

Mes années BAC

Pour réussir le jour J

1^{re}

Français

NOUVEAU BAC



Les 4 objets d'étude



L'étude de la langue



Les exercices type bac



Des astuces pour gagner des points





bordas

Et en +
ton livre
sur mobile



Sommaire

Pour des révisions encore plus efficaces, accède facilement à nos **tutoriels vidéo** pour t'entraîner à l'oral :

1. Télécharge l'application  sur  ou 
2. Flashe la page marquée de ce logo 
3. Lance ta ressource !

| | |
|--|---|
| Les épreuves écrites de français | 6 |
| Les épreuves orale de français | 8 |

1 Histoire et périodisation littéraires

| | |
|---|----|
| ● Les 5 points incontournables | 9 |
| 1. La littérature médiévale | 10 |
| 2. Humanisme et Renaissance | 12 |
| 3. Baroque et préciosité | 14 |
| 4. Classicisme | 16 |
| 5. Lumières | 18 |
| 6. Romantisme | 20 |
| 7. Réalisme, naturalisme | 22 |
| 8. Littérature fin de siècle : symbolisme et décadentisme | 24 |
| 9. Avant-garde et surréalisme | 26 |
| 10. Littérature d'après-guerre et contemporaine | 28 |

Les objets d'étude

2 La poésie du XIX^e au XXI^e siècle

| | |
|---|----|
| ● Les 5 points incontournables | 30 |
| COURS | |
| Panorama | 31 |
| 1. La poésie romantique | 31 |
| 2. Parnasse et symbolisme | 32 |
| 3. L'Esprit nouveau | 34 |
| 4. Le surréalisme | 35 |
| 5. La poésie contemporaine | 35 |
| Hugo, <i>Les Contemplations</i>, livres I à IV / « Les mémoires d'une âme » | 36 |
| 1. Que sont les « mémoires d'une âme » ? | 36 |
| 2. Poésie et mémoires de l'âme du XIX ^e siècle au XX ^e siècle | 37 |
| 3. Présentation des <i>Contemplations</i> | 38 |
| 4. Les grands thèmes des <i>Contemplations</i> .. | 39 |
| 5. Fonctions du poète ? | 40 |
| 6. Parcours problématisé : « Mémoires d'une âme » et <i>Contemplations</i> | 40 |
| Baudelaire, <i>Les Fleurs du mal</i> / alchimie poétique | 41 |
| 1. Qu'est-ce que « l'alchimie poétique » ? .. | 41 |
| 2. Fonction de la poésie | 42 |
| 3. Présentation des <i>Fleurs du mal</i> | 43 |
| 4. Les grands thèmes des <i>Fleurs du mal</i> | 44 |
| 5. Parcours problématisé : alchimie poétique dans <i>Les Fleurs du mal</i> | 45 |
| Apollinaire, <i>Alcools</i> / modernité poétique | |
| 1. Qu'est-ce que la modernité poétique ? .. | 45 |
| 2. Les caractéristiques de la modernité poétique | 46 |
| 3. Présentation du recueil | 47 |
| 4. Les grands thèmes du recueil | 48 |
| 5. Parcours problématisé : <i>Alcools</i> , recueil de la modernité poétique ? | 48 |

MÉTHODE

1. Étudier un poème en prose 50
2. Étudier un poème en vers libre 53
- **Pour réussir le jour J** 58

ENTRAÎNEMENT

- 10 QCM pour réviser le cours 59
- Exercices 60

CORRIGÉS

..... 64

3 La littérature d'idées du XVI^e siècle au XVIII^e siècle

- **Les 5 points incontournables** 69

COURS

Panorama 70

1. Repenser la place de l'Homme dans l'univers 70
2. Formes libres de l'écriture moraliste 71
3. La littérature d'idées 72
4. Récits de voyage et dialogues philosophiques 73

Montaigne, *Les Essais* / « Notre monde vient d'en découvrir un autre » 74

1. Que signifie « Notre monde vient d'en découvrir un autre » ? 74
2. La découverte de l'autre en littérature 75
3. Présentation des *Essais* 77
4. Les grands thèmes des deux chapitres 78
5. Une écriture « à sauts et à gambades » 79
6. Parcours problématisé : « Notre monde vient d'en découvrir un autre » dans « Des Cannibales » et « Des Coches » 79

La Fontaine, *Fables*, livres VII à XI / imagination et pensée au XVII^e siècle 80

1. Que signifie « Imagination et pensée au XVII^e siècle » ? 80
2. Imagination et pensée dans la littérature du XVII^e siècle 81
3. Présentation des *Fables* 82
4. Les grands thèmes des livres VII à XI 83
5. Diversité du genre de la fable 84
6. Parcours problématisé : « Imagination et pensée » dans les livres VII à XI des *Fables* 85

Montesquieu, *Lettres persanes* / un « regard éloigné » 85

1. Voir de loin 86
2. La littérature de voyage 86
3. « Un regard neuf » 87
4. Présentation des *Lettres persanes* : contexte et écriture 88
5. Le regard neuf 89

MÉTHODE

1. Étudier une thèse et une argumentation 91
2. Étudier un discours sur l'homme 93
- **Pour réussir le jour J** 95

ENTRAÎNEMENT

- 10 QCM pour réviser le cours 96
- Exercices 97

CORRIGÉS

..... 102

4 Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle

- **Les 5 points incontournables** 106

Panorama 107

1. Récit et roman au Moyen Âge 107
2. Le roman du XVI^e au XVII^e siècles 108
3. Roman et récits au temps des Lumières 109
4. Le XIX^e siècle, ou le triomphe du roman 110
5. Le roman aux XX^e et XXI^e siècles 111

Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves* / individu, morale et société 112

1. Le roman dans son siècle 112
2. Le roman et la morale 113
3. Le roman classique et les passions 113
4. Présentation de la *Princesse de Clèves* (1678) 114

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* / le personnage de roman, esthétiques et valeurs 117

1. Définir le personnage de roman 117
2. La caractérisation du personnage de roman 118
3. Personnage et représentation sociale 119
4. Présentation du *Rouge et le Noir* 120

Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* / soi-même comme un autre 122

1. Que signifie « Soi-même comme un autre » ? 122
2. Le roman, manière de se voir « soi-même comme un autre » ? 123

| | |
|---|-----|
| 3. Présentation des <i>Mémoires d'Hadrien</i> (1951)..... | 124 |
|---|-----|

MÉTHODE

| | |
|--|-----|
| 1. Étudier la première apparition d'un personnage de roman | 127 |
| 2. Étudier la fin d'un personnage | 129 |
| ● Pour réussir le jour J | 131 |

ENTRAÎNEMENT

| | |
|--------------------------------------|-----|
| ● 10 QCM pour réviser le cours | 132 |
| ● Exercices | 133 |
| CORRIGÉS | 138 |

5 Le théâtre du xvii^e siècle à nos jours

| | |
|--------------------------------------|-----|
| ● Les 5 points incontournables | 142 |
|--------------------------------------|-----|

COURS

| | |
|---|-----|
| Panorama | 143 |
| 1. Le xvii ^e siècle, baroque et classique..... | 143 |
| 2. Le xviii ^e siècle..... | 144 |
| 3. xix ^e siècle | 145 |
| 4. Théâtre du xx ^e et xxi ^e siècles | 146 |
| Racine, <i>Phèdre</i> / passion et tragédie | 147 |
| 1. Les passions : définitions | 148 |
| 2. Les passions dans l'intrigue tragique..... | 148 |
| 3. Le héros tragique | 148 |
| 4. Donner la parole aux passions | 149 |
| 5. La catharsis : purgation des passions | 149 |

| | |
|--|-----|
| 6. Présentation de <i>Phèdre</i> (1677) | 149 |
| 7. Fatalité et passions dans <i>Phèdre</i> | 151 |
| Beaumarchais, <i>Le Mariage de Figaro</i> / la comédie du valet | 152 |
| 1. Les valets en comédie : origines | 152 |
| 2. Maîtres et valets : un enjeu social et théâtral | 152 |
| 3. Dramaturgie : évolution du duo au duel..... | 153 |
| 4. Paradoxes de l'échange maîtres/valets | 153 |
| 5. Héritages | 154 |
| 6. Présentation du <i>Mariage de Figaro</i> (1784) | 154 |
| Beckett, <i>Oh les beaux jours</i> / un théâtre de la condition humaine | 157 |
| 1. Histoire et théâtre en crise | 157 |
| 2. La condition humaine | 157 |
| 3. Crise du langage dramatique..... | 158 |
| 4. Crise de la communication | 158 |
| 5. Présentation de <i>Oh les beaux jours</i> (1962) | 159 |

MÉTHODE

| | |
|---|-----|
| 1. Étudier le rôle des didascalies..... | 162 |
| 2. Étudier une scène d'exposition | 164 |
| ● Pour réussir le jour J | 167 |

