour comprendre la situation.
☐ Après l'exposition, la succession des scènes ordonne l'entrée et la sortie des acteurs.
☐ Chaque acte doit s'achever sur un temps fort sans interrompre le fil dramatique. Leur progression est parfaitement calculée jusqu'au nœud de l'intrigue ; ensuite, les péripéties conduisent spectateurs et personnages vers le dénouement.
☐ Si la pièce de théâtre est découpée en tableaux plutôt qu'en actes, le dramaturge a davantage de liberté : le changement de tableau et le découpage de l'action obéissent à des lois moins strictes.

Les effets dramatiques

☐ Le temps de la représentation ne correspond pas au temps de l'histoire qui se déroule devant les yeux du public.
☐ Le théâtre classique français respectait l'unité de temps pour donner l'illusion du réel et essayer de faire coïncider les deux temporalités.
☐ Mais tout ne peut pas être représenté. À cause des limites de la mise en scène, ou du temps écoulé entre certaines péripéties de l'histoire :
– les récits prennent alors le relais des dialogues. Les batailles, par exemple, sont racontées par un personnage :
– le dramaturge opère des choix. On parle alors d'*ellipses temporelles*.
☐ Dans toute pièce de théâtre il y a alternance entre des scènes d'une grande intensité, renforcée par des quiproquos, des coups de théâtre et des scènes de transition : chez Molière, au temps du comique échevelé succèdent souvent des dialogues amoureux sans réelle portée dramatique. Grâce à cette alternance la vigilance du spectateur peut renaître après un temps de pause.

LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ
ANTONIN ARTAUD

La tragédie revisitée

Antonin Artaud (1896-1948) a profondément renouvelé la dramaturgie du théâtre contemporain.
En 1938, il réunit des essais sous le titre : *Le Théâtre et son double*. Cette œuvre permet de définir ses conceptions et, notamment, ce qu'il appelle le « théâtre de la cruauté ». Il ne faut pas confondre cruauté avec sang versé. Il s'agit plutôt de retrouver le sens du tragique athénien : mettre à nu sur scène, par l'intermédiaire des mythes, la faiblesse de l'homme « pris comme dans un tourbillon de forces supérieures » (*En finir avec les chefs-d'œuvre*), écrasé par un destin qui l'accable.
Artaud désire en finir avec le théâtre de « distraction » pour faire revivre un théâtre qui réveille « nerfs et cœur ».

La curation cruelle

Reprenant à son compte le vieux principe aristotélicien de catharsis qu'il baptise « curation cruelle », Artaud déclare que la première des fonctions du spectacle dramatique est de guérir. Il désire retrouver « la vieille tradition mythique du théâtre, où le théâtre est pris comme une thérapeutique, un moyen (de) guérison comparable à celui (de) certaines danses (des) Indiens mexicains » (extrait d'un brouillon de lettre écrit en 1935). Mais cette curation passe par « la transe magique » qui n'est possible que s'il y a complète identification du spectateur avec le héros qui se débat sur scène. Le théâtre « invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre, comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque... et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela » (*Le Théâtre et la Peste*).

À la recherche d'un théâtre complet

Refusant la psychologie et ce qu'il appelle « l'alchimie intellectuelle de sentiments » Artaud rêve d'une scène qui saurait rendre au corps son importance perdue. Pour bouleverser le spectateur, la force du théâtre ne réside pas dans un texte « de plus en plus verbal, diffus et assommant » mais dans un « langage physique, matériel et solide ».

Le théâtre et la cruauté

Une idée du théâtre s'est perdue. Et dans la mesure où le théâtre se borne à nous faire pénétrer dans l'intimité de quelques fantoches, et où il transforme le public en voyeur, on comprend que l'élite s'en détourne et que le gros de la foule aille chercher au cinéma, au music-hall ou au cirque, des satisfactions violentes, et dont la teneur ne le déçoit pas.
Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur.
Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder. [...]
La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier.
Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler. [...]

A. Artaud, « Le Théâtre de la cruauté », 1932, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938.

Le langage poétique

La propriété essentielle du texte poétique consiste, selon l'heureuse expression de Rimbaud, à signifier « littéralement et en tous les sens ». Il impose donc deux lectures : la première s'attache aux informations fournies linéairement ; la seconde, rétroactive, considère le texte comme une unité de forme et de sens.

L'importance du signifiant

Le signe linguistique présente deux caractéristiques : l'arbitraire du lien unissant le signifiant (la matérialité graphique et sonore du mot) au signifié (le sens du mot), la progression linéaire du discours. de signe en signe. Or la parole poétique « établit entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification » (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*). Dans ses *Calligrammes*, Apollinaire (1880-1918) organise son texte sur la page de telle sorte que le dessin obtenu mime le contenu du poème (le plus célèbre étant « La colombe poignardée et le jet d'eau »).
Le principe de linéarité est lui aussi remis en cause par l'exploitation de toutes les ressources du signifiant et des rapports que celui-ci entretient avec d'autres signifiants : d'où les jeux d'homophonie, de paronomase, d'anagramme, de polysémie, etc.

Le caractère cyclique

La poésie s'oppose aussi à la linéarité en raison de son caractère cyclique. L'un de ses traits distinctifs est le *vers*, dont l'origine latine *versus* connote l'idée d'un retour au point de départ et s'oppose au mot *prose* (du latin *prosa*, dérivé de *prosa oratio*, discours droit). Ce caractère est aussi suggéré par l'étymologie grecque du mot *strophe* (retour) et par le nom donné à de nombreuses formes médiévales comme *rondeau* et *rondel* (ronde) et *virelai* (virer). La répétition favorise la mémorisation, mais elle rappelle aussi que la poésie, le chant et la musique ont été très longtemps consubstantiels, notamment par la place privilégiée qu'ils accordent au rythme. L'écriture poétique utilise un très grand nombre de répétitions phoniques (rimes, assonances, allitérations, etc.), rythmiques (reprises de schémas syllabiques ou métriques), lexicales (retour de mots ou de groupes de mots), syntaxiques (effets de parallélisme).

La concentration

Dans la poésie, la densité du sens provient à la fois de l'importance réservée au signifiant et de la forte structuration du poème en raison de sa brièveté. Plusieurs éléments concourent à créer cette densité. Le texte poétique adopte généralement une syntaxe particulière, plus elliptique et plus dynamique que celle du discours, en privilégiant la parataxe et l'asyndète au détriment des mots de liaison ou des connecteurs. L'ordre des mots y est souvent bousculé, voire subverti, l'inversion la plus fréquente étant celle de l'adjectif qualificatif. D'autres éléments interviennent ; et même s'ils ne concernent pas exclusivement le texte poétique, ils sont probants parce qu'ils se concentrent dans celui-ci : c'est le cas de l'extraordinaire variété du lexique ou du recours fréquent aux images, notamment à la métaphore. Celle-ci, qui repose sur la création d'une analogie entre deux réalités différentes, apporte un réel enrichissement sémantique en proposant des associations nouvelles.

LE SONNET

Les origines du genre

Petit poème à forme fixe en quatorze vers, le sonnet apparaît au XIIIe siècle et semble remonter aux traditions de la poésie orale en Sicile et en Italie du Sud. Il passe ensuite en Toscane, où Pétrarque (1304-1374) le fixe dans son *Canzoniere*, modèle d'une série de recueils amoureux ; il est introduit en France par Marot (1496-1544) et Mellin de Saint-Gelais (1491-1558). *Les Amours* de Ronsard, *L'Olive* et *Les Regrets* de Joachim Du Bellay (1522 ?-1560) consacrent la francisation du sonnet.

Les formes du sonnet

Le sonnet comporte quatorze vers : deux strophes de quatre vers *(quatrain)* sur deux rimes généralement embrassées (abba-a'b'b'a') ; une strophe de six vers (*sizain*) qui, même décomposée en deux tercets sur le papier, doit garder sa structure de strophe unique avec deux vers à rimes plates (cc) et quatre vers à rimes croisées (dede) ou embrassées (deed).
Les premiers sonnets français utilisent le décasyllabe, mais Ronsard, dans *La Continuation des Amours* (1555), adopte l'*alexandrin*, considéré jusqu'alors comme le « vers héroïque » réservé aux grands genres poétiques et aux poèmes longs ; c'est sans doute lui qui a aussi introduit la dernière règle, l'alternance des rimes *féminines et masculines*.
Très populaire au XVIIe siècle, le sonnet est abandonné au XVIIIe puis redécouvert au début du XIXe, chez les poètes anglais, par les Romantiques et adopté par Baudelaire, Hugo, Nerval, Rimbaud, Mallarmé, etc.

Les caractéristiques du sonnet

Si la forme du sonnet est statique, son dynamisme provient des tensions internes. La régularité des quatrains est favorable aux parallélismes et aux oppositions, mais le déséquilibre entre des « blocs » différents permet d'accentuer – ou d'atténuer – la dissymétrie ; de plus, l'écart entre la disposition des rimes et celle des tercets crée un effet de distorsion entre la prosodie et la syntaxe. Quant à la pointe qui clôt le sonnet, elle est préparée dans l'ensemble de la pièce. Dans *Les Regrets*, Du Bellay s'est à la fois plié aux contraintes du genre et s'en est libéré, notamment par des jeux homophoniques qui complètent celui de la rime, comme l'atteste le Sonnet XII.



Chinon vu de la Loire. Gravure de Schroeder (XIXe siècle).

Veu le soing mesnager, dont travaillé je suis,
Veu l'importun soucy, qui sans fin me [tormente,
Et veu tant de regrets, desquels je me [lamente,
Tu t'esbahis souvent comment chanter je [puis.

Je ne chante (Magny) je pleure mes ennuys :
Ou, pour le dire mieulx, en pleurant [je les chante,
Si bien qu'en les chantant, souvent [je les enchante :
Voila pourquoy (Magny) je chante jours et [nuicts.

Ainsi chante l'ouvrier en faisant son ouvrage,
Ainsi le laboureur faisant son labourage,
Ainsi le pelerin regrettant sa maison,

Ainsi l'advanturier en songeant à sa dame,
Ainsi le marinier en tirant à la rame,
Ainsi le prisonnier maudissant sa prison.

Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, 1558.

Les caractéristiques du vers

Le vers a très longtemps été la marque distinctive de la poésie. Au XIXe siècle, les règles qui le régissaient jusqu'alors ont été bousculées, et le poème en prose a fragilisé la frontière entre prose et poésie. L'étude du vers permet de comprendre les effets produits, à la fois, par la soumission aux règles et par leur contestation.

Le décompte des syllabes

☐ Le vers est une unité rythmique. Pour identifier sa nature, il faut compter le nombre de syllabes qui le composent. Deux phénomènes particuliers doivent être pris en compte :
– *la prononciation du* e *muet* : le *e* vaut pour une syllabe quand il est suivi d'une consonne ou d'un h aspiré ; en revanche, il ne se prononce pas quand il précède une voyelle ou se trouve en fin de vers :
– *la diérèse* : deux syllabes ordinairement fondues en une seule peuvent être phonétiquement dissociées en poésie (puri*fi/er* = 4 syllabes) ; *la synérèse*, en revanche, groupe deux sons habituellement autonomes (ouvrier = 2 syllabes).

Les différents mètres

☐ Le mètre est la mesure du vers, caractérisé par le nombre de syllabes qu'il comporte. La poésie française recourt à différents mètres qui ne produisent pas le même effet.
☐ L'*alexandrin* (12 syllabes) est le plus long des vers réguliers ; dans sa structure classique, il a une césure après la sixième syllabe qui le coupe en deux groupes de six syllabes appelés *hémistiches*. Le *décasyllabe* (10 syllabes), l'*octosyllabe* (8 syllabes), l'*exasyllabe* (6 syllabes) sont les autres vers de mètre pair les plus fréquents.
☐ Les vers de mètre impair ont souvent été utilisés pour créer une rupture avec les vers plus classiques. L'*ennéasyllabe* (9 syllabes) a été prôné par Verlaine en raison de sa légèreté ; quant à l'*heptasyllabe* (7 syllabes), on le trouve souvent dans les vers mêlés.
☐ Le *vers libre*, présent dans la poésie principalement depuis la fin du XIXe siècle, compte un nombre de syllabes très variable. Quand les vers libres constituent de petits paragraphes séparés par des blancs typographiques, on parle de *versets*.

Les strophes et les rimes

La strophe est un groupement de vers. Les plus courantes sont le *distique* (2 vers), le *tercet* (3 vers), le *quatrain* (4 vers), le *quintil* (5 vers), le *sizain* (6 vers), le *huitain* (8 vers), le *dizain* (10 vers).
☐ Les rimes sont la reprise, à la fin de deux ou plusieurs vers, des mêmes phonèmes (on trouve aussi des rimes internes). On les étudie en tenant compte de :
– leur disposition. On distingue les rimes *plates* ou suivies (aabb), les rimes *croisées* (abab) et les rimes *embrassées* (abba) ;
– leur qualité. La rime est appelée *pauvre* si les deux mots de fin de vers ont un seul phonème commun : vou*s*-geno*u* [u] ; elle est dite *suffisante* dans le cas de deux phonèmes communs : rê*ve*-achè*ve* [ɛv], et *riche* si trois phonèmes ou davantage se répondent : che*val*-ri*val* [val] ;
– leur genre. La rime est dite *féminine* quand le mot s'achève sur un *e* muet ; dans tous les autres cas, il s'agit de rimes *masculines*.

LE POÈME EN PROSE

Les origines du genre

Gaspard de la Nuit (1842, œuvre posthume) d'Aloysus Bertrand (1807-1841), est la première apparition du poème en prose dans une époque où le romantisme subvertit déjà largement l'héritage des classiques.

La poésie était jusque-là indissociable des règles contraignantes de la versification. Mais au début du siècle, la prose est tout imprégnée de poésie, comme en témoignent, par exemple, *Atala* (1801) et *René* (1802) de Chateaubriand (1768-1848) et, à la même période, des œuvres poétiques étrangères écrites en prose et traduites en français. Ainsi naît le poème en prose qui, bien que difficile à définir, devient un genre à part entière qu'illustrent, entre autres, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé (1842-1898) au XIX^e^ siècle ainsi que de très nombreux poètes au XX^e^.

Les caractérisiques du poème en prose

Cette appellation « poème en prose » en forme d'oxymore souligne l'ambivalence du genre ; à la prose, il emprunte la liberté de ton et d'inspiration ; à la poésie, les sonorités, certains rythmes et les images qui assurent son unité. Le poème en prose, « concentration de l'idée poétique », est un « objet » qui se suffit à lui-même : en quelques lignes, le lecteur doit avoir l'impression d'être confronté à un texte qui fonctionne de manière autonome. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit d'un texte essentiellement descriptif ou allégorique, on peut établir la comparaison avec un tableau dont les différentes composantes s'éclairent mutuellement et participent à l'harmonie de l'ensemble sans qu'il soit nécessaire de procéder à une lecture référentielle.

De plus, le poème en prose est particulièrement apte à suggérer, à situer une atmosphère, un rêve, un songe, une vision ; car l'absence de contraintes permet le libre déploiement de l'imagination et ouvre un espace nouveau à l'idée poétique. D'ailleurs, Baudelaire espérait trouver en lui une prose « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ».

Si Rimbaud a adopté cette forme dans les *Illuminations*, c'est justement qu'elle se prêtait infiniment mieux que le vers à ses tableaux, nés de l'imagination d'un visionnaire, à cette succession de « rêves intenses et rapides » dont « Les Ponts », ci-dessous, fournissent un bon exemple :



Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. – Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

Arthur Rimbaud, « Les Ponts »
Illuminations, 1872-1873.

L'étude du rythme

Depuis l'Antiquité, le vers était accompagné de musique. Certes, cette particularité a disparu mais le rythme, composante musicale de la langue, est toujours l'élément fondamental du texte poétique. Tous les niveaux – sonorités, mètres, syntaxes – participent à son élaboration.

Accentuation et rythme

On établit une distinction entre les syllabes accentuées, appelées *toniques*, et les autres syllabes, dites syllabes *atones*. L'accent tonique porte sur la dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe de mots, sauf si cette syllabe se termine par un *e* muet : dans ce cas, c'est l'avant-dernière syllabe qui reçoit l'accent tonique. Dans le vers, le rythme est donné par la place des accents toniques. Chaque accent tonique est immédiatement suivi d'une coupe, et l'ensemble des coupes permet de mesurer le rythme du vers. Tous les accents n'ont cependant pas le même statut. Ceux qui portent sur la sixième et la douzième coupes sont obligatoires : ce sont les accents *fixes* ; les autres, placés librement, sont dits *mobiles*.

Les rapports entre le rythme linguistique et le rythme métrique

☐ En ce qui concerne l'alexandrin, on peut distinguer deux types de rythme :
– *le rythme binaire* quand le vers est divisé par la césure (pause principale) en deux mesures égales de six syllabes ou *hémistiches* ;
– *le rythme ternaire* : l'alexandrin ne compte que trois accents d'intensité et est donc coupé en trois parties. On lui donne le nom de *trimètre romantique*, en raison de l'utilisation qu'en on fait les poètes romantiques :

De la douceur, / de la douceur, / de la douceur.
4 4 4

Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866.

☐ La pause rythmique coïncide souvent avec la fin d'une unité grammaticale ; mais il peut y avoir conflit entre le mètre et la syntaxe, ce qui permet de mettre en valeur certains mots.
– *L'enjambement* : on reporte sur le vers suivant plusieurs mots nécessaires à la compréhension du vers précédent :

Une lutte éternelle en tout temps, en tout lieu,
Se livre sur la terre, en présence de Dieu…

Alfred de Vigny, *Les Destinées*, 1848.

– *Le rejet* : on rejette dans les vers suivant un mot ou un groupe de mots :

Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Arthur Rimbaud, *Le Dormeur du val*, 1870.

– *Le contre-rejet* : une proposition commence par un ou deux mots dans le vers précédent et s'achève dans le vers suivant :

L'homme ne mûrit pas il vieillit *ses enfants*
Ont le temps de vieillir avant qu'il ne soit mort.

Paul Éluard, *Le Lit, la table*, Paris, La Pléiade, 1944.

MODE D'EMPLOI POUR L'ÉTUDE D'UN POÈME

■ L'étude de la forme du poème

S'agit-il d'un poème en vers ? En vers libres ? En prose ?
Perception globale du poème : organisation dans l'espace et organisation strophique.
Étude du schéma des rimes : plates, embrassées, croisées ?
Métrique : compter les syllabes de chaque vers avec précision. Existe-t-il un seul ou plusieurs types de vers ? Quel est le schéma des alternances ?

■ Considérations sur le rythme et la syntaxe

Y a-t-il conflits entre le mètre et la syntaxe (phénomène d'enjambement) ? Quelles en sont les conséquences sur le rythme ? Les césures syntaxiques correspondent-elles aux césures du vers ? Peut-on repérer des équivalences syntaxiques marquantes – parallélismes de construction – ou des figures jouant sur la syntaxe – chiasmes, antithèses, symétries, etc. ?
Quel type de syntaxe semble prédominer : parataxe ou hypotaxe ? Les écarts par rapport à une syntaxe « standard » sont-ils grands ?
Le rythme du poème est lié, entre autres, à des facteurs syntaxiques : retour de l'accent de groupe et facteurs prosodiques.

■ L'examen des sonorités

Sont significatives toutes les isotopies sonores – phonèmes ou combinaisons de phonèmes – dont la fréquence paraît nettement supérieure à la normale. On distinguera *allitérations* et *assonances*, puis on étudiera ces sonorités à l'intérieur du vers, de la strophe, du poème, afin de décider de leur valeur structurante.

■ L'exploration des isotopies lexicales et sémantiques

Explorer les mots du texte et les associer dans des champs lexicaux. Ne pas oublier qu'un même mot peut appartenir à deux champs lexicaux, l'ambiguïté sémantique constituant souvent un des fondements de la langue poétique.
Des interférences et croisements de champs lexicaux on peut parfois déduire la figure structurante du poème (comparaison, métaphore, allégorie, etc.).
Procéder à un relevé précis des figures employées. Comparaisons et métaphores, antithèses, allégories, personnifications, symboles sont parmi les plus utiles à étudier. Tenter de les mettre en relation afin d'en souligner la cohérence.

■ Les éléments culturels et intertextuels

De nombreux textes contiennent des références qu'il faut décrypter. Il faut aussi mettre en relation le texte avec des éléments d'ordre biographique ou d'histoire littéraire lorsqu'ils sont pertinents.
L'intertexte – l'ensemble des textes préexistants – peut aussi fournir des références utiles pour la lecture et la compréhension.

■ Les hypothèses globales sur le sens

À ce stade, il s'agit de confronter les divers éléments recueillis afin de bâtir des hypothèses d'interprétation du texte.
Ne pas oublier de s'interroger sur :
– le système d'énonciation (les marques du locuteur dans l'énoncé);
– la dominante du poème (narrative, descriptive, introspective, etc.);
– la tonalité du texte (lyrique, épique, pathétique, etc.).

Le narrateur et la narration

Tout événement, même le plus quotidien, fournit matière à récit. Conte, nouvelle, fable, roman, rubrique de faits divers, etc. relatent une histoire. La prise en charge et l'organisation du récit par un narrateur, médiateur entre la fiction et le lecteur, constitue le texte narratif.

L'histoire et la narration

☐ Tout récit comporte deux dimensions :
– l'histoire, constituée d'actions et de personnages, retrace des événements situés dans un temps et un cadre donnés, et ordonnés les uns par rapport aux autres de telle façon que le lecteur a l'illusion d'être confronté à un ensemble cohérent. Elle est appelée fiction quand les faits racontés sont imaginaires;
– la narration, mise en texte de l'histoire et de la fiction, suppose une série de choix effectués par la voix qui la prend en charge. Il est essentiel de ne pas confondre l'auteur, personne réelle qui produit et qui signe le texte, et le narrateur, être de papier, instance fictive au même titre que l'univers représenté, qui raconte l'histoire et dont la présence est repérable par les marques de son énonciation.

Le narrateur

☐ L'étude du texte narratif exige que l'on se pose d'emblée la question « Qui raconte ? » afin de déceler la place que le narrateur occupe par rapport à l'histoire : soit il la narre de l'extérieur, soit il en est lui-même l'un des personnages.
☐ En effet, le narrateur peut être extradiégétique; dans ce cas, il se trouve hors de la fiction et le récit est mené à la troisième personne; toutefois, sa présence est parfois décelable par une série d'indices d'énonciation – modalisations, termes qui expriment un sentiment, notamment –, référant à quelqu'un qui porte des jugements sur les personnages ou commente les actions et les événements.
☐ À l'inverse, le narrateur peut être intradiégétique : présent dans l'histoire qu'il raconte, il en est soit le héros soit le témoin, et le récit est alors mené à la première personne.

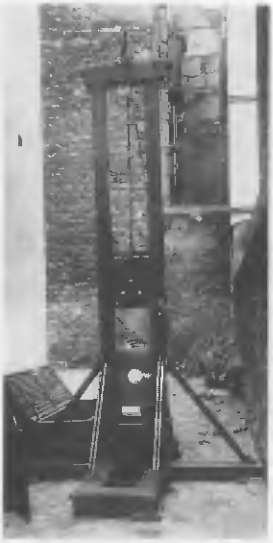
Les focalisations

☐ Pour analyser un texte narratif, il est nécessaire de déterminer le point de vue à partir duquel sont présentés les éléments de l'histoire. En général, on distingue trois types de focalisation :
– *La focalisation zéro.* Les personnages et les faits sont décrits sous plusieurs angles à la fois par un narrateur omniscient, c'est-à-dire par un narrateur qui sait et voit tout.
– *La focalisation externe.* Le foyer de la perception paraît extérieur à la réalité décrite et ne nous livre ni les pensées ni les motivations des protagonistes de l'action.
– *La focalisation interne.* Le lecteur découvre le monde représenté à travers le regard d'un personnage. La focalisation est dite *fixe* quand on ne quitte quasiment pas le point de vue d'un personnage, le narrateur ayant utilisé un témoin qui donne sa propre vision des événements ou des autres personnages; elle est *variable* lorsqu'il y a changement de personnage focal, et *multiple* dans le cas où les événements sont évoqués selon le point de vue alterné de différents personnages.

LES DIFFÉRENTES FONCTIONS DU NARRATEUR

On peut attribuer au narrateur différentes fonctions dont les principales sont :
- une *fonction narrative*, qui consiste à raconter l'histoire ;
- une *fonction de régie*, dans le cas où l'organisation interne du texte est soulignée par le discours du narrateur en tant que tel ;
- une *fonction de communication*, orientée vers le lecteur ;
- une *fonction idéologique*, qui renvoie aux interventions directes ou indirectes du narrateur prenant la forme didactique d'un commentaire de l'action. Ce discours, appelé discours auctorial, implique la présence de l'auteur, réel ou fictif.

Dans *Les Misérables*, Victor Hugo (1802-1885) multiplie les interventions qui s'insèrent dans la trame narrative. Ainsi, après l'épisode où Mgr Myriel accompagne un malheureux à l'échafaud, la voix auctoriale intervient pour provoquer chez le lecteur la même commotion que celle reçue par le personnage de l'évêque, afin de l'amener à refuser le recours à la guillotine.



Fonction de régie ← Quant à l'évêque, avoir vu la guillotine fut pour lui un choc, et il fut longtemps à s'en remettre.

Fonction idéologique ← L'échafaud, *en effet*, quand il est là, dressé et debout, a quelque chose qui hallucine. On peut avoir une certaine indifférence sur la peine de mort, ne point se prononcer, dire oui et non, tant qu'on n'a pas vu de ses yeux une guillotine ; mais si l'on en rencontre une, la secousse est violente, il faut se décider et prendre parti pour ou contre. Les uns admirent, comme de Maistre, les autres exècrent, comme Beccaria. La guillotine est la concrétion de la loi ; elle se nomme *vindicte* ; elle n'est pas neutre, et ne *vous* permet pas de rester neutre. Qui l'aperçoit frissonne du plus mystérieux des frissons. Toutes les questions sociales dressent autour de ce couperet leur point d'interrogation. L'échafaud est vision. L'échafaud n'est pas une charpente, l'échafaud n'est pas une machine, l'échafaud n'est pas une mécanique inerte faite de bois, de fer et de cordes. Il semble que ce soit une sorte d'être qui a je ne sais quelle sombre initiative ; on dirait que cette charpente voit, que cette machine entend, que cette mécanique comprend, que ce bois, ce fer et ces cordes veulent. Dans la rêverie affreuse où sa présence jette l'âme, l'échafaud apparaît terrible et se mêlant de ce qu'il fait. L'échafaud est le complice du bourreau ; il dévore ; il mange de la chair, il boit du sang. L'échafaud est une sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée.

Fonction de communication ←

Fonction narrative ← Aussi l'impression fut-elle horrible et profonde ; le lendemain de l'exécution et beaucoup de jours encore après, l'évêque parut accablé. La sérénité presque violente du moment funèbre avait disparu : le fantôme de la justice sociale l'obsédait.

Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

L'action et les personnages

L'enchaînement des événements et les transformations des états et des situations construisent l'action du récit à laquelle participent les personnages. Le pacte narratif fait que l'on admet l'existence de ces êtres de papier ; et l'un des plaisirs de la lecture provient de l'identification possible du lecteur à ces créatures imaginaires.

La structure de l'action

□ Tous les récits développent une intrigue suivant une série de séquences qui s'enchaînent selon un ordre quasiment invariable. Une séquence complète est constituée de cinq étapes qui forment un cadre permanent dans lequel se déroulent des événements toujours différents. Au point de départ, on trouve la *situation initiale*, qui présente un état d'équilibre, où sont généralement présentés l'époque et le lieu de l'histoire, certains personnages et des indices laissant présager une rupture. Celle-ci intervient par le biais d'un *élément modificateur* qui perturbe l'enchaînement prévu, crée ainsi une situation instable et déclenche l'action en nourrissant un *conflit* et des *péripéties* : c'est la partie dynamique du récit. Cette phase se prolonge jusqu'à ce qu'une force opposée provoque un retour à un nouvel équilibre qui ouvre sur la *situation finale*.

□ Un récit étant constitué de plusieurs séquences. celles-ci s'agencent selon trois modalités principales :

– *l'enchaînement*, quand les épisodes se succèdent de façon linéaire, sans s'imbriquer les uns dans les autres ;

– *l'enchâssement*, lorsqu'un récit est inséré dans le récit initial ;

– *l'entrelacement*, quand une phrase de la première séquence alterne avec une phase de la seconde, ce procédé permettant généralement de produire un effet de simultanéité.

Les procédés de caractérisation des personnages

□ Dans un récit, pour créer l'illusion de l'existence d'un personnage, un écrivain dispose d'un certains nombre de procédés de caractérisation.

□ Celle-ci peut se faire directement : le personnage se voit attribuer une identité, c'est-à-dire un nom, un prénom, parfois un surnom ou un titre, un langage, un passé ; de plus, son portrait (physique et psychologique) est le plus souvent établi.

□ Mais la caractérisation peut s'effectuer indirectement : notations sur ses comportements, sur l'espace et le cadre dans lequel il vit, observations portées sur lui par les autres personnages ; dans ce cas, c'est au lecteur de déceler et de regrouper les indices donnés afin de compléter sa personnalité.

Les fonctions des personnages

□ On ne peut toutefois limiter l'étude d'un personnage à ce qu'il est ; il est aussi essentiel de prendre en compte l'action qu'il accomplit. La notion d'actant permet de classer les rôles joués par les personnages selon six fonctions fondamentales : *le sujet* de l'action (celui qui réalise le projet), *l'objet* (ce qui est visé par le sujet), *l'adjuvant* (qui aide le sujet), *l'opposant* (qui constitue un obstacle), *le destinateur* (qui fixe la mission du héros), et *le destinataire* (qui reçoit l'objet).

LE PROCÈS FAIT AU PERSONNAGE





Jean-Paul Sartre contre François Mauriac

En 1939, Sartre (1905-1980), dans un article intitulé « M. François Mauriac et la liberté », récuse la technique traditionnelle du récit qui fait du narrateur omniscient un égal de Dieu, un créateur tout-puissant vis-à-vis de ses personnages et imposant rétrospectivement une explication des événements. À l'inverse, Sartre prône une nouvelle esthétique romanesque visant à un effacement du narrateur, afin de laisser au personnage la liberté d'un avenir, de donner l'illusion que « les jeux ne sont pas faits ».

Une contestation radicale du personnage

Le « nouveau roman » conteste l'existence du personnage en le réduisant à un degré schématique, en l'évoquant comme une ombre ou en lui attribuant une existence instable et menacée. Ainsi, Nathalie Sarraute (née en 1902), dans *Tropismes* (1938), s'inscrivant dans la lignée de Proust, Joyce et Kafka, veut rendre compte de la complexité de la vie psychologique : refusant l'étude des caractères et la construction des personnages, elle s'attache à pénétrer dans la conscience pour chercher à cerner les tropismes, « les mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience », qui sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, de nos sentiments et qui lui paraissent « constituer la source secrète de notre existence ».

Elles baragouinaient des choses à demi exprimées, le regard perdu et comme suivant intérieurement un sentiment subtil et délicat qu'elles semblaient ne pouvoir traduire.
Il les pressait « Et pourquoi ? et pourquoi ? Pourquoi suis-je donc un égoïste ? Pourquoi un misanthrope ? Pourquoi cela ? Dites, dites ? »
Au fond d'elles-mêmes, elles le savaient, elles jouaient un jeu, elles se pliaient à quelque chose. Il leur semblait parfois qu'elles ne cessaient de regarder en lui une baguette qu'il maniait tout le temps comme pour les diriger, qu'il agitait doucement pour les faire obéir, comme un maître de ballet. Là, là, là, elles dansaient, tournaient et pivotaient, donnaient un peu d'esprit, un peu d'intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur le plan interdit qui pourrait lui déplaire.

Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Editions de Minuit, 1938 et 1957.

Le temps et le récit

Le texte narratif relate des faits situés dans le temps. Ordre des événements, moment et durée de l'action déterminent le temps de l'histoire. Le récit se déploie dans des mots, des phrases, des chapitres qui constituent le temps de la narration. Le rapport entre ces deux temps révèle les choix du narrateur.

Moment de la narration/moment de la fiction

☐ Tout narrateur situe sa narration chronologiquement par rapport aux événements qu'il raconte. On peut envisager quatre possibilités :
– *la narration ultérieure*, se situant après les événements de l'histoire. C'est le cas le plus fréquent ; on parle de récit rétrospectif. La distance entre le moment de l'histoire et celui de la narration peut être très variable : ainsi dans *Manon Lescaut* (1731) de l'abbé Prévost, Des Grieux relate ses malheurs au chevalier de Renoncour près de deux ans après les faits alors que dans *Le Lys dans la vallée* (1836) de Balzac, Félix de Vandenesse narre des événements qui se sont produits une dizaine d'années auparavant ;
– *la narration antérieure*, faite avant les événements. Il s'agit du cas le plus rare, et on ne rencontre des récits de ce type que sous la forme de passages relativement courts, insérés dans un récit complet, présentant des prophéties ou des rêves prémonitoires, comme dans *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval ;
– *la narration simultanée*, tendant à se situer le plus près possible du déroulement des événements de l'histoire. La première partie de *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus peut illustrer ce type de narration ;
– *la narration intercalée*, faite entre les moments de l'action. Le roman épistolaire et le journal intime répondent à ce choix narratif.

Ordre de la narration/ordre de la fiction

☐ Il est nécessaire de s'interroger sur les rapports qu'entretiennent l'ordre de la narration et celui de la fiction. Ils peuvent être de deux types :
– soit le narrateur présente les événements en suivant l'ordre dans lequel ils sont censés s'être déroulés : dans ce cas, la narration épouse l'ordre chronologique ;
– soit le narrateur ne respecte pas cet ordre : on est alors en présence d'*anachronie*, de durée variable. Il s'agit d'une *analepse* lorsqu'on est confronté à un retour en arrière et d'une *prolepse* quand la narration annonce des faits à venir.

Le rythme du récit

☐ Tout récit combine plusieurs mouvements narratifs utiles à analyser pour étudier les temps forts et les temps faibles de l'action.
☐ On peut distinguer : *la scène* (qui tend à réaliser une égalité de durée entre le temps de l'histoire et celui de la narration), *le sommaire* (résumé plus ou moins bref des événements), *la pause* (suspension du temps de l'histoire par des descriptions, des commentaires, etc.) et *l'ellipse* (silence de la narration sur des événements qui ont eu lieu dans l'histoire).

LA DESCRIPTION

L'insertion de la description dans la narration

Le texte descriptif privilégie l'imparfait (à valeur durative), temps de l'arrière-plan sur lequel se détachent les actions et l'enchaînement des événements principaux, placés au premier plan par l'emploi du passé simple, temps habituel du texte narratif.

En outre, si la narration présente une succession chronologique de faits, la description, elle, marque une pause ou un ralentissement afin de représenter des objets, des personnages ou des lieux. Pour distinguer la description de la narration, il est nécessaire de prêter attention à un certain nombre de critères : la présence d'un milieu transparent, celle de marques typographiques, de verbes de perception, de déictiques spatiaux, et le développement de champs lexicaux spécifiques.

Les fonctions de la description

La description remplit de multiples fonctions qui peuvent s'entremêler :

– *une fonction imitative* qui permet d'authentifier le monde représenté en donnant au lecteur l'illusion du réel ;

– *une fonction informative* (voire didactique) qui offre au narrateur le moyen de transmettre un savoir sur la réalité ;

– *une fonction narrative* quand la description participe au développement de l'intrigue et livre des indices sur des personnages ou annonce un épisode futur de l'histoire ;

– *une fonction ornementale* ;

– *une fonction symbolique* comme l'atteste ce passage du *Lys dans la vallée* de Balzac. Félix de Vandenesse, lors d'un bal donné à Tours, rencontre une belle inconnue dont il ne peut s'empêcher d'embrasser le dos. En route pour Frapesle, il a l'intuition que la femme qu'il recherche vit dans ce lieu. La description prend ici une fonction symbolique : le jeu des métaphores noue un lien étroit entre les formes du corps féminin admiré et celles de la vallée de l'Indre.



– Si cette femme, la fleur de son sexe, habite un lieu dans le monde, ce lieu, le voici.

À cette pensée, je m'appuyai contre un noyer sous lequel, depuis ce jour, je me repose toutes les fois que je reviens dans ma chère vallée. Sous cet arbre confident de mes pensées, je m'interroge sur les changements que j'ai subis pendant le temps qui s'est écoulé depuis le dernier jour où j'en suis parti. Elle demeurait là, mon cœur ne me trompait point : le premier castel que je vis au penchant d'une lande était son habitation. Quand je m'assis sous mon noyer, le soleil de midi faisait pétiller les ardoises de son toit et les vitres de ses fenêtres. Sa robe de percale produisait le point blanc que je remarquai dans ses vignes sous un albergier. Elle était, comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore, LE LYS DE CETTE VALLÉE, où elle croissait pour le ciel en la remplissant du parfum de ses vertus. L'amour infini, sans autre aliment qu'un objet à peine entrevu dont mon âme était remplie, je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes, par ces lignes de peupliers qui parent de leurs dentelles mobiles ce val d'amour, par les bois de chênes qui s'avancent entre les vignobles sur des coteaux que la rivière arrondit toujours différemment, et par ces horizons estompés qui fuient en se contrariant.

Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, 1835.

La situation d'argumentation

L'argumentation est la démarche par laquelle un locuteur prend position et entreprend d'amener son interlocuteur à adopter son point de vue ; ce qui implique une stratégie habile.

Liberté d'opinion

☐ Toute argumentation soutenue présupppose le droit à la parole ou à l'écriture, donc la liberté d'expression. L'argumentateur développe son point de vue, défend sa thèse car la société ou son interlocuteur l'autorisent à le faire.
☐ Lorsque la tyrannie et la censure cherchent à entraver cette liberté il est nécessaire d'adopter des stratégies de défense si l'on tient à s'exprimer.

Pourquoi argumenter ?

☐ On reconnaît trois objectifs spécifiques à l'argumentation : convaincre, délibérer et justifier ou attaquer.
☐ *La justification* ou *l'attaque* sont des démarches rétrospectives (c'est-à-dire après coup). Il s'agit, après une action ou une déclaration, d'en prouver la pertinence ou bien l'absurdité. Lorsqu'un enfant défend son droit de fréquenter un camarade mal vu de ses parents, il use de ce type de discours. Ronsard, dans la *Réponse aux injures* (1563), fait sa propre apologie : il récuse les accusations de paganisme portées contre lui après la publication de ses *Discours* (1562).
☐ *La délibération* permet l'examen de thèses contradictoires entre lesquelles il faut choisir. Chacune est exposée avec des arguments : devons-nous partir en vacances à la campagne ou à la mer ? Dans le chapitre 3 de *Pantagruel* (Rabelais, 1532) Gargantua ne sait s'il doit rire de la naissance de son fils Pantagruel ou pleurer la mort de sa femme Badebec : il aligne des arguments contradictoires pour décider de son attitude.

D'un côté et d'autre il avait arguments sophistiques (ici, dialectiques) qui le suffoquaient, car il les faisait très bien *in modo et figura* (selon le mode et la figure)…

Rabelais, *Pantagruel*, chapitre 3, 1532.

☐ Lorsqu'il s'agit de convaincre, le locuteur cherche à influencer pour faire adopter son point de vue. C'est la démarche de Pascal dans les *Pensées* (1670). Convaincu de la vérité du christianisme, il désire en persuader son lecteur.

Argumenter ou influencer ?

☐ La personne qui argumente met en œuvre une stratégie complexe, elle peut même utiliser des techniques proches de la manipulation pour persuader efficacement :
– elle peut chercher à convaincre en taisant ou falsifiant une partie de la vérité ;
– elle peut faire pression en invoquant le pouvoir qu'elle possède sur son interlocuteur ; un parent, par exemple, lorsqu'il argumente avec son enfant, détient l'autorité qui, de toute façon, aura le dernier mot ;
– elle peut vouloir séduire en utilisant des dons d'orateur ou en flattant l'auditoire. Dans le monde moderne, certaines techniques d'influence ont été définies par les spécialistes en communication, notamment les publicitaires.

LA RHÉTORIQUE ANTIQUE : UN ART DU DISCOURS

■ Les trois genres de la rhétorique

La rhétorique est un art de la parole, né dans la Sicile du v^e^ siècle av. J.-C. Elle fut fort pratiquée ensuite dans la Cité athénienne, puis à Rome au temps de la République. On l'utilisait dans les procès et les discours politiques.

– *L'épidictique* est le discours qui cherche à blâmer ou à louer. Les oraisons funèbres sont construites sur ce modèle. L'hyperbole et l'emphase en sont les figures majeures. Bossuet, le prédicateur de la cour de Louis XIV, en a composé de célèbres, notamment celle qui fait l'éloge de la princesse Henriette d'Angleterre, morte subitement (1670) :

J'étais donc encore destiné à rendre ce devoir funèbre à très-haute et très-puissante princesse Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans.