ENTRAÎNEMENT

| | |
|--------------------------------------|-----|
| ● 10 QCM pour réviser le cours | 168 |
| ● Exercices | 169 |
| CORRIGÉS | 174 |

L'épreuve

6 Étude de la langue

| | |
|-------------------------------------|-----|
| ● Les 5 points incontournables..... | 177 |
|-------------------------------------|-----|

COURS

| | |
|---|-----|
| 1. L'organisation et la cohérence textuelle | 178 |
| 2. L'interrogation : aspects syntaxique et sémantique | 180 |

MÉTHODE

| | |
|--|-----|
| 1. Reconnaître et interpréter les discours rapportés | 183 |
| 2. Enrichir et varier le vocabulaire | 186 |
| ● Pour réussir le jour J | 189 |

ENTRAÎNEMENT

| | |
|--------------------------------------|-----|
| ● 10 QCM pour réviser le cours | 190 |
| ● Exercices | 191 |
| CORRIGÉS | 195 |

7 Expression écrite et orale

| | |
|--------------------------------------|-----|
| ● Les 5 points incontournables | 199 |
|--------------------------------------|-----|

COURS

| | |
|--|-----|
| 1. La modalisation et les types d'énonciation..... | 200 |
| 2. La communication et le langage | 201 |
| 3. Recourir à l'implicite et à l'ironie | 202 |

MÉTHODE

1. Analyser un discours (plaider, réquisitoire, lettre ouverte)..... 204
2. Renforcer une image ou une idée 208
- Pour réussir le jour J 211

ENTRAÎNEMENT

- 10 QCM pour réviser le cours 212
- Exercices 213

CORRIGÉS

..... 218

8 La dissertation littéraire

- Les 5 points incontournables 221

COURS

1. Lire et comprendre le sujet 222
2. Les grandes étapes de la dissertation..... 223

MÉTHODE

1. Rédiger une introduction 228
2. Rédiger un paragraphe argumenté..... 229
- Pour réussir le jour J 231

ENTRAÎNEMENT

- Exercices 232

CORRIGÉS

..... 235

9 Le commentaire littéraire

- Les 5 points incontournables 238

COURS

1. La structure du commentaire..... 239

2. Étudier le style d'un texte..... 241
3. Observer et interpréter un texte littéraire.... 243

MÉTHODE

1. Rédiger l'introduction..... 244
2. Rédiger la conclusion..... 246
3. Construire un plan de commentaire..... 248
- Pour réussir le jour J 252

ENTRAÎNEMENT

- Exercices 253

CORRIGÉS

..... 258

10 Préparation à l'épreuve orale de français

- Les 5 points incontournables 262

COURS

1. Prendre des notes, préparer son explication 263
2. Lire un texte à haute voix 264
3. Déterminer la visée d'un texte en s'appuyant sur ses effets de style et de sens..... 265

MÉTHODE

1. Relever les éléments fondamentaux dans une analyse progressive du texte..... 268
2. Restituer une explication de texte à partir de notes 271
- Pour réussir le jour J 276

ENTRAÎNEMENT

- Exercices 277

CORRIGÉS

..... 282

SUJETS DE TYPE BAC**Le théâtre du xvii^e siècle à nos jours**

- Sujet 1 : le commentaire littéraire..... 285
- Sujet 2 : la dissertation 286
- Corrigés 287

La littérature d'idées du xvi^e au xviii^e siècle

- Sujet 3 : le commentaire littéraire..... 294
- Sujet 4 : la dissertation 294
- Corrigés..... 295

La poésie du xix^e au xxi^e siècle

- Sujet 5 : le commentaire littéraire 299
- Sujet 6 : la dissertation 299
- Corrigés..... 300

Le roman et le récit du Moyen Âge au xxi^e siècle

- Sujet 7 : la dissertation 305
- Sujet 8 : la dissertation 305
- Sujet 9 : Le commentaire littéraire 305
- Corrigés..... 307

Lexique 314

Les épreuves écrites de français

La classe de français en première aboutit aux deux exercices écrits qui constituent désormais l'épreuve de français : la **dissertation** et le **commentaire littéraire**.

Bien qu'ils soient différents, ces exercices présentent quelques points communs. D'abord ils exigent de votre part une grande rigueur dans la forme. Ils invitent à organiser la pensée de manière cohérente en suivant un plan. Ils nécessitent aussi une attention particulière à l'orthographe et à la syntaxe. Ce sont ces éléments qui font la différence sur une copie.

À l'écrit, le sujet est en lien avec les objets d'étude et les œuvres étudiées pendant l'année.



La dissertation

■ Indications des nouveaux programmes

La dissertation consiste à conduire une réflexion personnelle et structurée à partir d'une question littéraire portant sur l'une des œuvres et sur le parcours associé. Vous pourrez choisir l'un des trois sujets de dissertation. Il conviendra ainsi de développer votre argumentation à partir de l'œuvre étudiée et de votre connaissance des textes abordés dans le cadre du parcours. On attend de vous que votre culture personnelle vienne enrichir votre réflexion.

■ Comment aborder l'exercice ?

La dissertation est un exercice qui vous invite à composer votre réflexion de

manière argumentée à partir d'un sujet précis.

1. Repérez les mots-clés du sujet.
2. Notez vos premières idées.
3. Ébauchez un plan, en notant les exemples que vous souhaitez développer. L'analyse du sujet de dissertation nécessite plusieurs relectures attentives afin de ne pas commettre d'erreur d'interprétation, des contresens.
4. Après cette phase il faut poser les premiers éléments d'une problématique. La problématique assure la question centrale que vous suggère le sujet et à laquelle vous allez répondre tout au long de votre développement.

■ Quelle est la forme d'une dissertation littéraire ?

La structure d'ensemble d'une dissertation suit toujours la composition suivante :

1. Une introduction
2. Un développement en plusieurs parties, le plus souvent trois
3. Une conclusion

On considère qu'il existe trois types de plan selon le sujet posé :

1. **Le plan dialectique** (thèse / antithèse* / synthèse)
2. **Le plan analytique** (qui suit une analyse organisée de votre pensée)
3. **Le plan thématique** (qui répond au sujet par de grands axes thématiques)

Le commentaire littéraire

Le commentaire littéraire consiste en l'étude d'un extrait de texte issu des œuvres étudiées ou en lien avec les objets d'étude du programme. Il a pour but de commenter un texte, en organisant sa pensée par grands axes. Il ne faut pas confondre le commentaire avec l'explication de texte linéaire, qui suit la progression du texte ligne après ligne.

Cet exercice présente un impératif, qui consiste à ne pas séparer le fond de la forme, c'est-à-dire à mettre en perspective les procédés littéraires utilisés et la signification du texte.

■ Comment aborder le texte à commenter ?

Tout d'abord il faut relire plusieurs fois le texte analysé, en vous interrogeant notamment sur son genre (poésie, théâtre, roman, essai) et sur sa tonalité

(comique, tragique*, pathétique). Ce premier jalon posé, examinez ensuite le niveau de langue*, le lexique employé. Vous pouvez enfin analyser la structure des phrases, la ponctuation utilisée. Tous ces éléments vous permettront de décrypter le sens du texte.

■ Quelle est la structure d'un commentaire ?

Le commentaire littéraire présente une structure identique à celle d'une dissertation. Il comporte :

1. Une introduction qui présente le texte, sa problématique et annonce le plan.
2. Un développement structuré.
3. Une conclusion, qui répond à la question problématique posée dans l'introduction et ouvre la réflexion.

Le développement propose d'aborder le texte par grands axes, de manière raisonnée et organisée. Le plus souvent, on part du sens le plus explicite pour aller vers l'interprétation plus symbolique du texte. Le développement doit s'appuyer constamment sur le texte. Vous ne pouvez rien affirmer sans citer un exemple précis qu'il faut commenter. Le travail du commentaire est donc un va-et-vient constant entre le texte et votre interprétation. Ce développement obéit à une argumentation précise et solide. Il faut ainsi introduire chaque paragraphe avec un connecteur et ménager des transitions d'une partie à l'autre. Cette démarche a pour fonction de rendre cohérente votre analyse en faisant apparaître sa progression.

L'épreuve orale de français

L'épreuve orale a pour but **de vérifier les compétences et les connaissances** acquises en seconde et surtout en première. Elle se fonde sur un parcours d'études et un dossier personnel à partir desquels un examinateur vous interroge.

Le contenu de l'épreuve orale

L'oral dure 50 minutes : 30 minutes de préparation et 20 de présentation divisée en 2 parties de 12 et 8 minutes. L'épreuve orale vous invite à mobiliser vos savoirs autour d'une œuvre étudiée au cours de l'année ou du parcours qui lui est associé. Elle exige aussi de montrer votre capacité à utiliser un niveau de langue soutenu, à être donc clair, précis et à utiliser des termes techniques s'il le faut.