– *Le délibératif*, utile à la vie politique ou privée, est utilisé dans les assemblées pour conseiller. Rabelais fait une parodie de ces types de discours, dans *Gargantua* (1534), à propos de la guerre de conquêtes menée par le roi Picrochole. Ses conseillers le persuadent de partir à l'assaut du monde entier et le comparent aux grands conquérants de l'Antiquité :

Par le corbieu ! Espagne se rendra, car ce ne sont que madourrés ! Vous passerez par l'étroit de Sibyle et là érigerez deux colonnes plus magnifiques que celles d'Hercule à perpétuelle mémoire de votre nom, et sera nommé cestui détroit la mer Picrocholine…

– *Le judiciaire* permet la défense ou la mise en accusation d'une personne devant un tribunal : plaidoirie ou réquisitoire, il est encore enseigné dans les universités de Droit. Ce type de discours, depuis les temps médiévaux, est souvent tourné en dérision dans les œuvres littéraires qui se moquent de ses stéréotypes (*La Farce de Maître Pathelin*, œuvre anonyme du XV^e^ siècle, ou encore la comédie de Racine, *Les Plaideurs*, 1668).

■ L'ordre des discours

Dans l'Antiquité, ces trois types de discours respectaient une disposition particulière :

– *l'exorde* était l'introduction qui devait capter l'attention de l'auditoire ;

– *la narration* présentait l'exposé des faits ;

– *la proposition* annonçait le plan ;

– *la confirmation* apportait les arguments ;

– *la réfutation* pourfendait les opinions du parti adverse ;

– *la péroraison* résumait et concluait le discours.

On appelait *élocution* le travail sur le style qui donnait de la force aux propos tenus.

I. Il y a deux parties dans le discours ; car il faut nécessairement exposer le fait qui en est le sujet, puis en donner la démonstration. Aussi personne ne peut se dispenser de démontrer, quand on n'a pas commencé par un exposé. […]

II. Ces deux parties sont donc : l'une, la proposition, l'autre, la preuve ; c'est comme si l'on établissait cette distinction que l'une est la question posée, et que l'autre en est la démonstration.

III. Aujourd'hui (les rhéteurs) établissent des distinctions ridicules, car la narration n'appartient, en quelque sorte, qu'au seul discours judiciaire ; or comment admettre que, pour le genre démonstratif et pour les harangues, une narration, telle qu'ils l'entendent, soit ou bien ce que l'on objecte à la partie adverse, ou l'épilogue (la péroraison) des discours démonstratifs ? L'exorde, la discussion contradictoire et la récapitulation ont leur place dans les harangues, alors qu'il y a controverse ; et en effet, l'accusation et la défense interviennent souvent ; seulement, ce n'est pas en tant que délibération.

Aristote, *Rhétorique*, Livre III, chapitre 13.

La spécificité du texte argumentatif

Le texte argumentatif présente la spécificité de créer un dialogue fictif entre l'écrivain et le lecteur : l'auteur, sans connaître réellement le public visé cherche à le persuader.

L'énonciation

☐ L'énonciation se définit comme la communication se réalisant effectivement entre des individus n'obéissant pas toujours aux normes linguistiques. Dans cette situation, on doit définir :
– le statut du locuteur par rapport au destinataire : qui parle à qui ? De quoi ? Pourquoi ? Quand ?
– les modalités de l'énonciation : quelle est la part de subjectivité de l'émetteur ? Adhère-t-il à ce qu'il dit ? Rapporte-t-il les propos d'autrui ?
☐ Les pronoms personnels, les indices spatio-temporels, le vocabulaire (neutre, péjoratif, mélioratif) trahissent la stratégie de l'argumentateur.

Les connecteurs

☐ Le lecteur doit observer l'organisation de l'argumentation et les liens logiques exprimés, généralement, par des adverbes, conjonctions de coordination et conjonctions de subordination. Ils marquent la concession (*bien que, quoique, malgré…*), la cause (*parce que, puisque, sous prétexte que, car…*), la conséquence (*de sorte que, si bien que, dès lors, donc*), l'opposition (*tandis que, alors que, toutefois, or, mais*) et peuvent produire une argumentation implicite. L'auteur procède très souvent par allusions à décoder ; il faut interroger les nuances syntaxiques, les choix lexicaux, les marques grammaticales.

L'argumentation et les raisonnements

☐ Une argumentation développe une thèse justifiée par des arguments classés selon une logique appelée *raisonnement*. On en distingue quatre.
– *Le raisonnement par déduction.* C'est une opération qui enchaîne logiquement des causes et des conséquences.
– *Le raisonnement par induction.* Au contraire de la déduction, l'induction est une manière de raisonner qui consiste à aller des effets à la cause.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante […] aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin…

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913.

Proust vient d'éprouver une sensation intense (effet) et il finit par en comprendre la cause.
– *Le raisonnement par analogie.* On applique une loi à des cas jugés analogues ; c'est le procédé courant de la fable.
– *Le syllogisme.* Il se compose de trois propositions dont la troisième, dite conclusion, est la conséquence des deux autres appelées prémisses. Il est facile de truquer cette rigueur : on parle alors de *paralogisme*.

LA RÉCEPTION D'UN TEXTE

Argumentation et pragmatique

Si l'on replace le texte littéraire dans l'acte de communication on peut affirmer que tout texte peut être lu comme un texte argumentatif puisque l'auteur veut parvenir à agir sur le lecteur, qu'il cherche à l'émouvoir, à lui communiquer ses sentiments ou à le persuader.

– *Un texte narratif* raconte une histoire qui se déroule dans un temps donné et présente des transformations qui font passer les personnages d'un état initial à un état final. En cela, le narrateur traduit sa perception du réel, qu'il le reproduise ou le fasse basculer dans le mythique et l'imaginaire.

– *Un texte descriptif* est « un arrêt sur image ». Il a une fonction dans le récit car la description confère de l'importance à l'élément décrit. Explicitement ou implicitement, elle traduit un jugement.

– *Un texte poétique* se nourrit de la vision du monde que le poète veut communiquer à son lecteur. L'auteur fait percevoir sa souffrance, ses joies, ses émotions, cherchant à induire chez son lecteur le même état.

Les lectures plurielles

Depuis le XVII[e] siècle, la question de la réception du texte a intéressé les critiques. Le lecteur, à travers les époques, est-il forcément sensible à ce que l'auteur a voulu lui dire ? À travers les générations, l'auteur perd son œuvre, qui entre dans le domaine public et sera, chaque fois, perçue d'une façon différente.

Le personnage d'Alceste, dans *Le Misanthrope* de Molière, a connu maintes interprétations, de la plus comique à la plus tragique ; Les *Fables* de La Fontaine (1621-1695) ont été tour à tour perçues comme des leçons de morale ou des morceaux d'anthologie poétique. Lisons-nous de la même façon que les humanistes du XVI[e] siècle les romans de Rabelais ? Les lectures sont plurielles : l'auteur argumente, mais la réception de son argumentation varie d'une lecture à l'autre, d'un siècle à l'autre. Montaigne (1533-1592) le savait déjà.



Montaigne

Or je dy que, non en la medecine seulement, mais en plusieurs arts plus certaines, la fortune y a bonne part. Les saillies poëtiques, qui emportent leur autheur et le ravissent hors de soy, pourquoy ne les attribuerons nous à son bon heur ? puis qu'il confesse luy mesme qu'elles surpassent sa suffisance et ses forces, et les reconnoit venir d'ailleurs que de soy, et ne les avoir aucunement en sa puissance : non plus que les orateurs ne disent avoir en la leur ces mouvements et agitations extraordinaires, qui les poussent au delà de leur dessein. Il en est de mesmes en la peinture, qu'il eschappe par fois des traits de la main du peintre, surpassans sa conception et sa science, qui le tirent luy mesmes en admiration, et qui l'estonnent. Mais la fortune montre bien encores plus evidemment la part qu'elle a en tous ces ouvrages, par les graces et beautez qui s'y trouvent, non seulement sans l'intention, mais sans la cognoissance mesme de l'ouvrier. Un suffisant lecteur descouvre souvent és escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'autheur y a mises et apperceües, et y preste des sens et des visages plus riches.

Montaigne, *Les Essais*, Livre I, chapitre 24, 1584.

Comment produire un texte argumentatif

Dans la vie privée ou publique, les occasions de produire un texte argumentatif sont multiples. Chaque fois, on doit analyser la situation de communication pour construire son argumentation.

Analyser la situation de communication

☐ L'émetteur doit adapter son discours à la situation de communication dans laquelle s'inscrit sa démarche et tenir compte des capacités de décodage du récepteur.

☐ Ce constat implique, de la part de l'argumentateur, une stratégie calculée :

– dans la vie quotidienne, elle répond à une démarche plus ou moins consciente; un enfant sera capable de choisir le moment favorable pour réclamer de l'argent à ses parents, et de trouver des arguments et des intonations de voix adaptés à la situation. L'argumentation orale a la spécificité de pouvoir être modifiée sur le champ, si elle n'est pas efficace ou si le récepteur ne parvient pas à décoder le message ;

– à l'écrit, la démarche doit être consciente; on ne peut pas la modifier en cours de route, selon les réactions du récepteur. Une erreur de stratégie suffit pour la faire échouer.

Construire une argumentation

☐ La démonstration appartient au domaine des sciences exactes. Elle est vraie ou fausse, soumise aux lois du raisonnement scientifique.

☐ L'argumentation n'a jamais cette rigueur. Elle exige de l'invention dans le choix de la stratégie argumentative, une prise de position face aux arguments produits par l'adversaire et un jugement sur l'efficacité de son propre discours.

Sa construction varie en fonction des options choisies par l'argumentateur ; il optera pour la progression qui lui semblera la plus efficace.

☐ La progression peut être constante : le même thème apparaît à chaque étape de l'argumentation, mais l'émetteur y ajoute sans cesse un propos différent. On appelle thème d'un discours ce dont on parle. Le propos est l'information qu'on entend apporter sur le thème.

☐ La progression peut être linéaire : le propos de l'argumentation d'une étape devient le thème de l'étape suivante.

☐ La typographie du texte peut mettre en évidence chaque étape de la progression : l'argumentateur peut changer de paragraphe chaque fois qu'il introduit un thème ou un propos nouveau.

Choisir les moyens stylistiques appropriés

☐ Tout dépend de l'effet que l'argumentateur désire obtenir sur son interlocuteur. Il peut chercher, grâce à l'emploi de multiples connecteurs logiques, à donner à son discours une apparence de rationalité et de scientificité.

Il peut jouer sur l'efficacité des émotions. Si certains textes ont traversé les siècles, c'est davantage par la force de persuasion du style de leur auteur que par l'originalité de leur pensée.

LES ARGUMENTS

Les arguments émotionnels

On appelle *argumentaire* l'ensemble des arguments qui servent à soutenir les idées avancées par le locuteur.
Les arguments peuvent faire appel aux sensations ou aux émotions.
Le locuteur peut tirer parti de son autorité pour faire pression sur son interlocuteur : c'est le cas lorsqu'il donne des ordres. *L'injonction* (action d'ordonner expressément) est la forme la plus rapide de l'argumentation puisqu'elle vise à emporter l'adhésion en persuadant, si nécessaire, par la violence.
Lorsque Ronsard (1524-1585) interpelle Cassandre, la jeune fille dont il est amoureux :

Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur la vieillesse
fera ternir votre beauté.

Ronsard, « À Cassandre », in *Amours de Cassandre*, 1550.

il désire la convaincre de l'aimer, mais il invite aussi le lecteur à une réflexion sur l'amour, le *carpe diem*. Son poème et les impératifs qui ouvrent et ferment le texte présentent implicitement tout un raisonnement qui joue sur *un argument d'autorité* : le poète est celui qui connaît la vie, il faut l'écouter. Par le jeu des comparaisons et des métaphores, Ronsard essaie d'émouvoir et de convaincre.

Les arguments intellectuels

Les arguments peuvent participer de *l'assertion*. On produit une affirmation formelle sans apporter de preuve :

Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà.

Blaise Pascal, *Pensées*, 1670.

Ils sont constitués de références indiscutables, historiques, chiffrées, de faits reconnus et prouvés. Ces faits et ces références servent d'exemples attestés. Montaigne, dans ses *Essais*, fait de nombreuses références aux historiens et philosophes de l'Antiquité. Il utilise leurs écrits comme exemples d'autorité.
Du Bellay, dans *Les Regrets*, rappelle le souvenir d'Ulysse, pour chanter son désir de retour dans son pays natal.
Les arguments se présentent sous une forme minimale : c'est alors au récepteur de déchiffrer le message par une opération mentale. C'est ainsi qu'opèrent les slogans publicitaires :
Dans *La Leçon* (1951), Ionesco place face à face un professeur et une jeune élève. Après un cours de mathématiques qui s'est enlisé, le professeur veut donner un cours de philologie : le spectateur entend des propos absurdes qui ont l'apparence de la cohérence (abondance d'exemples, connecteurs logiques, assertions et déductions) ; les arguments et les exemples les plus étranges s'enchaînent.



Représentation de *La Leçon*.

Le Professeur : Je dis donc dans certaines expressions, d'usage courant, certains mots diffèrent totalement d'une langue à l'autre, si bien que la langue employée est, en ce cas, sensiblement plus facile à identifier. Je vous donne un exemple : l'expression néo-espagnole célèbre à Madrid : « ma patrie est la néo-Espagne », devient en italien : « ma patrie est...
L'Élève : « La néo-Espagne. »
Le Professeur : Non ! « Ma patrie est l'Italie. »

Eugène Ionesco, *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1951.

L'épopée

L'épopée est le genre littéraire le plus ancien. Dans l'Antiquité il s'agissait d'un récit chanté, transmis par la tradition. À partir du XVI^e siècle, ce mot désigne un poème héroïque qui exalte, à travers les exploits d'un personnage exemplaire, les valeurs auxquelles un peuple veut s'identifier.

Des histoires et des héros symboliques

☐ L'épopée est, d'abord, un monde d'archétypes (c'est-à-dire de modèles) : elle raconte des actions légendaires qui constituent par leur somme une véritable quête. Le héros, grâce à l'intervention de puissances supérieures (païennes ou chrétiennes), est chargé d'une mission au terme de laquelle doit s'opérer une transformation positive pour sa communauté. Son destin individuel n'a pas d'importance : seule compte son ascèse qui permet de servir son peuple ou sa religion. La psychologie des personnages revêt donc un aspect secondaire.

Un discours sublime

☐ L'épopée littéraire a gardé les caractéristiques du poème récité. Dès Ronsard (*La Franciade*, 1572), elle est structurée en plusieurs épisodes racontés par un narrateur omniscient (c'est-à-dire qui sait tout de ses personnages et connaît tous les événements) qui prend le lecteur à témoin. De nombreuses aventures conduisent au dénouement qui obéit à la règle de la vraisemblance (selon les critiques du XVII^e siècle, « ce qui est conforme à l'opinion du public »).

☐ L'épopée émeut d'autant plus le lecteur qu'à cette structure codifiée s'associe un style propre à exalter les valeurs héroïques : décasyllabes ou alexandrins rythment les descriptions saisissantes, les comparaisons et les métaphores abondent. La poésie épique suggère constamment une grandeur inhabituelle dans tout ce qu'elle décrit. Cette exagération se traduit notamment par le recours fréquent à l'hyperbole, le rappel des qualités surhumaines des héros ou des défauts monstrueux de leurs adversaires. L'épithète homérique trouve là sa fonction. Tous ces procédés tendent à glorifier une collectivité qui désire faire triompher ses idéaux : le christianisme (Chapelain, *La Pucelle*, 1656), un nouvel humanisme (Victor Hugo, *La Légende des siècles*, 1859-1863).

Un genre renouvelé

☐ Avant la Pléiade, les poètes s'efforçaient de retrouver le souffle épique de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (VIII^e siècle av. J.-C.) d'Homère. Par la suite l'épopée perdra de son prestige au point que Boileau en parodiera les stéréotypes dans *Le Lutrin* (1668).

Mais, au XIX^e siècle, les romantiques, influencés par la redécouverte de la geste médiévale, font évoluer le genre. On parle alors de néo-épopée : de longs poèmes comportant des milliers de vers cèdent la place à des recueils de pièces beaucoup plus courtes (*Poèmes barbares*, de Leconte de Lisle, 1862). Les héros populaires remplacent les figures mythiques (*Jocelyn*, de Lamartine, 1836).

Aujourd'hui, même si l'épopée, dans ses caractéristiques originaires, a disparu, l'écriture de certains poètes comme Claudel (*Les Cinq Grandes Odes*, 1904-1910) ou Saint-John Perse (*Anabase*, 1946) porte la marque du souffle épique et son envergure.

UNE ÉPOPÉE SATIRIQUE : LES TRAGIQUES

Un protestant inspiré

Agrippa d'Aubigné (1552-1630), capitaine protestant, compagnon d'armes d'Henri IV de Navarre, reçoit une grave blessure au cours d'un combat, à Casteljaloux (1577). Pour répondre à un élan qu'il interprète comme un appel divin, il commence la rédaction d'un long poème, *Les Tragiques*, publié anonymement quarante ans plus tard, en 1616, avec pour seule indication : « Au Désert, par L.B.D.D. »
« Le désert », c'est ainsi que l'on désignait les lieux secrets, où se déroulait le culte protestant ; « L.B.D.D. » : le bouc du désert, fut le surnom donné à d'Aubigné par ses détracteurs.

Une violente satire

Les Tragiques se composent de plus de 9 300 alexandrins, divisés en 7 livres, et s'ouvrent par une préface en octosyllabes. L'auteur y prend la parole, et confie à son livre la mission de témoigner contre les crimes commis par les catholiques :

Tu (mon œuvre) as pour support l'équité,
La vérité pour entreprise,
Pour loyer l'immortalité.

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, 1616.

Par des métaphores saisissantes (la France est assimilée à une mère déchirée et dévorée par ses propres enfants), des caricatures très violentes et un réalisme macabre, il dénonce une reine, Catherine de Médicis, « sorcière complice de Satan », et un roi, son fils, qui martyrisent leurs sujets.

L'épopée du peuple de Dieu

Les sources bibliques, omniprésentes, nourrissent *Les Tragiques* et leur confèrent lyrisme et passion. Le héros de cette épopée, la communauté protestante, trouve dans le poète un aède qui combat pour la défendre. Les Réformés (les protestants) sont assimilés au peuple d'Israël, peuple élu et martyr.
Dans le livre 7, « Jugement », Agrippa d'Aubigné donne la parole à Dieu qui lance ses malédictions : la ville de Paris sera détruite. Les persécuteurs seront damnés pour l'éternité, tandis que l'âme du poète :
« Extatique, se pâme au giron de son Dieu. ».



Cette femme éplorée, en sa douleur plus forte,
Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte :
Elle voit les mutins tout déchirés, sanglants,
Qui, ainsi que du cœur, des mains se vont cherchant.
Quand, pressant à son sein d'un amour maternel
Celui qui a le droit et la juste querelle,
Elle veut le sauver, l'autre qui n'est pas las
Viole en le poursuivant l'asile de ses bras.
À donc se perd le lait, le suc de sa poitrine ;
Puis, aux derniers abois de sa prochaine ruine,
Elle dit : « Vous avez, félons, ensanglanté
Le sein qui vous nourrit et qui vous a portés ;
Or vivez de venin, sanglante géniture,
Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture. »

Agrippa d'Aubigné, « Misères », *Les Tragiques*, v. 97-130, 1616, (orthographe modernisée).

La chanson de geste

Les chansons de geste (du latin *gestus* : action), récits anonymes, exaltent les hauts faits guerriers du régime féodal. Leur origine est très ancienne. Les récits héroïques qui nous sont parvenus ont été composés entre les XIe et XIVe siècles ; les textes antérieurs ont été perdus.

Un poème très codifié

☐ Les chants épiques sont peut-être apparus sur le trajet des pèlerinages chrétiens. Si leur forme première était orale, ils nous sont parvenus par l'écrit. Les textes étaient psalmodiés par des jongleurs qui s'accompagnaient d'une vielle, un ancien instrument de musique à cordes.

☐ Ces œuvres, très codifiées, sont écrites en décasyllabes ou alexandrins, groupés en strophes de longueur inégale (de 5 à 1 000 vers !) appelées laisses, jouant sur des assonances (c'est-à-dire la répétition de la dernière voyelle accentuée du mot). Les plus anciennes chansons de geste sont constituées de laisses courtes en décasyllabes et les plus tardives de laisses longues en alexandrins.

☐ La laisse permet aux récitants de diviser le texte en épisodes faciles à mémoriser grâce à la versification. Les enchaînements sont eux-mêmes codifiés. Le phénomène le plus remarquable est celui des laisses dites similaires : pour mettre en valeur un élément d'une grande intensité dramatique suspendant le récit, plusieurs laisses s'arrêtent sur le même instant.

Une matière héroïque

☐ Très tôt les jongleurs ont regroupé les poèmes en cycles. Les principales gestes sont celles de Charlemagne ou de Garin de Monglane (une des plus abondantes) dont le héros central est Guillaume d'Orange, grand pourfendeur de Sarrasins. La geste des barons révoltés (*Raoul de Cambrai,* 1160) rassemble des textes sans véritable lien ; mais tous mettent en scène un grand féodal en lutte contre son suzerain. Bien sûr, ces héros, qu'ils soient empereur (Charlemagne) ou chevaliers (Roland, Guillaume d'Orange), rivalisent de prouesses réelles ou imaginaires.

☐ La chanson de geste appartient donc au genre épique. Les textes présentent des ressemblances avec les épopées antiques : un fait historique sert de trame au récit et permet de glorifier un héros exemplaire, symbole des valeurs dans lesquelles se reconnaît la communauté. Formules épiques, épithètes homériques, hyperboles caractérisent le style. Récitant le poème, le jongleur cherche à émouvoir une assistance qui partage le même idéal : celui de la chevalerie chrétienne.

La mort d'un genre

☐ Dès le XIIIe siècle, la chanson de geste devient incapable de se renouveler : elle produit sans cesse des suites aux textes célèbres et se trouve en concurrence avec le roman. Elle s'adapte au nouveau goût du public pour des personnages moins stéréotypés. Il ne s'agit plus de glorifier d'illustres chevaliers mais de créer des héros attachants : les femmes deviennent parfois les figures centrales du récit. C'est le cas de la reine Sebile, épouse de Charlemagne.

☐ Au XVe siècle s'achève l'évolution vers le roman : les poèmes célèbres sont remaniés puis mis en prose à la demande des grands seigneurs pour être lus et non plus récités.

L'EXALTATION DES VALEURS FÉODALES : LA CHANSON DE ROLAND

Ses origines

La Chanson de Roland est la plus ancienne chanson de geste du patrimoine français. Elle date de la fin du XI[e] siècle mais n'est connue que depuis la publication du manuscrit d'Oxford, en 1837. Elle est constituée de 4 002 décasyllabes composant 291 laisses de longueur inégale, en dialecte anglo-normand.

Un fait historique transcendé

En 778 le roi Charles, futur Charlemagne, lance une expédition contre les Infidèles par-delà les Pyrénées. À cause d'un soulèvement en Aquitaine, il est contraint de revenir sur ses pas.

Le 15 août, son arrière-garde est attaquée et massacrée dans les défilés près de Roncevaux, par des montagnards basques. Le comte Roland, fidèle vassal, fait partie des victimes.

Ce fait historique va être transformé en véritable légende : Roland n'est plus simplement le comte de la Marche de Bretagne mais le neveu de Charlemagne, qui, prenant une dimension mythique digne des prophètes de l'Ancien Testament, devient « l'empereur à la barbe fleurie » âgé de deux cents ans ! L'expédition est transformée en croisade contre le roi Marsile. Roland et son ami Olivier, personnage créé par le jongleur, sont attaqués par une armée de 400 000 Sarrasins après la trahison de Ganelon, le propre beau-père de Roland. Ils meurent saintement. À la fin de la geste, l'empereur revient sur les lieux de la bataille et, avec l'aide de Dieu, venge Roland et punit le chevalier félon.

L'escarmouche prend les dimensions d'une véritable épopée, développant les thèmes chers à une féodalité valeureuse : une foi salvatrice, un courage infaillible pour défendre son empereur et combattre les Infidèles, l'amitié des preux qui partagent les mêmes idéaux.

Illustration pour illustrer *La Chanson de Roland*



La postérité de la *Chanson de Roland*

La Chanson de Roland obtient, dès le Moyen Âge, un vif succès ; elle est, très tôt, traduite en de nombreuses langues, souvent imitée ou continuée.

L'*Orlando Furioso* de l'Arioste en 1520 et « Le mariage de Roland » dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo en 1883 s'inspirent de cette épopée.

La mort de Roland

CXXXV. Le comte Roland a la bouche sanglante. De son chef la tempe s'est rompue. Il sonne l'olifant, à grande douleur, à grand' peine. Charles l'entend, et ses Français l'entendent. Le roi dit : « Ce cor a longue haleine ! » Le duc Naimes répond : « C'est qu'un baron y prend peine ! Il y a bataille, j'en suis sûr. Celui-là l'a trahi qui vous en veut détourner. Armez-vous, lancez votre cri de ralliement et secourez votre noble maison : vous entendez assez que Roland se lamente ! »

La Chanson de Roland, traduction de Guillaume Picot.

La poésie

Le mot « poésie » (du grec *poiein* : faire, créer) désigne un art du langage utilisant les mots pour explorer, recréer le monde et toucher le lecteur. Première forme de littérature, la poésie fut longtemps purement orale : elle exigeait des moyens mnémotechniques qui déterminèrent longtemps sa forme versifiée.

Les origines mythiques de la poésie

☐ Plusieurs mythes grecs s'interrogent sur l'origine de la poésie : tous reconnaissent en elle un art d'inspiration surnaturelle indissociable de la musique. Trois types de poésie en découlent.

☐ *Le lyrisme* trouve sa source dans le mythe d'Orphée. Il exprime une souffrance personnelle ; les *Poèmes saturniens* (1866) de Verlaine en tirent leur principale signification.

☐ *Le Dionysisme* (de Dionysos, dieu de la vigne, de l'ivresse) transporte le poète au-delà de la réalité. Rimbaud dans *Une saison en Enfer* (1873) ou Apollinaire dans *Alcools* (1913) l'illustrent.

☐ *L'apollinisme* (d'Apollon, dieu de la musique, de la divination et de la poésie) cherche, par un travail ardu sur la langue et les formes, à ordonner le monde ; Mallarmé, Valéry, orfèvres du langage, en relèvent.

Un genre aux formes multiples

☐ Présentant d'innombrables sous-genres, la poésie a revêtu au cours des siècles des formes extrêmement variées. On les distingue d'abord par leur inspiration, épique, lyrique, didactique ou satirique.

☐ On peut aussi s'appuyer sur une typologie plus formelle, classifiant des poèmes construits selon des règles contraignantes (lai, ballade, ode, sonnet, pantoum…).

☐ Au XIX^e^ siècle, on assiste à une profonde remise en cause des règles traditionnelles : Maurice de Guérin (*Le Centaure,* 1840), Aloysius Bertrand (*Gaspard de la Nuit,* 1842) et Baudelaire (*Le Spleen de Paris*, 1869) inaugurent l'usage du poème en prose. La poésie moderne va largement confirmer cette tendance en dissociant l'écriture poétique de la stricte versification.

Les pouvoirs de la poésie

☐ On accorde à la poésie quatre intentions fondamentales :

– *Dire le monde.* La poésie se fait peinture pour montrer l'univers, sa beauté (les poètes du Parnasse) ou caricaturer toutes ses tares (Boileau, *Satires*, 1660-1668).

– *Énoncer une idée.* Ce souci domine les poèmes didactiques de Voltaire (*Le Mondain*, 1736). Victor Hugo prétend même que « le vers est la forme optique de la pensée »(*Préface de Cromwell*, 1827). Les réflexions métaphysiques de Vigny (*La Maison du Berger*, 1843) ou la poésie dite engagée comme celle d'Éluard (1895-1952) traduisent des conceptions voisines.

– *Suggérer émotions et sentiments.* C'est la vocation principale du lyrisme.

– *Transformer le monde.* Il s'agit de le voir autrement. Le poète, tel Rimbaud (*Le Bateau ivre*, 1871), donne naissance à un univers transfiguré par la magie de son verbe créateur.

LA CRÉATION POÉTIQUE : « PLIER LE VERBE COMMUN »

■ Charmes, c'est-à-dire Poèmes...

Paul Valéry affirme dans *Calepin d'un poète* :

« J'ai toujours fait mes vers en m'observant les faire. »

C'est cette démarche qu'il met en scène dans son recueil publié en 1922 intitulé tout d'abord *Charmes*, puis, en 1942, *Charmes, c'est-à-dire Poèmes*. Par un jeu de métaphores il propose au lecteur une étude des mécanismes de l'esprit créateur.

Les premiers textes, « Aurore », « Au platane », « Cantique des Colonnes », sont les poèmes du réveil de l'intelligence, des aspirations du poète-architecte qui désire ordonner le monde.

Tour à tour sont abordés les thèmes de l'inspiration (« Poésie »), du travail contraignant (« La pythie », « Le rameur »), de la prise de conscience de son intériorité (« Fragments du Narcisse »). Avec « Palme » le recueil s'achève sur la création :

Patience, patience...
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr !

■ Un travail d'ouvrier du langage

Après Baudelaire et Mallarmé, Valéry désire parvenir à créer un langage idéal qui ne serait que poésie pure, c'est-à-dire « pure d'éléments non poétiques ». Pour Valéry il ne s'agit pas de mettre en vers de la prose. Il faut, au contraire, que le poète parvienne à une adéquation totale du sens et de la musicalité, à la perfection du vers.

Valéry ne refuse pas l'inspiration, comme le prouve le poème « Les pas », mais il affirme la nécessité d'un travail « conscient ». Les « expressions jaillies de l'émoi ne sont qu'accidentellement pures », il faut ensuite un travail considérable pour parvenir à donner naissance à un poème.

Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et n'être pas indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.

Paul Valéry, « Au sujet d'Adonis », *Variété I*, 1924.



Paul Valéry (1871-1945)

Les pas

Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux, tes pas retenus !
Dieux !... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus !

Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
À l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser.

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre
Et mon cœur n'était que vos pas.

Paul Valéry, « Les pas »,
Charmes, c'est-à-dire Poèmes, 1929.

Ce poème traduit le moment chargé d'émotions, où le poète attend l'inspiration comme une femme aimée.

La fable

L'étymologie du mot « fable » révèle la fonction de ce genre littéraire très ancien. Sa racine indo-européenne signifie parler. La fable est un récit allégorique raconté, d'abord à nn auditoire, puis à un lecteur, pour le conduire à une morale explicite ; elle répond à nne intention didactique.

Les origines et l'évolution du genre

☐ À l'origine, la fable appartient à la tradition orale: elle semble née dans les pays orientaux, mais on la retrouve dans toutes les civilisations.

☐ Dans la Grèce antique, le fabuliste le plus célèbre est Ésope (VI^e^ siècle av. J.-C.) : l'influence orientale est présente dans son œuvre. Au I^er^ siècle av. J.-C., il inspire le Latin Phèdre.

☐ En France, au Moyen Âge, la veine ne tarit pas, comme l'atteste le vif engouement pour les bestiaires et les ysopets (terme formé à partir du nom d'Ésope). Il s'agit d'apologues (courts récits proches du genre de la fable) plagiés des fables d'Ésope et de Phèdre. Les auteurs de la Renaissance (Clément Marot, Mathurin Régnier) adaptent les œuvres antiques.

☐ Le genre n'a cessé d'engendrer des créations célèbres. La Fontaine (1621-1695) demeure, certes, notre plus grand fabuliste. Mais des recueils tels que *La Fable du monde* (1938) de Supervielle ou *Chantefables* de Desnos (1970) témoignent de la pérennité de ce genre poétique.

Le génie de la forme brève

☐ Texte de forme brève, en général versifié, la fable doit, en un style concis, exprimer l'essentiel. Le récit qui sert d'exemple pour la morale finale utilise les animaux ou la nature plus souvent que les hommes ; lorsque ceux-ci sont mis en scène, ce sont des types qui incarnent des situations sans réelle psychologie. La finalité de la fable n'est pas de raconter une histoire avec des nuances complexes et de fines analyses : il s'agit plutôt d'une mise en scène mettant habilement en valeur le trait efficace. Sa structure épouse les péripéties de l'action. La morale peut être placée au début du texte ou à la fin.

☐ Le style de la fable dépend essentiellement de celui de son auteur : Ésope était célèbre pour sa concision, les fabulistes orientaux se perdaient en de fastueuses descriptions, La Fontaine est connu pour sa vivacité et ses traits pittoresques. Florian (1755-1794), ému par les charmes de la nature, développe une grande sensibilité.

La portée morale de la fable

☐ La fonction moralisatrice de la fable est indéniable depuis l'Antiquité. Elle permet de donner des leçons d'une façon amusante et légère.

☐ Le sens profond de l'histoire exemplaire se déchiffre généralement sans problème : souvent le fabuliste lui-même invite à cette résolution car il explicite la morale.

☐ Cependant, la plupart du temps, la morale proposée n'est pas d'une grande originalité philosophique. Elle reflète le bon sens populaire. La vie est un dur combat qu'il est plus facile de mener lorsqu'on en connaît les règles.

MODERNISER UN GENRE ANCIEN

La genèse

C'est en mars 1668 que paraissent les 6 premiers livres des *Fables* (qui finalement en compteront 12) dans un volume illustré par le vignettiste François Chauveau.

Jusqu'alors les fables appartenaient, conformément à la classification héritée d'Aristote, au domaine de la rhétorique :

> il faut les (les histoires) imaginer… en veillant à ce que l'on puisse saisir l'analogie.
>
> Aristote, *Rhétorique*, chapitre 20.

Elles accompagnaient les sermons des prêtres en chaires ; c'est pour cela que l'on a pu les rapprocher des paraboles (récits allégoriques qui cachent un enseignement religieux). La Fontaine désire porter ce genre conventionnel au rang des genres littéraires nobles.

Une originalité revendiquée

L'originalité de La Fontaine est d'avoir voulu « égayer » ses lecteurs, les divertir. En variant son inspiration, en empruntant aux conteurs orientaux, au fonds médiéval comme aux auteurs de l'Antiquité, il développe leur canevas.

Grâce notamment au vers libre, il sait donner à ses textes des rythmes pleins d'entrain : l'alternance de mètres longs et d'autres plus courts permet de changer de ton et de créer des effets de surprise.

Observateur du monde, il en propose une satire amusante mais terrible : le monde est une jungle où la force écrasera toujours l'innocence.

Le lion, le loup, et le renard

Un Lion décrépit, goutteux, n'en pouvant plus,
Voulait que l'on trouvât remède à la vieillesse :
Alléguer l'impossible aux Rois, c'est un abus.
Celui-ci parmi chaque espèce
Manda des Médecins ; il en est de tous arts :
Médecins au Lion viennent de toutes parts ;
De tous côtés lui vient des donneurs de recettes.
Dans les visites qui sont faites,
Le Renard se dispense, et se tient clos et coi.
Le Loup en fait sa cour, daube au coucher du Roi
Son camarade absent ; le Prince tout à l'heure
Veut qu'on aille enfumer Renard dans sa demeure,
Qu'on le fasse venir. Il vient, est présenté ;
Et, sachant que le Loup lui faisait cette affaire :
Je crains, Sire, dit-il, qu'un rapport peu sincère,
Ne m'ait à mépris imputé
D'avoir différé cet hommage ;
Mais j'étais en pèlerinage ;
Et m'acquittais d'un vœu fait pour votre santé.
Même j'ai vu dans mon voyage
Gens experts et savants ; leur ai dit la langueur
Dont votre Majesté craint à bon droit la suite.
Vous ne manquez que de chaleur :
Le long âge en vous l'a détruite :
D'un Loup écorché vif appliquez-vous la peau
Toute chaude et toute fumante ;
Le secret sans doute en est beau
Pour la nature défaillante.
Messire Loup vous servira,
S'il vous plaît, de robe de chambre.
Le Roi goûte cet avis-là :
On écorche, on taille, on démembre
Messire Loup. Le Monarque en soupa
Et de sa peau s'enveloppa ;
Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire :
Faites si vous pouvez votre cour sans vous nuire.
Le mal se rend chez vous au quadruple du bien.
Les daubeurs ont leur tour d'une ou d'autre [manière :
Vous êtes dans une carrière
Où l'on ne se pardonne rien.

Jean de La Fontaine, *Les Fables*, Livre VIII, 1668-1694.



La satire

En France, dès le XVI^e siècle, le mot satire (du latin *saturae* : macédoine, farcissure) désigne un genre littéraire non codifié. Le plus souvent il s'agit d'un poème de forme libre et de longueur variable qui attaque, en les ridiculisant, les défauts d'une époque ou d'un individu.

Une forme hybride

☐ À l'origine on appelait satire des mélanges de textes en prose ou en vers, chantés ou dansés. Ce mot a défini, dès Lucilius (180 av. J.-C.), des pièces polémiques versifiées ridiculisant les travers sociaux. Au XVI^e siècle on trouve encore des œuvres voisines des *saturae* latines : la *Satyre Ménippée* (1594) est un pamphlet rédigé par sept auteurs, constitué d'un assemblage de textes, sans véritable structure. Les catholiques favorables à un rapprochement avec les Réformés (protestants) y attaquent avec virulence leurs coreligionnaires fanatiques.

☐ Mais c'est Mathurin Régnier (1573-1613) qui inaugure ce type d'écrits. S'inspirant des textes antiques, il permet à la satire de devenir un genre à part entière (*Satires*, 1608-1612). Ainsi, à partir du XVII^e siècle, la satire peut se définir comme un recueil de poèmes isométriques qui cherche à susciter le rire ou l'indignation par les attaques qu'elle mène contre les vices du temps.

Une arme littéraire

☐ Mise au service d'une cause, la satire se révèle très efficace. Le pittoresque des descriptions, les portraits amusants de personnages (Boileau, *Satire VI*, 1670) ajoutent à sa causticité.

☐ Le style de la satire peut aller d'un réalisme cru à la démesure épique. Sous l'influence de certains auteurs italiens de la Renaissance (Berni, 1497-1535, *De l'Urinal*) la grossièreté n'est pas dédaignée : Mathurin Régnier, dans « Le mauvais gîte » (*Satire XII*, 1699), propose la description d'un lupanar.

☐ La caricature de contemporains identifiables ajoute au comique et au succès. Boileau pourfend de son ironie les adversaires de Molière dans la *Satire III* (1662). Il prend à partie les précieux dont il estimait le succès usurpé, notamment Chapelain et Mademoiselle de Scudéry, bien reconnaissable derrière le pseudonyme de Scutari.

☐ S'inspirant des auteurs latins, les poètes, selon la virulence de leurs attaques, font varier le ton de leurs écrits : les textes peuvent manifester la légèreté d'Horace (65 av. J.-C.) ou la violence accusatrice de Juvénal (60 av. J.-C.).

De la satire à l'esprit satirique

☐ La satire, en tant que genre, a suscité à partir du XVIII^e siècle relativement peu d'écrits. Mais, efficace par ses procédés d'écriture et le rire qu'elle déclenche, elle a toujours alimenté des formes littéraires voisines. C'est le cas de *l'épigramme*, poème de forme brève, à la mode au XVII^e siècle, qui cultive l'art de la pointe finale.

☐ À partir du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours la presse va largement emprunter à la satire. Certains essais modernes (*La Trahison des clercs* de Julien Benda, 1927) peuvent se lire comme des formes nouvelles de satires.

LES CHÂTIMENTS, UNE PAROLE ACCUSATRICE ET PROPHÉTIQUE

■ Une œuvre engagée dans l'histoire

Le 2 décembre 1851, Louis-Napoléon Bonaparte, à la faveur d'un coup d'État, renverse la II^e^ République et devient l'empereur Napoléon III. La répression s'abat sur les opposants. Victor Hugo, exilé dans les îles anglo-normandes, manifeste son hostilité au régime. Il publie des pamphlets, comme *Napoléon le petit* (1852), puis *Les Châtiments* (1853), recueil de poèmes constituant un violent réquisitoire contre le coup d'État.