L'exposé et l'entretien

L'exposé se prépare à partir d'une question posée par l'examineur qui oriente votre préparation. Il s'agit de présenter une lecture analytique d'un texte ou d'un extrait étudié en cours d'année et se rattachant à l'un des parcours abordés en classe. Une question de grammaire sur un mot ou une expression du texte peut être posée.

L'entretien prend appui sur la présentation d'une lecture cursive que vous aurez choisie parmi celles étudiées en classe ou proposées par votre enseignant au titre de lectures cursives obligatoires.

La culture personnelle

L'oral fait appel à des qualités de lecture, mais aussi à votre capacité à convoquer votre culture personnelle. En effet, établir des comparaisons avec d'autres textes enrichit votre explication ainsi que, par exemple, le souvenir d'une soirée au théâtre où le texte a été joué ou la visite d'une exposition permettant de faire un lien entre les arts d'une même époque. Le tenue d'un carnet personnel permettra, par exemple, de garder la mémoire de votre enrichissement culturel et artistique à l'intérieur et à l'extérieur du lycée.

Les 5 points incontournables

Quelques grands repères

De manière générale, la littérature est périodisée grâce à la chronologie :

- xv^e-xvi^e siècle : humanisme et Renaissance.
- Fin du xvi^e siècle – milieu du xvii^e siècle : baroque et préciosité.
- Seconde moitié du xvii^e siècle : classicisme.
- xviii^e siècle : Lumières.
- Fin du xvii^e siècle – xix^e siècle : romantisme.
- Fin du xix^e siècle : symbolisme et décadentisme.
- Première moitié du xx^e siècle : avant-garde.
- Après 1945 : littérature contemporaine.

Événements littéraires et chefs-d'œuvre

L'histoire littéraire se définit en partie par les œuvres les plus marquantes de notre patrimoine. Elles constituent parfois des événements dont la postérité conserve la mémoire.

Délimiter un mouvement

Certaines œuvres ne marquent pas nécessairement le début ou la fin d'un mouvement littéraire. Il est parfois difficile de dire quand s'arrête le classicisme ou le romantisme. Ainsi, **les mouvements littéraires peuvent se chevaucher et s'influencer.**

Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?

L'histoire littéraire désigne les différents **courants qui marquent l'évolution de la littérature**. Chaque mouvement littéraire correspond à une période historique, dont elle reflète souvent les préoccupations politiques et sociales.

Querelles esthétiques

La **périodisation littéraire** se constitue aussi à partir des **scandales** et des querelles littéraires. Tel est le cas au xvii^e siècle dans la querelle des Anciens et des Modernes, ou au xix^e siècle, quand le romantisme s'est imposée au terme de nombreuses polémiques*.

1. La littérature médiévale

- Fin IX^e siècle : *Cantilène de Sainte Eulalie*
- Début XI^e siècle : *Vie de Saint Alexis*
- Fin XI^e siècle : *La Chanson de Roland*
- Vers 1150 : *Le Charroi de Nîmes*
- 1152 : Hildegarde de BINGEN, *Scivias*
- 1170 : BÉROUL, *Tristan et Yseut*
- Vers 1180 : *Le Roman d'Alexandre*
- Vers 1180 : Chrétien de TROYES, *Perceval, ou le conte du Graal*
- Fin XII^e siècle : Marie de FRANCE, *Lais*
- Fin XII^e siècle : *Le Roman de Renart*
- Vers 1230 : Guillaume de LORRIS, *Le Roman de la Rose*
- 1245 : Richard de FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'Amour*
- Vers 1260 : RUTEBEUF, *Les Dits*
- 1298 : Marco POLO, *Le Livre des Merveilles*
- 1309 : Jean de JOINVILLE, *Vie de Saint Louis*
- 1357 : Jean de MENDEVILLE, *Le Livre des Merveilles du monde*
- 1392 : Jean d'ARRAS, *Le Livre de Mélusine*
- Vers 1370 : Guillaume de MACHAUT, *Prise d'Alexandrie*
- 1400 : Jean FROISSARD, *Chroniques*
- 1404 : Christine de PISAN, *La Cité des Dames*
- Milieu du XV^e siècle : Charles d'ORLÉANS, *Ballades et Rondeaux*
- 1457 : René d'ANJOU, *Livre du cœur d'amour épris*
- 1458 : Arnoul GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion*
- 1461 : François VILLON, *Le Testament*



Chrétien de Troyes



Marie de FRANCE



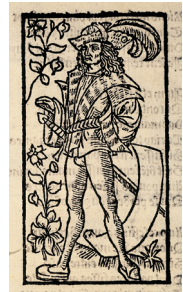
Le Roman de Renart



Christine de PISAN



Guillaume de MACHAUT



François VILLON

■ Avant la découverte de l'imprimerie en 1492, les livres sont lus sous la forme de **manuscrits** retranscrits par des copistes. La littérature médiévale désigne une vaste production qui s'étend du **v^e** siècle au **xv^e** siècle. Jusqu'au **xiii^e** siècle, une grande partie des œuvres est écrite en latin, puis en français selon les régions d'origine des écrivains (langue d'oïl au nord et langue d'oc au sud).

■ La littérature médiévale est avant tout une **littérature d'élite, aristocratique et religieuse**. Son lectorat est d'abord peu étendu. À partir du **xii^e** siècle, la bourgeoisie aisée accède de plus en plus à la lecture, ce qui développe l'art littéraire. La plupart des auteurs, jusqu'au **xiii^e** siècle, sont inconnus. Très souvent lus ou récités, **les textes sont diffusés oralement**.

■ Le genre poétique est florissant tout au long du Moyen Âge. Les genres épique*, lyrique et religieux dominent. **La poésie lyrique est chantée**. L'art des trouvères, ou de leur équivalent méridional, les troubadours, est admiré. Au fil des siècles, la poésie évolue vers des formes fixes : ballades, rondeaux,lais et virelais. Parmi les plus célèbres poètes figurent **Rutebeuf, Marie de France, Guillaume de Machaut, Christine de Pisan** et **François Villon**.

■ Le Moyen Âge invente le roman sous la forme d'épopée, à mi-chemin entre **légende** et **histoire**. Ainsi au **xiii^e** siècle naissent les premiers grands cycles romanesques, dont les romans arthuriens dus en particulier à **Chrétien de Troyes**. Les chansons de geste (tel que la *Chanson de Roland*) se démarquent du **roman courtois** par les sujets qu'elles traitent, les premières mettant en scène les aventures d'un homme héroïque, et le second traitant d'amour. Les deux genres ont

en commun d'être écrits sous forme versifiée. Ainsi, la chanson de geste est souvent composée en décasyllabes.

■ Au Moyen Âge, le théâtre est un art vivant destiné à un vaste public. Les **mystères** et les **miracles** sont des genres théâtraux d'inspiration religieuse, qui mettent en scène un épisode biblique ou la vie des saints. Ces pièces sont jouées sur le parvis des Cathédrales, près des édifices religieux. Dans le domaine profane, les **sotties** sont de pièces satiriques qui portent sur l'actualité et les **moralités** des pièces didactiques, qui représentent de manière allégorique le bien et le mal.

■ La fiction au Moyen Âge se diffuse grâce à la lecture à haute voix, pratiquée à la fois dans un **cadre laïc** (à la cour des seigneurs), mais aussi dans un **cadre religieux**. Les livres sont lus ou récités à haute voix. Pour ceux qui savent lire (les religieux, les élites), le livre est un **support de méditation** sur les écrits religieux. Pour les lettrés, il constitue un **divertissement** (romans, traités de chasse ou d'agriculture, etc.). L'illustration joue un rôle considérable : un livre ne raconte pas seulement une histoire avec les mots, l'image l'accompagne, enrichit et nourrit le texte.

■ Les monastères ont joué un rôle important dans la conservation des textes, en procédant à un **travail de copie** dès la chute de l'empire romain. De nombreux monastères possédaient des scriptoria, lieux dévolus à la copie de manuscrits et à l'enluminure. Au **xiii^e** siècle, la place du livre évolue, et s'ouvre aussi au monde laïc. Autour des premières **universités** se développe dans des ateliers urbains (la Sorbonne est fondée en 1253). Les copistes, les parcheminiers, les enlumineurs et les relieurs forment cette première industrie du livre.