■ La poésie, une arme politique

La satire apparaît dans ce livre comme la seule arme capable de dénoncer l'empereur qui voudrait utiliser, à son profit, l'épopée du Premier Empire de Napoléon le Grand. Tout l'art du poète consiste à dénoncer cette imposture. L'emphase théâtrale dont use le nouveau régime pour se donner des apparences exaltantes est sans cesse ramenée à une farce : « le nain grimpe au géant ». La conquête du pouvoir est évoquée par le poème liminaire « Nox » comme un guet-apens où un vulgaire brigand égorge une République trop naïve. Par dérision, les 7 livres du recueil prennent chacun pour titre un des slogans de la propagande impériale. Il s'agit, bien sûr, d'antiphrases que l'ensemble des poèmes s'attache à révéler comme autant de mensonges. C'est l'ensemble de la mythologie napoléonienne qui se trouve relue dans un sens dévalorisant : à travers Napoléon III, c'est la démesure de Napoléon I^er^ qui subirait son châtiment.

■ De la satire à l'idéal

En flétrissant le Second Empire, Victor Hugo veut en proclamer l'insignifiance. L'épopée future, qui reste à écrire, et que Victor Hugo cherchera à réaliser dans *La Légende des siècles* (à partir de 1859) ne devra plus glorifier un individu, fût-il exceptionnel, mais l'humanité.



Nox

C'est fini. Le silence est partout, et l'horreur.
Vive Poulmann césar et Soufflard empereur !
On fait des feux de joie avec les barricades ;
La porte Saint-Denis sous ses hautes arcades
Voit les brasiers trembler au vent et rayonner.
C'est fait, reposez-vous ; et l'on entend sonner
Dans les fourreaux le sabre et l'argent dans les [poches.
De la banque aux bivouacs on vide les sacoches.
Ceux qui tuaient le mieux et qui n'ont pas bronché
Auront la croix d'honneur par-dessus le marché.
Les vainqueurs en hurlant dansent sur les [décombres.
Des tas de corps saignants gisent dans les coins [sombres.
Le soldat, gai, féroce, ivre, complice obscur,
Chancelle, et, de la main dont il s'appuie au mur,
Achève d'écraser quelque cervelle humaine.
On boit, on rit, on chante, on ripaille, on amène
Des vaincus qu'on fusille, hommes, femmes, [enfants.
Les généraux dorés galopent triomphants,
Regardés par les morts tombés à la renverse
Bravo ! César a pris le chemin de traverse !
Courons féliciter l'Élysée à présent.
Du sang dans les maisons, dans les ruisseaux [du sang,
Partout ! Pour enjamber ces effroyables mares,
Les juges lestement retroussent leurs simarres,
Et l'Église joyeuse en emporte un caillot
Tout fumant, pour servir d'écritoire à Veuillot. [...]

Victor Hugo, « Nox », *Les Châtiments*, 1853.

La tragédie

La tragédie est une forme de théâtre qui naît à Athènes au Ve siècle av. J.-C. D'origine sacrée, elle est liée aux fêtes célébrées en l'honneur du dieu Dionysos. Les règles de la tragédie française, définies au XVIIe siècle, sont inspirées du traité d'Aristote, *La Poétique* (IVe siècle av. J.-C.).

Le sentiment du tragique

☐ Chez l'homme, le sentiment du tragique naît du constat de son impuissance. Perdu dans un monde dont il ne comprend pas les règles, il lutte sans cesse contre le poids du *fatum* (ou destin implacable) qui l'accable. La tragédie fait évoluer sur scène des héros condamnés à l'échec, mais rendus héroïques par leur lutte inutile (Œdipe est l'archétype du héros tragique).

☐ Selon les principes d'Aristote, le spectateur, en voyant les personnages s'acheminer inéluctablement vers un dénouement terrible, est frappé de terreur et de pitié. Son âme est purifiée par ses sentiments (*catharsis*), car il vit, en quelques heures, à travers les héros, toutes les grandes émotions de l'existence.

☐ Les mythes antiques, l'histoire ancienne, ou l'Ancien Testament constituent des fonds inépuisables de destinées légendaires, où les dramaturges français, notamment Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699), puiseront les sujets de leurs pièces.

Les règles de la tragédie

☐ C'est au XVIIe siècle que les règles de la tragédie s'imposent. Il s'agit, tout d'abord, de la fameuse règle des trois unités, dont le but est de renforcer l'intensité dramatique :
– unité de temps : l'action mise en scène doit se dérouler en 24 heures ;
– unité d'action : une seule intrigue doit captiver le spectateur ;
– unité de lieu : un seul décor.

☐ À ces règles s'ajoute, à partir de 1640, une savante codification : la grandeur tragique réclame l'alexandrin et une langue soutenue. La pièce ne doit mettre en scène que des rois ou des princes. Le respect des bienséances (ne pas choquer le public) et de la vraisemblance (il faut que l'histoire soit psychologiquement crédible) est imposé.

☐ L'action doit se dérouler en cinq actes. Après l'acte d'exposition (acte I), l'action progresse jusqu'à l'*acmé*, apogée de l'intensité dramatique (acte III). Les actes IV et V conduisent peu à peu à un dénouement qui écrase le héros.

De la tragédie classique au tragique moderne

☐ C'est au XVIIe siècle que la tragédie a atteint sa perfection. Après le Grand Siècle, on écrit encore des tragédies ; mais elles n'atteindront pas la pureté des œuvres antérieures.

☐ Au XIXe siècle, les romantiques attaquent le carcan des règles et créent un genre nouveau : le drame.

☐ Le XXe siècle semble renouer avec une vision tragique de l'existence. Les pièces, en prose, sans souci de bienséances ni respect pour les unités, mettent en scène une humanité écrasée par le poids de la fatalité.

UNE TRAGÉDIE SANS VIOLENCE : BÉRÉNICE

La querelle de Bérénice

Dès sa première représentation, le 21 novembre 1670, la tragédie de Racine, *Bérénice*, obtint un grand succès et sut toucher le roi. Huit jours après, la troupe de Molière interpréta la tragédie de Corneille, *Tite et Bérénice*.

Le public du XVII^e^ siècle goûtait fort ces « duels » qui mettaient en concurrence, sur un même sujet, des auteurs rivaux. Selon la légende, c'est Henriette d'Angleterre qui aurait suggéré aux deux écrivains de travailler sur le même thème. Racine désirait proposer aux spectateurs une nouvelle forme de tragédie très éloignée de la fougue cornélienne. Dès la préface de *Britannicus* (1670) il affirmait vouloir renoncer aux intrigues complexes que son prédécesseur appréciait particulièrement. *Bérénice* lui donna l'occasion de marquer sa différence. L'intensité tragique joue uniquement sur le drame intérieur qui assaille Titus au moment où il devient empereur des Romains et où il lui faut renoncer à son amour pour Bérénice, reine de Palestine. Les goûts du public ayant changé, la pièce de Racine eut beaucoup plus de succès que celle de Corneille.

Le pathétique de l'amour impossible

Une seule phrase de l'historien latin Suétone fournit la trame de la pièce : « Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire. »

Bérénice est une tragédie où, selon l'auteur lui-même, il ne se passe « rien », dans laquelle la seule violence présente est celle des passions. Nul ne meurt à la fin, mais la séparation définitive des deux héros est pathétique ; et c'est de cet adieu imposé par la fatalité que naît le sentiment du tragique. Racine revendique le droit d'essayer de faire pleurer le spectateur, car selon lui « la principale règle est de plaire et de toucher ».

Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas que au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression. Je suis bien éloigné de croire que toutes ces choses se rencontrent dans mon ouvrage ; mais aussi je ne puis croire que le public me sache mauvais gré de lui avoir donné une tragédie qui a été honorée de tant de larmes, et dont la trentième représentation a été aussi suivie que la première.

Jean Racine, *Préface de Bérénice*, 1670.



La comédie

Les origines antiques de la comédie sont liées aux festivités débridées, tolérées durant les vendanges. Jusqu'au XVII^e siècle, en France, elle est considérée comme un genre moins noble que la tragédie. C'est Molière qui lui permet d'accéder à une dignité qui ne lui sera plus contestée.

La naissance du genre

☐ Le Moyen Âge fait triompher la farce : personnages et intrigues sont stéréotypés, le plus souvent empruntés aux auteurs grecs et latins tels Aristophane, Plaute ou Térence. Interprétée dans les foires et les fêtes carnavalesques, la farce, pleine d'une verve populaire, peut basculer dans une vulgarité scatologique.

☐ Aux XVI^e et XVII^e siècles, deux influences seront déterminantes pour l'évolution du théâtre comique en France :

– celle de la farce italienne appelée *commedia dell'arte*. Des personnages (Arlequin, Pantalon...) aux costumes caractéristiques sont interprétés par des acteurs qui improvisent sur scène à partir d'un canevas ;

– celle de la comédie espagnole qui unit la farce aux intrigues romanesques.

La comédie de caractère

☐ La comédie de caractère créée par Molière montre des personnages rendus ridicules et odieux par les vices qui les affectent. Il s'agit de corriger les spectateurs en leur montrant une humanité caricaturée, mais dans laquelle ils peuvent se reconnaître. Pour déclencher le rire, on peut jouer du comique de gestes créé par des jeux de scène bouffons ; du comique de situation né de rebondissements dans l'intrigue ; du comique de langage provoqué par des réparties cocasses ; du comique de caractère mettant à nu les travers humains.

☐ Désireux d'élever la comédie au rang des genres nobles, Molière respecte souvent les règles de la tragédie : beaucoup de ses comédies sont en alexandrins, construites en cinq actes et observent les trois unités.

Et après Molière ?

☐ Au XVIII^e siècle, Regnard (*Le Légataire universel*, 1708) et Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730) donnent une dimension nouvelle à la comédie : renonçant définitivement à l'alexandrin jugé trop artificiel, ils amusent le spectateur tout en développant de fines analyses psychologiques. Avec Beaumarchais, la comédie devient une arme contre les abus de la société, et s'inscrit dans le combat pour les libertés.

☐ Au XIX^e siècle naît un genre tourné uniquement vers la légèreté, sans aucune prétention morale ni philosophique : le vaudeville. C'est l'ancêtre du théâtre de boulevard. Les personnages sont issus de la bourgeoisie, et dans un imbroglio total, sur fond d'adultère, les situations les plus cocasses s'enchaînent (Feydeau. *Un fil à la patte*, 1894). Puis on assiste à la renaissance de la farce ; mais elle prend cette fois une couleur sinistre. Le grotesque et l'absurde remplacent le comique facile (Ionesco, *Les Chaises*, 1952).

LE COUPLE MAÎTRE ET VALET DANS LA COMÉDIE

L'esclave dans les comédies antiques

Chez les Grecs et les Latins, l'esclave recueille les confidences du fils de famille qui cherche à cacher sa vie débridée à son père, en général vieillard autoritaire. Ancêtre de Scapin, il permet, par son ingéniosité, de sauver son jeune maître des situations les plus délicates : insolent, il l'emporte sur le maître car il est plus rusé que lui. Dans l'œuvre dramatique de Plaute (254-184 av. J.-C.), comme dans celle de Térence (190-159 av. J.-C.) ces situations abondent, annonçant les valets de Molière (1622-1673), de Beaumarchais (1732-1799) ou de Bertolt Brecht (1898-1956).

Le personnage de Scapin

Les valets de la *commedia dell'arte* ont inspiré à Molière le personnage de Scapin (*Les Fourberies de Scapin*, 1671). Valet aux mille tours, il sait tirer d'embarras son jeune maître, Léandre, amoureux d'une jeune fille alors que son père l'a promis à une autre. Dans cette farce, les personnages sont stéréotypés, maîtres (père et fils) comme valets remplissent des fonctions et ne sont pas dotés d'une réelle épaisseur psychologique. Mais ils préfigurent les valets des comédies du XVIII[e] siècle qui, comme Figaro (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 1781), s'estiment supérieurs à leur maître : Scapin, tout valet qu'il est, tire les ficelles de l'intrigue.

Vers la contestation sociale

Les liens entre les deux éléments du couple maître et valet font jouer les mécanismes dramatiques de la pièce, qui permettent de mettre en scène leurs rapports sociaux.



À travers les siècles, le valet évolue du statut servile de confident de comédie à celui de futur révolutionnaire, revendiquant un droit au bonheur.

Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis : encore je dis ma gaieté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce *moi* dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues, puis un chétif être imbécile, un petit animal folâtre, un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ! ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices ! orateur selon le danger, poète par délassement, musicien par occasion, amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite, et trop désabusé... Désabusé !... Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments ! – J'entends marcher... on vient. Voici l'instant de la crise.

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, acte V, scène 1, 1784.

Le drame

À l'origine, le mot « drame » désigne tout texte composé pour être joué sur une scène de théâtre. À partir du XVIIIe siècle, il renvoie à un nouveau genre théâtral. Refusant les contraintes du théâtre classique le drame associe des éléments tragiques, pathétiques, réalistes et comiques.

Le drame bourgeois

☐ Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la sensibilité, le désir de bonheur individuel s'expriment aussi bien à travers la forme romanesque (Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie,* 1788) qu'à travers la forme théâtrale (Diderot, *Le Père de famille*, 1758). Le public ne peut plus se satisfaire des grandes tragédies qui ne montrent que des princes défendant des valeurs héroïques désuètes. Les dramaturges du XVIIIe siècle (et notamment Diderot) vont présenter des pièces nouvelles. Les registres sont variés et le « sérieux » (c'est-à-dire un pathétique grave parfois larmoyant) remplace le tragique.

☐ Les thèmes eux-mêmes changent : on ne craint plus pour le sort des États mais pour le bonheur d'une famille bourgeoise déchirée par des conflits d'intérêts ou une naissance illégitime. Ces pièces ont une vocation moralisatrice ; pour être efficace, le message n'est plus déclamé comme l'étaient les anciennes tragédies mais joué avec naturel et accompagné d'une gestuelle définie par Diderot dans son essai *Sur la poésie dramatique* (1759).

Le mélodrame

☐ Genre théâtral populaire, très à la mode au début du XIXe siècle, le mélodrame (drame accompagné de musique) se caractérise par des intrigues rocambolesques, des personnages stéréotypés et des thèmes pathétiques qui font pleurer les cœurs simples. Plein de bons sentiments, il propose un monde manichéen dans des décors fastueux avec des jeux complexes de machines et de bruitages. Déformation du drame bourgeois adapté par son schématisme au goût de « ceux qui ne savent pas lire » (Pixérécourt, *Coelina ou l'enfant du mystère*, 1800), il annonce le drame romantique.

Le drame romantique

☐ Le théâtre romantique défini par Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823) achève la rupture avec les genres classiques : influencés par le mélodrame, les écrivains du XIXe siècle abandonnent les unités de temps et de lieu et le mélange des genres est définitivement admis. Victor Hugo recommande d'allier « le grotesque, et le sublime, le terrible, et le bouffon, la tragédie et la comédie ».

☐ Les dramaturges sont fascinés par les grandes épopées médiévales, par la cruauté du théâtre élisabéthain ou par la magie baroque du théâtre espagnol au siècle d'Or. Ils renouent avec des héros sublimes servant un idéal. Les thèmes développés sont des interrogations sur le pouvoir (Victor Hugo, *Hernani,* 1830), le statut du poète dans une société où l'argent triomphe (Alfred de Vigny, *Chatterton,* 1835) ou simplement la quête de l'amour. Le drame romantique cherche à exalter de nobles sentiments et met en scène les débats idéologiques qui traversent le XIXe siècle (Alfred de Musset, *Lorenzaccio,* 1834).

MARGUERITE GAUTIER OU LA NAISSANCE D'UN MYTHE

Alexandre Dumas fils

Fils naturel de l'auteur des *Trois Mousquetaires*, Alexandre Dumas, dit Alexandre Dumas fils (1824-1895), est profondément marqué par sa naissance illégitime.

C'est peut-être cette semi-batardise qui lui inspire des œuvres où sont justifiés les séducteurs inconséquents. Les hommes y déclenchent des passions dont les désordres conduisent leurs victimes au ban de la société. Il y dénonce le conformisme et l'amoralité (*Le Demi-Monde*, 1855 ; *Le Fils naturel*, 1858 ; *La Femme de Claude* et *Monsieur Alphonse*, 1873).

La Dame aux camélias

Marguerite Gautier, personnage littéraire est d'abord l'héroïne d'un roman, *La Dame aux camélias* (1848). Ce texte connaît un tel succès que, en 1852, il est porté au théâtre sous le même titre.

Marguerite inaugure le thème de la courtisane au grand cœur. Alors qu'elle est à l'agonie (elle souffre de tuberculose), elle accepte de se sacrifier pour le bonheur de son amant, jeune homme de bonne famille, surveillé par un père inquiet pour l'avenir de son fils qu'il croit tombé entre les griffes d'une prostituée sans âme.

Ce drame moralisateur a porté jusqu'au mythe le personnage d'une femme coupable rachetée par un amour sincère.

L'Italien Verdi s'inspirera de cette figure féminine pour créer son célèbre opéra, *La Traviata*.

Sarah Bernhardt au théâtre, Greta Garbo au cinéma et Maria Callas à l'opéra prêteront leurs voix et leurs visages à Marguerite Gautier.



ARMAND : Écoute, Marguerite, ne me parle plus ainsi, tu me rendrais fou. Ne me dis plus que tu vas mourir, dis-moi que tu ne le crois pas, que cela ne peut être, que tu ne le veux pas !

MARGUERITE : Quand je ne le voudrais pas, mon ami, il faudrait bien que je cédasse, puisque Dieu le veut. Si j'étais une sainte fille, si tout était chaste en moi, peut-être pleurerais-je à l'idée de quitter un monde où tu restes, parce que l'avenir serait plein de promesses, et que tout mon passé m'y donnerait droit. Moi morte, tout ce que tu garderas de moi sera pur ; moi vivante, il y aura toujours des taches sur mon amour… Crois-moi, Dieu fait bien ce qu'il fait…

ARMAND, *se levant* : Ah ! j'étouffe.

MARGUERITE, *le retenant* : Comment ! c'est moi qui suis forcée de te donner du courage ? Voyons, obéis-moi. Ouvre ce tiroir, prends-y un médaillon… c'est mon portrait, du temps que j'étais jolie ! Je l'avais fait faire pour toi ; garde-le, il aidera ton souvenir plus tard. Mais, si, un jour, une belle jeune fille t'aime et que tu l'épouses (…) Si elle est jalouse du passé, comme nous le sommes souvent, nous autres femmes, si elle te demande le sacrifice de ce portrait, fais-le-lui sans crainte, sans remords ; ce sera justice, et je te pardonne d'avance. – La femme qui aime souffre trop quand elle ne se sent pas aimée… Entends-tu, mon Armand, tu as bien compris ?

Alexandre Dumas, *La Dame aux camélias*, acte V, scène 9, 1852.

Le roman

Au XII^e siècle, le mot « roman » désigne la langue vulgaire mais aussi des œuvres littéraires qui se développent en marge des autres genres, le lai ou la chanson de geste. Texte narratif long, respectant une cohérence interne, le roman se prête à tous les sujets et utilise tous les registres.

L'évolution du genre

☐ Au XII^e siècle, quand il fait son apparition, le roman raconte des aventures chevaleresques, épopées guerrières et prouesses galantes s'y conjuguent.
☐ Au XVI^e siècle, le roman devient le genre moderne. L'œuvre de Rabelais, par son invention et sa liberté, en est l'illustration la plus éclatante : *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534) mêlent la fiction et la force libératrice du rire.
☐ Il cède la place, au XVII^e siècle, au style pastoral. Au même moment, Scarron (1610-1660) joue du réalisme burlesque, donnant à son *Roman comique* (1651-1657) une portée critique.
☐ Au XVIII^e siècle, déconsidéré à cause des excès antérieurs (roman-fleuve construit sur des péripéties complexes), le genre se renouvelle. Il doit gagner en crédibilité et s'ancrer dans la réalité : romans épistolaires et mémoires abondent.

Le triomphe du genre romanesque

☐ Le XIX^e siècle est le siècle du roman : l'alphabétisation, l'émergence du droit d'auteur et la publication des romans sous forme de feuilletons dans la presse favorisent le développement du genre. Par son ampleur et sa souplesse, il se prête aux innovations les plus diverses. Balzac crée un microcosme de personnages qui traversent la quarantaine de romans appartenant à la gigantesque *Comédie humaine*. Stendhal, dans *Le Rouge et le Noir* (1830) et *La Chartreuse de Parme* (1839) met en scène des héros, en perpétuelle quête de bonheur, qui voient leurs aspirations sanctionnées par une société tristement prosaïque.
☐ Après 1848, le naturalisme fait du roman un constant réquisitoire contre la médiocrité bourgeoise. Émile Zola conçoit, en 1868, la série des Rougon-Macquart, « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Il fonde son entreprise sur les principes de l'hérédité et l'influence du milieu sur l'individu : la littérature, comme la science, veut servir la cause de la vérité.

La remise en question

☐ Après la Première Guerre mondiale, le roman découvre de nombreux horizons, en particulier ceux du témoignage, de l'introspection et de la réflexion sur le temps.
☐ À partir de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1871-1922), le roman n'offre plus les repères habituels des romans réalistes du siècle précédent, considérés comme de « vieux procédés d'un formalisme sclérosé ».
☐ La rupture se veut plus radicale encore avec l'avènement du nouveau roman. La trame romanesque incertaine vise à mettre au premier plan une seule réalité, celle de l'écriture. D'ailleurs le roman se donne souvent comme métaphore de sa création et de sa réception.

LE ROMAN ET LE TEMPS

Le roman, art du temps, cherche justement à se réapproprier le temps qui, dans la vie, est plus que toute autre chose insaisissable. Proust place au centre de *À la recherche du temps perdu* (cycle de 7 romans) le temps subjectif. Constatant avec angoisse les destructions provoquées par la fuite des ans, le narrateur fait appel, pour retrouver des moments perdus, aux ressources de la mémoire profonde qui est involontaire.

Cet extrait de *Du côté de chez Swann* (1913) illustre le processus du surgissement de la mémoire involontaire et de l'effort du narrateur pour le restituer.

Présence du narrateur

Arrivera-t-il jusqu'à la surface de (*ma*) claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, *soulever tout au fond de moi*? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être ; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ! Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui [...].

Emergence d'un monde enfoui dans les profondeurs de la conscience

Instant fortuit, élément déclencheur

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. *La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté*; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtissiers, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que, de *ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire*, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Primat de la sensation sur l'intelligence

Résurrection d'un passé jusqu'alors oublié

Cette longue phrase mime, par son ampleur, à la fois la remontée du souvenir et le désir du narrateur de le fixer.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, tome I, 1913.

La nouvelle et le conte

Au Moyen Âge, la nouvelle désigne le récit d'une aventure. Bien que soumis à des évolutions, le genre obéit toujours aux critères de concentration, de vraisemblance et de cohérence. Réaliste ou fantastique, son trait permanent reste « l'intensité de l'effet produit » que sa forme brève et close favorise.

Origine du genre

☐ Le premier recueil de nouvelles françaises, *Les Cent Nouvelles nouvelles* (1486) est anonyme et se compose d'une suite d'anecdotes à l'imitation des *novelle* italiennes, notamment du *Decameron* (1348-1353) de Boccace (1313-1375).
☐ À la Renaissance, la nouvelle et le conte sont deux termes synonymes qui désignent le récit bref d'une aventure ou d'une anecdote. Ils conservent de la tradition du fabliau le caractère oral et un sujet inscrit dans la vie quotidienne. Le genre connaît un succès considérable dont témoignent les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* (1558) de Bonaventure Des Périers (1510-1544) ou *L'Heptaméron* (1548) de Marguerite de Navarre (1492-1549). Celle-ci inscrit son recueil dans le cadre établi par Boccace : dix aristocrates, contraints de se réfugier dans une abbaye, décident de s'abandonner au plaisir de conter pour tuer l'ennui. Mais Marguerite de Navarre innove : désirant édifier religieusement le lecteur, elle met en scène des personnages de toutes conditions et entreprend l'étude de leurs motivations. De plus, les histoires ne sont pas juxtaposées : soumises à des débats contradictoires dans le récit-cadre, elles permettent de tisser un véritable « roman » des devisants.

L'évolution du genre

☐ Au XVII^e siècle, la nouvelle perd de son caractère oral et narre plusieurs aventures. En revanche, le conte désigne des récits merveilleux (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697, de Charles Perrault), et, plus tardivement, des récits orientaux ou à visée didactique (les contes philosophiques de Voltaire).
☐ Au XVIII^e siècle, par exigence de réalisme, les auteurs ont recours à la chronique judiciaire et criminelle et on assiste à un retour à la conception originelle de la nouvelle : un récit bref, rapide, resserré, à la progression dramatique affirmée.

L'apogée du genre

☐ Au XIX^e siècle, l'écart entre la nouvelle et le conte tend de nouveau à s'estomper. Le genre connaît une diffusion considérable grâce à la place que lui accordent les journaux et les revues. D'ailleurs, tous les romanciers du siècle le pratiquent : Balzac, *Sarrasine* (1831) ; Stendhal, *Chroniques italiennes* (1839) ; Zola, *Contes à Ninon* (1864) ; Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* (1874) ; Flaubert, *Trois Contes* (1877). Mérimée et Maupassant sont alors les novellistes les plus célèbres.
☐ Par rapport aux siècles précédents, la nouvelle et le conte offrent une plus grande diversité d'inspiration : recours aux faits étranges et surnaturels, sujets sérieux ou amusants. scènes réalistes et quotidiennes. Quant à leur forme, elle prend le plus souvent l'allure d'un récit concis, resserré et rapide, centré autour d'une anecdote, entièrement construit pour être ponctué par une phrase surprenante qui clôt le texte sur un effet saisissant : la chute.

LE CONTE PHILOSOPHIQUE

■ Une invention voltairienne

Ce n'est que tardivement, après les désillusions subies entre 1745 et 1760, que Voltaire invente le conte philosophique. L'admirateur des grands genres classiques cède, pour diffuser ses idées, au goût d'un public friand de romanesque et d'aventures exotiques, notamment après le succès des traductions, par Galland, des *Mille et Une Nuits*. Mais si Voltaire écrit des récits dans lesquels foisonnent des événements invraisemblables et des fantaisies orientales, la référence explicite au genre n'apparaît jamais : *Zadig* (1747) est sous-titré « Histoire orientale », *Babouc* (1748) « Vision », *Micromégas* (1752) « Histoire philosophique », *L'Ingénu*, (1763) « Histoire véritable ».



Gravure de 1778 pour illustrer *Zadig*.

■ Une œuvre de combat

S'intégrant à des épisodes destinés à l'illustrer, la perspective philosophique est toujours présente. Et les contes philosophiques visent à transmettre les principales convictions des Lumières : combat pour la raison, la tolérance, le relativisme contre les privilèges et l'influence des institutions religieuses. Les personnages, privés de toute vie intérieure, manipulés et promenés d'aventure en aventure, ne saisissent le sens de leur périple qu'au dénouement : c'est en ce sens que l'on peut affirmer que les contes de Voltaire sont des romans d'apprentissage. L'ironie est l'arme privilégiée pour séduire le lecteur en harmonisant la satire de la réalité et la parodie du genre romanesque.
Zadig commence par l'habituelle séquence finale des contes orientaux où le prince épouse la princesse. Or, dès le chapitre inaugural, cette impossibilité est annoncée. C'est sur la destruction parodique de ce *topos* que le conte débute.

[...] dès qu'il (Zadig) put sortir, il se prépara à rendre visite à celle qui faisait l'espérance du bonheur de sa vie, et pour qui seule il voulait avoir des yeux. Sémire était à la campagne depuis trois jours. Il apprit en chemin que cette belle dame, ayant déclaré hautement qu'elle avait une aversion insurmontable pour les borgnes, venait de se marier à Orcan la nuit même. À cette nouvelle il tomba sans connaissance; sa douleur le mit au bord du tombeau, il fut longtemps malade; mais enfin la raison l'emporta sur son affliction, et l'atrocité de ce qu'il éprouvait servit même à le consoler.
« Puisque j'ai essuyé, dit-il, un si cruel caprice d'une fille élevée à la cour, il faut que j'épouse une citoyenne. » Il choisit Azora, la plus sage et la mieux née de la ville; il l'épousa, et vécut un mois avec elle dans les douceurs de l'union la plus tendre. Seulement il remarquait en elle un peu de légèreté, et beaucoup de penchant à trouver toujours que les jeunes gens les mieux faits étaient ceux qui avaient le plus d'esprit et de vertu.

Voltaire, *Zadig*, chapitre 1, 1747.

L'autobiographie

L'autobiographie est le récit qu'un « je » fait de sa propre existence : le narrateur (celui qui raconte), le personnage principal et l'auteur (celui qui signe l'ouvrage) s'y confondent. Mais d'autres textes, qui appartiennent à des genres voisins, relèvent eux aussi de la littérature intime.

L'autobiographie et les genres voisins

☐ La perspective rétrospective du récit et l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont les deux marques qui permettent d'opposer l'autobiographie aux genres qui lui sont proches :
– *la biographie* : le récit est consacré à l'histoire de la vie d'une personne réelle mais racontée par un narrateur qui adopte le rôle de critique ;
– *le roman autobiographique* : le héros peut ne pas être le narrateur, même si certaines ressemblances entre les deux peuvent amener le lecteur à les identifier ;
– *l'essai* : il suppose une même identité auteur-narrateur-personnage, mais la linéarité chronologique n'est pas respectée ;
– *le journal intime* : l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont la même personne, mais le récit peut se faire, soit au jour le jour, soit de manière discontinue. de plus, il suppose la confidentialité ;
– *les mémoires* : l'auteur et le narrateur sont la même personne ; toutefois, dans cette rencontre d'un sujet avec l'Histoire, l'accent est davantage mis sur le récit des événements historiques que sur ceux de la vie individuelle.

Le « pacte autobiographique » (Philippe Lejeune)

L'autobiographe est uni à son lecteur par un « pacte autobiographique » qui consiste à affirmer que l'auteur est le héros de son récit. Dans le cas des *Confessions*, ce pacte se double de la promesse de dire toute la vérité même si, dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau (1765-1770) avoue avoir comblé les défauts de sa mémoire par l'imagination et avoir embelli certains événements de sa vie. En fait, ce qui importe le plus au lecteur, ce n'est ni la ressemblance ni l'identité absolue, mais plutôt la vérité du cœur et l'image que l'écrivain désire donner. Car l'autobiographe est aussi le fils de son œuvre, comme le suggère Montaigne : « Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur. »

Le projet autobiographique

Plusieurs raisons poussent les écrivains à raconter l'histoire de leur vie : pour Rousseau, qui fait dépendre son existence de la vérité, il s'agit de répondre aux accusations de ses ennemis en présentant sa défense devant le tribunal de ses lecteurs et celui de Dieu. Pour Ernest Renan (1823-1892), il faut « transmettre aux autres la théorie de l'univers que l'on porte en soi », comme il l'affirme dans la préface des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. D'autres avouent vouloir mieux se connaître en explorant avec nostalgie leur passé : par l'écriture, ils font revivre des êtres et des moments à jamais disparus. Mais le passé peut faire l'objet d'un regard critique, afin de chercher à expliquer la formation d'une personnalité et d'une vocation ; c'est l'attitude que Sartre adopte dans *Les Mots* (1964) : « Pas de promiscuité surtout ; je tiens mon passé à distance. »

LES CONFESSIONS DE J.-J. ROUSSEAU : ARCHÉTYPE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

La naissance du projet

La condamnation de *L'Émile* (1762) et la parution du libelle *Le Sentiment des citoyens* (1764), signé de Voltaire, dans lequel il est accusé d'avoir abandonné ses enfants, conduisent Rousseau à entreprendre la rédaction d'un livre qui se veut d'une totale transparence. L'entreprise dure de 1765 à 1770, mais sa publication a lieu après la mort de l'auteur.

Une œuvre apologétique

Le titre, pour l'homme cultivé du XVIII^e^ siècle, est explicite : il se réfère aux *Confessions* de saint Augustin et implique aveux et regrets. En effet, Rousseau n'hésite pas à conduire le lecteur dans « le labyrinthe obscur et fangeux » de sa vie et à révéler son goût des plaisirs masochistes, éprouvés à l'occasion des fessées données par Mlle Lambercier, le vol d'un ruban chez Mme de Vercellis dont il accuse la jeune cuisinière Marion, l'abondon de ses enfants aux Enfants-Trouvés ou de Mme de Warens à la misère. En confessant ses fautes, Rousseau se situe dans la perspective de l'apologie : refusant l'idée de culpabilité, il plaide son innocence en accusant la société ou la fatalité d'être responsable de ses maux. Ainsi, à propos de sa naissance funèbre, il écrit : « Ma naissance fut le premier de mes malheurs. »
Dès *l'incipit,* avec une emphase rhétorique certaine, il s'adresse à un lecteur rare, seul capable de comprendre un être aussi exceptionnel par son génie et par son destin que celui qui parle.

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.
Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.
Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et 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; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là.*

Jean-Jacques Rousseau, *Confessions,* Livre 1, 1765-1770.



Littérature et cinéma

Inventé en 1895 par les frères Lumière, le cinématographe est d'abord perçu comme une machine illusionniste restituant la réalité. Puis son aptitude à produire des fictions le fait considérer comme une activité qui l'apparente à la création littéraire. Sa dimension esthétique le constitue en septième art.

Le scénario

☐ Le terme « scénario » est emprunté à la langue italienne où il signifie décor.
☐ Très longtemps propre au théâtre, c'est au début du XX[e] siècle que le mot est adopté au cinéma, avec Georges Méliès (1861-1938). Celui-ci, en effet, a recours aux toiles peintes, aux trucages, aux machineries et propose des fictions qui se présentent comme une succession de tableaux filmés par une caméra fixe.
☐ Méliès tourne plusieurs féeries librement adaptées des contes de Perrault ou des romans. Le cinéma a donc, dès ses débuts, partie liée avec la littérature. Aujourd'hui, le scénario désigne un texte écrit en vue d'une narration cinématographique.

Spécificité de l'écriture cinématographique

☐ Le scénario connaît divers états d'élaboration : de la forme sommaire du synopsis (résumé de quelques pages) à la forme accomplie, la continuité dialoguée. Il peut résulter d'une écriture originale, ou trouver son inspiration dans l'adaptation d'un événement historique, d'un fait divers ou d'un récit (roman, pièce de théâtre, nouvelle, etc.) recomposé afin de correspondre aux exigences du découpage.
☐ Dans tous les cas, sa rédaction, individuelle ou collective, privilégie l'aspect visuel de la représentation et tient compte de la spécificité de la réception. L'histoire est certes achevée quand elle est racontée, mais le spectateur de cinéma a l'illusion d'assister à une action qui se déroule au moment même où il la voit sur l'écran. De plus, le récit cinématographique est inapte à représenter des événements qui se passent en même temps ou qui se répètent ainsi que toutes les images subjectives. Pour toutes ces raisons, le scénario s'écrit toujours au présent.

Les écrivains et le cinéma

Des écrivains comme Gorki ou Thomas Mann, dans *La Montagne magique* (1924), ont témoigné très tôt du malaise provoqué par la présence fugace de l'image cinématographique ou par l'étrangeté du monde représenté au cinéma. D'autres, en revanche, ont perçu l'intérêt du septième art : Apollinaire appelle les poètes à s'y initier. André Breton et les surréalistes ont une foi profonde en sa modernité et en son caractère merveilleux. En 1928, *Un Chien andalou* de Luis Buñuel et de Salvador Dali fait appel à l'absurde et aux formes nouvelles de la métaphore poétique en créant des images audacieuses (œil sectionné par un rasoir, charognes d'ânes débordant des pianos).
☐ À l'avènement du parlant, de nombreux écrivains (Colette, Jean Giraudoux, André Malraux) participent à l'aventure cinématographique en tant que scénaristes ou réalisateurs. Prévert collabore avec Marcel Carné pour *Le Jour se lève* (1930), *Les Visiteurs du soir* (1942), *Les Enfants du Paradis* (1943-1945) ; Cocteau réalise *La Belle et la Bête* (1946), *Orphée* (1949) et Pagnol met en scène sa célèbre trilogie.

Une influence réciproque

Si la littérature a servi le cinéma en lui fournissant des récits adaptés et des scénaristes, le cinéma a aussi influencé l'écriture romanesque, notamment celle d'écrivains américains comme Steinbeck (1902-1908), Faulkner (1897-1962) ou Dos Passos (1896-1970). Ce dernier intitule une partie de *U.S.A.* « L'œil de la caméra » : il y procède à un savant montage des biographies d'hommes célèbres, d'extraits de journaux et de chansons et de fragments de fiction. Certains romans, ceux de Sartre ou de Camus en particulier, s'inspireront de ces innovations.

Le cinéma et le nouveau roman

Les romanciers du nouveau roman ont poursuivi dans cette voie. Alain Robbe-Grillet donne ainsi le nom de ciné-roman à ses textes. Il écrit le scénario de *L'Année dernière à Marienbad* (1961), avant de se lancer lui-même dans la mise en scène. Marguerite Duras (1914-1995) réalise *La Musica* (1966), *India Song* (1975), *Le Navire Night* (1979), etc. Elle poursuit une réflexion spécifiquement cinématographique, en explorant surtout les rapports qui unissent la bande-image et la bande-son. Sa collaboration avec Alain Resnais pour *Hiroshima mon amour* (1959) a marqué une date dans l'histoire du cinéma français. Dans une ville profondément blessée par l'explosion atomique, une actrice française venue tourner un film pacifiste s'éprend d'un Japonais, un jour avant son départ. L'importance de ce film tient à un montage audacieux – l'alternance des images des deux corps « lisses et intacts », liés par l'amour, et de celles des horreurs provoquées par la bombe –, au commentaire psalmodié et à la temporalité ralentie.

ELLE : J'ai vu les actualités.
Le deuxième jour, dit l'Histoire, je ne l'ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont ressurgi des profondeurs de la terre et des cendres.
Des chiens ont été photographiés.
Pour toujours.
Je les ai vus.
J'ai vu les actualités.
Je les ai vues.
Du premier jour.
Du deuxième jour.
Du troisième jour.
LUI : *(il lui coupe la parole)* : Tu n'as rien vu.
Rien.
Chien amputé.
Gens, enfants.
Plaies.
Enfants brûlés hurlants.
ELLE : ... du quinzième jour aussi.
Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles d'un jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs.
ELLE : Je n'ai *rien* inventé.
LUI : Tu as *tout* inventé.
ELLE : Rien.
De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai.
De même que dans l'amour.
Les pinces chirurgicales s'approchent d'un œil pour l'extraire.
Les actualités continuent.
ELLE : J'ai vu aussi les rescapés et ceux qui étaient dans les ventres des femmes de Hiroshima.
Un bel enfant se tourne vers nous. Alors nous voyons qu'il est borgne.
Une jeune fille brûlée se regarde dans un miroir.
Une autre jeune fille aveugle aux mains tordues joue de la cithare.
Une femme prie auprès de ses enfants qui meurent.
Un homme se meurt de ne plus dormir depuis des années. (Une fois par semaine, on lui amène ses enfants.)

Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, scénario de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1959.

La mort des genres dans l'écriture moderne

Le classicisme a imposé une codification stricte des genres. Le romantisme a voulu faire accepter leur mélange. Mais l'écriture moderne donne à la notion de genre un sens nouveau.

Des formes de moins en moins codifiées

☐ Les temps modernes n'ont cessé de bouleverser la répartition des genres dans la production littéraire au profit d'une forme devenue largement dominante : le roman. Mais celui-ci, loin de s'intégrer dans l'univers des formes archétypales, s'en éloigne ou les remet en cause : aucune poétique ne l'a jamais codifié. Son succès grandissant s'explique sans doute par une exigence croissante de liberté créatrice et le désir manifeste d'une critique des normes.
Le Clézio (né en 1940) conçoit le roman ainsi : « Mélange de chapitres romancés de poèmes : Méditation libre... Attention au carcan. système ! » (*Le Livre des fuites,* 1969).
☐ Au lieu d'apparaître comme un choix nécessaire, dicté à l'écrivain par la nature de son sujet et les règles de son art, le genre devient forme singulière inclassable, librement élaborée par l'artiste.

Récit et discours confondus

☐ La distinction entre récit et discours apparaît comme un des principes fondamentaux de la définition des genres. C'est pour avoir mêlé les deux que la fable se verra longtemps exclue des grandes formes classiques. Selon leurs principes, on n'écrit pas le même type de texte pour dire ou pour expliquer.
☐ Or, l'écriture moderne paraît refuser plus que tout cette exigence. L'œuvre intègre son propre commentaire, qu'il s'agisse d'un poème comme « Le Lézard » de Francis Ponge (*Le Parti pris des choses,* 1942), d'un roman comme *Histoire* de Claude Simon (1967), ou d'une pièce de théâtre comme *Les Cenci* d'Antonin Artaud (1935). La poésie de Jean-Claude Renard (*Sous de grands vents obscurs,* 1990) est exploratrice d'un métalangage (c'est-à-dire d'une expression faisant réflexion sur elle-même).
La séparation entre création et exégèse se concevait mieux, en effet, tant que les lois des genres étaient définies extérieurement aux œuvres. Elle a moins de sens quand les règles apparaissent au fil de l'écriture, engendrées et révélées par le texte.

Au-delà des limites de la littérature

☐ De fait, au-delà de l'art littéraire, ce débat doit être relié aux multiples interférences entre l'écriture et les autres langages artistiques. Apollinaire avait beaucoup contribué à jeter un pont entre la poésie et la révolution graphique caractérisant l'art nouveau (*Calligrammes,* 1918). Cocteau (1889-1963), l'homme-orchestre, fait œuvre simultanément de poète, romancier, dramaturge, cinéaste et peintre (*Orphée,* 1926, 1950). Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour,* 1959) écrit indifféremment des scénarios de films ou des romans.
La notion de genre s'avère trop souvent réductrice pour appréhender les productions contemporaines. Les écrivains y élargissent les frontières de la littérature, en quête d'un art mobilisant de multiples modes d'expression.

UNE LITTÉRATURE HORS NORMES

Philippe Sollers

Né en 1936, écrivain et critique contemporain, Sollers est surtout connu pour la part qu'il a pris dans la création et l'animation de la revue *Tel Quel*, phare de l'avant-garde littéraire. Sollers apparaît comme un des principaux défenseurs d'une écriture où pratique et théorie se confondent. Écrire devrait consister en un acte aussi conscient que possible de tous ses enjeux, psychiques, esthétiques, politiques même. L'artiste tirerait de cette lucidité la capacité de produire des textes libérés de toutes les conventions et pouvant ainsi constituer une culture révolutionnaire, permettant au lecteur de combattre les aliénations dont il serait victime dans une société oppressive.

Drame : toutes les formes possibles d'écriture

Drame (1965) joue sur l'ensemble du champ sémantique de ce mot. L'histoire littéraire en avait réduit la notion au théâtre et même à un genre théâtral. Sollers revient d'abord à son étymologie : *drama* qui signifie « action » ; dans la mesure où il résulte d'un processus actif mobilisant les forces de l'écrivain et sa culture, tout texte pourrait s'intituler ainsi. Mais on peut retenir également le sens d'« événement » et non celui classique d'« intrigue » : l'écriture place en effet son sujet dans un éternel présent, celui de la recherche et de la rencontre des mots. Comme cette situation revêt des aspects douloureux, comporte les incertitudes tragiques d'un combat, on peut y suggérer la connotation morale de l'adjectif dramatique.

Mais le drame est aussi cette forme opposée à la poétique classique et pratiquant le mélange des genres. Or, Sollers donne ce titre à une œuvre présentée comme un roman, intégrant un chœur, composée de 64 chants.

Drame combine ainsi toutes les formes possibles, théâtre, roman, poésie, essai, pour inventer une nouvelle forme, inclassable et totalement arbitraire : l'écrivain ne définit pas les 64 divisions de son texte par rapport aux règles d'un genre, mais par analogie avec le nombre des cases du jeu d'échecs.

Vibration, alors, de plus en plus forte : le corps entier, mais un corps pensé plutôt que perçu, semble à présent osciller sur place, c'est comme si – mais la comparaison le fait aussitôt déraper – il voyait au loin la courbe, la courbure... Fuite : tout ce qu'il ne veut pas penser faisant exprès de se penser... Le lieu se réduit, une sorte de main se referme sur tout paysage, ramasse, replie, largue les amarres de tout paysage... Déploiement invisible, frontière organique, chaude, dans le soir... Il s'appuie sur cette tapisserie menaçante... Étoffe comme enroulée hors de l'espace, mais dont l'espace est seul à pouvoir parler, suite d'images inutiles affrontées désormais à la possibilité d'un langage muet, immédiat... C'est bien « le monde entier » qui est palpé dans cette ombre chaude, fragile, dans cette insaisissable demeure d'ombre et de nuit... (et la nuit, dehors, s'infiltre avec la brume dans la ville de plus en plus silencieuse, tandis que les lumières persistent, que les moyens d'information se déploient et persistent à l'intérieur, hrefs communiqués, musiques, journaux en préparation, décalage, retard qu'une veille incessante s'emploie à combler, commentaires et rappels du langage direct assuré en plein jour...) Et la nuit prend possession de lui, pour finir, tirant le rideau derrière lequel il peut feindre d'échapper au problème, bien que tout, à partir de là, soit transposé dans une élaboration parallèle, travail dont il tirera au réveil seulement quelques fragments masqués hors du courant... quelques indications scéniques insignifiantes pour la somme de texte qu'il est sûr d'avoir lu, entendu, souplement vécu... toujours cette marge, cette coupure, mince immensité latente...

Philippe Sollers, *Drame*, Paris, éd. du Seuil, 1965.

Le lyrisme médiéval

C'est parce que les poètes de l'Antiquité s'accompagnaient d'un instrument de musique, la lyre, qu'on appellera lyrisme leur mode d'expression. Cette notion recouvrira ensuite tout ce qui semblera venir d'émotions individuelles. Dès le XII^e siècle naît une poésie très proche de cette conception nouvelle du lyrisme.

Le lyrisme courtois

☐ Poursuivant la tradition des troubadours et des trouvères de la fin du XI^e siècle, certains poètes développent un art raffiné dans ses formes comme dans ses contenus. Dans une versification savante et codifiée, ils écrivent des ballades, des rondeaux et des lais où la virtuosité rivalise avec l'exaltation de sentiments élevés : l'amour, notamment, traité avec une complexité psychologique qui rompt avec les œuvres d'autrefois.
☐ Il s'agit d'une conception élitiste de la littérature, produite pour idéaliser une vision essentiellement aristocratique de la société. Mais, au lieu de n'exprimer que des sujets conventionnels nourris d'allégories, de symboles et de codifications générales, le poète introduit une dimension plus personnelle et plus sincère dans ses propos, parfois autobiographiques.

Le lyrisme bourgeois

☐ Parallèlement à ce courant, on assiste à des modifications importantes dans l'origine sociologique des écrivains et de leur public. Non seulement les gens de lettres sont de plus en plus nombreux à être issus de milieux populaires, mais encore, au lieu d'appeler l'attention des grands de ce monde, ils veulent s'adresser à un lectorat ayant les mêmes origines sociales qu'eux. À l'exaltation traditionnelle des valeurs aristocratiques, ils préfèrent une réflexion morale volontiers satirique, opposant à une société qu'ils jugent corrompue et injuste les principes chrétiens qu'elle bafoue.
☐ Rutebeuf (?-1280) ou Eustache Deschamps (1346-1406) joignent leurs plaintes émouvantes aux misères qui les accablent et dont ils partagent le fardeau avec la foule des petites gens de leur époque. Leur poésie se charge alors d'une coloration plus humaine qui libère l'écriture des traditions courtoises.

Une poésie profane

☐ Cet essor du lyrisme correspond à l'approche d'une notion plus moderne de l'écriture dans ses rapports avec la société et ses institutions. Lyrisme courtois et lyrisme bourgeois marquent surtout le triomphe d'une littérature profane, affranchie de la tutelle intellectuelle et morale de l'Église, visant un autre public que la minorité lettrée. À l'élitisme de la courtoisie, soucieuse, sous l'influence des clercs, de policer la classe dirigeante, succèdent des écrits dont le but consiste, par l'émotion, à toucher l'homme dans sa diversité. L'écrivain peut alors s'imaginer une autre mission que celle d'intégrer et de soutenir l'ordre social.
☐ François Villon (1431-1463), dont *Le Lais* (1456) et *Le Testament* (1462) présentent une poésie étrangement moderne, achève cette mutation. Il transforme son autobiographie en vers en manifeste de l'angoisse humalne face à la mort : quête éternelle d'une interrogation individuelle et, en même temps, universelle.

LA MODERNITÉ DE FRANÇOIS VILLON

■ François Villon

François de Montcorbier naît à Paris en 1431 dans une famille modeste. Néanmoins, il parvient à fréquenter l'université grâce à l'appui d'un chanoine dont il prend le nom.

Il mène une vie d'aventures qui le conduit aux rixes, à l'assassinat et à la prison : condamné à mort, il échappe à la pendaison. Ses écrits, de nature autobiographique, portent la marque de ce destin singulier.

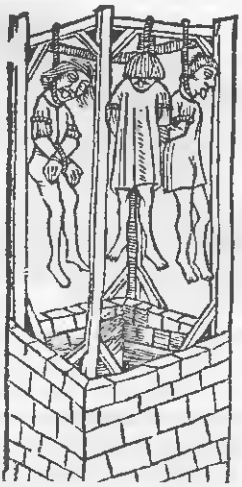
Dans une œuvre pleine de dérision et marquée par des jeux de langage, le poète médite sur son existence de mauvais garçon. L'ombre du gibet le hante : ses vers ironiques et déchirants nourrissent, à travers les siècles, le mythe du truand sympathique, déchiré entre Ciel et Enfer…

■ Le lyrisme des formes

On est frappé par l'extraordinaire diversité formelle des œuvres de Villon. Si son *Lais* s'apparente aux congés médiévaux, ses choix, en ce qui concerne *Le Testament*, le dirigent presque toujours vers les formes les plus nouvelles de son temps, la ballade notamment.

La recherche d'harmonie qui le guide, ses provocations et son art de la subversion en font l'un des premiers maîtres de la poésie moderne.

Si la *Ballade des contre- vérités* ou l'*Épitaphe Villon* en donnent la plus parfaite illustration, la *Ballade des Dames du temps jadis* révèle, quant à elle, la capacité de l'artiste à trouver dans la mythologie ou les modèles antiques autre chose que des références traditionnelles. Villon puise dans l'Antiquité des thèmes qui illustrent avec force l'histoire de sa propre époque voire de sa propre expérience individuelle.



Épitaphe Villon

Freres humains qui
après nous vivez,
N'ayez les cuers contre
nous endurcis,
Car, se pitié de nous
povres avez,
Dieu en aura plus
tost de vous mercis.
Vous nous voiez cy
attachez cinq, six :
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

Se freres vous clamons, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
Par justice. Toutesfois, vous sçavez
Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis ;
Excusez nous, puis que somme transsis,
Envers le fils de la Vierge Marie,
Que sa grace ne soit pour nous tarie,
Nous preservant de l'infernale fouldre.
Nous sommes mors, ame ne nous harie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

La pluye nous a debuez et lavez,
Et le soleil dessechiez et noircis ;
Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez.
Et arrachié la barbe et les sourcis.
Jamais nul temps nous ne sommes assis ;
Puis ça, puis la, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaulx que dez a couldre.
Ne soiez donc de nostre confrairie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie :
A luy n'ayons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

François Villon, « Épitaphe Villon », *Le Testament*, 1489.

L'humanisme

Né avec la Renaissance, l'humanisme traduit une puissante volonté de renouveler la forme, le contenu et la finalité même du savoir. Il s'agit de redécouvrir les racines antiques de l'Occident, d'en tirer l'esprit d'une nouvelle sagesse compatible avec un christianisme renouvelé par la lecture des textes bibliques.

Le souffle de la Renaissance

☐ L'esprit des humanistes est stimulé par les nouvelles connaissances touchant les sciences, la philosophie, la représentation du cosmos et la diffusion du savoir. Les grandes découvertes montrent que l'univers et l'homme ne se réduisent pas à l'Occident chrétien. L'astronome polonais Nicolas Copernic (1473-1543) émet l'hypothèse que c'est le Soleil et non la Terre qui se trouverait au centre de l'univers, contre la tradition biblique. L'imprimerie élargit considérablement les possibilités de diffusion des écrits, les rendant accessibles à un public plus vaste. À la prédominance de l'oral se substitue la consultation directe des textes fondateurs de la littérature antique (en latin, *humanitas*, d'où « humanisme » : redécouverte des humanités) et de l'héritage judéo-chrétien.

Une nouvelle vision de l'homme

☐ La vision de l'homme s'en trouve bouleversée. Il peut s'imaginer au centre de l'univers, mesure de toute chose, capable de s'améliorer, de gagner son salut avec l'aide de la grâce divine. On le croit apte à se connaître lui-même, à comprendre le monde et donc à découvrir Dieu dans ses œuvres.
☐ La réconciliation entre savoir et religion s'avère possible, à condition que l'orgueil de l'homme – exacerbé par sa maîtrise de la science – ne le conduise pas à mésestimer la puissance de Dieu, son créateur. De fait, les guerres de Religion qui déchirent l'Europe à partir de la Réforme mettront cet idéal à rude épreuve. La plupart du temps, les humanistes refusent d'entrer dans les querelles opposant catholiques et protestants, mais cherchent à prêcher le retour à un évangélisme capable de rejeter les excès et de satisfaire les exigences de la foi.

La foi dans le progrès

☐ Ces idées provoquent une remarquable effervescence intellectuelle et artistique en Europe.
☐ À la recherche d'un savoir encyclopédique, les humanistes expriment leur espoir dans le progrès. Ils remettent en cause le poids des autorités qui les oppriment. Le rire, qu'ils placent volontiers dans leurs œuvres, révèle cette confiance en l'homme qui les caractérise.

Le temps des inquiétudes

☐ Grâce à leur connaissance des textes sacrés, les humanistes s'engagent dans une réflexion sur les dogmes de l'Église catholique qui aboutit, chez certains d'entre eux, à une remise en cause de l'autorité de Rome, voire à une adhésion à la Réforme.
☐ Pendant quarante ans, de 1562 à 1598 (date de l'édit de Nantes), la France connaît de graves troubles politiques et religieux qui ébranlent les consciences. La littérature de la fin du XVI[e] siècle porte la marque d'un pessimisme qui se substitue progressivement à la confiance humaniste.

VERS UN BONHEUR TERRESTRE

La création d'un monde modèle

Soucieux du bonheur de l'homme, l'humanisme cherche volontiers à en définir les conditions politiques. La force a toujours construit les États et les pouvoirs. Mais l'esprit ne pourrait-il pas devenir le fondement du droit moderne ? Le rêve de Platon trouve une nouvelle actualité au XVIe siècle. En éduquant le Prince pour en faire un sage accompli, en proposant les modèles d'une société juste et conforme à l'évangélisme chrétien, beaucoup espèrent contribuer à ce progrès.

Thomas More (1478-1535), dans son *Utopie* (1516), décrit une cité idéale dont le nom forgé du grec (*utopia* : pays de nulle part) désignera, à sa suite, toute conception d'un État-modèle.

Ainsi en usera Rabelais, en nommant Utopie le royaume imaginaire de ses personnages. À la fin de *Gargantua* (1534), il décrit même la fondation de l'abbaye de Thélème, univers idéal donnant corps à tous les principas de la morale et de l'éducation humaniste. Le culte des sciences et des arts, la liberté et l'hymne à tous les plaisirs de l'existence y prennent le pas sur l'austérité des monastères médiévaux.

L'idéal monastique

Toute leur vie estoit employée non par loix, statuz ou reigles, mais selon leur vouloir et franc arbitre. Se levoient du lict quand bon leur sembloit, beuvoient, mangeoient, travailloient, dormoient quand le désir leur venoit; nul ne les esveilloit, nul ne les parforceoit ny à boyre, ny à manger ny à faire chose aultre quelconques. Ainsi l'avoit estably Gargantua. En leur reigle n'estoit que ceste clause :

FAY CE QUE VOULDRAS,

parce que gens liberes, bien nez, bien instruictz, conversans en compaignies honnestes, ont par nature un instinct et aguillon qui tousjours les poulse à faictz vertueux et retire de vice, lequel ilz nommoient honneur.

Rabelais, *Gargantua*, 1534.

Utopie



Dans chaque rue, de vastes hôtels sont disposés à égale distance, et se distinguent les uns des autres par des noms particuliers. C'est là qu'habitent les syphograntes ; leurs trente familles sont logées des deux côtés, quinze à droite et quinze à gauche ; elles vont à l'hôtel du syphogrante prendre leurs repas en commun.

Les pourvoyeurs s'assemblent au marché à une heure fixe, et ils demandent une quantité de vivres proportionnelle au nombre des bouches qu'ils ont à nourrir. L'on commence toujours par servir les malades, qui sont soignés dans des infirmeries publiques. [...]

Quand les pourvoyeurs des hospices ont reçu ce qu'ils demandaient, d'après les ordonnances des médecins, ce qu'il y a de meilleur au marché se distribue, sans distinction, entre tous les réfectoires, proportionnellement au nombre des mangeurs. On sert en même temps le prince, le pontife, les tranibores, les ambassadeurs, et les étrangers, s'il y en a, ce qui est très rare. Ces derniers, à leur arrivée dans une ville, trouvent des logements destinés spécialement à eux, et garnis de toutes les choses dont ils peuvent avoir besoin.

Thomas More, *Utopie*, 1516.

L'abbaye de Thélème



L'École lyonnaise et la Pléiade

Les poètes de l'École lyonnaise et de la Pléiade, nourris de culture antique, sensibles à l'esprit de la Renaissance, vont profondément renouveler la conception de leur art.

Vie de cour et poésie

☐ À la Renaissance, les cours princières sont souvent les centres de la vie intellectuelle. Marot (1496-1544) devient le poète officiel du règne de François Ier. Il introduit en France le goût de formes nouvelles comme le sonnet imité de l'Italien Pétrarque.

☐ L'École lyonnaise, improprement appelée « école » puisqu'elle réunit des poètes qui ont essentiellement en commun d'appartenir à la vie intellectuelle de la grande cité rhodanienne, foyer lettré et carrefour des échanges européens avec l'Italie, continue dans cette voie.

☐ C'est en 1547 que Ronsard, qui deviendra le poète officiel de la France de Henri II, Du Bellay, et quelques autres condisciples du collège Coqueret, forment un groupe initialement intitulé la Brigade. Réduite, en 1556, à sept poètes (Jodelle, Baïf, Peletier, Belleau, Pontus s'ajoutant aux deux premiers), la Brigade devient la Pléiade, du nom d'une constellation de sept étoiles ; elle s'attache à défendre l'idéal d'une poésie savante et rigoureuse qui, fondée sur l'imitation des modèles antiques, représentera pourtant la modernité littéraire de son temps.

Une poésie savante et humaniste

☐ L'idéalisme platonicien, le génie d'Homère, de Virgile ou d'Horace suscitent l'admiration des poètes. Maurice Scève (1500-1562) et Louise Labé (1524-1566) donnent un nouvel essor à la lyrique amoureuse en s'inspirant de Pétrarque qui, pour présenter l'itinéraire amoureux, s'était inspiré de l'école platonicienne du philosophe et humaniste florentin Ficin (1433-1499).

☐ Du Bellay aspire à porter la langue à une haute dignité. En 1549, il fait paraître un ouvrage, *Défense et illustration de la langue française*, qui deviendra le manifeste du groupe de la Pléiade. Il s'agit de montrer comment la langue française doit épurer sa syntaxe et son lexique pour atteindre à la noblesse du grec ou du latin et donner naissance, en imitant les chefs-d'œuvre antiques, à une grande littérature.

☐ Les vers de cette génération de poètes exaltent une vision du monde où tout, l'amour comme la vie dans son ensemble, aurait la perfection et la beauté éternelle des créations de l'art.

Le statut du poète

☐ Dans cette démarche raffinée et ambitieuse, le poète ne saurait être seulement un rimeur à gages. Épris des valeurs esthétiques et morales les plus élevées, il est lui-même, à sa façon, un prince et peut prétendre à la haute mission d'instruire les grands.

☐ Tout en recherchant, pour lui, la gloire de l'immortalité par la grâce de son art, il n'écrit que pour donner des modèles à une société idéalisée, d'essence aristocratique. Le classicisme devra beaucoup à cette conception du rôle du poète dans la Cité.

LE PÉTRARQUISME DANS LA POÉSIE DU XVIe SIÈCLE

■ Le pétrarquisme



François Pétrarque (1304-1374) est un poète italien ayant publié un recueil de sonnets dédié à une dame Laure : *Le Canzoniere* (imprimé en 1470). La femme aimée y est évoquée comme une figure idéale exigeant du poète une ascèse constante, dans son art comme dans ses mœurs. Confondu souvent à tort avec le platonisme, le pétrarquisme répandra son influence dans toute la littérature occidentale.

■ Néoplatonisme et sensualité

Pendant tout le XVIe siècle, le pétrarquisme va connaître une extraordinaire faveur dans la poésie française.
Maurice Scève, tout d'abord, s'il donne à sa *Délie* (1544) l'aspect d'un recueil de poèmes dédiés à une femme aimée et parfaite (« Délie objet de plus haute vertu ») n'en retient pas cependant l'aspect formel le plus nouveau : le sonnet.
Il lui préfère le dizain écrit en décasyllabes dont la symétrie mathématique fonde l'harmonie de l'œuvre sur une symbolique des nombres, abstraite et énigmatique, rejoignant une pensée platonicienne ; la femme elle-même se désincarne, Délie pourrait ainsi être l'anagramme du mot idée.
Les poètes de la Pléiade seront sensibles aux dimensions humaines de l'érotique pétrarquiste.
Certes, *L'Olive* (1549), recueil de Du Bellay, semble relever du pastiche, car il utilise son modèle comme une rhétorique ; longtemps, à ce propos, les lecteurs reprocheront à Du Bellay l'aspect artificiel de l'œuvre.
Mais Ronsard, aussi bien dans les *Odes* (1550) que dans les *Hymnes* (1555) ou les *Amours* (1552) traite les sujets topiques du *Canzoniere*, notamment les rapports du poète à sa dame Muse, en y introduisant une constante sensualité.

■ De l'imitation à l'originalité

Le pétrarquisme (comme la vogue de l'antique en d'autres temps) d'abord pure imitation d'un modèle idéalisé a conduit les poètes français vers une véritable exploration des formes et des thèmes de la poésie moderne et profane.
L'ayant poussée jusqu'aux stéréotypes, ils comprennent, ensuite, la nécessité d'être eux-mêmes : « J'ai oublié l'art de pétrarquiser », affirme Du Bellay.

Le Canzoniere

Ce rossignol suavement qui se lamente
Sur sa couvée peut-être ou sa chère compagne,
Imprégnant de langueur le ciel et les campagnes
De tant d'accents bouleversants et mélodieux,

Semble m'accompagner tout au long de la nuit,
Me rappelant ma désolante destinée ;
Car je demeure seul à me prendre en pitié
Pour n'avoir cru que Mort régnât sur les déesses.

Qu'est facile à leurrer qui va sans méfiance !
Ces deux astres brillant plus clair que le soleil,
Qui eût pensé les voir devenir glaise obscure ?

Maintenant je sais bien que ma rude fortune
Impose qu'en vivant et regrettant j'apprenne
Comme rien ici-bas même parfait ne dure.

Pétrarque, *42 sonnets, 3 chansons, 3 sextines*, trad. de A. Ughetto, Éd. Le Lamparo.

Baroque, maniérisme et préciosité

À la fin du XVI^e siècle, l'homme prend conscience de sa grandeur et de sa fragilité. Cette sensibilité paradoxale va donner naissance à des mouvements difficiles à circonscrire.

La vision d'un monde bouleversé

☐ Dans l'Europe déchirée par les guerres de Religion, la Contre-Réforme, inspire aux artistes une conception tourmentée de l'univers. Aux angoisses métaphysiques s'ajoutent les bouleversements introduits dans les consciences par les grandes découvertes de la Renaissance. Toutes les certitudes ébranlées, sur quoi fonder la Vérité ? Entre les apparences et l'essence des choses, où se situe la réalité ?
☐ Des poètes, comme Jean de Sponde (1557-1595) dans son *Essai des quelques poèmes chrétiens* (1588), révèlent une mystique visionnaire fascinée par la grandeur divine et les aspects morbides des misères humaines. Le dramaturge espagnol Calderón (1600-1681) suggère que *La Vie est un songe* (1633). Aucune certitude, n'échappe à la précarité de toute chose, dans un monde insaisissable.

Des thèmes obsédants

☐ L'imaginaire baroque est manifestement plus fécond en Espagne ou en Italie qu'en France. Fondé sur des visions dualistes, il oppose constance et inconstance, vie et mort, nature et artifice ; le masque est partout. Corneille, dans *La Place royale* (1634), met en scène des héros prêchant le change amoureux ; dans *L'Illusion comique* (1636), il montre un univers réversible au gré d'un magicien, métaphore de l'artiste démiurge. Les éléments privilégiés par la rêverie baroque, l'eau, l'air, le feu, portent eux-mêmes tous les signes de l'indécision et de la mouvance. Ils inspirent une poésie pleine d'images étranges, de recherches lexicales, goûtant volontiers l'énigme ou le double sens. Ainsi va naître le mouvement précieux.

Une réinvention du monde par le langage

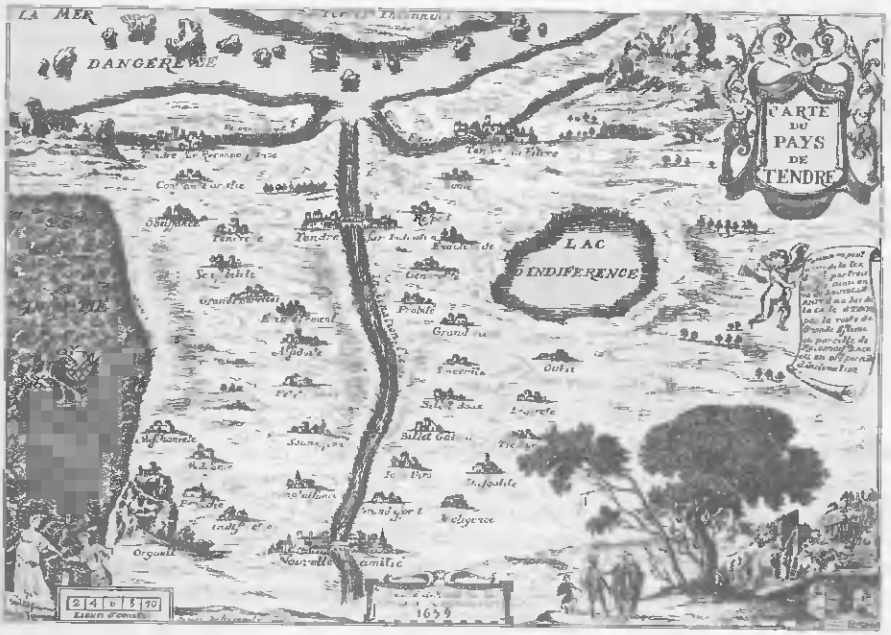
☐ Les mots. par les jeux qu'ils inspirent, permettent de métamorphoser les êtres et les choses. Le langage, au-delà du carcan de la rhétorique, libère la matière, crée le vrai et le faux, tente de saisir l'essence même de la vie et de la mort. Le poète espagnol Gongora incite toute l'Europe à une écriture poussant la recherche, dans les images et la syntaxe, aux limites de l'excès.
☐ Des grammairiens comme Bouhours (1628-1702) ou Vaugelas réglementent la langue à partir de l'idée d'une morale épurée où le beau et le bien se confondent.
☐ S'inspirant des pastorales du Tasse (1544-1595) les précieux comme Honoré d'Urfé (*L'Astrée*) ou Mademoiselle de Scudéry (*Le Grand Cyrus* ou *Clélie, histoire romaine*), dans leurs vastes romans (*L'Astrée* est composé de 5 000 pages), font évoluer les chevaliers et les bergers les plus galants du monde. On y découvre l'ambition d'accéder, par la réforme du langage, à une existence sublime.
☐ Molière raillera les excès des précieuses (*Les Précieuses ridicules*, 1659), alors même que dans son propre théâtre, les amants usent d'hyperboles précieuses.

L'AMOUR PRÉCIEUX

La langue de l'amour précieux

Pour qu'elle puisse correspondre à une éthique aussi sublime que celle de la galanterie précieuse, ses adeptes veulent épurer la langue de tout ce qui leur paraît vulgaire et choquant dans la syntaxe et le vocabulaire. Ils prétendent même supprimer des mots dont certaines syllabes comptent des connotations triviales ou des sonorités désagréables. Le parfait amant ne peut en effet parler la langue de tout le monde. Pour séduire, il doit montrer dans ses discours la perfection de son cœur autant que de son esprit, d'où le goût des procédés, des périphrases ingénieuses, des métaphores raffinées, des allusions mythologiques et des hyperboles. Certaines se figent en une véritable codification de l'amour : « flamme » pour « passion », « cruelle » pour « aimée ». Ces termes, au-delà du mouvement précieux, s'imposeront durablement dans la bouche des amants de Corneille ou de Racine.

De plus, le galant précieux aspire fréquemment à donner à ses épreuves une dimension héroïque. Il détourne ainsi volontiers dans son registre le vocabulaire militaire ou épique. Plus qu'un amant, il devient un « conquérant » capable de toutes les hardiesses et avide de gloire.



La carte de Tendre

Les précieux, pour évoquer l'amour, recourent, volontiers, à la métaphore de l'exploration d'un pays imaginaire. Ainsi naît la carte de Tendre (représentée ci-dessus), qui inspirera une sorte de jeu de société et sera reprise par Mlle de Scudéry dans son roman : *Clélie* (1654).

Le classicisme

Au XVII^e siècle, le classicisme oppose à l'exubérance baroque une littérature fondée sur des règles, reflets de la Raison, de la Nature immuable et du bon sens antique. Il permet la consécration de la langue française, qui, par l'action conjuguée des grammairiens et des mondains, gagne nn prestige européen.

Un art fondé snr la Nature et la Raison

☐ Selon les principes défendus par Aristote dans *La Poétique*, la mission essentielle de l'art consiste à imiter la Nature. Les classiques se rangent à ces théories, qu'ils complètent par la connaissance de *L'Art poétique* d'Horace.
☐ Tout d'abord, seule la Nature, dépourvue d'artifices, donne l'image de la Vérité. Il s'agit de dégager ses particularités les plus pertinentes. Par ses *Fables*, La Fontaine illustre cette démarche.
☐ Ensuite, comme le progrès des sciences physiques et des mathématiques semble le démontrer, la Nature est ordonnée et raisonnable. Tandis que le philosophe Descartes (1596-1650) voit la possibilité pour l'homme de se rapprocher de la Raison divine, créatrice et organisatrice de l'univers, Corneille exalte des héros capables de dominer leurs passions et d'imposer leurs lois au monde.

L'imitation des modèles antiques

Les auteurs de l'Antiquité avaient depuis longtemps révélé les caractères immuables que l'humanité porte en elle. Il serait vain de vouloir les dépasser. Ni Molière ni La Bruyère (1645-1696) ni Racine ne prétendent faire mieux que les maîtres anciens. C'est d'eux qu'ils tirent les règles de la poésie ou de la tragédie. Ils leur empruntent les traits fondamentaux de la psychologie et de la morale. Les dramaturges (Corneille, Molière, Racine) n'hésitent pas à emprunter jusqu'aux sujets de leurs pièces à Eschyle, Euripide, Sénèque, Aristophane ou Plaute. Dans leurs préfaces, ils veulent sans cesse avouer et justifier ces emprunts. Mais cette imitation des Anciens n'est pas servile. Les classiques n'imitent que ceux que la tradition a consacrés ; ils savent leur emprunter des thèmes qu'ils transforment selon les goûts du XVII^e siècle.

L'utilité sociale et morale de l'œuvre d'art

☐ L'art doit, toujours, participer à éduquer, non simplement à divertir. Ainsi, les comédies de Molière ou les satires de Boileau veulent corriger, par le rire, les travers des mœurs de leur siècle. Quant à la tragédie, genre le plus apprécié au XVII^e siècle, elle se veut édifiante ; elle flatte les passions généreuses, en montrant les ravages causés par les perversions humaines contraires à la raison et facteurs de démesure (par exemple, *Polyeucte* de Corneille, en 1642, ou *Phèdre* de Racine, en 1677).
☐ L'artiste doit s'effacer, soucieux d'abord des règles à observer pour exprimer avec sobriété et clarté les leçons dont son public a besoin. Il s'identifie par là à l'idéal de l'« honnêteté », caractérisant un homme en parfaite communion avec les valeurs classiques : ayant des clartés de tout sans être pédant, attaché à l'honneur, il traverse le monde sans jamais faire scandale. Respectueux des codes qui régissent l'amour galant, il se montre tout pénétré des usages délicats de la société mondaine, donnant à tous un exemple de sagesse, de discrétion et de modération.

LES MORALISTES CLASSIQUES



Jean de La Bruyère (1645-1696)

En 1688 paraissent les *Caractères* qui connaissent immédiatement un grand succès et qui permettent à La Bruyère, d'être élu à l'Académie française cinq ans plus tard.

Cet ouvrage, travail de toute une vie, s'inspire de l'œuvre du moraliste grec Théophraste (372-287 av. J.-C.). Divisé en seize chapitres, il peint les multiples facettes et les ridicules de l'âme humaine; il propose des portraits qu'il ramène à des types universels : le sot, le pédant, le bavard, le distrait, le goinfre, le collectionneur, l'hypocrite, etc. Les courtisans sont l'objet de la plupart de ses traits. Son style, incisif, demeure un modèle de l'écriture classique.

Giton a le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'œil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche ferme et délibérée. Il parle avec confiance; il fait répéter celui qui l'entretient, et il ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit. Il déploie un ample mouchoir, et se mouche avec grand bruit; il crache fort loin, et il éternue fort haut. Il dort le jour, il dort la nuit, et profondément; il ronfle en compagnie. Il occupe à la table et à la promenade plus de place qu'un autre. Il tient le milieu en se promenant avec ses égaux; il s'arrête, et l'on s'arrête; il continue de marcher, et l'on marche: tous se règlent sur lui. Il interrompt, il redresse ceux qui ont la parole: on ne l'interrompt pas, on l'écoute aussi longtemps qu'il veut parler; on est de son avis, on croit les nouvelles qu'il débite. S'il s'assied, vous le voyez s'enfoncer dans un fauteuil, croiser les jambes l'une sur l'autre, froncer le sourcil, abaisser son chapeau sur ses yeux pour ne voir personne, ou le relever ensuite, et découvrir son front par fierté et par audace. Il est enjoué, grand rieur, impatient, présomptueux, colère, libertin, politique, mystérieux sur les affaires du temps; il se croit des talents et de l'esprit. Il est riche.

La Bruyère, *Caractères*, « Des biens de fortune », 83, 1688.

François de La Rochefoucauld (1613-1680)



Le duc de La Rochefoucauld se retire du monde et exprime dans ses *Maximes*, publiées sans nom d'auteur en 1665, les sentiments amers et désabusés que lui inspire son siècle. Démystifiant les valeurs par lesquelles l'action humaine tend à se sublimer, il voit dans toutes nos entreprises un seul moteur : l'amour-propre.

29

Le mal que nous faisons ne nous attire pas tant de persécution et de haine que nos bonnes qualités.

30

Nous avons plus de force que de volonté; et c'est souvent pour nous excuser à nous-mêmes que nous nous imaginons que les choses sont impossibles.

31

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres.

La Rochefoucauld, *Maximes*, 1665.

Les libertins

Au XVII^e siècle on qualifie de libertin l'homme qui est atteint par le scepticisme, et qui, sans être débauché, s'affranchit des dogmes et des pratiques de la religion. À ce libertinage intellectuel se substituera, progressivement, au XVIII^e siècle un libertinage social multipliant les provocations contre l'ordre moral.

Le libertinage érudit

□ Au XVII^e siècle, le rationalisme de Descartes (*Discours de la méthode,* 1637) prétend fonder la croyance sur des preuves incontestables, relevant de l'évidence logique. Mais il inspire d'autres démarches qui visent, au contraire, à critiquer les vérités officielles du catholicisme, voire à soutenir l'athéisme de certains intellectuels. Car, à la suite des guerres de Religion et des excès de la Contre-Réforme au siècle précédent, la période connaît une profonde crise de conscience, qui se traduit par un scepticisme croissant. La Mothe Le Vayer (1588-1672), précepteur de Louis XIV et membre de l'Académie, Gassendi (1592-1655) et Cyrano de Bergerac (1619-1655) apparaissent comme les représentants les plus illustres du libertinage érudit; ils inspireront les critiques des Lumières contre la religion.

La morale libertine

□ D'abord essentiellement philosophique, le libertinage engendre des œuvres relativement abstraites qui s'adressent à un public restreint et remettent en cause l'ordre établi. Gassendi écrit en latin, comme les scoliastes du Moyen Âge, des traités savants qui combattent audacieusement toutes les formes de dogmatisme. Mais la répression intellectuelle et politique des idées libertines et les questions sociales qu'elles soulèvent les transportent bien vite dans d'autres genres. Au théâtre, par exemple, le *Dom Juan* (1665) de Molière peint le libertinage comme une remise en cause de toutes les institutions au profit d'une liberté individuelle absolue. Son personnage principal transforme le libertinage, attitude intellectuelle, en comportement social, aspect que le XVIII^e siècle radicalisera avec la figure du « roué », nom donné aux compagnons de plaisir du régent, Philippe d'Orléans.

□ La définition du mot libertin, à partir de certains types littéraires, se ramène à quelques points essentiels : une perversion des valeurs qui fondent le commerce amoureux, le goût de la séduction considérée comme un exercice orgueilleux de la puissance et de l'intelligence.

Libertinage et licence au XVIII^e siècle

□ Après son roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses,* publié en 1772, Choderlos de Laclos donne le coup d'envoi à la mise en scène du libertinage. Il s'agit d'une correspondance fictive entre deux aristocrates cyniques (un homme et une femme) qui, pour le plaisir de ridiculiser la morale, vont s'acharner à vaincre les résistances de victimes vertueuses.

□ Le marquis de Sade (1740-1814) ira plus loin dans la peinture d'une aristocratie en déclin. Sa philosophie s'organise autour du droit au pouvoir. Cette apologie du plaisir conduit à l'apologie du mal et de la pornographie puisque le « divin Marquis » ne conçoit aucune limitation morale à la satisfaction des désirs.

LES FIGURES DU LIBERTINAGE



Pierre Gassend, dit Gassendi
1592-1655

■ Un érudit athée

Prêtre et professeur de mathématiques au Collège royal, Gassendi fut considéré comme un maître à penser, à tel point que l'on parla de « gassendisme ». Ses œuvres *De vita et moribus Epicuri* et *Syntagma Philosophiae Epicuri* sont publiées en 1647 et 1659. Combattant le dogmatisme, il est favorable à la philosophie épicurienne et aux théories de Copernic et de Galilée. Il oppose à Descartes, qui cherche à prouver rationnellement l'existence de Dieu, un matérialisme athée. Mais il ne vise pas à répandre ses idées dans le grand public : comme son maître Lucrèce, il pense qu'elles ne sont accessibles qu'à une élite intellectuelle.

Savinien de Cyrano de Bergerac
1619-1655



■ Un provocateur pittoresque

Haute figure du libertinage, Cyrano fréquente, à partir de 1641, Tristan l'Hermite, d'Assoucy, Scarron, peut-être également Gassendi et Molière. Passant avec talent de la comédie (*Le Pédant joué*, 1645) à la tragédie (*La Mort d'Agrippine*, 1654) il laisse derrière lui deux contes célèbres : *Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1657) et *Histoire comique des États et Empires du Soleil* (1662). S'inspirant de divers récits fabuleux, notamment de *Utopie* de Thomas More, il mêle à ses histoires burlesques des considérations métaphysiques d'un athée anticonformiste.

■ Don Juan, un archétype du libertinage social

Au XVII[e] siècle, l'histoire espagnole de Don Juan est à la mode. Molière s'en inspire (1665). Le personnage principal devient un séducteur cynique qui s'affranchit des lois, tant sociales que religieuses. Bien sûr, il sera châtié à la fin de la comédie. Mais ce modèle du grand libertin aristocrate réapparaîtra dans de nombreuses créations artistiques, musicales (*Don Giovanni* de Mozart en 1787) ou littéraires (*Le Convive de pierre* de Pouchkine en 1833).



Gravure galante du XVII[e] siècle

Les Lumières

Au XVIIIe siècle, l'esprit des Lumières en appelle au progrès. Luttant contre les abus politiques, les superstitions religieuses et les injustices sociales, il cherche à obtenir l'émancipation de l'humanité. Les écrivains pratiquent plusieurs genres littéraires. Philosophes et polygraphes, ils soumettent leur œuvre à leur cause.

Le culte de la Raison

☐ Le cartésianisme avait jeté les bases du *rationalisme*, philosophie à laquelle les progrès scientifiques ne vont cesser d'ajouter du prestige. En formulant les lois de la gravitation universelle, Newton achève de convaincre des écrivains-philosophes comme Montesquieu et Voltaire que la métaphysique et la physique sont incompatibles, que le fanatisme est inconciliable avec l'existence de la providence et que l'homme peut, par la science, fonder des connaissances sûres, bases de tout progrès.