2. Humanisme et Renaissance

- 1451 : découverte de l'imprimerie par GUTENBERG
- 1492 : découverte de l'Amérique par Christophe COLOMB
- 1494 : Sébastien BRANT, *La Nef des fous*
- 1500 : ÉRASME, *Les Adages*
- 1511 : ÉRASME, *Éloge de la folie*
- 1517 : LUTHER, *Les 95 Thèses*
- 1528 : Balthazar CASTIGLIONE, *Le Livre du Courtisan*
- 1532 : RABELAIS, *Pantagruel*
- 1532 : L'ARIOSTE, *Le Roland furieux*
- 1534 : RABELAIS, *Gargantua*
- 1541 : MAROT, *Psaumes*
- 1544 : Maurice SCÈVE, *Délie, objet de plus haute vertu*
- 1548 : Noël du FAIL, *Les Contes nouveaux d'Eutrapel*
- 1549 : Du BELLAY, *Défense et Illustration de la langue française*
- 1549 : Étienne de la BOËTIE, *Discours de la servitude volontaire*
- 1552 : Étienne JODELLE, *Cléopâtre captive*
- 1552 : RONSARD, *Les Amours*
- 1555 : Louise LABÉ, *Élégies** et sonnets
- 1555 : NOSTRADAMUS, *Les Prophéties*
- 1559 : Marguerite de NAVARRE, *L'Héptaméron*
- 1560 : Pierre BOAISTUAU, *Les Histoires prodigieuses*
- 1578 : Guillaume du BARTAS, *La Sepmaine*
- 1580 : MONTAIGNE, *Essais*



GUTENBERG



ÉRASME



RABELAIS



Du BELLAY



RONSARD



MONTAIGNE

■ **L'humanisme** désigne un vaste mouvement littéraire et intellectuel qui s'est développé en France et en Europe à partir de la fin du xv^e siècle. Il se caractérise par son **universalisme** et par son érudition. L'humanisme est aussi la période des **grandes découvertes** : l'ouverture sur de nouveaux mondes (les Amériques, l'Inde) fait évoluer la conscience des intellectuels européens, ce dont témoigne la littérature.

■ La **Renaissance** est une redécouverte des textes anciens (grecs et latins), ce qui développe le goût de **l'Antiquité**, à la fois comme idéal et comme modèle. C'est pourquoi **l'Italie**, berceau de l'antiquité latine, attire les artistes et voit naître les chefs-d'œuvre de l'art. Le poète **Joachim du Bellay** part ainsi s'instruire à Rome.

■ Le goût de l'érudition se manifeste aussi dans **l'essor des correspondances** entre gens de lettres. Facilitée par la **découverte de l'imprimerie par Gutenberg**, la circulation des livres se fait à l'échelle européenne. Des intellectuels comme **Érasme** et **Guillaume Budé** favorisent une connaissance approfondie des textes antiques qu'ils traduisent et commentent. Cette évolution du savoir conduit à de nouvelles **interrogations politiques et religieuses**.

■ L'érudition passe aussi par **l'imitation des Anciens**. Imiter consiste alors en un exercice intellectuel majeur, qui sert aussi à développer **l'esprit de commentaire** : on imite les grands auteurs antiques comme Horace, Tacite ou Aristote tout en glosant sur leurs œuvres. Par exemple, le poète

Pierre de Ronsard imite volontiers le style des poètes antiques Pindare et Horace.

■ La pensée humaniste cherche à comprendre et à analyser ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, en qui il a foi. Cet idéal passe par la recherche du **beau** et du **bien**. **Michel de Montaigne** témoigne de cette quête dans ses *Essais* (1580), qui illustrent les bienfaits du savoir intellectuel et de la **connaissance empirique du monde**.

■ L'humanisme ne concerne pas seulement la littérature : il traverse **tous les domaines de la pensée**, de la science et de l'art. **Léonard de Vinci** emblématise la quête humaniste par la polyvalence de ses intérêts : peintre, poète, homme de science et découvreur, il incarne l'idéal de savoir de son temps.

■ L'humanisme, qui couvre environ un siècle, est marqué par de très vives polémiques intellectuelles, morales et religieuses. L'émergence du **protestantisme** en Europe est en effet liée à l'évolution de la connaissance des textes et de leur traduction, notamment des textes sacrés.

■ Les autorités catholiques et politiques mettent à l'index certaines œuvres au nom de principes religieux. La **polémique** se transforme en violents conflits, dans lesquels sont impliqués des hommes de lettres et de science. **François Rabelais**, dans ses romans satiriques et parodiques, défend la tolérance et la paix. À partir des années 1560, la France traverse une grave crise, appelée **guerres de Religion**. Mais des conflits ont déjà éclaté en Europe dès les années 1530.

3. Baroque et préciosité

- 1559-1598 : guerres de Religion
- 1597 : Jean de SPONDE, *Les Amours*
- 1598 : proclamation de l'édit de Nantes
- 1603 : SHAKESPEARE, *Hamlet*
- 1607 : Honoré d'URFÉ, *L'Astrée*
- 1610 : SHAKESPEARE, *La Tempête*
- 1611 : SHAKESPEARE, *Macbeth*
- 1616 : Agrippa d'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*
- 1623 : Théophile de VIAU, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*
- 1623 : Giambattista MARINO, *L'Adone*
- 1634-1635 : création de l'Académie française
- 1635 : Pedro CALDERÓN, *La Vie est un songe*
- 1636 : CORNEILLE, *Le Cid*
- 1636 : CORNEILLE, *L'Illusion comique*
- 1637 : DESCARTES, *Discours de la méthode*
- 1642 : Madeleine de SCUDÉRY, *Recueil des femmes illustres*
- 1642-1643 : mort de Louis XIII et de Richelieu
- 1648-1653 : SCARRON, *Virgile travesti*
- 1652 : Madeleine de SCUDÉRY ouvre son salon littéraire
- 1654-1660 : Madeleine de SCUDÉRY, *Clélie, histoire romaine*
- 1657 : Cyrano de BERGERAC, *Histoire comique des États et Empires de la Lune*
- 1659 : Molière, *Les Précieuses ridicules*



SHAKESPEARE



CORNEILLE



DESCARTES



SCARRON



Madeleine de SCUDÉRY

■ Le terme baroque vient de l'italien *barocco*, qui désigne une **perle de forme irrégulière**. Ce terme, emprunté de manière métaphorique à la joaillerie, qualifie au XVII^e siècle une œuvre bizarre, où dominent la **fantaisie** et l'**imagination**. C'est au XX^e siècle que ce terme à désigne un vaste mouvement littéraire et culturel qui s'étend du début du XVII^e siècle jusqu'aux années 1660. Le terme baroque ne concerne pas seulement les lettres, mais aussi les **arts en général**.

■ Le baroque s'épanouit durant une **période instable** sur le plan politique. Au lendemain des guerres de Religion, l'Europe est déchirée et exprime cette **inquiétude** par des œuvres contrastées, où domine parfois l'idée de violence (*Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, par exemple), et où s'exprime une esthétique **morbide**.

■ Après l'austérité de la Réforme protestante, la **contre-réforme** catholique propose un modèle de **pensée plus libre**. C'est un terrain propice à l'émergence de nouveaux philosophes, tels que **Descartes**.

■ Le baroque se caractérise aussi par son goût du **spectaculaire** dans les arts et dans la littérature. Les histoires d'aventure se multiplient, comme *Le Roman comique* de **Paul Scarron**. Au théâtre, on utilise des machines et des **effets spéciaux** pour charmer le public. La **mise en abyme** est très souvent utilisée : on crée une scène de théâtre dans une pièce (*L'illusion comique* de **Cornelle**) ou on introduit des **récits digressifs** dans un roman.

■ Le baroque se défend finalement d'appliquer des règles strictes à la création

artistique. Ce sont la **liberté d'inspiration** et la **fantaisie du créateur** qui priment. On n'hésite plus à mélanger les genres, comme c'est le cas dans les pièces de **Shakespeare**, qui mélangent souvent du comique et du dramatique.

■ La préciosité est un mouvement littéraire et culturel qui naît au milieu du XVII^e siècle. Diffusée grâce aux **salons littéraires**, réunion de lettrés dans les appartements d'une grande dame, la préciosité se définit comme un art raffiné de la langue au service d'un art de vivre. La **galanterie** et le **bel esprit** sont les deux aspects développés par la littérature précieuse.

■ La littérature précieuse met en scène une série de **codes** auxquels les amants doivent se conformer pour atteindre leur but. Ainsi, les rapports sociaux sont présentés comme codés, ritualisés à travers une série de péripiéties* qui sont autant d'initiations.

■ La littérature précieuse est un **phénomène sociologique** : elle est pratiquée par une élite cultivée, qui rejette toute forme de vulgarité (au sens étymologique du terme, c'est-à-dire tout ce qui est commun). **Madeleine de Scudéry** est l'égérie de la préciosité parisienne.

■ La recherche de la **sophistication** poussée à l'extrême crée des situations peu naturelles, des sentiments exagérés manquant de spontanéité. Le terme « précieux » est alors appliqué par certains détracteurs pour désigner le ridicule du **raffinement excessif** et dont se moque Molière dans *Les Précieuses ridicules*.