☐ L'*Encyclopédie* de Diderot (1713-1784) et d'Alembert (1717-1783) veut répandre partout les lumières de la Raison et du Savoir. La Révolution, en mettant fin à l'Ancien Régime, s'inscrira dans le prolongement des perspectives ouvertes par ces penseurs, qui se sont fixés pour tâche essentielle d'émanciper l'homme, en faisant de lui un être de réflexion et un citoyen agissant.

Critique des institutions et hymne au progrès

☐ Les Lumières se dressent contre les superstitions religieuses et les préjugés. Les philosophes critiquent les autorités politiques et ecclésiastiques. Voltaire s'illustre notamment dans la lutte pour la tolérance, pour la défense, de l'*Encyclopédie*, contre l'« infâme », nom qu'il donne à l'Église romaine.

Montesquieu dénonce le pouvoir arbitraire de la monarchie absolue tandis que Diderot et Beaumarchais révèlent le scandale que représentent les privilèges liés à la noblesse.

☐ Persuadés que l'homme n'a cessé de se perfectionner au cours des âges, les philosophes voient dans le progrès social, politique et scientifique une évidence inexorable. Ils pensent que les arts et les lettres sont les moteurs de cette évolution bénéfique.

☐ Mais Rousseau dénonce, dans la civilisation, les causes premières de nos malheurs. Le bonheur innocent propre à l'état de nature est perdu. Il faut donc renoncer à améliorer une société pervertie et en créer une nouvelle. Sa remise en cause des bienfaits de la civilisation l'oppose définitivement aux autres philosophes.

Philosophes et polygraphes

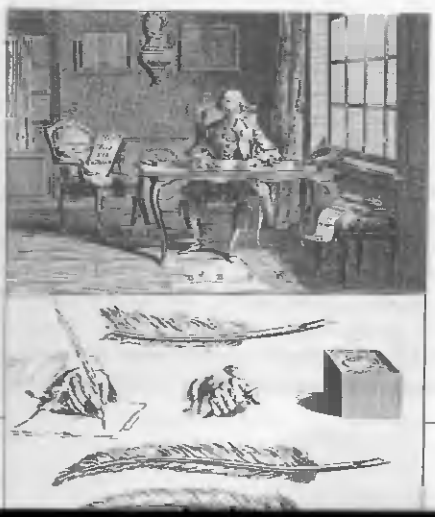
Contrairement à leurs prédécesseurs qui, pour la plupart, attachent leur nom à un genre littéraire spécifique, les grands écrivains du siècle des Lumières en pratiquent plusieurs, voire s'illustrent dans tous : ce sont des polygraphes. Tandis que l'écrivain classique songeait d'abord à servir les règles et les traditions de son art, l'écrivain-philosophe veut soumettre son œuvre à la cause qu'il sert. Le genre relève, alors, d'un choix rhétorique pour s'adapter à un message particulier ou toucher un vaste public.

L'ENCYCLOPÉDIE

La réalisation

En 1746, le libraire Le Breton confie à Diderot une tâche capitale : il s'agit de diriger la traduction de la *Cyclopoedia*, de l'Anglais Chambers, un dictionnaire doté de planches et d'articles scientifiques.
Diderot transforme ce travail et entreprend une œuvre de progrès exaltant la Raison. L'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* vise à établir un bilan complet des connaissances accumulées au long de l'histoire de l'humanité. Pour y parvenir, Diderot s'entoure des esprits éclairés de son temps : d'Alembert, Montesquieu, Voltaire, Buffon, Rousseau côtoient l'abbé Morellet, le naturaliste Daubenton, les physiocrates Quesnay et Turgot, etc. Durant les 25 années que durera l'entreprise, l'équipe comptera près de 200 noms.
Elle provoquera de nombreuses tempêtes, attisées par le parti dévot, et subira de multiples condamnations. Mais, grâce à la protection de Madame de Pompadour et surtout à celle de Malesherbes, directeur de la Librairie royale, l'*Encyclopédie*, constituée de 17 volumes de textes et de 11 volumes de planches, sera achevée en 1772.

« L'art d'écrire » publié dans l'*Encyclopédie*



Le maître d'œuvre : Diderot

Mêlé étroitement à la vie littéraire de son époque, Diderot est déjà bien connu pour sa fréquentation des milieux philosophiques quand il devient le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie*. Une fiche de police le décrit même comme un individu extrêmement dangereux. En marge de l'*Encyclopédie*, il développe une œuvre foisonnante, tantôt romancier, tantôt conteur, tantôt critique d'art, tantôt dramaturge. Son amitié avec l'impératrice Catherine II de Russie atteste la notoriété qu'il atteint en France et en Europe. Aux heures sombres où l'*Encyclopédie* sera frappée d'interdits, c'est lui qui, par son énergie et sa puissance de travail, sauvera l'entreprise du désastre.

L'autorité scientifique : d'Alembert

Auteur du « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie*, D'Alembert rédige ou supervise tous les articles touchant aux mathématiques et aux sciences physiques. On le considère, comme l'un des plus grands savants de son temps. Son article « Genève », où il soutient que les spectacles sont civilisateurs et que les autorités calvinistes ont eu tort de les interdire, provoque une violente querelle avec Rousseau. Écœuré par les procès dont l'*Encyclopédie* est la cible, il se retire du projet en 1758.

Cet ouvrage est une somme des savoirs et des méthodes, classés par ordre alphabétique, concernant les sciences, les beaux-arts, les arts libéraux, les arts mécaniques et les métiers.
Un système de renvois permet au lecteur, de comprendre la complexité des notions abordées et de compléter ses informations.

Le romantisme

L'éveil de la sensibilité, la réaction aux excès rationalistes des Lumières entraînent, dans toute l'Europe du XIXe siècle, un profond ébranlement des consciences. Témoin de la mort de l'ancien monde mais peu satisfait par celui qu'il voit naître, le romantique exprime à la fois ses révoltes et son désarroi.

Les romantismes

☐ L'adjectif « romantique » était naguère synonyme de « romanesque ». Madame de Staël (1766-1817), femme de lettres, lui découvrant une étymologie qui en fait un antonyme de classique, charge alors le vocable d'une connotation de modernité qui s'oppose au rationalisme. Ce courant prend, aux quatre coins de l'Europe, des aspects différents. Le romantisme allemand, dominé par la haute figure de Goethe (1749-1837), oppose sa profondeur métaphysique au lyrisme des romantiques anglais, tel Byron (1788-1824). Les contenus sociaux et politiques ajoutent à cette diversité. Dominé par une nostalgie réactionnaire et aristocratique à ses débuts en France (Chateaubriand, 1768-1848), le romantisme devient, chez l'Italien Manzoni (1785-1873) par exemple, un hymne au progrès et à la révolution. D'abord attaché, en France, à la restauration monarchique, il basculera après 1830 dans le camp républicain (Victor Hugo).

Des thèmes privilégiés

☐ Le rationalisme classique supposait un esprit et des valeurs. Le romantisme, à l'inverse, réhabilite le « moi ». Comme René, personnage principal du roman éponyme de Chateaubriand publié en 1802, le héros romantique se proclame unique, tirant sa valeur de l'exception même de son destin.

☐ Au temps destructeur, il oppose les faces du génie et les trésors du cœur. À l'humanité positive éduquée par les philosophes, il préfère les êtres rares, transcendés par leur échec. Rejeté par une société médiocre, il cherche l'harmonie au sein d'une nature infinie et croit qu'une grande souffrance est préférable à un bonheur terne et banal.

Le renouvellement des formes

☐ Aux genres didactiques et à la satire, clefs de voûte de la littérature des Lumières, le romantisme préfère l'imaginaire et la poésie, dont il renouvelle profondément les formes et les contenus. L'autobiographie et le roman s'épanouissent dans l'œuvre de Chateaubriand ; la poésie lyrique et l'épopée connaissent un engouement qui ne se démentira plus jusque dans les dernières années du XIXe siècle.

☐ Le drame surtout, genre nouveau mêlant le tragique au comique et exprimant une vision du monde contrastée, voire paradoxale, devient l'idéal d'un nouveau théâtre où Vigny (*Chatterton*, 1834) et Musset (*Lorenzaccio*, 1834) s'illustrent. Depuis 1827, date à laquelle Victor Hugo lit sa révolutionnaire *Préface de Cromwell*, dans laquelle il dénonce les « absurdités » du théâtre classique, les jeunes romantiques s'affrontent avec les néoclassiques, attachés au respect des règles de la tragédie.

VICTOR HUGO : LE ROMANTISME INCARNÉ

■ L'écrivain de tous les genres

Témoin visionnaire des querelles politiques et littéraires qui traversent le XIXe siècle, Victor Hugo devient très tôt le chef de file des romantiques. Il est l'écrivain de tous les genres : poésie, théâtre, roman, et de toutes les réussites. Il compose, de 1859 à 1883, *La Légende des siècles* décrivant en un long poème l'histoire de l'humanité dont rêvaient les poètes depuis la Pléiade sans que jamais personne ait mené la tentative jusqu'au bout.

■ La Préface de Cromwell

Les romantiques ont entrepris une profonde rénovation du théâtre. Esquissée par Stendhal (Racine et Shakespeare), l'entreprise est mise au point par Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell*. Hugo y définit le sens d'une dramaturgie radicalement novatrice : désir de mêler « le grotesque au sublime » pour rendre compte de la complexité de la nature humaine et refus des règles du théâtre classique – unités de temps et de lieu – pour contraindre à la vraisemblance.

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! appliquer la même mesure sur tout ! on rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux : tout cela mourra dans l'opération ; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire : ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette [...].

Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827.

■ Les Misérables

Victor Hugo, en 1845, commence à rédiger un roman, d'abord intitulé *Les Misères*, puis *Les Misérables*. L'œuvre ne sera achevée que dix-sept ans plus tard. Elle est l'une des plus colossales qu'ait produites le XIXe siècle et probablement la plus connue. Victor Hugo illustre là l'essentiel des thèses qui structurent son idéal social. L'histoire émouvante de la réhabilitation du forçat Jean Valjean montre que tout homme contient en lui une générosité qui le pousse au bien à condition que la société lui tende la main et le traite avec dignité. Bienfaiteur des ouvriers de Boulogne-sur-Mer, de l'orpheline Cosette, Jean Valjean sauve même la vie de l'inspecteur Javert, son persécuteur le plus féroce.

Monsieur Madeleine



À travers les figures touchantes de Gavroche ou d'Éponine, le romancier construit des symboles dans lesquels on identifiera à jamais le peuple martyrisé, victime de l'injustice sociale, mais toujours dépositaire des valeurs humanistes.

Réalisme et naturalisme

Après 1850, le mouvement réaliste se développe. Il vise à la reproduction exacte de la réalité, à la peinture des mécanismes sociaux, à l'étude des mentalités. Le naturalisme systématise cette démarche en se fondant sur une philosophie déterministe qui invite à analyser scientifiquement le comportement humain.

La prise en charge du monde moderne

☐ Les classiques voyaient l'homme éternel et immuable. Les Lumières et le romantisme remettent en cause cette idée. Le réalisme va naître de cette conviction : l'homme, être historique, évolue. L'écrivain doit le montrer tel qu'il devient. Personnages et situations relèvent de la vie quotidienne.

☐ En faisant de la société de leur temps le sujet de leurs romans, Balzac (1799-1850) et Flaubert (1821-1880) renoncent à peindre un monde idéaliste ou abstrait. Ils veulent non seulement montrer l'univers matérialiste et bourgeois, mais, plus encore, le comprendre. Le roman, par sa capacité de mimétisme, se calque sur le réel et devient le genre d'élection du réalisme.

L'art conçu comme science

☐ Balzac, quand il entreprend sa *Comédie humaine*, revendique souvent le modèle de sciences comme la physiologie ou la paléontologie. Flaubert et ses successeurs, tel Maupassant (1850-1893), se veulent anatomistes de la société.

☐ Zola calque sa doctrine du roman sur celle de la médecine expérimentale, définie par le biologiste Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). C'est cette démarche qu'on appellera naturalisme. Comme le scientifique, le romancier fait appel à l'expérimentation pour comprendre les lois du fonctionnement de la nature humaine.

☐ Analysant l'homme dans sa dimension biologique, l'artiste peut alors s'affirmer naturaliste. Quand Zola conçoit les Rougon-Macquart, « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », il fonde son entreprise sur les principes de l'hérédité et sur l'analyse des conditions historiques et idéologiques. La littérature, comme la science, sert alors la cause de la vérité.

Un art plus visionnaire que mimétique

☐ Opposés à toute idéalisation de l'existence, réalisme et naturalisme apparaissent souvent comme des regards sans complaisance posés sur la réalité. L'impassibilité morale de Flaubert semble même la forme la plus violente du dégoût que le monde inspire à l'artiste. On a souvent vu là l'influence d'une philosophie pessimiste héritée de l'Allemand Schopenhauer, particulièrement sensible dans l'amertume générale du naturalisme de Maupassant.

☐ Pourtant, de telles œuvres ne se réduisent jamais à de simples imitations de la nature ou du réel. Les forces que Balzac montre à l'œuvre dans la société prennent souvent une dimension fantastique ; l'argent, par exemple, se charge d'une puissance métaphysique.

☐ Même la perspective naturaliste choisie par Zola n'étouffe jamais dans ses romans une prodigieuse création mythologique. L'œuvre est alors vision et non simple représentation.

DÉCRIRE POUR FAIRE VOIR

La Comédie humaine

C'est en 1842 que Balzac donne à sa *Comédie humaine* son titre générique et son plan. Ses romans vont se répartir en trois ensembles inégaux : les études de mœurs (les plus développées), les études analytiques et les études philosophiques. Ce projet colossal (91 ouvrages et 2 000 personnages) est rêvé comme la réplique exhaustive de la société contemporaine. Un procédé caractéristique en souligne l'unité : le retour des personnages d'un récit à l'autre.

La description, un outil du réalisme

Si l'écriture doit recréer le monde des choses et des êtres, elle doit relever un terrible défi : comment rendre visible ce qu'on ne peut représenter que par des mots ? La description prend là une importance capitale.

Avec minutie et un goût du détail que certains lecteurs jugeront parfois excessif, Balzac introduit souvent ses romans par de véritables tableaux, s'attardant sur les décors plus que sur l'action. Les lieux, en effet, sont porteurs de mémoire, de symboles, riches de toutes les potentialités, des intrigues historiques, sociales ou psychologiques.

Une fois décrite, au début du *Père Goriot*, la pension Vauquer ne peut être comprise que comme la scène d'une tragédie. De même, les portraits sont traités avec un soin minutieux.

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse ; saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son *rourou* matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis, elle marche en traînassant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet ; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bagne ne va pas sans l'argousin, vous n'imagineriez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital.

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1834.



Gravure à l'eau réalisée en 1885 pour *Le Père Goriot*, elle illustre la pension Vauquer.

Parnasse et symbolisme

Contre le romantisme, deux courants poétiques s'affirment au cours du XIXe siècle : le Parnasse et le symbolisme. Bien qu'ils s'assignent tous deux des perspectives très différentes, ils tendent pourtant l'un comme l'autre à placer l'abstraction de l'art au-dessus de toute autre valeur.

Contre le romantisme

□ Dès 1832, Théophile Gautier (1811-1872) rejette la conception romantique d'une poésie au service de causes ou d'idées et définit l'idéal de « l'Art pour l'Art ». À partir de 1860, le groupe des Parnassiens se constitue autour de Leconte de Lisle (1818-1894). Théodore de Banville (1823-1891), José-Maria de Heredia (1842-1905) et Sully Prudhomme (1839-1907) en sont les figures principales. Contre l'effusion romantique, ils veulent une poésie impersonnelle, éprise de perfection formelle.

□ Baudelaire, d'abord séduit par Théophile Gautier, initie cependant un autre courant, le symbolisme, qui influencera Verlaine (1844-1896), Rimbaud, Mallarmé. Ce courant refuse lui aussi le sentimentalisme romantique, mais est opposé au simple culte de la forme développé par les Parnassiens. Au-delà des mots, la poésie doit explorer sa propre profondeur à travers les symboles.

Le Parnasse

□ Le Parnasse définit la poésie comme un exercice de style qui refuse de se référer au « moi » profond, à l'intériorité psychologique de l'auteur, essentiellement au profit du travail sur la langue. C'est pourquoi Baudelaire parle de Théophile Gautier comme du « poète impeccable ». Il ne s'agit pas tant de céder à l'inspiration que d'imposer au poème des règles d'une exactitude quasi scientifique.

□ L'histoire, les mythes et la nature fournissent les sujets sur lesquels peut s'exprimer la virtuosité rhétorique et oratoire. Ainsi, José-Maria de Heredia, dans son recueil *Les Trophées* (1893), se révèle le digne disciple de Leconte de Lisle puisqu'il travaille un quart de siècle à ses sonnets avant de les publier.

Le symbolisme

□ Sans renier ces exigences dans l'écriture poétique, le symbolisme refuse à la fois l'impersonnalité et le formalisme pur. L'art ne vaut que par tous les mystères qu'il permet d'explorer. Le mot « symbolisme » connote une réflexion intellectuelle et philosophique sur les pouvoirs du langage. Plus qu'un travail formel, il s'agit d'une tentative pour faire émerger, par le recours aux symboles, aux images et aux analogies, les vérités cachées du monde et pour épurer une langue pervertie par les scories de la communication quotidienne.

□ L'image ne saurait être une construction gratuite. Elle doit devenir symbole, mettant écrivain et lecteur en communication avec le sens le plus profond de l'être. Au discours purement descriptif du poème parnassien, le symbolisme substitue un discours essentiellement réflexif. La poésie devient son propre sujet.

BAUDELAIRE

Un critique d'art novateur

Baudelaire tient des chroniques artistiques assez régulières dans la presse, elles seront regroupées dans une édition posthume sous le titre *L'Art romantique*. On le découvre passionné par le romantisme dans lequel, cependant, il considère davantage les aspects visionnaires et l'anticonformisme que les doctrines sociales ou esthétiques. Par ses œuvres critiques, il contribue à la gloire du peintre Delacroix, de Balzac ou de Victor Hugo. Affirmant que la beauté n'est jamais dans les choses, et surtout pas dans la nature, il en déduit que c'est l'artiste qui la crée. Elle naît de la transformation radicale qu'il impose au réel par son génie et son art.

Une poésie en rupture avec la tradition

Le lecteur des *Fleurs du mal*, aujourd'hui comme hier, est frappé par l'originalité d'une œuvre résolument provocatrice. Pure projection de l'intellect et de la sensibilité, la beauté est le résultat d'un travail du poète sur les mots et les choses. Toujours unique, elle doit sans cesse être réinventée. Fuyant donc les stéréotypes nés de la confusion traditionnelle entre morale et esthétique, le poète revendique l'absolue liberté d'explorer ce que les conventions interdisent, d'enfreindre toutes les lois pour créer les siennes : il ne représente plus le monde, il en crée un autre.

Une charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon [âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme [lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre [putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais [liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une [vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle [vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement [rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un [rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette [ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les [floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

Baudelaire, *Les Fleur du mal*, 1857.

Dandysme et décadentisme

Dans l'Angleterre du début du XIXe siècle, le dandy George Bryan Brummel (1778-1840) est l'emblème d'une élégance affectée et provocatrice. En France, le dandysme deviendra, pour des écrivains comme Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Huysmans, le symbole d'une supériorité aristocratique de l'esprit.

Le dandysme, un idéal esthétiqne

☐ Le dandy se présente comme un être oisif, d'une totale inutilité sociale. Sa recherche de la perfection vestimentaire témoigne de son désir de privilégier le paraître plutôt que l'être, l'artifice plutôt que le naturel. Baudelaire s'empare du type social du dandy pour incarner son idéal esthétique.

☐ Au-delà de la recherche systématique de l'originalité et du culte du moi, le dandy représente le « dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ». Le poète, en refusant les valeurs prônées par une société contemporaine matérialiste et en posant l'incompatibilité radicale des notions d'Utile et de Beau, se condamne à l'isolement. *Les Fleurs du mal* se font l'écho de cette protestation en accordant une place essentielle à la beauté. Le poète considère celle-ci comme la forme privilégiée de l'idéal que l'artiste aspire à atteindre par le dévoilement du sens secret du monde, afin de chercher une issue au *spleen* et à l'ennui qui l'accablent.

Les mouvements décadents

☐ Le titre de « décadent » est décerné à une élite d'êtres précieux. Ces esthètes raffinés, ennemis de la réalité prosaïque, rejettent le triomphe du positivisme, les dogmes du scientisme et tous les idéaux collectifs et utilitaires de la société bourgeoise. Leur crise de confiance est ainsi révélatrice d'un contexte marqué par la faillite historique et politique. Ce nouveau dandysme se traduit par une conduite insouciante aggravée par un pessimisme absolu. Face à un monde matérialiste caractérisé par le goût de l'argent et par le « bon sens », on assite à une véritable éclosion de groupes décadents (les hydropathes, les hirsutes, les zutistes, les jemenfoutistes) qui affirment leur foi en l'art et en l'esprit.

Des Esseintes, l'emblème des décadents

☐ J.-K. Huysmans (1848-1907) a d'abord été un fervent disciple de Zola. Mais il refuse les contraintes de l'école naturaliste, qui impose des hommes et des femmes comme héros romanesques. Dans *À Rebours* (1884), Huysmans pratique systématiquement le contraire. Le protagoniste, Jean Floressas des Esseintes, ne se reconnaissant ni dans la société ni dans sa caste artistocratique, est condamné à la misanthropie. Il rêve alors d'un refuge hors du monde où il pourra savourer les sensations rares d'une vie placée sous le signe de l'artifice : création de parfums, collection de fleurs exotiques, orgue à liqueurs, etc. Il réunit dans sa bibliothèque les auteurs décadents latins (Pétrone) et contemporains (Mallarmé). Mais, en proie à de profonds troubles nerveux, il est contraint d'abandonner son arche pour regagner Paris.

☐ *À Rebours* est un roman marqué par l'ambiguïté : tout en annonçant les enjeux de la modernité, notamment en faisant éclater la narration littéraire, il reste fidèle au roman expérimental en apportant un savoir sociologique sur la névrose et sur la sensibilité décadente.

LE REFUS DE LA MÉDIOCRITÉ

Jules Barbey d'Aurevilly, un dandy tragique

Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) est né dans une famille d'aristocrates normands désargentés. Au début de sa carrière parisienne, il s'adonne au journalisme, où il s'illustre par la critique féroce des *Misérables* de Victor Hugo ou de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Pour se distinguer du conformisme ambiant, il affiche une élégance ostentatoire et un total mépris de la foule. Il rédige, en 1845, un essai intitulé *Du Dandysme et de George Brummel* où il définit le dandysme comme une manière d'être propre aux « sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui ». Mais, lassé de la vie dissolue qu'il mène, il renoue dans la fin de sa vie avec les valeurs traditionnelles de la monarchie et avec le catholicisme pour combattre le positivisme du temps.

Un univers de péché

Les sujets des œuvres de Barbey d'Aurevilly sont provocateurs car ils mettent en scène des personnages en proie à de violents mouvements qui font d'eux des êtres habités par une puissance qui les dépasse. Ainsi, *L'Ensorcelée* (1852) narre l'histoire d'une aristocrate, Jeanne-Madelaine de Feuardent, mariée à un fermier enrichi par la Révolution ; ensorcelée par un berger, elle s'éprend d'un prêtre, ancien chef chouan défiguré, Jehoël de la Croix-Jugan, véritable héros luciférien. Dévorée par un amour fou, elle meurt mystérieusement noyée tandis que le prêtre est damné.

Les Diaboliques (1874), recueil de six nouvelles, présentent des héroïnes vouées à des passions violentes : amour, vengeance, crime. À sa parution, l'ouvrage provoque un retentissant scandale ; Barbey d'Aurevilly doit se résoudre à accepter la destruction des exemplaires édités. Cependant, il récuse l'accusation de satanisme. Son désir est de dévoiler un univers de péché afin de provoquer le désir de le fuir.

« Guettez toujours », – disait le pâtre.
Et il se mit à prononcer tout bas des mots étranges, inconnus à maître Thomas Le Hardouey, qui tremblait à claquer des dents, d'impatience, de curiosité, et, malgré ses muscles et son dédain grossier de toute croyance, d'une espèce de peur surnaturelle. [...]
– Ah ! maintenant, – dit Le Hardouey après un silence, – je vois du monde dans la salle. Ils sont deux et accotés à la cheminée. Mais ils ont le dos tourné, et le jour rouge qui éclairait la salle vient de mourir.
– Allez ! guettez, ne vous lassez, – répétait toujours le berger qui tenait le miroir.
– V'là que je revois ! dit le fermier... Il brille une flamme. On dirait qu'ils ont allumé quelque chose... Ah ! c'est du feu dans la cheminée... – Mais la voix de Thomas Le Hardouey s'étrangla, et son corps eut des tremblements convulsifs.
– Il faut dire ce que vous véyez, dit l'implacable pâtre, – autrement le sort va s'évanir.
– C'est eux, – fit Le Hardouey d'une voix faible comme celle d'un homme qui va passer. Que font-ils là-bas à ce feu qui flambe ? Ah ! ils ont remué... La broche est mise et tourne...
– Et qué qu'y a à c'te broche qui tourne ?... demanda le pâtre avec sa voix glacée, une voix de pierre, la voix du destin ! Ne vous lassez, que je vous dis... Guettez toujours, nous v'là à la fin.
– Je ne sais pas, dit Le Hardouey qui pantelait, je ne sais pas... On dirait un cœur... Et, Dieu me damne ! je crois qu'il vient de tressauter sur la broche quand ma femme l'a piqué de la pointe de son couteau.
– Vère, c'est un cœur qu'ils cuisent, – fit le pâtre, et ch'est le vôtre, maître Thomas Le Hardouey ! »



Jules Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, chapitre XI, 1852.

Le surréalisme

Le surréalisme est l'un des courants artistiques les plus marquants du XX^e siècle. Il influence tous les domaines de la création esthétique et remet profondément en cause les concepts qui les régissent. Apollinaire, inventeur du mot « surréaliste », en est le précurseur, André Breton, le théoricien.

Un art révolté et provocateur

☐ Aux yeux de certains artistes, la Première Guerre mondiale révèle la faillite de toutes les valeurs de l'Occident traditionnel. En intitulant d'un mot dérisoire, « dada », l'expression de leur révolte, le poète Tristan Tzara (*Manifeste dada*, 1918) et ses amis lancent un défi aux normes du bon goût, aux doctrines officielles de l'art et à la morale bourgeoise. Leur anticonformisme revêt des aspects anarchistes ; le surréalisme, héritier immédiat du dadaïsme, conservera cette dimension contestataire, rejoignant à travers des écrivains engagés comme Paul Éluard ou Louis Aragon une conception carrément révolutionnaire de la fonction de l'art.

☐ De fait, les productions surréalistes semblent toujours porteuses de scandales, tous les tabous y sont enfreints.

La subversion de toutes les règles

☐ Voyant dans la civilisation un dressage imposé à l'homme pour inhiber sa liberté et ses facultés créatrices, les surréalistes déclarent inacceptable la notion même de règle. Ils rejettent jusqu'aux fondements de la logique et du rationalisme pour mieux exalter l'irrationnel, l'imaginaire pur, voire le délire ou la folie, les expressions les plus authentiques, les plus libres et les plus profondes de l'être.

☐ Ils s'opposent violemment à toute tradition, aux modèles académiques, et reconnaissent comme précurseurs des écrivains maudits, marginaux ou incompris tels que le marquis de Sade ou Lautréamont.

L'œuvre comme perpétuelle recherche

☐ Le surréalisme ne remet pas seulement en cause le sujet de l'art ou ses buts. Ce sont les notions mêmes d'artiste ou d'œuvre qui se trouvent ébranlées. En ayant volontiers recours à la création collective à travers des pratiques telles que « le cadavre exquis », le détournement d'objets, de textes ou d'œuvres déjà existants, les surréalistes s'écartent de l'idée d'un créateur individuel et identifiable.

☐ Mêlant fréquemment réflexions théoriques et fictions, faisant naître des créations composites où se rencontrent images, objets et mots, ils détruisent les limites traditionnelles des genres. *Nadja* est autant un roman qu'un recueil de dessins ou de photographies, de poèmes ou d'observations cliniques.

☐ Il ne s'agit plus d'écrire un texte ni de peindre un tableau selon des méthodes bien définies. Doit apparaître une chose toujours étrange et nouvelle, destinée à une surréalité, c'est-à-dire à un monde que la raison ne saurait pénétrer. Le mode de lecture d'une telle œuvre doit lui-même échapper à toute entrave : l'analogie, les associations d'idées, l'onirisme et les connotations peuvent, seules, y opérer souverainement.

L'ENGAGEMENT POLITIQUE

■ L'engagement révolutionnaire

En 1930, *La Révolution surréaliste*, revue du mouvement surréaliste, devient *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Intéressés par la révolution bolchevique de 1917, épouvantés par la montée des fascismes européens, écrivains, poètes et artistes sont amenés à prendre des positions politiques. Beaucoup sont attirés par l'internationalisme prolétarien : Breton (1896-1966), Éluard (1895-1952) et Aragon (1897-1982) adhèrent même au Parti communiste français. Ces deux derniers resteront fidèles à cet engagement, Breton en est rapidement exclu.

Et mille et mille frères ont porté Karl Marx
Et mille et mille frères ont porté Lénine
Et Staline pour nous est présent pour demain
Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur
La confiance est le fruit de son cerveau
[d'amour
La grappe raisonnable tant elle est parfaite

Grâce à lui nous vivons sans connaître
[d'automne [...]
L'horizon de Staline est toujours renaissant
Nous vivons sans douter et même au fond
[de l'ombre
Nous produisons la vie et réglons l'avenir [...]

Paul Éluard, poème écrit pour le 70e anniversaire de Staline, Paris, La Pléiade, Tome 2, 1949.

■ Une querelle politique

De fait, la mythologie libertaire exaltée par toute une propagande s'effrite au fur et à mesure que se dévoilent les réalités du régime stalinien. Il en résulte pour beaucoup d'intellectuels une amère désillusion. Le mouvement surréaliste y perd son unité : de vives polémiques opposent, notamment, Breton, qui à partir de 1938 se rapproche de la mouvance trotskiste, à Aragon, qui se fait l'ardent défenseur d'une orthodoxie prosoviétique. Ce dernier dénonce la volonté d'indépendance des surréalistes comme manifestation d'anarchisme petit-bourgeois.

■ Sclérose et déclin du surréalisme

On constate que, en se mettant au service d'une cause, le surréalisme nouait fatalement des relations ambiguës avec des conceptions qu'il avait toujours combattues : l'utilité de l'art, le respect d'un système de valeurs à défendre, le didactisme de ses pratiques et de son expression. Même son recours systématique à la critique finit par apparaître comme une attitude conventionnelle et stérile. Communistes et existentialistes le condamnent. Seul André Breton continue jusqu'à sa mort à en soutenir les thèses.

Volontaires de la construction du socialisme
chassez devant vous jadis comme un chien
[dangereux
Dressez-vous contre vos mères
Abandonnez la nuit la peste et la famille
Vous tenez dans vos mains un enfant rieur
un enfant comme on n'en a jamais vu
Il sait avant de parler toutes les chansons de
[la nouvelle vie
Il va vous échapper Il court Il rit déjà
Les astres descendent familièrement sur la
[terre
C'est bien le moins qu'ils brûlent en se posant
la charogne noire des égoïstes

Les fleurs de ciment et de pierre
les longues lianes du fer les rubans bleus de
[l'acier
n'ont jamais rêvé d'un printemps pareil
Les collines se couvrent de primevères gigantesques
Ce sont des crèches des cuisines pour vingt
[mille dîneurs
des maisons des maisons des clubs
pareils à des tournesols à des trèfles à quatre
[feuilles
Les routes se nouent comme des cravates
Il se lève une aurore au-dessus des salles de bain
Le Mai socialiste est annoncé par mille hirondelles
Dans les champs une grande lutte est ouverte
la lutte des fourmis et des loups [...]

Aragon, « Front Rouge », *Persécuté Persécuteur*, 1931.

De l'existentialisme à l'absurde

Hommes sans Dieu, les écrivains existentialistes sont confrontés au sentiment de l'absurde. Certains prônent l'action, d'autres interrogent inlassablement le vide de l'existence humaine.

La marque d'une inquiétude

☐ L'existentialisme affirme que l'existence précède l'essence : c'est parce qu'il existe que l'individu aspire à être quelque chose. Jean-Paul Sartre, influencé par le philosophe allemand Heidegger (1889-1976), publie un roman, *La Nausée* (1938), puis *L'Être et le Néant* (1943), son essai le plus célèbre. Débattues dans un contexte historique envahi par le tragique, ses thèses composent une vision pessimiste de l'homme : voué à la solitude, confronté à un univers absurde, il doit reconnaître qu'il est libre, sans pour autant savoir ce qu'il peut faire de cette liberté ; les autres sont des ennemis. Dans la pièce *Huis clos* (1944) Sartre met en scène cette idée fondamentale : « l'Enfer c'est les autres ». Cela n'empêche pas qu'on puisse partager avec eux la souffrance et le sentiment de la nullité.

☐ Quant aux pièces de Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1953) et de Ionesco (*Le Roi se meurt*, 1962), en donnant une image extrêmement poignante de cette situation angoissante, elles rejoignent, à bien des égards, les interrogations existentialistes.

L'homme face à l'absurde

☐ Comment vivre en trouvant sans cesse en soi l'exigence d'un sens, dans un monde qui n'en a pas ? Le sentiment de l'absurde devient dominant.

☐ Albert Camus (1913-1960) fait de ce thème le centre de son œuvre. Se situant dans l'héritage de Franz Kafka (1883-1924), romancier tchèque de langue allemande, il peint dans *L'Étranger* (1942) un personnage totalement écrasé par les nécessités incompréhensibles qui dirigent ses actes. Dans ses essais, *Le Mythe de Sisyphe* (1943) notamment, il montre, aux racines de notre culture, l'intuition du caractère tragique et désespéré de toute existence.

☐ Le dramaturge Eugène Ionesco (1912-1994) voit dans cette conception désabusée de la condition humaine un sujet de constante dérision. L'absurde devient un élément majeur et à peu près constant des réflexions contemporaines.

Littérature et engagement

Si Ionesco refuse de prendre parti et dénonce, dans *Rhinocéros* (1959), les dangers de toute idéologie de masse, l'absurde ne saurait être une raison suffisante pour renoncer sinon à l'idéal, du moins à l'action. L'homme est contraint de prendre parti. Refuser de le faire équivaut, déjà, à un engagement. En affirmant que « l'existentialisme est un humanisme », Sartre suggère que sa philosophie peut reconnaître des valeurs et les défendre. Il en résulte que l'écrivain se voit sommé de « s'engager ». Sartre conçoit ainsi une littérature « en situation », il prend des positions politiques de plus en plus affirmées, en faveur du communisme révolutionnaire. Camus développe une activité journalistique importante, au service du pacifisme et de l'anticolonialisme.

ALBERT CAMUS, MORALISTE DE L'ABSURDE

■ Une révolte nécessaire

Tout un volet de l'œuvre de Camus présente l'homme menant un combat désespéré contre l'absurde. *L'Étranger* semble même suggérer la résignation impuissante aux forces aveugles qui nous déterminent. Le personnage principal, Meursault, vit comme on se suicide, faute de trouver le moindre sens aux devoirs que le monde lui impose. Deux pièces, *Caligula* et *Le Malentendu*, publiées toutes deux en 1944, radicalisent ces idées en confirmant l'inanité de toute action et de tout pouvoir. *Le Mythe de Sisyphe* (1942) n'apporte au défi de l'absurde qu'une réponse amère : je ne peux être libre qu'en acceptant mon esclavage.

Si Camus a toujours refusé le qualificatif d'« existentialiste », il n'en est pas moins vrai que le public l'a associé à ce mouvement. Il est engagé, comme Sartre, dans un siècle de combats et d'interrogations. Dans *La Peste* (1947), à travers le personnage du docteur Rieux, face à l'horreur générale, il démontre que même l'impuissance n'est pas une excuse valable : nul n'a le droit de s'abstraire, de ne pas se révolter.

■ Vers un Sisyphe heureux

Cet essai philosophique pose l'analogie entre le sort réservé à l'homme et la condamnation infligée par Zeus au héros mythologique Sisyphe. Celui-ci doit rouler éternellement un rocher jusqu'au sommet d'une montagne ; il ne peut jamais parvenir à son but : la pierre retombe sans cesse. L'homme, pour sa part, est l'objet d'une condamnation qu'il ne comprend pas. Sa grandeur consiste néanmoins à recommencer inlassablement, comme le héros mythologique, une tâche dérisoire et inutile.

Le rocher de Sisyphe



Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin [de Sisyphe] lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. Dans l'univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix émerveillées de la terre s'élèvent. Appels inconscients et secrets, invitations de tous les visages, ils sont l'envers nécessaire et le prix de la victoire. Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit. L'homme absurde dit oui et son effort n'aura plus de cesse. S'il y a un destin personnel, il n'y a point de destinée supérieure ou du moins il n'en est qu'une dont il juge qu'elle est fatale et méprisable. Pour le reste, il se sait le maître de ses jours. À cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore.

Je laisse Sisyphe au bas de la montagne ! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

Le nouveau roman

Le roman, n'ayant cessé d'évoluer jusqu'au XIXe siècle, va se voir pourtant reprocher, à partir des années 50, une certaine sclérose. Ceux qui soulèvent ce débat vont apparaître comme définissant sinon une école, du moins un courant original : le nouveau roman, notion fort complexe et très controversée.

La crise du roman

☐ Entre 1950 et 1960, beaucoup de jeunes romanciers déplorent que leur art n'ait guère changé depuis Balzac. Alain Robbe-Grillet, notamment, considère que le roman repose sur des recettes et des stéréotypes depuis plus d'un siècle. Il ne surprend plus son lecteur, lui offre toujours le même type de parcours et devient aussi prévisible qu'un produit industrialisé. S'appuyant sur l'exemple des rares écrivains ayant exploré d'autres voies – Joyce, Proust et Kafka notamment –, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon ont l'ambition de renouveler considérablement l'esthétique moderne.

☐ Tour à tour critiques ou romanciers, théoriciens ou créateurs, ils font naître des œuvres déroutantes. À ce titre, le roman de Robbe-Grillet, *La Jalousie* (1957), est l'un des plus représentatifs, par le refus d'intrigues construites et vraisemblables et surtout par la destruction de l'intériorité psychologique des personnages. Au lieu d'être simple outil de la narration, la description y devient une fin en soi. Les objets prennent souvent le pas sur les personnages et leurs sentiments. Au lieu de procéder à une sélection d'éléments nécessaires pour produire un sens cohérent, le texte traite toute chose sans souci de hiérarchisation.

L'écriture romanesque comme pure recherche

☐ Le nouveau roman, quelle que soit la diversité des démarches que cette étiquette recouvre, ne semble jamais viser la production d'œuvres closes, achevées, dans le sens et la forme d'un récit classique. L'histoire n'est plus l'essentiel, car c'est l'écriture même qui est placée au premier plan comme objet de recherche. Mieux qu'un essai théorique, un roman comme *L'Emploi du temps* (1956), de Michel Butor, pose les problèmes de tous les gestes fondamentaux de l'écrivain, de ses relations avec la réalité, avec ses personnages, avec ce monde beaucoup plus compliqué qu'il substitue au réel.

Une révolution enlisée ?

☐ Bien souvent confondus avec une avant-garde tapageuse, les nouveaux romanciers voient, assez rapidement, leurs choix littéraires qualifiés de tentatives vaines menant à une impasse. Cela n'empêche pas Marguerite Duras (*L'Amant*, 1984) ou Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983) d'atteindre une notoriété incontestable lorsqu'elles font des entorses aux principes qui les guidaient au départ. Le nouveau roman va nouer d'étroites relations avec un média plus propre à lui faire acquérir une grande notoriété : le cinéma. Non seulement les romanciers écrivent des scénarios, mais encore ils réalisent des films adaptés de leurs romans (*Glissements progressifs du plaisir* de Robbe-Grillet en 1974, *India Song* de Marguerite Duras en 1973).

UNE ÉCOLE DU REGARD

■ Trois écrivains du nouveau roman

On perçoit, à travers les trois extraits suivants, à quel point l'univers du nouveau roman décentre totalement la question de la personne humaine par rapport aux choses, même les plus insignifiantes. Alors que le roman classique s'attarde sur l'analyse psychologique des personnages, le nouveau roman privilégie la saisie des objets, des animaux (la mouche dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor, le mille-pattes dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet), voire des symboles (le cercle chez Claude Simon, le triangle chez Robbe-Grillet). Ainsi, la description prend souvent le pas sur le portrait, l'objet sur le sujet.

Barthes a pu parler de « l'école du regard » pour évoquer la singulière acuité du regard porté sur le monde dans ce type d'écriture. Le réel, par une technique qui rappelle le gros plan du cinéma, semble frappé d'irréalité.

Vous considérez cette ampoule bleue insistante, comme une grosse perle, non point claire à proprement parler, mais source dans son épaisse couleur murmurante de doux échos sur toutes les mains et sur tous les fronts des dormeurs, et, dans cette coupole du plafonnier qui la protège, les deux minces sphères transparentes à l'intérieur desquelles vous devinez les filaments froids tout à l'heure si brutalement rayonnants, comme ceux de ces lampes dans le corridor de l'autre côté duquel apparaissent, de temps à autre mais de moins en moins souvent, quelques rues de village au bord de l'eau encore un peu éveillées.

Michel Butor, *La Modification*, Paris, éd. de Minuit, 1957.

L'appartement est silencieux. Il n'y a personne. Ils sont partis. Leurs vestes et leurs casquettes ne sont plus sur la banquette de l'entrée. Mais ils n'ont pas fini, il y a du désordre partout, de la sciure de bois par terre, la boîte à outils est ouverte, des outils sont épars sur le parquet... ils n'ont pas eu le temps de finir... Pourtant les rideaux sont accrochés, ils pendent de chaque côté de la baie, et la petite porte est à sa place au fond de la salle à manger, posée sur ses gonds... Mais tout a un drôle d'air, étriqué, inanimé... C'est ce rideau vert sur ce mur beige... il fait grossier... une harmonie pauvre, facile, déjà vue partout, et la porte, il n'y a pas de doute, la porte ovale au milieu de ces baies carrées a un air faux, rapporté, tout l'ensemble est laid, commun, de la camelote, celle du faubourg Saint-Antoine ne serait pas pire... Mais il faut lutter contre cette impression de détresse, d'écroulement... elle doit se méfier d'elle-même, elle se connaît, c'est de l'énervement, la contrepartie de l'excitation de tout à l'heure, elle a souvent de ces hauts et de ces bas, elle passe si facilement d'un extrême à l'autre... il faut bien se concentrer, tout examiner calmement, ce n'est peut-être rien... Mais c'est tout trouvé, c'est cela, ça crève les yeux : la poignée, l'affreuse poignée en nickel, l'horrible plaque de propreté en métal blanc... c'est de là que tout provient, c'est cela qui démolit tout, qui donne à tout cet air vulgaire – une vraie porte de lavabos... Mais comment ont-ils pu ?...

Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, Paris, Folio, 1972.

Nathalie Sarraute



Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent.

Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure. Les dents d'écaille passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux, électrisant les pointes et s'électrisant elles-mêmes, faisant crépiter les cheveux souples, fraîchement lavés, durant toute la descente de la main fine – la main fine aux doigts effilés, qui se referment progressivement.

Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, éd. de Minuit, 1957.

La négritude

En 1939, le poète Aimé Césaire, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, revendique sa négritude. À travers cette affirmation d'une forte identité culturelle, on voit naître une poésie liée à la fois à la lutte anticolonialiste et à l'exploration d'un imaginaire profondément originai.

Une protestation politique

☐ L'expression de la négritude traduit d'abord la révolte d'intellectuels antillais ou africains contre le mépris qu'ils ont toujours essuyé, en tant qu'individus et en tant que porte-parole de peuples colonisés, de la part du monde blanc. Dans *Hosties noires* (1948), Léopold Sédar Senghor (né en 1906), futur président du Sénégal, déclare : « Je déchirerai les rires Banania sur tous les murs de France. »

☐ Il rejette, avec ses amis Aimé Césaire (né en 1913) et Léon Damas (1912-1978), l'image dérisoire du « nègre », caricature d'un être primitif et sauvage justifiant la tutelle européenne. Tout en voulant préserver des relations privilégiées avec la France dont ils adoptent la langue, les valeurs humanistes et démocratiques qu'elle a contribuées à répandre dans les nations, ils aspirent à conduire leurs frères à l'indépendance et à la redécouverte de leurs racines.

Une spécificité culturelle et esthétique

☐ Les poètes de la négritude s'attachent à écrire et à faire connaître, comme une part de l'universel, l'épopée des peuples noirs. Avec *Éthiopiques* (1956), Léopold Sédar Senghor chante la gloire des Éthiopiens, c'est-à-dire, étymologiquement, des hommes noirs. À l'Occident, persuadé que la Grèce et Rome ont inventé la civilisation pour l'apprendre à l'humanité, il oppose la mémoire glorieuse d'une histoire, de coutumes, de cosmogonies occultées par le colonisateur. Sur le modèle de l'alliance mythique évoquée par la Bible entre Salomon et la reine de Saba, il rêve d'un métissage des cultures capable de les revitaliser.

☐ Quant à Césaire, persuadé que l'Antillais, plus que l'Africain, s'est vu déposséder de son être véritable, il veut lui restituer une parole et des valeurs enflammées par les accents de la révolte et les rythmes ancestraux du tam-tam. Comme Birago Diop ou Léon Damas, tous ces poètes, en même temps qu'ils réactivent le vieux fonds de leurs traditions orales, enrichissent les conceptions modernes de la beauté, dans un Occident profondément marqué par la révolution surréaliste.

Archaïsme et modernité

La poésie de la négritude ne peut être dissociée d'un procès instruit contre une certaine forme de civilisation qui triomphe dans l'Europe capitaliste moderne. Elle regarde volontiers, avec nostalgie, vers les traditions et la sagesse de ses grands ancêtres. Mais elle s'appuie avec autant d'enthousiasme sur les expressions les plus neuves de la sensibilité noire, qui ont prouvé qu'elles pouvaient s'imposer à l'Occident lui-même. Le jazz, en particulier, est la musique la plus originale que le monde de l'après-guerre ait connue. L'imaginaire « nègre », ses harmonies, le métissage qu'il impose au lexique et aux formes, apportent un renouvellement incontestable à la création poétique.

UN APÔTRE DE LA NÉGRITUDE

Jacques Roumain (1907-1944)

Jacques Roumain est d'abord un militant passionné de la cause noire. Sa lutte pour l'émancipation du peuple haïtien lui fera subir les persécutions du pouvoir colonial. Ethnologue, il veut faire reconnaître la dignité intellectuelle de l'homme noir et de tous les descendants d'esclaves tels que lui. Il voit dans la littérature le meilleur moyen de servir cet idéal et publie des romans, des nouvelles, des essais et des poèmes, proclamant tous violemment ses convictions.

Son engagement se voit confirmé par l'expérience de son exil en Europe (1932-1941), où fascismes, luttes sociales féroces et guerres inexpiables achèvent de lui prouver la faillite morale du monde blanc. Il perçoit alors dans son combat une raison universelle : c'est l'humanité tout entière qu'il faut cesser de traiter en nègre.

Il meurt, peut-être usé par les mauvais traitements subis au cours de ses nombreux séjours en prison, au moment même où vont commencer à s'affirmer les plus connus des chantres de la négritude.

Nouveau sermon nègre

à Tristan Rémy

Ils ont craché à Sa Face leur mépris glacé
Comme un drapeau noir flotte au vent battu par la neige
Pour faire de lui le pauvre nègre le dieu des puissants
De ses haillons des ornements d'autel
De son doux chant de misère
De sa plainte tremblante de banjo
Le tumulte orgueilleux de l'orgue
De ses bras qui halaient les lourds chalands
Sur le fleuve Jourdain
L'arme de ceux qui frappent par l'épée
De son corps épuisé comme le nôtre dans les plantations de coton
Tel un charbon ardent
Tel un charbon ardent dans un buisson de roses blanches
Le bouclier d'or de leur fortune
Ils ont blanchi Sa Face noire sous le crachat de leur mépris glacé

Ils ont craché sur Ta Face noire
Seigneur, notre ami, notre camarade
Toi qui écartas du visage de la prostituée
Comme un rideau de roseaux ses longs cheveux sur la source de ses larmes

Ils ont fait
les riches les pharisiens les propriétaires fonciers les banquiers
Ils ont fait de l'homme saignant le dieu sanglant
Oh Judas ricane
Oh Judas ricane :
Christ entre deux voleurs comme une flamme déchirée au sommet du monde
Allumait la révolte des esclaves
Mais Christ aujourd'hui est dans la maison des voleurs
Et ses bras déploient dans les cathédrales l'ombre étendue du vautour
Et dans les caves des monastères le prêtre compte les intérêts des trente deniers
Et les clochers des églises crachent la mort sur les multitudes affamées

Jacques Roumain,
« Bois-d'Ébène »,
Gnefs de l'homme, 1939.

Embarquement d'esclaves africains sur un navire négrier



La critique littéraire

La critique sera longtemps une activité purement théorique, extérieure à l'art littéraire. Mais aux temps modernes, elle semble le prolonger : elle inspire souvent l'écriture contemporaine et, même, enrichie par la linguistique, la psychanalyse et la sociologie, elle constitue une création à part entière, un véritable genre.

Critique et histoire littéraires

☐ D'abord soucieuse de définir *a priori* les règles que doit respecter une œuvre en fonction de son genre (normes poétiques) et de son but (normes rhétoriques), la critique reste jusqu'au XVII[e] siècle une activité de grammairiens ou de philosophes s'appuyant constamment sur les principes d'Aristote.

☐ La querelle des Anciens et des Modernes (1650-1715) remet en cause cette tradition. Les Modernes, tels Perrault ou Fontenelle, introduisent l'idée d'une réalité historique de l'art, évoluant avec les mœurs et le goût. Il convient alors non de comparer l'œuvre à un archétype immuable, mais de la comprendre dans sa singularité et par rapport à son temps.

☐ L'histoire littéraire prend le pas sur toutes les autres approches jusqu'à devenir, à partir du XIX[e] siècle, l'épine dorsale du discours universitaire sur la littérature. Gustave Lanson (1857-1934) applique la méthode historique aux études littéraires : l'examen des sources, de la genèse et du contexte d'une œuvre peut, seul, livrer son sens.

Comprendre la création

☐ Généralement, l'écrivain rejette toute tentative d'explication de son œuvre s'appuyant sur des données extérieures à elle.

☐ De là naissent les recherches de poètes comme Baudelaire ou de romanciers comme Proust. Affirmant que l'art est un monde à part, ils suggèrent qu'il ne peut s'expliquer que par lui-même ; ceux, tel Sainte-Beuve, qui cherchent dans la vie de l'auteur les secrets de son art se fourvoient ; de même ceux, qui s'appuient sur leur subjectivité de lecteurs et commentent les textes en fonction des impressions qu'ils en tirent.

☐ On voit se développer ainsi tout un mouvement dans la littérature moderne : l'écriture se pose toujours la question de ce qu'elle est. La poésie de Mallarmé ne se distingue jamais vraiment des réflexions du poète sur l'art et le langage. Créer n'a pas d'autre but que de comprendre pourquoi et comment on crée.

Analyser les textes

☐ La critique moderne, enrichie par la linguistique, la psychanalyse et la sociologie, prend des aspects plus strictement rationnels. Elle rejette la subjectivité et se détourne des mystères métaphysiques de la création. Elle préfère rendre compte des dimensions objectives du texte littéraire : ses aspects formels, son rapport au contexte social et historique, ses enjeux idéologiques ou esthétiques. S'inspirant des méthodes structurales des linguistes ou des anthropologues, elle montre, dans les textes, des systèmes articulant signes et sens. Son discours devient de plus en plus abstrait, conceptuel et quasi scientifique.

ASPECTS ESSENTIELS DE LA CRITIQUE MODERNE

La critique lansonienne

Gustave Lanson, universitaire et critique français, tenta d'appliquer la méthode historique à l'histoire littéraire. L'examen des sources, de la genèse et du contexte d'une œuvre pourrait seul livrer son sens. On rendra Lanson responsable d'une certaine sclérose des études critiques en France, même si un retour raisonné à l'histoire littéraire tend, actuellement, à le réhabiliter.

Le formalisme russe

Une dizaine de chercheurs russes, de 1915 à 1930, s'attachent à définir la « littérarité » (la spécificité littéraire) de l'œuvre. Leurs travaux sur les structures narratives (Propp) ou stylistiques (Bakhtine) restent célèbres.

L'école morphologique allemande

Entre 1925 et 1955, cette école, héritière de Goethe, s'affranchit de l'historicisme. Elle s'attache à décrire les genres et les formes en eux-mêmes, à travers l'identification des faits poétiques qui les caractérisent.

La nouvelle critique

Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une école spécifique, mais plutôt de la réunion de plusieurs jeunes critiques influencés par le *marxisme*, la *psychanalyse*, la *linguistique* et le *structuralisme*. Roland Barthes est le plus connu. On les accusera de bafouer la tradition universitaire. Serge Doubrovsky, dans *Pourquoi la nouvelle critique ?* (1966), montre la diversité des approches modernes et leur originalité, répliquant ainsi au pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?* (1965).



Jean Starobinski (né en 1920)

Sans doute influencé par sa formation première (il est docteur en médecine) Jean Starobinski s'inspire beaucoup des théories psychanalytiques pour lire les textes littéraires, mais sans schématisme.

Mais peut-être aussi la critique a-t-elle tort de vouloir à ce point régler l'exercice de son propre regard. Mieux vaut, en mainte circonstance, s'oublier soi-même et se laisser surprendre. En récompense, je sentirai, dans l'œuvre, naître un regard qui se dirige vers moi : ce regard n'est pas un reflet de mon interrogation. C'est une conscience étrangère, radicalement autre, qui me cherche, qui me fixe, et qui me somme de répondre. Je me sens exposé à cette question qui vient ainsi à ma rencontre. L'œuvre m'interroge. Avant de parler pour mon compte, je dois prêter ma propre voix à cette étrange puissance qui m'interpelle ; or, si docile que je sois, je risque toujours de lui préférer les musiques rassurantes que j'invente. Il n'est pas facile de garder les yeux ouverts pour accueillir le regard qui nous cherche. Sans doute n'est-ce pas seulement pour la critique, mais pour toute entreprise de connaissance qu'il faut affirmer : « Regarde, afin que tu sois regardé. »

Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, N.R.F, 1961.

Quelles que soient les querelles qui ont agité les milieux universitaires et littéraires du XX^e^ siècle, il convient de retenir que toutes ces démarches obéissent à une seule et même interrogation : comprendre le fonctionnement du texte et tenter de répondre aux questions posées par Roland Barthes dans *Essais critiques* : « Qu'est-ce que la littérature ? Pourquoi écrit-on ? Racine écrivait-il pour les mêmes raisons que Proust ? »

Littérature et postmodernité

La littérature contemporaine paraît traversée par toutes les interrogations que suscite, depuis 1975 environ, le bilan controversé de la modernité.

Le climat postmoderne

☐ Notre âge aura vu des idéologies marquantes, comme le marxisme, perdre leur séduction. La disparition de figures importantes, comme Jean-Paul Sartre, laisse place à l'émergence d'une réflexion souvent très critique à l'égard des grandes valeurs de la modernité : révolution, avant-garde, progrès, engagement, tout devient suspect.

☐ Le philosophe Gilles Lipovetzky, dans *L'Ère du vide*, dresse un tableau accablant de l'époque « postindustrielle » que nous vivons : face à l'inanité des valeurs collectives, l'individu est poussé à un repli narcissique et destructurant. Les « nouveaux philosophes » (*La Défaite de la pensée*, 1987) dénoncent la possibilité d'un retour à la barbarie qui ne s'accomplirait pas contre la civilisation, mais à travers elle, par la simple confusion des valeurs.

☐ Des écrivains rejoignent ces thèses. Ainsi, Le Clézio (né en 1940) distingue, dans notre monde apparemment dominé par la communication, un dévoiement des idées et du langage : l'énorme influence des médias contribuerait à vider le discours quotidien de toute réflexion originale et authentique ; selon lui, les « mots » auraient déjà remplacé la « pensée ».

Un néoclassicisme ?

☐ Les écrivains contemporains paraissent sensibles à ce climat. Il leur inspire souvent un pessimisme radical, empruntant volontiers les voies de la morale : ainsi se développe l'œuvre inclassable de Cioran (1911-1995).

Au lieu d'exalter le futurisme et d'interroger l'avenir, on paraît plus soucieux de relire le passé.

☐ Des poètes comme Philippe Jaccotet (né en 1925), des romanciers comme Patrick Grainville (né en 1947), en ayant recours aux mythes, aux légendes et au lyrisme, affirment sans doute le besoin de prendre leurs distances avec une modernité trop éprise d'intervention et oublieuse des héritages qu'elle a reçus.

Le retour du sujet

☐ Notre époque révèle une autre originalité dans l'importance qu'elle accorde à l'écriture du moi. Patrick Modiano (né en 1945) écrit ses romans comme pour s'inventer de nouvelles vies (*Rue des boutiques obscures*, 1978).

☐ D'une façon générale, nous assistons probablement à une remise en cause totale des idées héritées du marxisme, de la psychanalyse et du structuralisme.

☐ Selon un processus déjà constaté dans les arts plastiques, avec la réhabilitation du figuratif, l'artiste rétablit dans son œuvre la présence de l'homme. Renonçant à l'abstraction et à l'hermétisme caractéristiques des recherches d'avant-garde, il veut à la fois une expression plus personnelle et plus universelle.

■ Le Clézio

Jean-Marie-Gustave Le Clézio est un romancier dont l'œuvre exprime un très violent rejet de la civilisation occidentale contemporaine. Dénigrant son prosaïsme, la vacuité de ses symboles, il lui oppose d'autres modèles, comme ceux qu'il découvre, à la manière d'un ethnographe, chez les peuples amérindiens parmi lesquels il séjourne fréquemment. Son écriture restitue donc au thème du voyage la valeur critique que lui donnaient les philosophes des Lumières, mais aussi la dimension initiatique et nostalgique qu'il pouvait prendre dans les vieilles épopées.

■ Onitsha

Publié en 1991, *Onitsha* est un curieux roman mêlant récit, discours à la première personne, onirisme et actualité. Les souvenirs autobiographiques y semblent très présents.

En 1948, Fintan Allen a douze ans. Avec sa mère Maou, il part rejoindre son père Geoffroy, dans une petite ville sur un fleuve d'Afrique, Onitsha. Geoffroy, aventurier dans l'âme, était venu là dans l'espoir de retrouver les traces du royaume mythique de la reine Arsinoê, la nouvelle Meroë. Pour les deux adultes, l'expérience sera cruellement décevante. Leurs rêves d'amour, de liberté et d'aventure sombrent dans les mesquineries et les platitudes d'un univers colonial en pleine déliquescence. Geoffroy ruminera ses déceptions jusqu'à sa mort, laissant Maou complètement désenchantée. Mais, pour Fintan, il s'agira d'une initiation enrichissante, nourrie par la découverte d'une Afrique pétrie de mystères et de légendes.

Il aura au moins approché un merveilleux dont la triste histoire du présent détruit peu à peu la poésie.



Obsédé par la légende de la nouvelle Meroë, Geoffroy la voit en rêve sur une île inconnue du fleuve. Le songe révèle bien la profondeur d'une quête symbolique.

C'est le fleuve qui descend lentement, dans le corps de Geoffroy, pendant son sommeil. Le peuple de Meroë passe en lui, il sent les regards tournés vers les rives obscurcies par les arbres. Devant eux s'envolent les ibis. Chaque soir un peu plus loin. Chaque soir, l'incantation du devin, son visage figé par l'extase, et la fumée de l'encens montent dans la nuit. Cherchant un signe parmi les astres, un signe dans l'épaisseur de la forêt. Écoutant les cris des oiseaux, regardant les traces des serpents dans la boue des rivages.

Un jour, à midi, apparaît l'île au milieu du fleuve, couverte de roseaux, pareille à un grand radeau. Alors le peuple de Meroë sait qu'il est arrivé. C'est ici, le lieu qu'ils ont attendu, dans la courbe du fleuve. La fin du long voyage, parce qu'il n'y a plus de forces, plus d'espoir, rien qu'une immense fatigue. Dans l'île sauvage est fondée la nouvelle Meroë, avec ses maisons, ses temples. C'est là que naît la fille d'Arsinoë et du prêtre Geberatu, celle qui s'appellera Amanirenas, ou Candace, comme son aïeule morte dans le désert. C'est d'elle, fruit de l'union de la dernière reine de Meroë et du devin Geberatu, que rêve Geoffroy maintenant. Il rêve de son visage, de son corps, de sa magie, de son regard sur un monde où tout commence.

Jean-Marie G. Le Clézio, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.

La lecture méthodique

La lecture méthodique, lecture menée avec méthode, est la nouvelle appellation d'un exercice hérité du XIXe siècle, l'explication de texte. Elle permet d'explorer plus particulièrement un extrait d'une œuvre et d'analyser le fonctionnement des textes littéraires ainsi que le travail des auteurs sur la langue.

Définition de l'exercice

☐ La lecture méthodique est « une lecture réfléchie qui permet d'élucider, de confirmer ou de corriger les premières réactions du lecteur. Les différents types de textes appellent des méthodes différentes de lecture qui s'élaborent au cours du travail même. Les exigences d'une lecture méthodique permettent de donner plus de rigueur et de force à ce que l'on nomme d'habitude explication. Elle refuse la paraphrase ; elle ne suit pas, passivement, le développement linéaire du texte ; elle n'attribue pas à l'auteur, *a priori*, une intention… Elle ne s'enferme pas dans des préjugés esthétiques. » (*Bulletin officiel spécial*, n° 1, février 1987.)

☐ L'explication linéaire est encore en usage et se révèle particulièrement pertinente quand on aborde un texte assez court, par exemple un poème ou un fragment d'une vingtaine de lignes.

Déroulement de l'exercice

☐ Pour répondre aux exigences de l'exercice, il est nécessaire de procéder avec rigueur en suivant plusieurs étapes :

– déterminer le genre et le type de texte auxquels appartient l'extrait à commenter (texte d'idées, page de roman, poème, scène de théâtre, etc.) afin de mobiliser les outils d'analyse spécifiques qu'il requiert ;

– prendre en compte la partie qui précède et celle qui suit le texte afin de mieux saisir l'intérêt stratégique de celui-ci ; de même les indications périphériques (le titre de l'œuvre, la dédicace, l'épigraphe, la disposition typographique, la date de parution) peuvent s'avérer de précieux auxiliaires ;

– procéder à une première lecture « naïve » afin de définir la thématique et le ton du texte et d'en appréhender la structure ;

– étudier la situation d'énonciation, le lexique (registre de langue, connotations, isotopies), la syntaxe, les images, les jeux sur le signifiant, les références intertextuelles, puis confronter les différentes analyses ;

– définir les hypothèses de lecture, un projet qui doit servir de fil conducteur durant toute l'explication de texte : on évitera ainsi de se perdre dans les détails ou de proposer une série de remarques fragmentaires, sans lien entre elles.

L'explication de texte, exercice oral

La présentation de l'explication devant un examinateur doit respecter le déroulement suivant :

– situer le texte : auteur, œuvre, genre, type de texte, etc. ;

– lire le texte en mettant en valeur les passages qui seront exploités lors de l'étude ;

– indiquer le mouvement du texte et annoncer le projet de lecture ;

– développer l'axe choisi par l'analyse précise des éléments repérés ;

– conclure en justifiant la validité du projet choisi.

SAINT-JOHN PERSE : ÉLOGES

À Londres, Robinson Crusoé est un vieil homme aux mains nues, remis entre les hommes.

La ville

L'ardoise couvre leurs toitures, ou bien la tuile où végètent les mousses.
Leur haleine se déverse par le canal des cheminées.
Graisses !
Odeur des hommes pressés, comme d'un abattoir fade ! aigres corps des femmes sous les jupes !
Ô Ville sur le ciel !
Graisses ! haleines reprises, et la fumée d'un peuple très suspect – car toute ville ceint l'ordure.
Sur la lucarne de l'échoppe – sur les poubelles de l'hospice – sur l'odeur de vin bleu du quartier des matelots – sur la fontaine qui sanglote dans les cours de police – sur les statues de pierre blette et sur les chiens errants – sur le petit enfant qui siffle, et le mendiant dont les joues tremblent au creux des mâchoires, sur la chatte malade qui a trois plis au front, le soir descend, dans la fumée des hommes…
– La Ville par le fleuve coule à la mer comme un abcès…
Crusoé ! – ce soir près de ton Île, le ciel qui se rapproche louangera la mer, et le silence multipliera l'exclamation des astres solitaires.
Tire les rideaux ; n'allume point :
C'est le soir sur ton Île et à l'entour, ici et là, partout où s'arrondit le vase sans défaut de mer ; c'est le soir couleur de paupières, sur les chemins tissés du ciel et de la mer.
Tout est salé, tout est visqueux et lourd comme la vie des plasmes.
L'oiseau se berce dans sa plume, sous un rêve huileux ; le fruit creux, sourd d'insectes, tombe dans l'eau des criques, fouillant son bruit.
L'Île s'endort au cirque des eaux vastes, lavée des courants chauds et des laitances grasses, dans la fréquentation des vases somptueuses.

Saint-John Perse, « Images a Crusoé », *Éloges*

■ L'étude de l'énonciation

La double évocation de la Ville et de l'Île s'articule autour de la présence de Crusoé. On note le passage de la troisième à la deuxième personne, avec l'emploi du tutoiement et du mode impératif. Ce glissement suggère la proximité entre le poète et son personnage.
On veillera à montrer que les deux univers apparaissent à la fois en continuité et en opposition.

■ Deux univers en continuité

– *Spatiale* : **par la mer**. La Tamise constitue l'élément qui va permettre le glissement du flux souillé à l'eau pure de l'Île. **Par le ciel** : la Ville se détache de lui alors que la voûte céleste ouvre dans l'île un univers de correspondances ;
– *la simultanéité temporelle* ;
– *la parenté des matières* ;
– *le creux* ;
– *le grouillement* ;
– *le règne animal* : animaux domestiqués mais abandonnés dans la Ville ; animaux qui se meuvent librement dans l'espace insulaire.

■ Deux univers en opposition

– Le *flux* : flux de mort de la Ville, flux maigre et triste qui s'oppose à la richesse du flux de vie dans l'Île ;
– *le malsain et le pur*. Tout ce qui évoque la maladie et la mort se trouve du côté de la Ville, alors que les éléments de l'Île sont purifiés par l'eau lustrale.

■ Remarques stylistiques et prosodiques

Étude des allitérations, des assonances, des chiasmes phoniques ; repérage des structures anaphoriques, d'anathèmes pour la ville, de célébration pour l'Île. Le rythme est haché dans les passages qui évoquent la Ville alors qu'il est plus harmonieux – présence de décasyllabes et d'alexandrins – quand il s'agit de l'Île.

Le commentaire composé

Le commentaire composé est l'un des trois exercices proposés à l'écrit du baccalauréat. Il porte sur un texte littéraire. Outre les compétences particulières qu'il requiert pour ce qui est de la méthode, il permet de tirer profit des connaissances que l'on possède des divers types de textes.

Définition de l'exercice

☐ Le texte à commenter ne dépasse généralement pas une vingtaine de lignes ou de vers (un passage d'une quarantaine de lignes d'une pièce de théâtre ne peut être exclu). Il est accompagné de toutes les références indispensables : titre de l'œuvre, date de sa publication, notes éventuelles, voire indications sur le contexte dans lequel le passage prend sens.

Les deux parties de l'épreuve

☐ Dans la première partie il s'agit de répondre à deux ou trois questions d'observation du texte, de l'ordre du repérage ou de l'examen méthodique. Ces questions visent à guider la lecture et à ouvrir des perspectives de réflexion.
☐ La seconde partie est consacrée au commentaire composé proprement dit. Comme son nom l'indique, le commentaire doit être composé : il est donc impossible de suivre le texte dans sa linéarité. Pour être pertinente, la lecture doit d'être reconstituée autour de quelques axes principaux ; afin de les faire émerger, la lecture méthodique se révèle un bon exercice préliminaire à condition de n'omettre aucun des aspects essentiels du texte.

La préparation au brouillon

☐ Après avoir lu et relu très attentivement le texte,
– procéder à un travail de repérage : relevé des champs lexicaux, des champs sémantiques et des principales figures de rhétorique, étude des tours syntaxiques et de tout ce qui concerne l'écriture ;
– regrouper et placer les éléments repérés de manière à déceler des axes de lecture;
– trouver un fil conducteur capable de lier entre eux ces différents niveaux du texte ;
– élaborer un plan très détaillé afin d'organiser progressivement (du plus simple au plus complexe) la série d'approches successives. Chaque partie sera introduite par un titre et son contenu sera annoncé en une phrase ; on procédera de manière identique pour les sous-parties. On rédigera ensuite une phrase de transition entre chacune des principales parties en utilisant des connecteurs logiques afin de souligner la cohérence de la démarche;
– rédiger l'introduction dans laquelle figurent la situation du texte, la présentation du thème dominant et l'annonce du plan, puis la conclusion qui propose un bilan de la lecture et se clôt sur un élargissement.

La rédaction

On peut alors passer directement à la rédaction du commentaire sur la copie en veillant à insérer entre guillemets des citations extraites du texte : elles doivent être elles-mêmes commentées et ont pour but de justifier l'interprétation.

PLAN POUR LE COMMENTAIRE DU POÈME DE SAINT-JOHN PERSE

De la Ville à l'Île : la métamorphose de la vision

– *Engendrement de la rêverie* : il est d'abord d'ordre phonique : « Île-Ville » (*paronymes*). Les deux univers sont liés par la continuité spatiale, la simultanéité temporelle, la parenté des matières. Les oppositions s'articulent autour d'éléments communs qui ont des valeurs différentes selon qu'ils appartiennent à la Ville (exhalaison) ou à l'Île (flux vital).

– *Flux de mort et flux de vie* : la Ville est un univers composite d'exhalaisons morbides qui se rassemblent pour former l'« abcès » du fleuve. Le flux dans l'Île est riche (semence et fertilité).

– *Suspicion et innocence* : analyse des oppositions entre ce qui est malsain – « aigres corps de femmes », « abcès », « la fumée d'un peuple très suspect » –, entre tout ce qui connote la maladie et la mort – « hospice », « abattoir », « chatte malade... » –, et ce qui est pur – « le vase sans défaut de la mer ». Ces oppositions ont une valeur morale : « le peuple (...) suspect » de la Ville est aux antipodes de l'univers innocent de l'Île.

Une opposition archétypale

– *La genèse d'une opposition* : la Ville est culturellement le lieu de la souillure et de la tache : phonétiquement (vil) renvoie à la vilenie, à l'absence de générosité Londres marginalise les êtres). En revanche, l'Île est le lieu de l'Utopie, le monde d'avant le péché, l'Éden : « rêve huileux ». L'emploi des majuscules souligne que l'on est passé de l'Île et de la Ville exemplaires à l'Île et à la Ville symboles.

– *Féminisations* : la Ville est du côté de la femme impure, marquée par la stérilité et l'impureté alors que l'Île est caractérisée à la fois par la virginité et la fécondité, la chaleur et la rondeur ; elle semble d'ailleurs parée comme pour la célébration d'une noce. Le poète réutilise donc des stéréotypes bibliques et culturels.

– *Imprécations et éloges* : ils s'appuient sur des éléments symboliques et se moulent sur des alternances de rythme. Les imprécations concernent la Ville. On peut relever la structure anaphorique d'anathèmes. En revanche, les éloges sont destinés à l'Île. Célébration rendue par les anaphores et le recours à un rythme classique.

Métaphore de l'écriture : l'écriture du monde

– *La figure du poète* : le verset central met en valeur la parenté entre le poète et Crusoé. Celui-ci peut d'ailleurs être considéré comme le double du poète : comme lui à la fois « ici et là », exilé dans la ville et sauvé par le poème. La référence au Baudelaire des *Tableaux parisiens* – à l'image du poète exilé dans la Ville et qui la regarde des hauteurs (« tuile », « cheminées ») – souligne la nécessité d'un regard intérieur (« Tire les rideaux ; n'allume point ») pour permettre d'atteindre le lieu de l'utopie.

– *L'écriture des marges* : le vieil homme « remis entre les hommes » n'est jamais parmi eux, il est exclu comme les autres. Sa parole s'épuise dans une énumération qui ne parvient jamais à une globalité.

– *Le monde-poème* : l'Île est un monde caractérisé par la totalité et la plénitude : tout y est centré. Le poète est absorbé par la contemplation d'un monde qui s'autolouange, actif comme le montre la fréquence des verbes pronominaux. En fait, le monde « tombe » en écriture, sans médiation, comme « le fruit creux » résonne de la poésie de l'univers.

La dissertation littéraire

La dissertation littéraire vise à tester la connaissance d'une ou plusieurs œuvres et les capacités d'analyse et de synthèse. Elle suppose une méthodologie particulière en vue de construire une argumentation rigoureusement organisée, dynamique et critique à partir des seules perspectives ouvertes par le sujet.

Définition et déroulement de l'exercice

☐ La dissertation est un exercice qui exige la construction d'une démonstration, en s'appuyant sur la maîtrise d'une œuvre littéraire.
☐ Quel que soit le sujet, son analyse précise s'impose d'emblée : par l'explication littérale des termes utilisés, par l'étude de leur éventuelle polysémie et des liens qu'ils entretiennent entre eux, il s'agit de découvrir le problème, soulevé explicitement ou implicitement. La démarche argumentative dépend étroitement de la problématique dégagée.
☐ L'étape suivante consiste à trouver des arguments pour atteindre cet objectif, à les hiérarchiser.
☐ Enfin un plan est élaboré. Le nombre de parties est indifférent, mais un plan ternaire, généralement conseillé, correspond au dynamisme de la pensée. Il convient, en fait, de progresser du plus évident au plus complexe, et de donner au lecteur l'impression que la dernière partie est l'aboutissement de la réflexion menée dans les deux précédentes.
☐ On veillera à éviter les redites, les développements autonomes et le désir d'exhaustivité.

Traitement d'un exemple

Sujet : « Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance. [...] Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux regards exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire. »
Zadig correspond-il à la conception exposée ici ?

Voltaire, *Le Taureau blanc*, 1773-1774

Analyse du sujet

☐ Voltaire définit nettement son projet littéraire. Son objectif, tout en continuant à séduire, est de rompre avec la tradition (contes de fées, conte oriental).
☐ Il se fixe trois objectifs essentiels :
– *la vraisemblance* en donnant une apparence de vérité ou de réalité à la fiction, et en refusant le recours systématique à la fantaisie ;
– *le refus du « trivial »* – ce qui relève d'un réalisme plat et banal – *et de l'« extravagance »* – ce qui sort des limites de la raison ;
– *la dimension didactique sérieuse* : c'est l'objectif principal en confiant au conte la charge de transmettre « quelque vérité fine ».
C'est un enjeu problématique. Le conte voltairien conserve des caractéristiques de la « fable », mais celle-ci n'est qu'un détour pour révéler des vérités non immédiatement accessibles. Pour que son projet soit bien compris, il lui faut un partenaire « exercé » et « éclairé », le contraire du « vulgaire ».

PROPOSITION D'UN PLAN DE DISSERTATION LITTÉRAIRE

■ Entre refus et acceptation du conte traditionnel

Le refus du conte de fées traditionnel atteste le goût de Voltaire pour la « vraisemblance ». Refus des stéréotypes faciles et ironie vis-à-vis du lecteur qui aime se laisser berner par des fables déraisonnables.

Le refus de l'« extravagance » se traduit par l'insertion de nombreux faits réalistes : les références aux institutions et aux conditions sociales sont nombreuses (chapitres 3 et 7).

Cependant Voltaire n'hésite pas à introduire une série d'événements ou de hasards qui doivent à la veine du merveilleux. La transformation de l'ermite en ange au chapitre 18 est proprement surnaturelle et fait écho à la fin des mythiques *Aventures de Télémaque* de Fénelon.

Y a-t-il alors tension entre des procédés contradictoires ? En fait, Voltaire joue de la couleur locale et du merveilleux pour illustrer une idée qui lui est chère: il veut communiquer une impression d'incohérence avant de donner la raison profonde d'une réalité qui n'est en fait qu'une apparence.

■ « Le voile de la fable »

Voltaire répond à la mode des contes qui se déroulent dans des lieux légendaires (ici à Babylone), en des temps lointains. La présence de l'Orient est suggérée par des éléments réalistes : les noms propres, les références spatiales et temporelles, la mention de traits de civilisation. Le trajet accompli par Zadig paut même se suivre sur une ancienne carte de géographie.

En plaçant les aventures incroyables qui arrivent au personnage principal dans un cadre exotique, à première vue si étrange pour un lecteur français du XVIII[e] siècle, Voltaire cherche d'abord à échapper aux réactions de la censure. Mais la critique des docteurs chaldéens ou des financiers indélicats ne laisse-t-elle pas entrevoir que ce sont les mœurs françaises qui sont visées ?

En fait le détour par l'Orient sert à faire la satire du monde contemporain : derrière la peinture de Babylone, on reconnaît celle de Paris et de ses institutions. De plus, ce détour contribue à la satire interne du conte : le conte philosophique est un genre critique à tous les points de vue.

■ « Quelque vérité fine qui échappe au vulgaire »

Emprunt aux contes orientaux et souci de réalisme sont deux moyens mis au service de l'interrogation métaphysique : comment expliquer les absurdités du destin ou l'existence du mal ? *Zadig* veut vulgariser les idées présentes dans la *Théodicée* de Leibniz. Les aventures attestent, par l'itinéraire instable du héros, que l'existence du mal n'est pas incompatible avec la foi en la Providence. L'ange Jesrad apprend à Zadig qu'il est inutile de se lancer dans de vains débats métaphysiques car la raison humaine est « bornée ».

En fait l'homme doit s'engager à améliorer le monde dans lequel il vit ; et la réussite de Zadig à la fin du conte est le résultat d'un concours heureux entre une Providence bienveillante et l'action d'un homme qui règne en despote éclairé.

Derrière l'itinéraire de Zadig se fait entendre la voix auctoriale qui dénonce les injustices, l'intolérance, les superstitions, l'absurdité des querelles métaphysiques et des rites religieux, etc. ; et qui milite pour l'avènement d'une société fondée sur la bienfaisance. Ainsi, au terme du conte, héros comme lecteur ont accompli leur apprentissage.

L'étude d'une œuvre intégrale

L'étude de l'œuvre intégrale permet à la lecture de trouver sa véritable dimension : le lecteur voit sa curiosité comblée et ses compétences améliorées.

Entrer dans une œuvre intégrale

☐ Le titre, le sous-titre éventuel, le nom de l'auteur, l'illustration de couverture, une préface, des notes, la table des matières, la liste des personnages pour une pièce de théâtre constituent le *paratexte*, une « zone de transition » entre le hors-texte et le texte, dont les informations éclairent l'œuvre, procèdent à la fois d'un dispositif stratégique en vue d'attirer et de séduire le lecteur et constituent une partie de l'œuvre, nécessaire pour pénétrer dans le texte. Par le titre, le nom de l'auteur et celui de l'éditeur, le livre est déjà identifié. Le paratexte délivre donc des informations porteuses de sens et crée des attentes stimulantes.

☐ Le début d'une œuvre (*l'incipit*) a une double fonction : il doit capter l'attention du lecteur et lui fournir les informations nécessaires à la construction de la fiction. Parce qu'il installe des indices constamment repris par la suite et qu'il dispose des éléments fondamentaux, il exige une analyse approfondie.

Avoir une vision d'ensemble de l'œuvre

☐ La raison d'être de l'étude d'une œuvre intégrale est de pouvoir, par une vue d'ensemble, en appréhender le sens.

☐ Il faut donc en faire apparaître la structure. Un tableau, dans lequel figurent en regard les chapitres, les principaux événements, les personnages qui prennent part à ces actions, le moment et la durée de celles-ci, les lieux où elles se déroulent, le point de vue à partir duquel elles sont narrées, permet d'avoir cette vision d'ensemble et de retracer la continuité de la construction de l'œuvre ou d'en repérer les ruptures.