4. Classicisme

- 1607 : MALHERBE, *Consolation à Du Périer*
- 1624-1636 : Guez de BALZAC, *Les Lettres*
- 1640 : CORNEILLE, *Horace*
- 1643 : CORNEILLE, *Cinna*
- 1647 : VAUGELAS, *Remarques sur la langue française*
- 1661 : début du règne personnel de Louis XIV
- 1663 : François de La ROCHEFOUCAULT, *Les Maximes*
- 1664 : MOLIÈRE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*
- 1665 : Abbé d'AUBIGNAC, *Dissertations contre Corneille*
- 1668 : RACINE, *Andromaque*
- 1669 : RACINE, *Britannicus*
- 1670 : Blaise PASCAL, *Les Pensées*
- 1671 : RACINE, *Bérénice*
- 1674 : BOILEAU, *Art poétique*
- 1677 : RACINE, *Phèdre*
- 1678 : Madame de LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves*
- 1678 : Madeleine de SABLÉ, *Les Maximes*
- 1685 : Révocation de l'édit de Nantes
- 1688 : La BRUYÈRE, *Les Caractères*
- 1668-1694 : La FONTAINE, *Fables*
- 1715 : mort de Louis XIV
- 1715-1723 : Régence du duc d'Orléans



MOLIÈRE



BOILEAU



Madame de LAFAYETTE



RACINE



La FONTAINE



La BRUYÈRE

■ Le classicisme désigne en premier lieu un **idéal esthétique** commun à des écrivains nés autour de 1640 et qui écrivent principalement sous le règne de Louis XIV. Le mouvement marque durablement l'histoire littéraire : on continuera à jouer des tragédies* sur le modèle classique jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

■ Le terme « classique » vient du latin *classici scriptores* : « écrivains de première classe ». Il renvoie aux **auteurs latins ou grecs**, modèles qu'il faut imiter pour atteindre la perfection.

■ L'art classique doit toucher le cœur et l'âme. Il montre des passions fortes composées dans le cadre de règles littéraires et morales. C'est pourquoi la recherche du naturel est fondamentale pour les classiques, ainsi que l'exprime Boileau : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément. » (*L'Art Poétique*, Chant I, 1674).

■ La littérature classique repose sur des **règles imitées des préceptes anciens**, en particulier ceux de la Poétique d'Aristote, dans le but d'**atteindre le Beau et le Bien**.

■ Les écrivains classiques se fixent deux objectifs : **plaire au public** avec des œuvres qui le touchent, mais aussi l'**instruire** grâce à la dimension morale des histoires racontées ou des scènes représentées.

■ Des divergences entre le respect de la tradition et un désir de s'émanciper se cristallisent à partir de 1680. Cette tension produit

la **querelle des Anciens et des Modernes**. Les Anciens sont les partisans de la culture et de la littérature antiques (**Racine, Boileau, La Fontaine, La Bruyère**). Les Modernes réunissent des écrivains (**Fontenelle, Perrault**) qui estiment que les arts et les sciences peuvent évoluer sans la référence à l'Antiquité. Les auteurs débattent au sein des salons littéraires, tel que celui de **Madame de Lafayette**.

■ Dès les années 1630, des théoriciens de la littérature formulent des règles qui doivent s'appliquer aux genres, en particulier à la « poésie dramatique », expression qui désigne alors le théâtre. Ces règles ont pour but d'unifier la langue française et les œuvres littéraires.

■ Le théâtre est soumis à la **règle des trois unités** : l'**unité d'action** (intrigue unique), l'**unité de temps** (l'action ne doit pas excéder 24h) et l'**unité de lieu** (un seul espace) fondent ensemble la vraisemblance tragique*. Cependant, ces règles s'appliquent à tous les genres théâtraux, par exemple pour les comédies* du théâtre de **Molière**.

■ D'autres valeurs sont par ailleurs à respecter : la **vraisemblance**, qui signifie que les actions représentées doivent paraître vraies et que les personnages doivent être cohérents, c'est-à-dire que leurs actions sont déterminées par leur rang social, et la **bienséance**, qui exige qu'on ne représente ni la violence physique ni la mort en scène, le corps ne devant pas être mis en spectacle mais rester digne. Il ne faut pas choquer.

5. Lumières

- 1696 : Pierre BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*
- 1721 : MONTESQUIEU, *Lettres persanes*
- 1723 : MARIVAUX, *La Double Inconstance*
- 1725 : MARIVAUX, *L'Île des esclaves*
- 1730 : MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*
- 1734 : VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*
- 1736 : CRÉBILLON, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*
- 1748 : MONTESQUIEU, *De l'esprit des Lois* / Voltaire, *Zadig ou la Destinée*
- 1751-1772 : DIDEROT et d'ALEMBERT, publication du premier tome de *L'Encyclopédie*
- 1755 : ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*
- 1757 : DIDEROT, *Le Fils naturel*
- 1759 : VOLTAIRE, *Candide*
- 1761 : ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*
- 1762 : ROUSSEAU, *Du contrat social*
- 1796 : DIDEROT, *Le Supplément au voyage de Bougainville*
- 1775 : BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*
- 1778 : BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*
- 1782 : Choderlos de LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*
- 1784, Emmanuel KANT, *Qu'est-ce que les Lumières ?*
- 1789 : ROUSSEAU, *Les Confessions*



MONTESQUIEU



MARIVAUX



VOLTAIRE



DIDEROT



ROUSSEAU



Choderlos de Laclos

■ Le terme « Lumières » est une métaphore* utilisée pour exprimer le **désir d'éclairer les hommes par la raison**. Le mouvement des Lumières est européen et se diffuse au cours du XVIII^e siècle. Le triomphe de la raison prônée par ces philosophes est l'une des origines de la Révolution française.

■ La découverte de nouveaux mondes et de nouvelles civilisations oblige les Européens à relativiser la valeur de leur culture. Le **géocentrisme** fait l'objet de débats et la prétendue supériorité de la société française est discutée. Le système monarchique libéral anglais devient un modèle et **Montesquieu** s'en inspire dans *De l'esprit des lois* en 1758.

■ Se développe chez les intellectuels l'idée que l'homme peut penser par lui-même grâce à la raison et à l'**esprit critique**. Cette attitude s'oppose aux principes qu'imposent les dogmes religieux. Les philosophes comme **Descartes**, **Fontenelle** ou **Locke** placent la raison et la méthode au cœur de leurs préoccupations.

■ La rédaction de *l'Encyclopédie* (1751-1772) reflète le désir des Lumières d'un savoir le plus complet possible dans tous les domaines. En 1750, **Diderot** écrit dans le « prospectus » qui en annonce la parution : « J'ai dit qu'il n'appartenait qu'à un **siècle de philosophe** de tenter une encyclopédie. »

■ Le savoir et la critique ont un but : lutter contre la bêtise des idées reçues et de l'**obscurantisme**. Il s'agit de faire comprendre

que l'homme peut progresser et ne doit pas accorder de crédit aux superstitions. Les **abus de la religion** sont ainsi souvent dénoncés par les Lumières, en particulier par **Voltaire**.

■ De nombreux écrivains des Lumières sont des **philosophes** (Montesquieu, Voltaire, **Rousseau**). Le rôle de l'écrivain philosophe consiste à **dénoncer les préjugés** grâce à l'exercice de la raison. En prenant le point de vue d'un étranger sur le monde européen, ils dénoncent les travers de la société. Tel est le projet de Montesquieu dans les *Lettres persanes* (1721) : deux Persans découvrent Paris et émettent des jugements sur les mœurs des Français. Ce choix permet de dénoncer certains abus sous le couvert d'un récit épistolaire*, comme l'a fait **Choderlos de Laclos** dans *Les Liaisons dangereuses*, dénonçant les mauvaises mœurs et le cynisme de la société aristocratique.

■ Les **privileges** et les injustices sont **stigmatisés** par les Lumières. Rousseau s'insurge contre l'**inégalité de la naissance** : ses idées seront reprises lors de la Révolution française.

■ De nombreux écrivains des Lumières subissent la **censure**, à l'instar de **Beaumarchais** avec son *Mariage de Figaro*. Pour s'exprimer, ils optent pour des **formes littéraires variées** : lettres et dialogues, contes philosophiques, essais, pamphlets*, articles de dictionnaire.

6. Romantisme

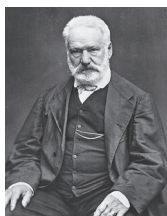
- 1782 : ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*
- 1787 : GOETHE, *Les Souffrances du jeune Werther*
- 1800 : Madame de STAËL, *De la littérature*
- 1800 : NOVALIS, *Hymne à la nuit*
- 1810 : Madame de STAËL, *De l'Allemagne*
- 1816 : Benjamin CONSTANT, *Adolphe*
- 1820 : LAMARTINE, *Méditations poétiques*
- 1826 : VIGNY, *Cinq-Mars*
- 1829 : HUGO, *Le dernier jours d'un condamné*
- 1830 : HUGO, *Hernani*
- 1830 : STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*
- 1831 : BALZAC, *La Peau de chagrin*
- 1833 : MUSSET, *Les Caprices de Marianne*
- 1833 : George SAND, *Lélia*
- 1834 : MUSSET, *Lorenzaccio*
- 1836 : Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*
- 1842 : Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*
- 1843 : Théophile GAUTIER, *Les Grottesques*
- 1845 : DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo*
- 1852 : Théophile GAUTIER, *Émaux et Camées*
- 1854 : Gérard de NERVAL, *Les Chimères*
- 1862 : HUGO, *Les Misérables*
- 1863 : Théophile GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*



Madame de STAËL



LAMARTINE



HUGO



STENDHAL



George SAND



DUMAS

■ Le romantisme est un **mouvement littéraire et culturel** qui naît en Europe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et s'épanouit jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ses dates de naissance et de fin sont difficiles à établir tant son influence a été grande.