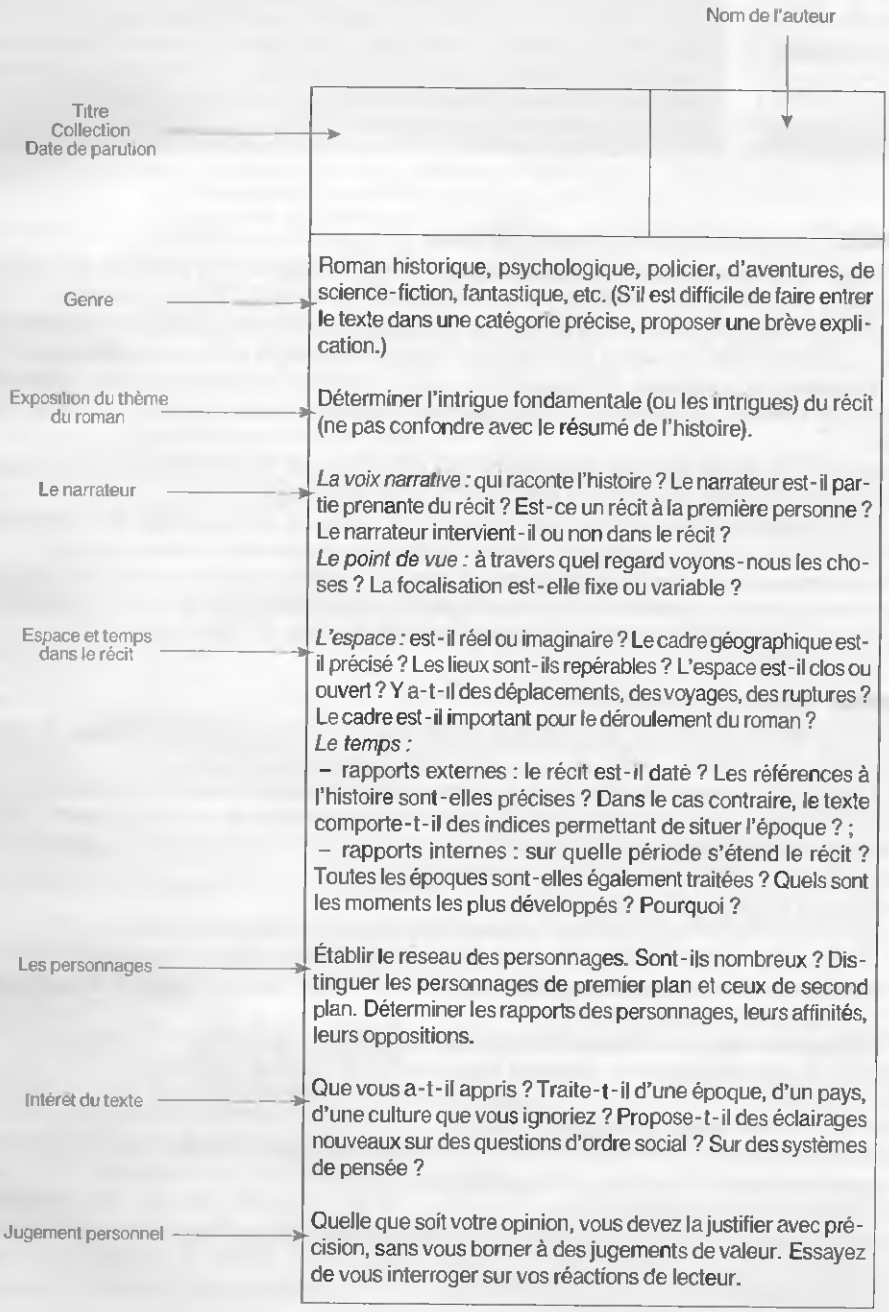
☐ La comparaison du début et de la fin du texte met en évidence les diverses modifications des situations et leur enchaînement. L'analyse du système des personnages et de leurs relations offre le même intérêt.

☐ L'étude d'un recueil poétique pose un problème particulier : chaque poème a un statut singulier car il doit être considéré comme un texte autonome qui entretient cependant des liens plus ou moins étroits avec les autres poèmes.

Aller vers d'autres œuvres

☐ L'étude de l'œuvre intégrale suppose une lecture critique, attentive aux procédés de fabrication, non une lecture qui suit avec complaisance la trame d'une fiction ou qui s'accommode du choix préalable de fragments. La maîtrise de ces procédés constitue une expérience et offre la possibilité de réinvestir des savoirs lors d'autres lectures. Ainsi apparaît la finalité de l'étude de l'œuvre intégrale : des obstacles à la lecture étant levés par l'acquisition de méthodes et d'outils qui pourront être réutilisés, on se familiarise avec les livres et, par là, avec l'exploration des dimensions historiques, sociales, philosophiques, etc. que les œuvres littéraires portent en elles.

ÉTABLIR UNE FICHE DE LECTURE



Le résumé de texte

Exercice très répandu, le résumé de texte définit les épreuves de certains concours, brevets de techniciens supérieurs, ou diplômes des instituts universitaires de technologie. La longueur des textes proposés ou leur difficulté peuvent varier mais il s'agit toujours de faire face aux mêmes normes très codifiées.

Les principes du résumé de texte

☐ Réduire généralement le texte au quart de sa longueur. Un nombre de mots est imposé, assorti le plus souvent d'une marge de 10 % en plus ou en moins.
☐ Ne rien modifier dans la structure ni dans les articulations logiques du texte, mais ne conserver que les idées principales : en cela réside la difficulté majeure.
☐ Respecter le système d'énonciation : les consignes veulent que l'on respecte le point de vue de l'auteur et qu'on ne prenne pas position par rapport aux idées énoncées.
Attention : il suffit parfois d'un signe de ponctuation mal placé ou d'une nuance grammaticale mal saisie pour modifier le sens du texte.
☐ Reformuler, c'est-à-dire ne pas recopier le texte en juxtaposant des citations. Il convient de rendre compte des idées de l'auteur avec son propre langage.
Mais certains mots techniques peuvent être conservés : d'autant que, parfois, seule une périphrase complexe serait susceptible d'en recouvrer le sens. Or, le but de l'exercice est de chercher la concision et non de faire du délayage.

Comment procéder ?

☐ Exercice complexe, le résumé fait appel à la fois aux qualités d'analyse et de synthèse.
☐ Lire le texte avec attention, crayon en main, pour en dégager la structure : c'est-à-dire entourer les connecteurs logiques et souligner les mots importants.
Attention : cette phase est essentielle ; elle n'est achevée que si on peut répondre succintement et clairement à deux questions :
– de quoi parle-t-on ? (sujet traité) ;
– que veut démontrer l'auteur ? (thèse développée et argumentée).
☐ Au brouillon, il faut établir le plan du texte, en faisant apparaître les articulations logiques et en numérotant les idées qui doivent être reprises pour le résumé, dans l'ordre où elles se présentent.
☐ Faire alors une première rédaction du résumé. Il vaut mieux ne pas consulter le texte car, insensiblement, on peut être conduit à utiliser les phrases de l'auteur : il est très difficile de s'abstraire d'une page que l'on garde sous les yeux ; s'appuyer sur le canevas établi paraît plus sage.
☐ Un minutieux travail de correction doit être entrepris. Vérifier que :
– aucune étape de l'argumentation n'a été oubliée ;
– aucune idée n'a été modifiée ;
– on n'a pas inconsciemment repris les expressions les plus frappantes de l'écrivain.

UN RÉSUMÉ RÉDIGÉ

■ Sujet

Vous résumerez ce texte en 100 mots. Une marge de 10 % en plus ou en moins sera autorisée.

Idée directrice du texte

L'enfant est une personne sérieuse. C'est un étonnant travailleur, acharné, infatigable, attentif, lucide et précis. Dès l'instant où il vient au monde, c'est un explorateur insatiable, téméraire, curieux, qui se sert de ses sens et de son intelligence comme un scientifique : *toute son énergie est tendue vers la connaissance.* ~~Il essaie et essaie à nouveau, échoue et recommence avec une patience infinie,~~ tant qu'il n'atteint pas ce qu'il considère comme la perfection, toujours prêt à *s'exposer,* à *se risquer* dans *un monde d'adultes fait pour les adultes,* alors que ce monde l'entrave au lieu de le favoriser, toujours en butte à la dérision, à la commisération, au paternalisme protecteur ou à l'indifférence, toujours proche du découragement ou de la faillite, toujours conscient de sa propre faiblesse, de son impuissance, toujours aux prises avec des personnes, des objets, des situations difficiles, écrasantes, effrayantes. *Il a l'instinct du vagabond curieux de toute chose et désireux de vivre toute expérience dans l'instant même.*

Arguments

Notions-clefs

Il est très fortement attiré par ses semblables et les affronte sans détour, sans feinte ni compromis. Il est irrésistiblement attiré par les autres enfants, et il est prêt à affronter tous les risques, tous les dangers, les plus violents rejets, les heurts les plus cruels, les batailles les plus dures, comme condition pour passer son temps avec eux. Harassantes conquêtes, jamais définitives, toujours précaires. Mais il n'y prête pas attention, il est prêt à recommencer, il s'expose chaque fois avec témérité, affronte les mauvais traitements, les coups, les morsures, les égratignures, avec un courage qui n'appartient qu'à lui et aux gens de son âge, « et qui est identique chez les deux sexes ». *Aucun adulte ne serait disposé à tant faire et à tant subir dans le seul but d'établir ou de maintenir des rapports sociaux ; l'enfant, lui, est prêt à tout.*

Arguments d'opposition

Pivot : conséquences qu'on attendrait

Quelqu'un d'aussi intrépide, qui vit avec une telle intensité, mérite*rait* d'être autonome, encouragé, approuvé, admiré inconditionnellement. On dev*rait* lui donner les moyens et le matériel nécessaires à ses explorations, comme on le fait, pour un chercheur ; il faud*rait* aussi le respecter et le laisser en paix. On dev*rait* également lui donner la force de se libérer des liens affectifs familiaux afin qu'il puisse s'ouvrir à des rapports sociaux plus larges ; *au lieu de cela,* il reste toujours à la merci de ses parents, qui vivent dans la seule crainte de le voir se détacher d'eux.

Rôle du conditionnel introduisant une connotation critique

connecteur marquant l'antithèse

Elena Belotti, *Du côté des petites filles.*

■ Résumé

Aucun être n'est plus attiré vers la connaissance que l'enfant. Il y emploie toutes ses facultés. Avide d'expériences, il brave avec une opiniâtreté incroyable les terribles épreuves qu'un monde hostile et l'incompréhension des adultes lui imposent, afin de tout découvrir et de rencontrer ceux de son âge. Quel que soit son sexe, rien ne le rebute dans cette quête qui découragerait ses aînés. Son courageux désir d'indépendance devrait être loué, sinon aidé par ses parents. Mais ils préfèrent le maintenir le plus longtemps possible sous leur influence.

Total : 93 mots.

Respecter :
- les idées de l'auteur,
- la structure du texte,
- le principe de reformulation.

La discussion

La discussion invite à commenter une idée du texte proposé en résumé. Elle repose, le plus souvent, sur des sujets posant les grandes problématiques du monde contemporain. Cependant, chaque fois que cela est possible, des connaissances littéraires ou artistiques pouvant éclairer la question sont bienvenues.

Construire une argumentation

☐ Le candidat doit toujours argumenter, même si le libellé du sujet fait appel à so opinion personnelle. Le développement nécessite une justification solidement cha pentée, l'enchaînement des idées doit se faire en fonction de la conclusion à laquell on désire aboutir.

☐ *Les différentes étapes*

– Tout sujet de discussion s'appuie sur le texte résumé ; on doit en discuter un phrase ou un passage. Il s'agit donc, d'abord, de définir la pensée de l'auteur.

– La problématique induite par le sujet n'est pas toujours explicite. Il est nécessair de se livrer à une explication littérale des termes pour en saisir toutes les nuance et toutes les implications.

– On se plaint trop facilement du « manque d'idées ». Mais la démarche argumenta tive dépend étroitement de la problématique définie en premier lieu.

– Il reste à classer les idées pour bâtir une argumentation *logique* et *efficace*.

L'organisation du devoir

☐ Le nombre de parties est indifférent, mais on considère que la dialectique e réclame trois.

☐ Pour l'efficacité de l'argumentation, l'enchaînement des parties doit être logique sans redites et reposer sur des transitions. Il convient de progresser du plus simpl au plus complexe.

Les temps de l'introduction

☐ Le sujet étant tiré d'un texte, on doit en donner les références : auteur, ouvrag d'où est extrait le passage.

☐ On doit ensuite présenter le sujet :

– soit le sujet appelle à discuter une citation : on l'analyse ;

– soit il n'y a pas de citation, on définit les termes de la question posée en indiquan les rapports qu'ils ont entre eux.

☐ Enfin, on suggérera les grandes articulations du développement.

La conclusion

La conclusion, très importante, conditionne la dernière impression du lecteur :

– elle récapitule ce qui a été développé ;

– elle donne une opinion personnelle. Le devoir a nuancé une pensée ; la conclu sion tranche ;

– elle se clôt par une phrase travaillée, qui déplace le débat, l'élargit et invite à l réflexion.

COMMENT BÂTIR UNE DISCUSSION

Sujet

Pensez-vous que l'amour que l'on porte à un enfant soit plus étouffant que libérateur ?
Vous appuierez votre argumentation sur des exemples.

Analyse du sujet

– Il est tiré du texte d'Elena Belotti : on ne peut en faire abstraction.
Elle explique que l'enfant déploie une fabuleuse activité pour apprendre le monde. Or, ses parents, au lieu de l'aider, le freinent dans son désir d'indépendance.
– Le sujet ne met pas en doute l'amour des parents. *Mais* il interroge sur la nature de cet amour et sur ses conséquences pour l'enfant : *est-il étouffant ou libérateur ?*

Définition des termes clés

À faire au brouillon.
Deux mots appellent une analyse : « étouffant » et « libérateur ».
Étouffant : les parents entourent l'enfant de trop de soins, le cultivent comme une plante. Mais une plante trop arrosée s'étouffe et meurt. Empêché de s'épanouir, l'enfant ne peut avoir de désirs propres.
Libérateur : l'oisillon doit apprendre à voler, comme l'enfant doit apprendre à s'émanciper.

Recherche des idées

• Comment peut-on étouffer son enfant ?
– parce qu'on redoute pour lui la cruauté de la vie, tout en voulant le protéger, on l'empêche de vivre ;
– parce que certains parents vivent à travers leur enfant et refusent de le laisser partir : pour cela, ils découragent toute tentative d'envol ;
– parce que certains parents aiment mal leur enfant ; ne lui accordant aucune confiance, ils le convainquent de ne prendre aucune initiative.
• Comment peut-on « libérer » son enfant ?
– l'Ancien Testament proclame déjà : « tu quitteras ton père et ta mère et tu prendras femme ». Mais, à la différence des animaux, le petit d'homme a très longtemps besoin de ses parents et de la société pour s'aguerrir ;
– un amour qui libère l'enfant peut le guider, le soutenir, en respectant sa propre personnalité. Il faut l'aider mais lui apprendre progressivement l'autonomie ;
– la finalité de l'éducation n'est pas de le retenir mais de lui permettre de partir ;
• Ne devons-nous pas nuancer ces affirmations ?
– N'y a-t-il pas des étapes, dans la croissance de l'enfant, au cours desquelles les parents doivent se montrer particulièrement directifs, pour permettre à l'enfant de ne pas se brûler les ailes ? L'interdit étouffant pour l'un n'est peut-être que prudente protection pour l'autre.
– Certaines éducations trop libérales ne sont-elles pas, parfois, le fait d'adultes indifférents ?
– L'essentiel n'est-il pas d'aimer ? Certains enfants, rejetés, auraient peut-être désiré être « étouffés ».
– Cette question ne révèle-t-elle pas une préoccupation propre aux pays riches ? L'enfant du tiers-monde est, en effet, rarement « étouffé », car le principal souci est de s'inquiéter de sa survie.

Pour bâtir une discussion, il faut :
– expliciter la problématique,
– structurer l'argumentation,
– nuancer sa pensée.

La synthèse de documents

Épreuve écrite proposée à de très nombreux concours d'entrée dans les grandes écoles ou dans l'administration, aux brevets de techniciens supérieurs, la synthèse de documents obéit à des règles contraignantes qu'il est impératif de respecter.

Le but de l'exercice

☐ La synthèse de documents exige du candidat qu'il dégage de plusieurs documents (dont un iconographique) les idées essentielles qu'ils proposent sur un sujet commun. Il s'agit de les confronter.

La méthodologie

☐ Sauf quand il est explicitement posé, il convient d'abord de chercher le sujet permettant la confrontation.
☐ L'étude du paratexte (tout ce qui s'ajoute au texte) est essentielle car elle évite de regrettables erreurs ; il peut être bon d'examiner la date de parution, le nom de l'auteur, l'origine du texte : aucun détail n'est inutile.
☐ Après une première lecture rapide, chaque document doit être analysé en détail :
– De quel type de document s'agit-il ?
– S'il s'agit d'un texte : quelle est sa structure ? Quelle est la thèse défendue par l'auteur ?
– S'il s'agit d'un document iconographique ou d'un tableau statistique, il faut l'étudier avec soin car chaque détail peut avoir son utilité.
On peut alors bâtir des tableaux qui permettent la confrontation des textes.

Les lois de l'exercice

☐ *Le principe d'économie.* Rédiger une synthèse oblige parfois à ne pas dépasser un certain nombre de mots. La concision est indispensable : tout délayage est à bannir.
☐ *Le principe de reformulation.* Les citations extraites des textes sont interdites ; les idées prises en compte doivent être reformulées.
☐ *Le principe d'objectivité.* Pour cerner les enjeux du débat, il est nécessaire de prendre en compte le genre, le style et le ton de chaque texte, car ils sont liés au sens. Il faut respecter les points de vue exprimés sans rien ajouter ni retrancher en se référant explicitement aux auteurs auxquels on les emprunte.

La rédaction de la synthèse

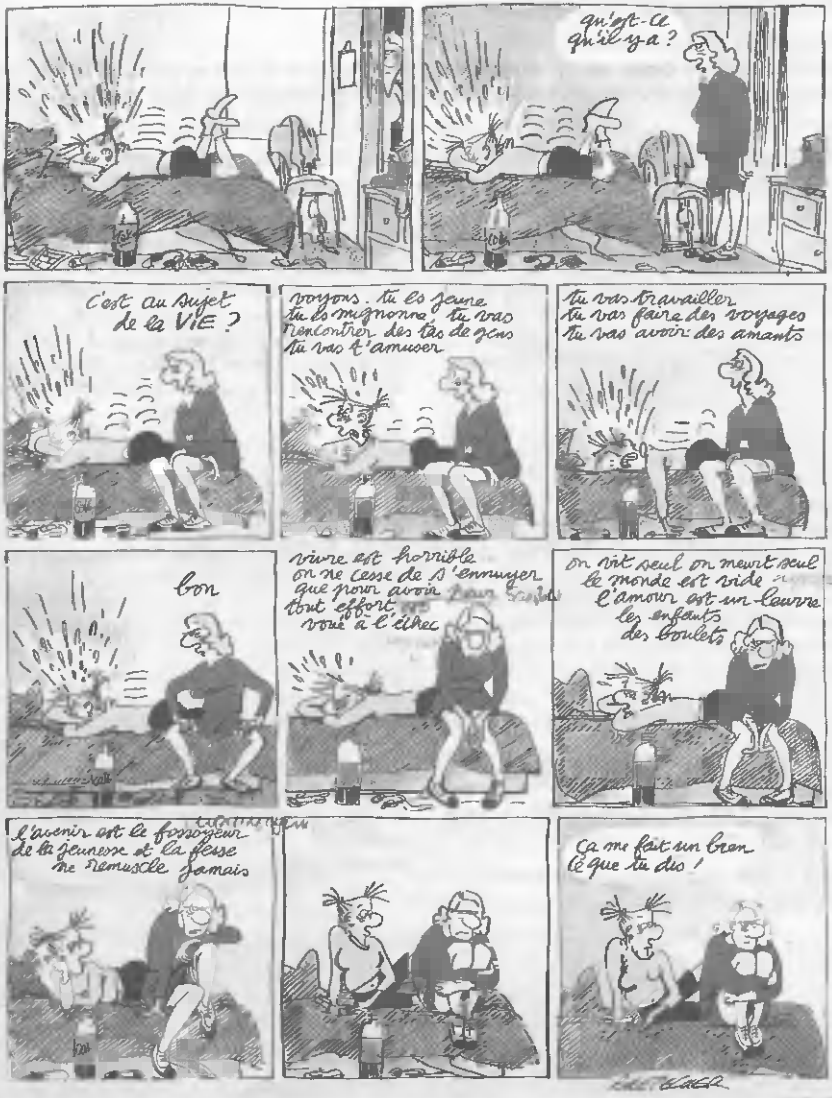
☐ La synthèse s'ouvre sur une introduction qui propose le thème, présente les divers documents sans en faire un catalogue fastidieux et annonce le plan adopté.
☐ Le développement procède par combinaison et confrontation, et non par juxtaposition, de deux ou trois résumés. Il est interdit d'étudier les documents séparément
☐ La conclusion se fait en deux temps :
– elle propose un bilan ;
– elle peut être, si le libellé l'exige, le lieu d'une réflexion *personnelle* ; il est possible alors d'exprimer sa propre pensée sur le thème qui a été développé tout au long du devoir.

LECTURE D'UN DOCUMENT ICONOGRAPHIQUE

Le candidat ne doit pas oublier de « lire » les documents en tenant compte du sujet posé ou de la thématique proposée par l'ensemble des documents. L'éclairage peut, ainsi, s'en trouver modifié.

Après un premier regard global il faut examiner point par point, texte (les commentaires d'une image, les « bulles » des BD, chaque question et chaque réponse d'un sondage…) comme dessin ou graphique : tout détail est porteur de sens.

PSAUME



Agrippine, Dessin de Claire Brétecher © Le Nouvel Observateur

La confrontation des documents

Les documents ne doivent pas être résumés l'un après l'autre mais confrontés : la synthèse examine en les comparant les réponses que chacun apporte aux questions essentielles.

Comment procéder

☐ Lire attentivement les documents.

☐ Repérer celui ou ceux qui peuvent fournir l'amorce d'une approche théorique du problème ; ceux qui en donnent une illustration générale ou particulière ; ceux qui font apparaître des contradictions par rapport aux thèses les plus couramment défendues. Dresser un tableau facilite souvent le travail.

Même si nous pouvons nous faire enlever les bajoues et les poches sous les yeux, nous ne pouvons pas remédier à notre condition de mortels, nous ne pouvons pas déjouer la mort. Même si nous faisons encore illusion en photo sur papier glacé, la vie a laissé ses cicatrices. Le véritable enjeu est d'apprendre à s'interroger sur soi dans une société impitoyablement axée sur l'extérieur, à cultiver la spiritualité en plein matérialisme, à marcher à son propre rythme même s'il est couvert par le bruit du rock, du rap et du hip-hop. (…)

Si l'esprit de Bill W., exprimé dans l'association des Alcooliques anonymes, est la clé de voûte de notre philosophie spirituelle (que nous soyons ou non alcooliques), c'est parce que nous avons soif d'une spiritualité que nous recherchons là où elle n'est pas : dans l'alcool, la drogue, l'argent, les vêtements à la mode ; c'est aussi parce que, en fin de compte, nous ne pouvons nous trouver qu'en nous perdant, en abandonnant le matérialisme dans lequel nous avons grandi.

Le cœur du sujet, ce n'est pas les liftings, c'est la mort qui nous attend.

Erica Jong, *La Peur de l'âge*, Paris, Grasset, 1995.

Des familles vaquent à leurs occupations et se mettent à table, l'été, en maillot de bain. Des parents vont et viennent nus, de la chambre à la salle de bains, sans se cacher de leurs enfants. Il est difficile de dire l'extension de ces pratiques, qui dépend sans doute à la fois des générations et des milieux. Leur simple possiblité atteste qu'il ne s'agit pas là de dépravation, mais d'un changement de normes.

En fait, le corps est devenu le lieu de l'identité personnelle. Avoir honte de son corps serait avoir honte de soi-même. Les responsabilités se déplacent : *nos contemporains* se sentent moins responsables que les générations précédentes de leurs pensées, de leurs sentiments, de leurs rêves ou de leurs nostalgies ; ils les acceptent comme s'ils leur étaient imposés de l'extérieur. En revanche, ils *habitent pleinement leur corps* : c'est eux. Plus que les identités sociales, masques ou personnages d'emprunts, plus même que les idées ou les convictions, fragiles et manipulées, le corps est la réalité même de la personne. Il n'est donc plus de vie sociale du travail, des affaires, de la politique, de la religion : c'est celle des vacances, du corps épanoui et libre. Ce que signifiait à sa façon cet élève de terminale définissant l'animal comme un homme qui serait libre, ou le graffiti de 1968 : « Sous les pavés, la plage ».

Antoine Prost, *Histoire de la vie privée*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.



Graffitis de mai 68.

TABLEAU

	Texte 1	*Texte 2*
Auteur	E. Jong écrivain féministe américain	A. Prost Historien, sociologue
Date	1995	1987
Type de texte	Autobiographique et argumentatif	Argumentatif
Fonction du langage	Expressive	Référentielle (dans le constat dressé) Expressive dans ses conclusions
Thème	La peur du vieillissement masque la peur de la mort.	Aujourd'hui, l'identité de l'être réside d'abord dans son corps.
Thèse proposée	Nous vivons dans une société de l'illusion où seule compte l'apparence. Dénonciation du matérialisme ambiant. Recherche du vrai sens de la vie.	Autrefois, le corps était nié ; s'il était montré, il devenait provocateur. Aujourd'hui sacralisé, il est « la réalité même de la personne » car il est le seul bien qui nous appartienne en propre ; toutes les autres valeurs sociales ou spirituelles sont le résultat d'influences diverses. Jouir de son corps n'est plus interdit.
Structure de l'argumentation	*Paragraphe 1 :* « le véritable enjeu est d'apprendre à s'interroger sur soi » dans une société basée sur l'apparence. *Paragraphe 2 :* notre société matérialiste nous offre, pour nous étourdir, des plaisirs factices qui nous détournent de l'essentiel. Alors que nous avons soif de spiritualité. *Paragraphe 3 :* la question essentielle pour l'humanité est la mort.	*Paragraphe 1 :* aujourd'hui montrer son corps n'est plus indécent. Cette attitude témoigne d'une transformation des mentalités. *Paragraphe 2 :* dans une société aux valeurs incertaines, l'identité corporelle est la seule authentique.
Phrase-clé	« Le cœur du sujet, ce n'est les liftings, c'est la mort qui nous attend. »	« (nos contemporains) habitent pleinement leur corps : c'est eux. »

Le texte 1 débouche sur une interrogation universelle.
Le texte 2 situe le problème du rapport de l'homme à son corps dans une perspective historique et sociologique.

Le document iconographique met à jour l'impasse dans laquelle se trouvent les mentalités contemporaines.

Bâtir un plan de synthèse

L'élaboration du plan constitue l'étape décisive du travail de rédaction d'une synthèse. Bien construit, il facilite l'écriture ; mal structuré, il peut conduire à un fâcheux hors-sujet, ou, pire encore, au non-respect de la méthodologie exigée voire à un catalogage fastidieux sans réelle problématique.

Savoir lire un sujet

☐ Tout sujet posé, s'il n'indique pas une problématique précise, permet au moins de saisir le thème qui doit être traité.
Souvent les documents présentés sont tellement riches que leur lecture pourrait induire différentes analyses : c'est pourquoi il faut prêter attention au libellé.
☐ Exemple
– *Sujet :* Vous ferez des quatre documents ci-joints une synthèse objective et ordonnée en vous interrogeant sur les paradoxes de la société occidentale.
Documents : une publicité pour une crème anti-rides ; une enquête sur la chirurgie esthétique ; un article sur les sans domicile fixe, *Quand la misère tue,* extrait de la *Revue des infirmières* (janvier 1994) ; un texte de Clarke tiré de l'ouvrage *Les Enfants de la science.*
– Le libellé du sujet pose la problématique : il s'agit d'analyser les *paradoxes* de la société. Le propos n'est pas de traiter de la misère ou de l'éthique médicale comme pourraient le laisser supposer les documents 2, 3 et 4, mais du scandale provoqué par une société qui peut, pendant qu'elle propose des soins anti-rides, laisser mourir de faim dans la rue des chômeurs en fin de droits.

Éviter certains écueils

☐ 1er écueil : pour le néophyte, le plan le plus simple consisterait à examiner les documents successivement, dans un ordre plus ou moins astucieux; par exemple, dans l'ordre chronologique de parution.
Cette solution facile est à *proscrire.* Il ne s'agit plus alors d'une synthèse, mais d'une juxtaposition de résumés ou de paraphrases sans problématique.
Puisque le propre de la synthèse est de confronter les documents, il faut les étudier en parallèle et non l'un après l'autre.
☐ 2e écueil : confronter ne signifie pas mélanger. On doit, à chaque instant, identifier à coup sûr l'origine des idées exposées. Cela suppose que les références aux différents documents soient explicitement reprises tout au long de l'exercice.
☐ 3e écueil : le décousu. Les documents doivent se répondre ou se compléter dans un ordre logique à l'intérieur de chaque partie.

Choisir un plan

☐ En fonction de la thématique proposée par le sujet, certains plans s'imposent tout naturellement :
– le plan qui décline les causes et les conséquences possibles d'un phénomène ;
– le plan qui dresse un constat puis essaie de proposer des solutions ;
– le plan thématique qui aborde une question, à chaque fois sous un angle différent.

SYNTHÈSE RÉDIGÉE

■ Introduction

Le corps deviendrait-il valeur essentielle pour nos contemporains en quête de bonheur ?

Dans *Histoire de la vie privée* Antoine Prost l'affirme. Mais la féministe Erica Jong dénonce, dans *La Peur de l'âge*, une tentative dérisoire pour oublier le tragique de la vie. La dessinatrice Claire Brétecher, avec un humour féroce, montre, dans *Agrippine et les Inclus*, comment le corps devient révélateur privilégié de ce tragique.

1. Aujourd'hui, assurément, le corps est une valeur.

Prost observe comment la mode dénude le corps, en public comme en privé. On revendique ainsi, innocemment, une identité socialement libérée, absolument naturelle. Erica Jong, cependant, soupçonne là un conditionnement sournois : le corps exhibé, modelé par la chirurgie esthétique, est totalement artificiel. Il veut coïncider pour soi et pour autrui avec l'idéal d'une jeunesse éternelle.

Brétecher met en scène la confession amère d'une mère qui, face aux angoisses de sa fille, réalise que sa propre vie est un échec : l'usure irréparable de la chair, une fois constatée, rappelle les considérations métaphysiques qu'on voulait oublier en essayant de rester jeune et beau.

2. Que valent nos entreprises, lorsqu'elles confondent culte du corps et recherche du bonheur ?

Erica Jong condamne de telles démarches. La femme en est la première victime quand elle accepte la tyrannie des apparences que fait peser sur elle une société matérialiste et futile. Nous finissons par confondre éthique et respect du corps.

Brétecher souligne qu'il devient ainsi impossible d'espérer être heureux au-delà d'une jeunesse confondue : l'amour, la réussite, la beauté.

Prost, pourtant, semble observer que l'homme vit plus libre et mieux en existant davantage à travers son corps. Dans cet hédonisme, l'individu paraît affranchi des tabous de la morale et de la religion : il affirme son droit de jouir pour lui-même contre toute aliénation collective.

3. N'est-il pas absurde de vouloir échapper à la décrépitude à travers ce qu'elle menace le plus immédiatement : notre apparence physique ?

Claire Brétecher fait de cette prise de conscience l'aboutissement d'une réflexion désabusée : l'avachissement corporel prouve la vanité de se croire immortel. Comment alors, entretenir dans l'illusion une jeune fille qui le découvre peut-être ?

La réflexion de Prost paraît ainsi paradoxale : derrière ses préoccupations apparemment frivoles, l'homme d'aujourd'hui poursuit des rêves, il refuse d'en être frustré par les dures lois de la nature et de la société.

Mais Jong démontre qu'avoir cru en pareilles illusions condamne à redécouvrir, plus terrible encore, la réalité : nous ne naissons que pour mourir.

■ Conclusion

Critiquer le goût excessif de notre époque pour l'artifice, son matérialisme vain, ne doit pas occulter l'angoisse profonde que ces travers cachent.

Aimerions-nous tant notre corps si nous ne le sentions quotidiennement, intimement, travaillé par la mort ?

La réalisation du devoir

Sans aller jusqu'à surnoter un devoir qui ne le mériterait pas, il est évident que le correcteur est sensible à certains détails ; la présentation de la copie comme la formulation adoptée sont d'une extrême importance. Respecter quelques règles élémentaires permet de mettre toutes les chances de son côté.

De l'analyse du sujet à la rédaction

☐ Si plusieurs sujets sont proposés, avant d'opérer un choix, il est nécessaire de se donner un temps de réflexion afin de pouvoir mesurer la difficulté de chacun d'eux.
☐ Ensuite, un travail préparatoire au brouillon s'impose. Pour tous les types d'exercices, il s'agit d'élaborer un plan très détaillé en vue de la rédaction finale.
L'analyse minutieuse du sujet doit permettre de dégager le problème posé. La troisième partie du devoir est le moment où celui-ci doit trouver sa résolution. Même si la démarche peut paraître paradoxale, on peut partir, pour construire le plan, de cette dernière partie. On procède alors à rebours : partant de l'objectif visé (que l'on garde toujours à l'esprit), on remonte peu à peu vers le commencement du développement, en veillant à l'enchaînement des articulations logiques entre les différentes étapes de la démonstration.
☐ Une fois le plan ainsi mis au point, on rédige l'introduction et la conclusion au brouillon.
On peut, enfin, passer à la rédaction du devoir sur la copie.

Conseils de rédaction et de présentation

☐ Gérer son temps est essentiel : il faut savoir tenir compte de ses capacités et de ses difficultés, réagir en conséquence ; par exemple en consacrant davantage de temps à ce qui pose problème.
Dans tous les cas, on réserve une quinzaine de minutes à une relecture attentive du devoir, notamment pour corriger les erreurs (orthographe, grammaire, syntaxe) *et les répétitions.*
☐ La rédaction nécessite le respect de certaines règles pour parvenir à une expression claire ; *il faut éviter* :
– les phrases trop complexes ou trop longues ;
– l'accumulation d'adverbes et d'adjectifs qualificatifs ;
– un style grandiloquent ou le verbiage.
☐ *Consignes à respecter* :
– les citations doivent obligatoirement apparaître, quelle que soit leur longueur, entre guillemets ;
– les titres des œuvres sont soulignés ; en revanche le titre des poèmes, des articles de journaux, des chapitres de romans figurent entre guillemets ;
– la graphie doit être lisible ; on préférera les encres foncées (noire ou bleue), et le stylo à encre au stylo à bille ;
– tout doit être rédigé : les chiffres sont écrits en lettres (sauf les dates) et les abréviations sont exclues ;
– les titres et sous-titres des parties du plan ne doivent apparaître ni dans la marge ni dans le corps du devoir.

PRÉSENTATION ET RÉDACTION

Alinéas

Introduction :

- Phrase introductive amenant le sujet.
- Citer le sujet : s'il est court, le citer entièrement ; s'il est long, en regrouper les principaux éléments et le commenter
- Annonce des perspectives de l'étude, du plan.

Sauter deux lignes

Première partie :

- Phrase assertive annonçant ce qui va être traité dans la partie.
  - Premier argument, analysé et développé.
  - Exemple(s) analysé(s) pour justifier et pour prolonger l'argument.
  - Mise au point de ce qui vient d'être dit et relance : glissement vers le second argument en explicitant le lien logique qui existe entre ces deux arguments.
    [Emploi d'un connecteur logique, par exemple].

Différents paragraphes correspondant aux différentes sous-parties

- _____
- _____

Bilan rapide de la première partie et relance.

Sauter deux lignes

Deuxième partie :

Alinéa

- Éviter de commencer la seconde partie par une opposition trop marquée par rapport à ce qui précède.
- _____
- _____

Transitions

Bilan des deux premières parties : mise au point, relance et dépassement du sujet.

Sauter deux lignes

Troisième partie :

Alinéa

- _____
- _____
- _____

Conclusion :

- Confrontation entre les conclusions de la démonstration et le sujet.
- Ouverture.

GLOSSAIRE

ALLÉGORIE : *(n. f.)* figure de style par laquelle une abstraction (exemple : la mort) est personnifiée (exemple : le squelette armé d'une faux).

ANACOLUTHE : *(n. f.)* rupture de la construction syntaxique à l'intérieur d'une phrase.

ANAGRAMME : *(n. f.)* en permutant les phonèmes ou les lettres d'un mot, on forge une anagramme. Ainsi, François Rabelais s'introduit dans son roman *Pantagruel* sous le nom d'Alcofribas Nasier. On appelle « apophonie » la reprise incomplète des lettres d'un mot.

ANAPHORE : *(n. f.)* figure de style qui consiste à reprendre en début de vers ou de phrase un même terme.

APOLOGUE : (n. m.) fable écrite dans une intension morale, avec une visée didactique.

ARCHÉTYPE : *(n. m.)* modèle de référence qui sert de type idéal.

ASYNDÈTE : *(n. f.)* il y a asyndète dans une proposition lorsqu'on supprime tout mot de liaison entre deux groupes de mots.

BIENSÉANCE : *(n. f.)* conformité aux règles du bon goût, des usages et de la morale. Plus spécifiquement, dans le théâtre classique, on désigne ainsi les principes interdisant aux dramaturges de mettre sur scène des sujets, des images ou des situations capables de choquer les bonnes mœurs ou la sensibilité des spectateurs.

BURLESQUE : *(n. m.)* caractérise une forme comique mêlant la bouffonnerie et l'absurdité. Le burlesque est particulièrement fréquent dans la parodie (*Virgile travesti*, Scarron).

CADAVRE EXQUIS *(jeu du...)* : il s'agit d'un jeu fort prisé des surréalistes et que connaissent bien les écoliers. Quelqu'un, dans l'assistance, écrit sur une feuille de papier un segment de phrase surgi de son inconscient et chacun doit la continuer sans lire ce que son prédécesseur a noté avant lui.

CARTÉSIANISME : *(n. m.)* propre à la philosophie de Descartes (philosophe français du XVII^e siècle) et à ceux qui s'en réclament. Ce terme a rapidement été synonyme de logique et de méthode rationnelle.

CATHARSIS : *(n. f.)* mot d'origine grecque *(Katharsis)* utilisé par Aristote, dans *La Poétique*, à propos de la tragédie. Il signifie « purgation » des passions. Cette « purgation » s'accomplit par l'identification du spectateur au héros, elle se fait, selon Aristote, par l'entremise de la pitié et de la crainte.

CESURE : *(n. f.)* la césure est une coupe qui provoque une pose dans les décasyllabes et les alexandrins. À l'intérieur des décasyllabes, elle peut se trouver après la 4^e^ ou la 5^e^ syllabes ; à l'intérieur des alexandrins, elle est généralement marquée après la 6^e^ syllabe.

CHIASME : *(n. m.)* figure de rhétorique consistant à répéter, en les inversant, deux termes. « Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger » (Molière, *L'Avare*).

COMMEDIA DELL'ARTE : *(expression italienne)* forme de théâtre propre à l'Italie (milieu du XVI^e^ siècle). Les acteurs incarnant des personnages stéréotypés improvisent sur scène à partir d'un simple canevas définissant une intrigue. Ils construisent ainsi des farces privilégiant le comique des gestes ou de situation.

CONNECTEUR : *(n. m.)* on appelle connecteurs les mots (conjonctions, adverbes) qui marquent les liaisons logiques dans un texte.

CONNOTATION : *(n. f.)* les mots d'une langue possèdent un sens premier (appelé « dénotation ») mais aussi des sens subjectifs et variables d'un individu à l'autre que nous leur prêtons en fonction de notre culture, de notre inconscient, ou de la civilisation à laquelle nous appartenons. Ainsi les connotations du mot « rouge » peuvent être : le feu, la passion amoureuse, l'Espagne, la corrida, la guerre...

DIÉRÈSE : *(n. f.)* deux syllabes ordinairement fondues en une seule (c'est-à-dire des semi-consonnes) peuvent être considérées, en poésie, comme deux syllabes. Exemple :

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides :
Va te puri*fier* dans l'air supérieur...

Baudelaire, « Élévation, *Les Fleurs du mal* »

Dans ces vers « purifi/er » et « supéri/eur » valent chacun quatre syllabes. La diérèse est un phénomène contraire à celui de la synérèse.

ÉPICURISME : *(n. m.)* doctrine inspirée du philosophe grec Épicure. On y voit souvent, à tort, un simple culte des plaisirs pouvant mener à l'idéal d'une existence lascive. En réalité, les vrais épicuriens prônent comme condition du bonheur la maîtrise des désirs et des passions.

ÉPITHÈTE HOMÉRIQUE : *(n. f.)* une épithète est un mot (généralement un adjectif) qui qualifie.

On appelle « épithète homérique » une qualification très expressive comme celles qu'Homère a utilisées dans ses épopées pour définir constamment ses héros : « le bouillant Achille », « le rusé Ulysse ».

EXÉGÈSE : *(n. f.)* travail d'interprétation et de lecture de textes sujets à discussions et à débats. On parle d'« exégèse biblique » à propos des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

EXTRADIÉGÉTIQUE (NARRATEUR) : *(adj.)* narrateur extérieur à la fiction qu'il raconte.

FACTUM : *(n. m.)* pamphlet violent publié contre un ennemi.

GRADATION : *(n. f.)* figure de style qui consiste à faire une énumération de termes qui s'enchaînent selon une progression croissante ou décroissante.

GENRE : *(n. m)* la classification des textes littéraires par genres permet de réunir des œuvres qui présentent des caractéristiques communes, la plupart du temps formelles, perfois thématiques. Ces genres ont été définis dès l'Antiquité. On distingue communément le genre épique, le genre dramatique, le genre lyrique et le genre didactique.

HERMÉTISME : *(n. m.)* caractère d'un discours ou d'une œuvre obscurs, d'une lecture ou d'une compréhension difficile. Le terme est souvent associé à un vaste courant de la poésie moderne depuis le symbolisme et Mallarmé.

HÉTÉROMÉTRIQUE (STROPHE) : *(adj.)* strophe de vers de longueur différente.

HONNÊTE HOMME : c'est au XVII[e] siècle que triomphe le modèle de l'honnête homme : savant sans pédantisme, curieux de tout, des arts, des lettres comme des sciences, capable d'écrire un sonnet pour celle dont il est amoureux comme de se passionner pour l'astronomie ou les mathématiques. Il hante les salons mondains. Philinte dans *Le Misanthrope* de Molière en est un exemple.

HYPOTAXE : *(n. f.)* liaison de propositions par la coordination ou la subordination. Elle s'oppose à la parataxe (voir ce mot).

INTERTEXTUALITÉ : *(n. f.)* on désigne ainsi l'ensemble des écrits, discours, ou idées auxquels un texte fait allusion implicitement ou explicitement, pour s'en inspirer, les commenter, les corriger ou les réfuter.

INTRADIÉGÉTIQUE (NARRATEUR) : *(adj.)* narrateur présent à l'intérieur de la fiction. Il peut être soit témoin, soit personnage.

ISOMÉTRIQUE (POÈME) : *(adj.)* s'emploie pour désigner un poème dont tous les vers possèdent le même nombre de syllabes.

JANSENISME : *(n. m.)* courant religieux né au XVIII[e] siècle qui, selon la doctrine de Jansenius (1585-1638), pensait que la grâce divine n'était accordée qu'à quelques élus.

JÉSUITE : *(n. m.)* membre de la Compagnie de Jésus fondée en 1534 par Ignace de Loyola. Elle s'attache à défendre l'ordre catholique et combat, au XVIII[e] siècle, le jansénisme.

LAISSE : *(n. f.)* dans la poésie médiévale, et notamment dans les chansons de geste, strophe de 4 à 30 vers assonancés.

LANGUE D'OC : au Moyen Âge, il s'agit de la langue parlée dans le sud de la France, en Provence (de *Oc*, déformation du latin *hoc*, signifiant « oui »).
La langue d'oïl était parlée dans le Nord (de *oïl*, déformation du latin *hoc* suivi du pronom sujet de la personne *ille*, signifiant également « oui »).

LIBELLE : *(n. m.)* court et violent pamphlet à caractère diffamatoire.

MATÉRIALISME : *(n. m.)* généralement opposé à idéalisme. Doctrine affirmant le primat de la matière : par ses lois internes et ses propriétés, elle suffirait à rendre compte à la fois du monde physique, de la vie et même de la conscience.

MEDIAS RES *(IN MEDIAS RES)* : expression latine qui signifie au milieu de l'action.

MÉTAPHORE : *(n. f.)* comparaison dans laquelle la chose comparée est totalement remplacée par celle à laquelle on la compare : les deux éléments comparés n'en font plus qu'un.
« Pour la première fois l'Aigle (*Napoléon I[er]*). »
Victor Hugo

MISE EN ABYME : manière dont une forme d'expression (peinture, théâtre, récit) se prend elle-même comme sujet de représentation : *L'Atelier de l'artiste* par Courbet (peinture représentant le travail du peintre), *L'Illustion comique* de Corneille (théâtre représentant le théâtre).

MNÉMOTECHNIQUE (MOYEN) : *(adj.)* qui aide à l'opération de mémorisation. Par exemple, le système de versification des chansons de geste du Moyen Âge permettait au trouvère de retenir les milliers de vers qu'il devait réciter.

OMNISCIENT : *(adj.)* on qualifie d'omniscient le narrateur qui, tel Dieu, sait tout aussi bien des

événements que son récit raconte que de l'intériorité de ses personnages.

OXYMORE : *(n. m.)* figure de style qui consiste à forger une expression constituée de deux termes qui s'opposent. « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles. » Victor Hugo

PARATAXE : *(n. f.)* liaison de plusieurs propositions par juxtaposition. Elle s'oppose à l'hypotaxe.

PARNASSE : école de poésie du XIXe siècle qui, par réaction contre le culte romantique du « moi », proclamait la théorie de « l'art pour l'art » et recherchait la parfection de la forme.

PARODIE : *(n. f.)* genre comique consistant à imiter des œuvres ou des discours sérieux auxquels on reconnaît généralement autorité morale ou valeur de modèles, pour les tourner en ridicule.

PARONOMASE : *(n. f.)* figure de style qui consiste à rapprocher des mots de sens différent mais aux sons presque semblables pour créer un jeu de langage.

PICARESQUE : *(n. m.)* adjectif fréquemment associé au roman du XVIe siècle et notamment dans la littérature espagnole. Le roman picaresque raconte les aventures du Picaro (littéralement, du gueux) anti-héros qui, au terme d'une longue série d'aventures et de mésaventures, sera passé par tous les milieux avant de revenir à sa misère originelle. Ce genre va inspirer, dans toute l'Europe, une veine romanesque très féconde associant le goût de longs récits à épisodes, d'histoires enchâssées les unes dans les autres, à celui du réalisme et de la satire sociale.

POLYSÉMIE : *(n. f.)* on perle de polysémie quand on fait référence à tous les sens possibles d'un mot. La poésie joue sur la polysémie du vocabulaire utilisé.

RÉFÉRENT : *(n. m.)* élément du réel auquel renvoie le discours dans la situation de communication. On distingue dans le signe linguistique : *le signifiant* (le mot), *le signifié* (le concept désigné par le signifiant) et *le référent* (la réalité correspondant au concept du signifié). Exemple « chien » : le mot « chien » est le signifiant, le concept « chien », animal quadrupède, mammifère, pourvu de poils... est le signifié et le référent est un chien précis auquel songe le locuteur.

SADISME : *(adj.)* adjectif forgé à partir du nom du marquis de Sade, auteur de romans exaltant la pornographie, la cruauté et toutes les formes possibles de perversité.

SCEPTICISME : *(n. m.)* attitude philosophique consistant à se méfier de toutes les prétendues vérités et à user contre elles du doute systématique et de l'esprit critique.

SÈME : *(n. m.)* les mots du lexique possèdent un sens dénoté (définition du dictionnaire) et un ou plusieurs sens connotés. La connotation du mot joue sur les références culturelles et psychologiques de chacun d'entre nous. Ainsi, le sens dénoté du mot « feu » est : « dégagement d'énergie calorifique et de lumière accompagnant la combustion vive » (*Petit Robert*) ; mais sa connotation renvoie à : passion, amour, ardeur, foyer...
On appelle sèmes les unités minimales de sens qui recouvrent la dénotation et la connotation d'un terme du vocabulaire. Pour le mot « feu » : rouge, flamme, chaleur, amour, etc.

STOÏCISME : *(n. m.)* doctrine philosophique inspirée des stoïques grecs (Zénon) se fondant sur une vision tragique de l'existence. Les stoïciens cherchent à affirmer la dignité de l'homme et sa liberté à travers l'indifférence vis-à-vis de tout ce qui peut faire souffrir le corps et l'âme, dans une vie courageuse et souvent ascétique.

STRUCTURALISME : *(n. m.)* école de linguistes et de critiques littéraires née au XXe siècle qui s'inspire des travaux de Ferdinand de Saussure. Elle étudie la langue et les textes essentiellement dans leurs structures.

SYNÉRÈSE : *(n. m.)* on parle de synérèse lorsqu'on prononce en une seule syllabe, sans les dissocier, deux voyelles successives (exemple : fruit ou violon).

TOPOS : *(n. m. ; pluriel : topoi)* thème qui revient dans la littérature. La jeune fille séduite et abandonnée est un topos de la littérature du XIXe siècle.

TROPE : *(n. m.)* on comprend sous cette notion toute figure de style ou tout mode d'expression par lesquels s'opère un détournement du sens propre, de l'emploi usuel littéral (métaphore, antiphrase...).

VRAISEMBLANCE (RÈGLE DE LA) : cette règle du théâtre classique (XVIIe siècle) est définie par l'abbé d'Aubignac dans *Pratique du théâtre* (1657). Le théâtre ne doit représenter le « vrai » que dans la mesure où il est admissible par la raison, le sens commun et les bienséances

INDEX DES TERMES

A

abréviations, 10
abstraction, 146
absurde, 88, 116, 117
absurdité, 146
Académie française, 8
accent tonique, 4
accentuation, 52
acmé, 76
acronyme, 13
actant, 58
actes, 46
adjuvant, 56
affixe, 12
alexandrin, 44, 45, 49, 50, 52, 66-68, 76, 78, 146
allégorie, 53, 30, 92, 146
allitération, 26, 46, 53, 127
allusion, 38, 99
amour courtois, 33
anachronie, 58
anacoluthe, 146
anagramme, 27, 48, 146
analepse, 58
analogie, 32, 110, 114
analyse, 130, 134
  grammaticale, 10
anaphore, 15, 36, 129, 146
anathèmes, 127, 129
ancien français, 4, 6
anecdote, 84
antéposé, 11
antiphrase, 149
antithèse, 36, 53
apartés, 44
apollinisme, 70
apologue, 33, 72, 146
apophonie, 146
arbitraire, 24
archaïsmes, 6
archétype, 66, 146
argots, 13
argumentation, 60, 63-65, 136, 137
associations d'idées, 114
assonance, 26, 48, 53, 68, 127
asyndète, 36, 48, 146
autobiographie, 68, 92, 106

B – C

ballade, 70, 93, 92
baroque, 98, 100
base, 12
bestiaire, 72
bienséance, 76, 146, 149
bilan, 138, 145
binaire, 52
biographie, 86, 89
bouffon, 80
bouffonnerie, 146
brouillon, 128, 134, 144
burlesque, 41, 146

cadavre exquis, 146
calembour, 27
calligramme, 25
carte du Tendre, 99
cartésianisme, 146
cas régime, 4, 6
cas sujet, 4
catharsis, 47, 76, 146
censure, 60
césure, 50, 52, 53, 146
champ lexical, 30, 59, 128
champ sémantique, 29, 30, 91, 128
chanson de geste, 82, 148
chants, 91
chapitres, 101, 132
chiasme, 53, 127, 146
chute, 84
citation, 38, 128, 134, 136
classicisme, 90, 96, 100
classique, 106, 108
code, 25
comédie, 40, 78, 80, 100, 113
  comique, 41, 106
comique
  de caractère, 78
  de gestes, 78, 146
  de langage, 78
  de situation, 78
commedia dell'arte, 78, 146
commentaire composé, 128
communication, 14, 20, 25, 44, 62-64, 149
comparaison, 32, 53, 65, 68, 132, 148
complétives, 10
composés, 13
composition, 12
conclusion, 62, 128, 136, 143, 144, 145
confirmation, 61
connecteur, 128, 134, 145, 146
connotation, 18, 26, 28, 29, 114, 126, 146, 149
conte, 54, 84, 88, 130
  de fées, 130, 131
  oriental, 130
  philosophique, 85, 131
contexte, 14, 16, 29, 123, 128
continuité, 127
contre-rejet, 52
contrepèteries, 27
coordination, 147
correspondance, 32, 38, 102
coryphée, 45
coups de théâtre, 46
critique, 41, 115, 122
cycles, 68

D

dadaïsme, 114
dandysme, 112, 113
décadent, 112
décasyllabe, 49, 66, 68, 69, 97, 146
déclinaison, 4, 6
dédicace, 126
déictiques, 17, 25, 59
délibératif, 61
démonstration, 64, 130
dénotation, 29, 149
dérision, 93
dérivation, 12
description, 14, 35, 59, 72, 109, 118
désinences, 4
destinataire, 14-17, 28, 32, 44, 56, 62
destinateur, 56
dialectes, 10
dialectique, 136
dialogue, 17, 44, 46
dictionnaire, 13, 14
didactisme, 115
didascalies, 44
diéictiques, 16
diérèse, 147
dionysisme, 70
discours, 15, 18, 23, 37, 90, 124, 125, 147, 148
  direct, 22, 23
  effectif, 23
  indirect, 22, 23
  indirect libre, 22, 23
  introductif, 45
  rapporté, 22
discussion, 136
dissertation littéraire, 130
distique, 50
dizain, 97
dogmatisme, 102, 103
double sens, 98
dramaturge, 42, 46, 98, 100, 146
drame, 40, 76, 91, 106
  romantique, 80

E – F

échos, 41
école lyonnaise, 96
écrits, 74, 147
ellipse, 8, 58
élocution, 15, 61
emphase, 87
emprunt, 12, 38
enchaînement, 68
enchâssement, 56
enjambement, 52
énoncé, 14, 16, 18, 19, 22, 29
énonciation, 15-17, 22, 44, 53, 62, 126, 127, 134
entrelacement, 56
énumération, 147
épicurisme, 147
épidictique, 61
épigramme, 74

épigraphe, 126
épithète homérique, 147
épopée, 66, 82, 106, 120, 125 147
essai, 86, 91, 121
exégese, 90, 147
existentialisme, 116
exorde, 81
expansion, 36
explication de texte, 126
extradiégétique, 147
fable, 33, 33, 54, 72, 73, 90, 130, 146
fabliau, 84
factum, 147
fantaisie, 130
farce, 45, 78
fatum, 76
fiction, 54, 58, 88, 132, 147
figure de style, 148, 149
figures de rhétorique, 128
français, 6, 10, 12
contemporain, 13
francien, 6

G – H

gallo-roman, 4
genèse, 123
genre, 4, 40, 126, 147
didactique, 147
dramatique, 147
épique, 147
lyrique, 147
geste, 69
médiévale, 66
gradation, 15, 147
grammaire, 8, 11, 14, 144
groupe syntaxique, 29
guillemets, 22, 128. 144
harmonie, 32
hémistiche, 50, 52
hermétisme, 147
hétérométrique (strophe), 147
hipotaxe, 147
homophonie, 27, 48
honnête homme, 147
hors-texte, 132
huitain, 50
humanisme, 94
hyperbole, 88, 88, 98, 99
hypotaxe, 36, 37, 53, 147

I – J

idéalisme, 148
image, 98, 126
imaginaire, 42, 106
incipit, 87, 132
inclusion, 34
infinitive, 10
injonction, 65
interprétation, 128
intertexte, 53
intertextualité, 38, 147
intonation, 19
intradiégétique (narrateur), 147
intrigue, 56, 78, 80, 91, 109, 118, 146
introduction, 128, 143-145
ironie, 41, 85, 131
isométrique (poème), 147
isotopie, 53, 126
lexicale, 31
jansénisme, 148
jargon, 13
jésuite, 148
jeux de mots, 41
journal intime, 58, 86
judiciaire, 81
juxtaposition, 142, 148

L

lai, 70, 82, 92
laisse, 68, 69, 148
langage, 70, 71, 90, 93, 98, 110, 122, 134, 148
dramatique, 44
langue
d'oc, 4, 148
d'oil, 4, 148
française, 8
vulgaire, 6
latin, 6, 11
lecture méthodique, 126
légende, 124
lettre, 27
lexique, 12, 18, 20, 21, 28-31, 34, 40, 96, 120, 126
libelle, 148
libertin, 102
libertinage, 102
linguistique, 122
littérature profane, 92
locuteur, 14-20, 22, 28, 82, 85
Lumières, 108, 125
lyrisme, 70, 92, 124
bourgeois, 92
courtois, 92

M – N

maniérisme, 98
matérialisme, 103, 148
mélodrame, 80
mémorisation, 148
métaphore, 12, 32, 30, 33, 39, 48, 53, 65, 66, 82, 88, 98, 99, 148, 149
in absentia, 32
in presentia, 32
métaplasme, 27
métonymie, 34, 35
mètre, 52, 53
mimétisme, 108
mnémotechnique, 148
modalité, 18
monologue, 44
monosémie, 29
morale, 72
mot, 70, 124
composé, 12
forgé, 27
thème, 30
motif, 39
moyen français, 6, 8
mythes, 124
narrateur, 17, 18, 23, 54, 57, 66, 147, 148
narration, 14, 54, 59, 61, 118
antérieure, 58
intercalée, 58
simultanée, 58
ultérieure, 58
naturalisme, 82, 108
négritude, 120, 121
néo-épopée, 66
néoclassiques, 106
néologismes, 12, 13
nombres, 4
norme, 8, 10, 11, 13, 20, 90, 114
poétique, 122
rhétorique, 122
note, 128, 132
nouveau roman, 57, 82, 89, 118, 119
nouvelle, 54, 84, 88, 121
novelle, 84

O – P

occurrence, 29
octosyllabes, 67
ode, 70
omniscient, 148
onirisme, 114, 125
onomatopée, 24
opposant, 58
opposition, 127, 129
orthographe, 8, 144
oxymore, 51, 148
palindrome, 27
pamphlet, 74, 147, 148
pantoum, 70
parabole, 33, 33, 73
parallélisme, 15
paralogisme, 62
paraphrase, 126, 142
parataxe, 38, 48, 53, 147, 148
paratexte, 132, 138
Parnasse, 110, 148
parodie, 38, 41, 85, 146, 148
paronomase, 48, 148
paronyme, 129
paronymie, 27
pastiche, 97
pause, 58, 59
périphrase, 99, 134
péroraison, 61
personnage, 23, 37, 39, 42, 44-46, 54, 56, 57, 63, 66, 80, 84-86, 95, 109, 132, 146-148
pétrarquisme, 97
philologue, 7
phonème, 24, 26, 27, 50, 53, 146
phonétique, 20
phrase, 29, 146
déclarative, 19
de transition, 126
exclamative, 19
impérative, 19
interrogative, 19
picard, 6
picaresque, 148
plan, 128, 130, 138, 142, 144, 145

platonisme, 97
poème, 121
  en prose, 51
poésie, 14, 18, 26, 38, 40, 48, 50, 51, 70, 71, 91, 97, 98, 100, 106, 107, 110, 111, 120, 129, 147-149
  contemporaine, 32
  lyrique, 106
polygraphe, 104
polyphonie, 23
polysémie, 29, 48, 130, 149
portrait, 35, 109
positivisme, 112, 113
postposé, 11
pragmatique, 63
précieux, 99
préciosité, 98
préface, 132
préfixe, 12, 13
prémisse, 82
présentation, 145
progression, 64
prolepse, 58
prononciation, 8, 27
proposition, 81
prose, 48, 53, 68, 71. 74, 76
prosodie, 20, 49
prosopopès, 33
provençal, 6

Q - R

quatrain, 49, 50
quintil, 50
quiproquos, 48
racine, 7
radical, 12
raillerie, 41
raisonnement
  par analogie, 62
  par déduction, 62
  par induction, 62
rationalisme, 102, 106
réalisme, 22, 108, 149
récit, 16, 22, 23, 33, 46, 54, 56, 57, 68, 72, 84, 89, 90, 125
  allégorique, 33
  rétrospectif, 58
rédaction, 128, 144, 145
redondance, 44
référence, 38, 126, 136
référent, 14, 24, 149
réfutation, 61
registre, 82
  de langue, 20, 21, 37, 126
règle, 100, 106, 107, 122
  de la vraisemblance, 68, 76, 107, 130, 131, 149
rejet, 52
renvoi, 38
répartie, 44
repérage, 128
répétition, 41
réplique, 44
ressource, 37
résumé, 134, 142
  de texte, 134
rhétorique, 15, 33, 61, 73, 97, 98, 146
rime, 48, 50
  croisée, 49, 50, 53
  embrassée, 49, 50, 53
  féminine, 49, 50
  masculine, 49, 50
  plate, 49, 50, 53
roman, 23, 30, 35, 40, 41, 54, 68, 82-84-91, 106, 107, 108, 118, 121, 126
  autobiographique, 86
  classique, 119
  commun, 4
  épistolaire, 58, 82
  fleuve, 82
  parodique, 7
romantisme, 18, 51, 90, 106, 108, 110, 111
rondeaux, 92
rondel, 48
rythme, 48, 51, 52, 53, 129
  classique, 129

S - T

sadisme, 149
satire, 67, 74. 75. 85. 100. 106. 131 149
scénario, 68, 90, 118
scène, 58
scepticisme, 102, 149
scientisme, 112
scoliastes, 102
sème, 31, 32, 34. 149
sémiologie, 25
sermon, 73
signe de ponctuation, 134
signifiant, 24, 27, 48, 126, 149
signifié, 12, 24, 26, 32, 48, 149
situation, 146
sizain, 49, 50
soliloque, 44
sommaire, 58
sonnet, 49, 70. 96. 97. 110. 147
source, 123
sous-titre, 144
spleen, 112
stéréotypes, 111, 118, 129, 131
stichomythie, 44
stoïcisme, 149
strophe, 49, 50, 68, 148
structuralisme, 149
style, 101
subordination, 147
substantif, 28
suffixe, 12
surréalisme, 114, 115
surréaliste, 88, 146
syllabe, 13, 27, 29, 99, 146, 147, 149
  atone, 4, 52
  tonique, 52
syllogisme, 62
symbole, 30, 53, 92, 109 119, 125, 129
symbolisme, 110, 147
symétrie, 53
synecdoque, 34
synérèse, 147, 149
synopsis, 68
syntaxe, 8, 20, 21, 36, 37, 49, 52, 53, 96, 98, 99, 126, 144
synthèse, 134, 138, 142
  de documents, 138
système, 24
table des matières, 132
tableau, 46
temps verbaux, 17
tercet, 50
texte, 126, 128, 132, 138, 146, 147
  descriptif, 63
  narratif, 63
  poétique, 63
théâtre, 40, 41, 76, 91, 98, 102, 106, 107, 126, 128, 132, 146
  classique, 34, 106, 107, 146, 149
  contemporain, 47
  de boulevard, 78
  de l'absurde, 42
  de la cruauté, 47
thématique, 126
thème, 39, 64, 142
tirade, 44
tiret, 22
titre, 128, 132, 144
ton, 40, 126
  comique, 40
  épique, 40
  lyrique, 40
  tragique, 40
topos, 149
tragédie, 76, 78, 80, 100, 108, 109, 146
  classique, 40, 42
  grecque, 40
tragique, 106, 118
trimètre romantique, 52
trivial, 41, 130
trope, 34, 149
troubadour, 92
trouvère, 43, 92, 148
type, 126
typographie, 64

U à Y

unité
  d'action, 76
  de lieu, 76
  de temps, 76
  de temps et de lieu, 107
vacuité, 44
vaudeville, 78
verbiage, 144
verlan, 10 13
vers, 5, 44, 48-50, 53, 68, 70, 71, 74, 92, 93, 96, 128, 146-146
versets, 50
versification, 70
vocabulaire, 7, 8, 28, 62, 99, 149
voyelle, 4, 26, 68, 149
ysopets, 72

INDEX DES AUTEURS

A – B

Anouilh, 42
Apollinaire, 30, 38, 48, 88, 90, 114
Aragon, 38, 114, 115
Aristophane, 78, 100
Aristote, 89, 73, 78, 100, 122, 146
Artaud, 47, 90
Aubignac, 149
Aubigné (Agrippa d'), 67
Baïf, 96
Balzac, 34, 35, 58, 59, 84, 108, 109, 111, 118
Banville, 110
Barbey d'Aurevilly, 84, 113
Barthes, 119
Baudelaire, 30, 32, 49, 51, 70, 71, 110, 111, 122, 129
Beaumarchais, 78, 104
Beckett, 116
Belleau, 98
Benda (Julien), 74
Bernard (Claude), 108
Bernardin de Saint-Pierre, 40, 80
Berni, 74
Bertrand (Aloysius), 70
Birago (Diop), 120
Boccace, 84
Boileau, 66, 70, 74, 100
Bossuet, 9, 61
Bouhours, 98
Breton, 88, 114, 115
Buffon, 105
Butor, 118, 119
Buñuel Luis, 88
Byron, 106

C – D

Calderón, 98
Calvino, 38
Camus, 58, 89, 116, 117
Camé, 88
Céline, 37
Césaire, 120
Chambers, 105
Chapelain, 66, 74
Chateaubriand, 51, 106
Choderlos de Laclos, 102
Cioran, 124
Claudel, 46, 88
Cocteau, 88, 90
Colette, 88
Coquerel, 96
Corneille, 34, 76, 98, 99, 100, 148
Cyrano de Bergerac, 102, 103
d'Alembert, 104, 105
Damas (Léon), 120
Daubenton, 105
de Guérin (Maurice), 70
Descartes, 100, 102, 103, 148
Deschamps (Eustache), 92
Desnos, 72
Diderot, 40, 80, 104, 105
Dos Passos, 89
Du Bellay, 6, 49, 65, 96, 97
Duras, 89, 90, 118

E à G

Éluard, 70, 114, 115
Épicure, 147
Eschyle, 100
Ésope, 72
Euripide, 100
Faulkner, 89
Fénelon, 131
Feydeau, 41, 78
Flaubert, 84, 108, 113
Florentin (Ficin), 96
Florian, 72
Fontenelle, 122
Garcia Marquez, 37
Gassendi, 102, 103
Gautier Théophile, 110
Giraudoux, 88
Goethe, 108
Gongora, 98
Gorki, 88
Grainville, 124

H à J

Heredia, 26, 110
Homère, 86, 96, 147
Horace, 74, 96, 100
Hugo, 40, 49, 55, 66, 69, 70, 75, 80, 106, 107, 111, 113
Ionesco, 44, 65, 78, 118
Jaccotet, 124
Jansenius, 148
Jodelle, 96
Jong, 143
Joyce, 57, 118
Juvénal, 74

K – L

Kafka Franz, 116, 57, 118
La Bruyère, 101, 100
La Fontaine, 63, 72, 73, 100
La Mothe Le Vayer, 102
La Rochefoucauld, 101
Labé, 96
Labiche, 40
Lamartine, 40, 66
Lanson, 122, 123
Lautréamont, 114
Le Clézio, 90, 125, 124
Leconte de Lisle, 66, 110
Leibniz, 131
Lipovetzky, 124
Lucillius, 74
Lucrèce, 103

M – N

Malesherbes, 105
Mallarmé, 49, 51, 70, 71, 110, 112, 122, 147
Malraux, 88
Mann (Thomas), 88
Manzoni, 106
Marguerite de Navarre, 84
Marivaux, 78
Marot, 49, 72, 96
Mathurin, 72
Maupassant, 30, 84, 108
Mauriac, 57
Mérimée, 84
Michaux, 27
Modiano, 124
Molière, 42, 44, 45, 46, 63, 74, 78, 98, 100, 102, 103, 146, 147
Montaigne, 8, 63, 65, 86
Montesquieu, 104, 105
More (Thomas), 95, 103
Morellet, 105
Mozart, 103
Musset, 80, 106
Nerval, 49, 58

P

Pagnol, 68
Pascal, 60
Peletier, 96
Perrault, 84, 88 122
Pétrarque, 49, 96, 97
Pétrone, 112
Phèdre, 72
Pixérécourt, 80
Platon, 95
Plaute, 78, 100
Pléiade, 97, 107
Ponge, 90
Pontus, 96
Popin, 11
Pouchkine, 103
Prevert, 88
Prevost, 58
Prost (Antoine), 143
Proust, 82, 57, 62, 118, 122

Q – R

Queneau, 21, 23, 38, 40, 41
Quesnay, 105
Rabelais, 7, 8, 80, 61, 63, 82, 95, 146
Racine, 8, 47, 81, 76, 99, 100, 107
Regnard, 78
Régnier Mathurin, 72, 74
Renan, 86
Renard, 90
Rimbeud, 29, 48, 49, 51, 70, 110
Robbe-Grillet, 89, 118, 119
Robinson Crusoe, 127
Ronsard, 49, 60, 65, 66, 96, 97
Roumain (Jacques), 121
Rousseau, 86, 87, 104, 105
Rutebeuf, 92

S – T

Sade, 102, 114, 149
saint Augustin, 87
Saint-Gelais, 49
Saint-John Perse, 86, 127, 129
Sainte-Beuve, 122
Sarraute, 57, 118
Sartre, 48, 57, 86, 89, 116, 117, 124
Saussure, 24, 149
Scarron, 82, 103, 146
Scève, 96, 97
Schopenhauer, 108

Scudéry Mademoiselle de, 74, 98, 99
Sénèque, 100
Shakespeare, 39, 107
Simon, 37, 90, **118**, 119
Sollers, 91
Sponde, 98
Staël (Madame de), 106
Steinbeck, 89
Stendhal, 35, 80, 82, 84, 107
Sully Prudhomme, 110
Supervielle, 72
Swift, 41
Tardieu, 27
Tasse, 98
Térence, 78
Théophraste, 101
Tristan l'Hermite d'Assoucy, 103
Turgot, 105
Tzara (Tristan), 114

U à Z

Urfé (Honoré d'), 98
Valéry, 26, 70, 71
Vaugelas, 8, 11, 26, 98
Vallès, 37
Vaugelas, 8, 11, 26, 96
Verlaine, 50, 70, 110
Vigny, 70, 80, 106
Vilar, 42, 43
Villon, 92, 93
Virgile, 96
Voltaire, 8, 41, 84, 87, 104, 105, 130, 131
Zénon, 149
Zola, **15**, 82, 30, 33, 36, 39, 40, 84, 108, 112

INDEX DES ŒUVRES

A – B

À la recherche du temps perdu, 82, 83
À Rebours, 112
Alcools, **38**, 70
Amours, 97
Amphitryon, **38**, **39**, **45**
Anabase, 66
Antigone, 42
Aurélia, 58
Aventures de Télémaque, 131
Babouc, 85
Ballade des contre-vérités, 93
Ballade des Dames du temps jadis, 93

C

Caligula, 117
Calligrammes, 48, 90
Caractères, **101**
Chanson de Roland, 5
Chantefables, 72
Charmes, c'est-à-dire Poèmes, **26**, **71**
Chatterton, 80, 106
Chroniques italiennes, 84
Cinq Grandes Odes, 66
Clélie, histoire romaine, 98, 99
Coelina ou l'enfant du mystère, 80
Comédie humaine, 82, 108, 109
Confessions, 86, **87**
Contes à Ninon, 84
Contes de ma mère l'Oye, 84
Corps et Biens, 27
Cours de linguistique générale, 24
Cyclopoedia, 105

D

De l'Urinal, 74
De vita et moribus Epicuri, 103
Decameron, 84
Défense et Illustration de la langue française, 6, 96
Délie, 97
Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 105
Discours de la méthode, 102
Dom Juan, 102
Don Giovanni, 103
Drame, **91**
Du côté de chez Swann, **62**, **83**
Du côté des petites filles, **135**
Du Dandysme et de George Brummel, 113

E – F

Éloges, **127**
En attendant Godot, 116
En finir avec les chefs-d'œuvre, 47
Enfance, 118
Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 8
Épitaphe Villon, 93
Essai des quelques poèmes chrétiens, 98
Essais, 65
Éthiopiques, 120
Fables, 63, 73, 100
Féerie pour une autre fois, **37**

G – H

Gargantua, **7**, **61**, **82**, **95**
Gaspard de la Nuit, 51
Germinal, **23**, **33**
Glissements progressifs du plaisir, 118
Grammaire générale et raisonnée, 8
Griefs de l'homme, **121**
Hernani, 80
Hiroshima mon amour, **89**, 90
Histoire, 37, 90
Histoire comique des États et Empires de la Lune, 103
Histoire comique des États et Empires du Soleil, 103
Histoire de la vie privée, **140**, 143
Hosties noires, 120
Huis clos, 116
Hymnes, 97

I – J

Iliade, 66
Illuminations, **29**, **31**, **51**
India Song, 89, 118
Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, 108
Jocelyn, 66

L

L'Amant, 118
L'Année dernière à Marienbad, 89
L'Art poétique, 100
L'Art romantique, 111
L'Astrée, 98
L'Automne du patriarche, 37
L'Avare, 44, 146
L'Éducation sentimentale, 113
L'Émile, 87
L'Emploi du temps, **118**, 119
L'Encyclopédie, 104
L'Enfant, **37**
L'Ensorcelée, **113**
L'Étranger, **17**, 58, **117**
L'Être et le Néant, 116
L'Heptaméron, 84
L'Illusion comique, 98, 148
L'Ingénu, 85
L'Œil vivant, **123**
L'Olive, 97
L'Or, **17**, **31**
La Bête humaine, 30, 33
La Cagnotte, 40
La Cantatrice chauve, 44
La Chanson de Roland, 69
La Chartreuse de Parme, 82
La Dame aux camélias, **81**
La Fable du monde, 72
La Farce de Maître Pathelin, **61**
La Jalousie, 118, **119**
La Leçon, **65**
La Légende des siècles, 66, 69, 75, 107
La Maison du Berger, 70
La Modification, **119**
La Mort d'Agrippine, 103
La Musica, 89
La Nausée, 116
La Peste, 117
La Peur de l'âge, **140**, 143
La Place royale, 98
La Poétique, 76, 100, 146
La Prise d'Orange, 5
La Pucelle, 66
La Trahison des clercs, 74
La Vie est un songe, 98
La Vieille fille, **35**
Le Bateau ivre, 70
Le Bourgeois gentilhomme, 41
Le Canzoniere, 49, **97**
Le Centaure, 70
Le Charroi de Nîmes, **5**
Le Convive de pierre, 103
Le Couronnement de Louis, 5
Le Grand Cyrus, 98

Le Jeu de l'amour et du hasard, 78
Le Lais, 92, 93
Le Légataire universel, 78
Le Livre des furtes, 90
Le Lys dans la vallée, 58, **59**
Le Malentendu, 117
Le Mariage de Figaro, **17**, **79**
Le Misanthrope, 63, 147
Le Mondain, 70
Le Mythe de Sisyphe, **117**
Le Navire Night, 89
Le Parti pris des choses, 90
Le Pédant joué, 103
Le Père de famille, 80
Le Père Goriot, 34, **109**
Le Planétarium, **119**
Le Roi se meurt, 116
Le Roman comique, **41**
Le Rouge et le Noir, **35**, 82
Le Sentiment des citoyens, 87
Le Spleen de Paris, 70
Le Testament, 92, **93**
Le Théâtre et la Peste, 47
Le Théâtre de la cruauté, **47**
Les Amours, 49
Les Cenci, 90
Les Cent Nouvelles nouvelles, 84
Les Chaises, 78
Les Châtiments, **75**
Les Diaboliques, 84, 113
Les Essais, **63**
Les Évangiles, 33
Les Fables, **73**
Les Fleurs du mal, 30, **32**, **33**, **111**, 112
Les Liaisons dangereuses, 102
Les Méditations, 40
Les Misérables, **55**, **107**, 113
Les Mots, 86
Les Plaideurs, 61
Les Précieuses ridicules, 98
Les Regrets, **49**, 65
Les Rêveries du promeneur solitaire, 86
Les Tragiques, **67**
Les Trophées, **26**, 110
Loin de Rueil, **23**, **27**
Lorenzaccio, 80, 106
Lutrin, 66

M – N

Manifeste dada, 114
Manifeste, 43
Manon Lescaut, 40, 58
Maximes, **101**
Micromégas, 85
Mille et Une Nuits, 85
Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres en Irlande d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public, 41
Nadja, 114
Napoléon le petit, 75
Nouvelles récréations et joyeux devis, 84

O à Q

Observations sur la langue française, 8
Odes, 97
Odyssée, 66
On ne badine pas avec l'amour, 40
Onitsha, **125**
Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, 9
Orlando Furioso, 69
Othello, 39
Pantagruel, **60**, 82, 146
Paul et Virginie, 40, 80
Pensées, 60, **65**
Persécuteurs, Persécutés, **115**
Phèdre, 100
Pléiade, 66
Poèmes barbares, 66
Poèmes saturniens, 70
Poétique, 100
Polyeucte, 100
Pratique du théâtre, 149
Précis de grammaire fonctionnelle du français, **11**
Préface de Bérénice, **77**
Préface de Cromwell, 70, 106, **107**
Qu'est-ce que la littérature ?, 48

R – S

Racine et Shakespeare, 80
Raoul de Cambrai, 68
Remarques sur la langue française, **8**
René, 51
Réponse aux injures, 60
Rhétorique, **61**, **73**
Rhinocéros, 116
Robin Crusoé, 39
Roman comique, 82
Roman de la Rose, 33
Rue des boutiques obscures, 124
Ruy Blas, 40
Sarrasine, 84
Satyre Menippée, **74**
Satires, 70, 74
Serments de Strasbourg, **4**
Sermon sur la mort, **9**
Solal, **23**
Sous de grands vents obscurs, 90
Sur la poésie dramatique, 80
Syntagma Philosophiae Epicuri, 103

T à Z

Tableaux parisiens, 129
Tartuffe, 42
Théodicée, 131
Tropismes, **22**, **57**
Un Chien andalou, 68
Un fil à la patte, **78**
Un rude hiver, **21**
Une saison en Enfer, 70
Utopie, 95, 103
Variété, **71**
Virgile travesti, 148
Voyage au bout de la nuit, **21**
Zadig, **85**, 131
Zazie dans le métro, **40**, **41**

Les chiffres en gras renvoient aux extraits d'œuvres publiés

Crédits photographiques

p. 5 : Archives Nathan ; p. 7 : Archives Nathan ; p. 9 : E. Palix ; p. 13 : Sipa Press/Sichov ; **p. 15** : Archives Nathan/Roger Viollet ; p. 17 : Archives Nathan ; p. 23 : Archives Nathan/Roger Viollet ; p. 25 :SDP La Photothèque ; p. 27 haut : Archives Nathan/Roger-Viollet ; bas : Roger-Viollet ; p. 31 : Roger-Viollet ; p. 33 : Photo Sam Levin ; p. 35 : Archives Nathan ; p. 37 : Archives Nathan ; p. 39 : J.-L. Charmet/Archives Nathan ; p. 41 : Enguerand ; p. 43 : Roger-Viollet/Archives Nathan ; p. 49 : Roger-Viollet ; p. 51 : Roger-Viollet ; p. 55 : Branger-Viollet ; p. 57 : Archives Nathan/Roger-Viollet ; p. 59 : Namur/Lalance ; p. 63 : Archives Nathan ; p. 65 : Archives Nathan/ Bernard ; p. 67 : Roger-Viollet ; p. 69 : Archives Nathan ; p. 71 : BNF/Archives Nathan ; p. 73 : Roger-Viollet ; p. 75 : Archives Nathan ; p. 77 : Lourdes/Edimages ; p. 79 : Roger-Viollet ; p. 81 : Roger -Viollet ; p. 85 : Archives Nathan ; p. 87 : Archives Nathan ; p. 93 : Archives Nathan ; p. 95 haut : Archives Nathan/Roger-Viollet ; bas : Archives Nathan ; p. 97 : Archives Nathan ; p. 99 : Archives Nathan ; p. 101 : Archives Nathan ; p. 103 haut gauche : Roger-Viollet ; haut droit : Archives Nathan ; bas : Collection Viollet ; p. 105 : Lourdes/Edimages ; p. 107 : Archives Nathan/Roger-Viollet ; p. 109 : Archives Nathan ; p. 113 : Archives Nathan ; p. 117 : J.-L. Charmet ; p. 119 droite : Archives Nathan/Roger-Viollet ; gauche : Louis Morier : Archives Nathan ; p. 121 : Archives Nathan/Roger-Viollet ; p. 123 : Louis Monier ; p. 125 : Louis Monier/Archives Nathan ; p. 139 : Dessin de Claire Bretecher (*Agrippine*) © Le Nouvel Observateur ; p. 140 : Roger-Viollet.

N° de Projet : 10032193 - (I) - 6 - OSBTO - 80° - C2000
Imprimerie **Jean-Lamour**, 54320 Maxéville
Septembre 1996 - N° 96080042

Édition maquette : Annie Herschlikowitz
Maquette de couverture : Kolette
Iconographie : Laure Penchenat
Fabrication : Jacques Lannoy

REPÈRES PRATIQUES NATHAN

Les ouvrages de la collection Repères Pratiques Nathan répondent à une exigence de formation générale et professionnelle. Chaque titre propose à tous (élèves, parents, étudiants, formateurs, candidats à un concours administratif...) des références précises et des synthèses faciles à mémoriser.



Le *Précis de français* offre en 160 pages les savoirs et les méthodes qui permettent de comprendre l'histoire de la langue française, la stylistique, les courants littéraires, les types et les genres de textes ainsi que les conseils pour réussir les épreuves d'examen ou de concours. La construction de l'ouvrage permet à chacun d'associer le plaisir de la lecture aux besoins de la documentation.

9 782091 771052

graphisme Colette

NATHAN