■ Le romantisme est centré sur les **pré-occupations de l'individu**, il est lié aux changements politiques qui bouleversent l'Europe (Révolution, conquêtes impériales, etc.). Confronté à l'**histoire**, l'homme se sent parfois impuissant et **révolté**. Il cherche refuge dans les valeurs intimes (l'amour), lointaines (le passé, l'exotisme), singulières (fantastique*, fantaisie, rêve). Le héros romantique est en proie au doute et à l'**inquiétude**.

■ Le romantisme est né en Allemagne et en Angleterre dans les années 1800. Son influence est favorisée en France par **Madame de Staël**, femme de lettres française qui connaît bien la littérature du nord de l'Europe. En 1810, elle publie *De l'Allemagne*, qui renouvelle en profondeur la conception de la littérature en introduisant les œuvres romantiques étrangères, ce qui fait naître le romantisme en France.

■ Le thème de la **nostalgie** est central dans les œuvres romantiques. En 1836, dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset évoque le « **mal du siècle** », c'est-à-dire un **sentiment d'inutilité**. De là découle le thème de la solitude : l'homme romantique fuit le monde et recherche l'harmonie avec les éléments. Le goût de l'isolement devient un lieu commun littéraire dès la fin du XVIII^e siècle, notamment à travers le motif

de la fuite du temps, tel que dans le poème « Le Lac » d'**Alphonse de Lamartine**.

■ L'autre grand thème romantique est l'**histoire**. Les écrivains se tournent vers le passé de la France et de l'Europe, puisent leurs intrigues dans les pages des chroniques nationales médiévales, dans l'histoire des rois et des reines, des grands de ce monde (**Alexandre Dumas**, **Alfred de Vigny**).

■ Après la chute de l'Empire (1804-1815), Napoléon devient un mythe littéraire, admiré ou honni : le personnage de l'Empereur est par exemple en toile de fond du roman *La Chartreuse de Parme* de **Stendhal**. Dans les pages de *La Confession d'un enfant du siècle*, **Musset** déplore la perte de l'héroïsme lié aux conquêtes de l'Empereur.

■ Les écrivains s'engagent dans des **combats** importants (peine de mort, abolition de l'esclavage, etc.). La littérature devient ainsi un enjeu de combats idéologiques : la première d'*Hernani* de **Victor Hugo** en 1830 est relatée comme une véritable bataille. **George Sand**, elle, tend à donner une place aux femmes en littérature.

■ Victor Hugo, chef de file des romantiques, prend des positions tout au long de sa carrière. Il subit l'exil de 1851 à 1870, pour avoir contesté Napoléon III.

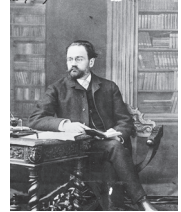
■ Le mouvement s'est officiellement éteint en 1843, après « l'échec » de la pièce *Les Burgraves* de Victor Hugo. Mais en réalité, il perdure jusqu'à la fin XIX^e siècle, comme en témoigne l'œuvre de Victor Hugo jusqu'en 1885 ou celle du dramaturge **Edmond Rostand**.

7. Réalisme, naturalisme

- 1834 : BALZAC, *Eugénie Grandet*
- 1835 : BALZAC, *Le Père Goriot*
- 1837 : Charles DICKENS, *Oliver Twist*
- 1843 : Eugène SUE, *Les Mystères de Paris*
- 1843 : Charles DICKENS, *Un Chant de Noël*
- 1843 : Nicolas GOGOL, *Les Nouvelles de Petersbourg*
- 1851-1870 : Edmond et Jules de GONCOURT, *Le Journal des Goncourt*
- 1855 : Maxime du CAMP, *Les Chants modernes*
- 1857 : FLAUBERT, *Madame BOVARY*
- 1862 : FLAUBERT, *Salammbô*
- 1867 : DOSTOÏEVSKI, *Crimes et Châtiments*
- 1869 : FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*
- 1871 : La Commune de Paris
- 1873 : ZOLA, *Le Ventre de Paris*
- 1875 : Jules BRETON, *Les Champs et la Mer*
- 1877 : ZOLA, *L'Assommoir*
- 1879 : Alphonse DAUDET, *Lettres de mon moulin*
- 1880 : DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*
- 1883 : MAUPASSANT, *Une vie*
- 1883 : ZOLA, *Au Bonheur des Dames*
- 1885 : MAUPASSANT, *Bel-Ami*
- 1885 : ZOLA, *Germinal*



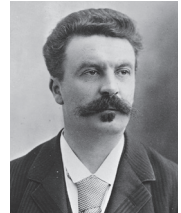
BALZAC



ZOLA



FLAUBERT



MAUPASSANT

■ Dès les années 1830, les romans de **Balzac** plongent le lecteur dans un **univers réaliste**, où domine la référence au réel, ce qui tranche avec les œuvres des siècles précédents, qui n'en relevaient que quelques traits. Après les années 1850, il se développe en réaction au romantisme, et s'exprime principalement dans le roman, plus rarement au théâtre.

■ Cette période est marquée par l'essor industriel de la France et par des **progrès techniques et scientifiques**, le développement des chemins de fer et l'**urbanisation** de Paris (travaux du baron Haussmann). Le **positivisme** et le scientisme influent sur la littérature qui cherche à décrire objectivement des faits de société.

■ En 1855 le peintre **Gustave Courbet** organise une exposition qu'il intitule « Réalisme ». Ce point de départ « officiel » est donc **pictural**. Il ne s'agit plus pour l'artiste d'idéaliser la nature mais de la montrer sans fard.

■ Balzac et **Stendhal** recourent dès le milieu du XIX^e siècle à la **peinture réaliste des mœurs**. Balzac enquête, se documente avec précision quand il veut décrire tel ou tel cadre romanesque. Dans la seconde moitié du siècle, **Flaubert, Zola** et **Maupassant** fondent leur écriture de romancier sur une observation précise de la société de leur temps. Mais leur style personnel disparaît néanmoins.

■ La **description des lieux** est importante dans le roman réaliste, qui cherche à placer l'homme dans son contexte social.

■ Le récit réaliste renouvelle en outre les thèmes romanesques. La **nouvelle société**

industrielle voit apparaître le **monde ouvrier** dans la littérature (*La Bête humaine* de Zola, ou les romans de **Jules Vallès**). C'est pourquoi les tenants du réalisme n'hésitent pas à choisir des sujets jugés « laids » et a priori non esthétiques : **description des bas-fonds**, des cadavres, de la maladie, de la misère.

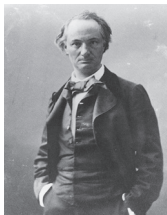
■ **Le naturalisme émane des principes posés par le réalisme** à la fin des années 1840. Il rassemble un collectif d'auteurs, des romanciers qui publient un « **manifeste** » en 1880, *Les Soirées de Médan*. Ces auteurs sont **Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis** et **Zola**, chef de file de l'école naturaliste.

■ Zola veut pousser plus loin le projet des réalistes en s'inspirant de la **méthode scientifique** du médecin Claude Bernard et de ses théories sur l'**hérédité** en particulier. Il critique la notion d'inspiration chère aux romantiques et se veut le témoin d'une réalité à rendre objectivement. Ainsi, le **cycle des Rougon-Macquart** peint « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Cependant, le style parfois lyrique fait ressortir des liens avec le romantisme.

■ Le groupe des écrivains naturalistes se disperse assez rapidement, pour des raisons de choix esthétiques personnelles : Huysmans se tourne vers le **décadentisme**, esthétisant le réel à l'extrême, en recherchant les mots rares et des formules originales. L'**affaire Dreyfus** dont Zola sera le défenseur (« J'Accuse », 1903) crée aussi des dissensions dans le groupe.

8. Littérature fin de siècle : symbolisme et décadentisme

- 1857 : BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*
- 1866 : VERLAINE, *Poèmes saturniens*
- 1873 : RIMBAUD, *Une saison en Enfer*
- 1876 : MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*
- 1884 : HUYSMANS, *À Rebours*
- 1884 : VERLAINE, *Jadis et Naguère*
- 1885 : Henri BEAUCLAIR et Gabriel VICAIRE, *Les Délivrescences*
- 1886 : Jean MORÉAS, « Manifeste du symbolisme »
- 1886 : Villiers de l'ISLE ADAM, *L'Ève future*
- 1886 : Arthur RIMBAUD, *Illuminations*
- 1887 : MALLARMÉ, *Poésies*
- 1889 : HUYSMANS, *Là-bas*
- 1894 : DEBUSSY, *Prélude à l'après-midi d'un faune*
- 1892 : MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*
- 1895 : André GIDE, *Paludes*
- 1897 : Edmond ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*
- 1897 : André GIDE, *Les Nourritures terrestres*
- 1900 : Edmond ROSTAND, *L'Aiglon*
- 1901 : Jean LORRAIN, *Monsieur de Phocas*



BAUDELAIRE



MALLARMÉ



VERLAINE



HUYSMANS



RIMBAUD

■ L'expression littérature « fin de siècle » désigne un ensemble d'œuvres disparates qui ont cependant pour point commun la **recherche esthétique et poétique** d'une langue nouvelle, dans le roman, mais aussi au théâtre et en poésie. Cette production littéraire rassemble des écrivains rangés sous la dénomination de **symbolistes** et de **décadents**.

■ Dès 1835, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, **Théophile Gautier** pose les bases de la **théorie de l'art pour l'art**. Il suggère l'idée d'un art indépendant, soucieux de chercher la perfection formelle, qui laisserait de côté la dimension idéologique, autrement dit le message que véhicule une œuvre. C'est l'acte de naissance du mouvement du **Parnasse**, nom issu du lieu mythologique où séjournaient Apollon et les neuf Muses.

■ En réaction contre la littérature réaliste, les parnassiens, en particulier leur chef de file **Leconte de Lisle**, affirment la supériorité de l'art sur le réel. C'est pour cette raison qu'ils choisissent la **poésie**, seul genre apte à transmettre leur **idéal**. Ils revendiquent un retour aux formes fixes, car il s'agit de **maîtriser les sentiments exprimés en poésie**.

■ Dans les années 1860 s'affirme le mouvement du **symbolisme**, qui constitue à la fois un prolongement du Parnasse et une réaction contre lui. Pour les symbolistes, **le monde doit être déchiffré grâce à des signes**. Le symbole*, c'est la partie visible de la réalité, qui ouvre sur une dimension invisible. Grâce à l'analogie*, l'écrivain établit des liens entre le sens explicite et le sens implicite.

■ Le symbolisme cherche à créer des **résonances entre les arts**, notamment entre la poésie, la peinture et la musique. Ainsi **Claude Debussy** (1862-1918) compose un poème symphonique directement inspiré de *L'après-midi d'un faune* de **Mallarmé**.

■ Le symbolisme redéfinit la place de l'homme dans la société. L'ouvrage de **Paul Verlaine**, *Les Poètes maudits* (1884) dessine le portrait de poètes contemporains (dont **Rimbaud**) qui ont fait évoluer la place de l'artiste dans la société. Il y affirme la supériorité de l'artiste sur les autres hommes.

■ En réaction au naturalisme, dont il est aussi une émanation, apparaît le **décadentisme**, qui met en scène un **monde qui se corrompt et se décompose**. Ils cultivent un pessimisme aigu, sous l'influence du philosophe allemand Arthur Schopenhauer.

■ **Joris Karl Huysmans** est le principal représentant du décadentisme. D'abord naturaliste, il s'en éloigne avec la publication de son chef-d'œuvre, *À rebours* (1884). Il y peint Des Esseintes, un esthète las du monde qui trouve **refuge dans l'art et les paradis artificiels** et qui juge l'art supérieur à la vie.

■ Symbolisme et décadentisme ont en commun de placer les valeurs de l'art au-dessus de toutes les autres. Ces deux courants traduisent aussi le **refus de croire que le réel est porteur d'espérance**. Seuls l'art, le rêve, l'invisible constituent des refuges. En ce sens, les artistes symbolistes et décadents sont en rupture avec leur temps.

9. Avant-garde et surréalisme

- 1896 : Alfred JARRY, *Ubu roi*
- 1910 : Edmond ROSTAND, *Chantecler*
- 1913 : Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools*
- 1918 : Tristan TZARA, Manifeste DaDa
- 1919 : Jean COCTEAU, *Le Potomak*
- 1924 : André BRETON, *Manifeste du surréalisme*
- 1925 : Antonin ARTAUD, *L'Ombilic des limbes*
- 1926 : Louis ARAGON, *Le paysan de Paris*
- 1926 : Paul ÉLUARD, *Capitale de la douleur*
- 1927 : Robert DESNOS, *La Liberté ou l'amour*
- 1928 : André BRETON, *Nadja* et *Le surréalisme et la peinture*
- 1929 : André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme*
- 1934 : Jean COCTEAU, *La Machine infernale*



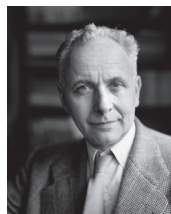
Alfred JARRY



Jean COCTEAU



Guillaume APOLLINAIRE



Louis ARAGON



André BRETON



Paul ÉLUARD

■ Le surréalisme est un mouvement **d'avant-garde**, qui naît en France au lendemain de la Première Guerre mondiale. Dès la fin du XIX^e siècle, plusieurs œuvres s'étaient signalées par leur modernité et leur singularité. **Alfred Jarry** publie *Ubu roi* en 1896, **Edmond Rostand** donne *Chantecler* en 1910, **Apollinaire** publie *Alcools* en 1913 et **Stravinski** compose *Le Sacre du printemps* la même année. Les surréalistes ont ainsi des précurseurs, mais vont pousser plus avant **l'expérience d'une nouvelle littérature**, fortement influencée par les **découvertes sur l'inconscient de Freud**, et le drame humain de la Première Guerre mondiale.

■ Les surréalistes se revendiquent des poètes incompris du XIX^e siècle, tels **Nerval**, **Lautréamont**, **Rimbaud** le « poète voyant » ou encore **Baudelaire**, qui théorisa la **modernité en art**.

■ À l'initiative de **Tristan Tzara**, le **mouvement dada**, qui se caractérise par son caractère **subversif**, naît en 1916. Le « Manifeste Dada » part en guerre contre toutes les valeurs bourgeoises.

■ Les surréalistes s'inspireront très largement de ce mouvement qui **remet en cause toutes choses établies** en art comme en morale.

■ Dans le domaine **pictural**, le **cubisme** s'impose dès 1907 à l'instigation de **Picasso**. Il ne s'agit plus de représenter le monde de manière figurative, mais abstraite, en jouant avec les volumes géométriques, les formes et les couleurs. La formule cubiste gagne les poètes (**Apollinaire**) et s'impose comme

une avant-garde. Le surréalisme s'en inspirera, notamment en peinture (**Dali**, **Marcel Duchamp**).

■ Le **surréalisme** cherche à **abolir les frontières entre le réel et le surréel**, c'est-à-dire **l'invisible, l'inconscient**, le rêve, même si le résultat peut a priori paraître « absurde ».

■ En 1924, dans le *Manifeste du surréalisme*, **André Breton** insiste sur les associations d'idées et de mots, fussent-elles incongrues.

■ Les surréalistes prônent les **inventions littéraires**, pour favoriser l'émergence de l'inconscient dans leurs écrits. C'est le cas de l'écriture **automatique** ou des **cadavres exquis**. Cette technique fait intervenir le « hasard objectif », qui libère les poètes des contraintes traditionnelles de la versification de la morale.

■ **L'immatériel** est au cœur de la recherche des surréalistes. Aussi s'intéressent-ils à la magie, l'astrologie et pratiquent le spiritisme, cherchant dans les voix de l'au-delà les voix insondables de l'inspiration.

■ Au **cinéma**, son principal représentant est **Luis Buñuel**, qui filme la porosité entre la réalité et les fantasmes, l'inconscient. On peut aussi citer **Jean Cocteau**. En peinture, le surréalisme est représenté par Salvador Dali et **René Magritte**.

■ Après la Seconde Guerre mondiale, le surréalisme survit de manière sporadique. L'autoritarisme d'André Breton a écarté les plus brillants poètes (Éluard, Aragon, Soupault), qui cherchent une voie plus personnelle.

10. Littérature d'après-guerre et contemporaine

- 1944 : Jean-Paul SARTRE, *Huis-clos*
- 1947 : Albert CAMUS, *La Peste*
- 1947 : Jean GIONO, *Un roi sans divertissement*
- 1949 : Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*
- 1949 : Jean GENET, *Journal d'un voleur*
- 1954 : Eugène IONESCO, *La Cantatrice chauve*
- 1957 : Michel BUTOR, *La Modification*
- 1957 : Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*
- 1959 : Nathalie SARRAUTE, *Le Planétarium*
- 1964 : Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol. V. Stein*
- 1967 : Michel TOURNIER, *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique*
- 1978 : George PEREC, *La Vie mode d'emploi*
- 1980 : J.M.G Le CLEZIO, *Désert*
- 1984 : Annie ERNAUX, *La Place*
- 1990 : Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*
- 1991 : Pascal QUIGNARD, *Tous les matins du monde*
- 1994 : Michel HOUELLEBECQ, *Extension du domaine de la lutte*
- 2001 : Yves BONNEFOY, *Les Planches courbes*
- 2002 : Pierre MICHON, *Le Corps du roi*



Jean-Paul SARTRE



Albert CAMUS



Simone de BEAUVOIR



Eugène IONESCO



Nathalie SARRAUTE



Marguerite DURAS

■ Après la Seconde Guerre mondiale, on découvre l'**horreur de la Shoah et des bombes atomiques** : tout espoir en l'homme semble aboli. L'heure est à la réflexion sur le sens de l'action humaine. La littérature cherche ainsi de nouvelles formes pour exprimer ce malaise profond. C'est dans les années 1950 que naissent le **nouveau roman** et le **théâtre de l'absurde**.

■ L'**existentialisme** est un courant de pensée philosophique né après 1945, élaboré par **Jean-Paul Sartre** (*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946) défendant l'idée que **l'homme se définit par ses actions** et par ses choix, non par un destin tout tracé qui conditionnerait sa vie.

■ Une telle conception introduit un **thème majeur** dans la littérature, celui de l'engagement. Face à l'absurdité et à l'horreur de la guerre, que faut-il espérer et choisir ? Dans le roman *La Peste* (1947) d'**Albert Camus**, le principal protagoniste, le docteur Rieux, réfléchit aux conséquences de la guerre et au **caractère inéluctable du mal**. Camus prendra position pendant la guerre d'Algérie (1954-1962), donnant rétrospectivement à son roman une résonance politique. L'engagement des auteurs du xx^e siècle se fait également au profit de la cause des femmes, où s'illustre **Simone de Beauvoir**.

■ Stylistiquement parlant, les écrivains se mettent à sonder la pensée des personnages, d'où l'emploi de **monologues* intérieurs** ou encore du point de vue interne.

■ Le caractère inutile et vain de l'action humaine est mis en scène au théâtre. Il engendre une prise de conscience de

l'absurde, terme qui donne son nom au **théâtre de l'absurde**. Il désigne des œuvres qui rejettent le réalisme psychologique et les conventions. Le langage y est en crise, comme la communication entre les personnages. *La Cantatrice chauve* d'**Eugène Ionesco** (1950) illustre cette nouvelle dramaturgie.

■ Au théâtre, Jean Genet met aussi en scène la violence (*Les Bonnes*, 1947) des rapports humains dans **une société où les valeurs bourgeoises ne sont plus crédibles**.

■ La fin des années 1950 voit naître le **nouveau roman**, sous l'instigation de romanciers comme **Alain Robbe-Grillet** ou **Nathalie Sarraute**. Le réel est déconstruit, la notion de personnage est remise en cause (*Nathalie Sarraute, L'Ère du soupçon*).

■ Parallèlement, le groupe de l'**Oulipo** (Ouvroir de littérature potentielle) mène des expériences autour de la contrainte en littérature. Le roman *La Disparition* de **Georges Perec** (1969) est un lipogramme, un texte qui exclut certaines lettres de l'alphabet, et ne comporte aucun e.

■ La fin du xx^e siècle est marquée par plusieurs figures majeures de la littérature. **Marguerite Duras**, inclassable, hérite du nouveau roman tout en créant une œuvre très personnelle. Au théâtre, **Jean-Luc Lagarce** et **Valère Novarina** renouvellent en profondeur le lien entre texte et mise en scène. Quant au roman, les récits autobiographiques et d'autofiction font naître des œuvres d'une grande force romanesque (*La Place* d'**Annie Ernaux**).

2

La poésie du XIX^e au XXI^e siècle

Les 5 points incontournables ●●●●●

La rupture romantique

Après la **Révolution**, les artistes éprouvent le besoin de renouveler leurs pratiques pour les accorder à une **nouvelle perception de l'histoire**. Les thèmes et les formes poétiques évoluent ainsi que les fonctions attribuées au poète. Son rapport au lecteur change : il est partagé entre un sentiment d'isolement et l'ambition d'être aussi **guide pour l'humanité**.

► Cours, p. 31 à 32

Le lyrisme

La poésie des XIX^e et XX^e siècles est marquée par l'élévation dans l'**expression des sentiments personnels**. Les parnassiens, y voient une confiance trop facile. Ce lyrisme est cependant souvent **le vecteur d'une ouverture vers l'universalité**.

► Cours, p. 32

La poésie face au réel

Les poètes s'interrogent : la poésie doit-elle donner à voir le monde tel qu'il est ou construire **un idéal** ?

Face à ce dilemme, certains auteurs choisissent une troisième voie : **intégrer le réel**, mais **en transformer la perception** pour mieux **en révéler la profondeur**. C'est la position qu'adopte Baudelaire, puis les symbolistes.

► Cours, p. 34 à 35

Une quête incessante

À partir du romantisme, les poètes sont confrontés à la nécessité d'**inventer un langage poétique adapté à leur temps**. La poésie fait l'objet de questionnements intenses et le genre connaît un **renouvellement perpétuel**.

De nombreux mouvements se succèdent : le Parnasse, le symbolisme, l'Esprit nouveau, le dadaïsme, le surréalisme... jusqu'à la poésie contemporaine qui se caractérise par des **expérimentations** permanentes.

► Cours, p. 32 à 36

Poésie et modernité

L'histoire de la poésie aux XIX^e et XX^e siècles est déterminée par son rapport au monde moderne. Celui-ci offre de **nouvelles réalités** que la poésie peut célébrer, comme le fait Apollinaire dans *Alcools*.

► Cours, p. 35 à 36

Panorama

À l'époque classique et au Siècle des lumières, la poésie est majoritairement mise au service de la raison : la forme versifiée a pour fonction d'être porteuse d'idées, de manière claire et frappante. Mais la Révolution française bouleverse le paysage littéraire, et de nouveaux pouvoirs sont attribués à la poésie. Elle est désormais perçue comme une langue extraordinaire, radicalement différente de la parole quotidienne, et qui a pour rôle d'agir sur les sensations autant que sur les significations. Une exigence de renouveau et d'originalité s'impose et entraîne une réflexion intense sur le genre que traduisent les différents mouvements littéraires qui se succèdent tout au long des XIX^e et XX^e siècles.

1 La poésie romantique

a. Une poésie dictée par les circonstances historiques

■ Au lendemain de la Révolution française, les artistes ont conscience que la société a changé et que l'art doit s'adapter à ce nouveau contexte : de là naît le mouvement romantique.

■ Les circonstances historiques (les révolutions de 1789, 1830 et 1848, mais aussi l'Empire puis la Restauration) sont difficilement analysables pour les hommes du XIX^e siècle qui sont immergés dans les événements. Aussi certains poètes romantiques considèrent-ils que leur rôle est de donner une lisibilité à leur époque, de guider et d'éclairer le peuple, tels des prophètes. C'est notamment ce qu'affirme Victor Hugo dans « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*, 1840).

■ La poésie romantique soulève donc souvent des questionnements historiques, politiques, philosophiques et religieux. Hugo, député puis principal opposant à Napoléon III, ou Lamartine, qui proclame la Deuxième République en 1848, sont hommes politiques en même temps que poètes.

■ D'autres auteurs hésitent en revanche à assumer la lourde charge du poète-guide. Dans « Moïse », extrait des *Poèmes antiques et modernes* (1826), Vigny représente un prophète exténué par sa mission. Musset et Gautier refusent quant à eux de faire entrer la politique dans leurs vers, mais réagissent à l'actualité par la fantaisie et l'ironie*. Nerval, après avoir exposé ses convictions politiques dans ses poèmes de jeunesse, s'évade vers un univers mystérieux dans *Les Chimères*, parues en 1854.

b. La mise en avant de l'individu

Les bouleversements historiques provoquent également un sentiment de solitude et d'égarement : les poètes romantiques ont souvent la sensation de ne pas trouver leur place dans une société matérialiste. La poésie romantique donne, par conséquent, à entendre les tourments de l'individu : le doute, l'espoir, la révolte et les passions font partie des thèmes privilégiés de cette poésie.

Le lyrisme, expression d'émotions personnelles dans un style élevé et musical, connaît donc un essor sans précédent. En 1820, les *Méditations poétiques* de Lamartine sont l'emblème de ce renouveau, même si Marceline Desbordes-Valmore avait déjà publié l'année précédente quelques poèmes lyriques et romantiques.

c. Le renouveau formel

La valorisation de l'individu s'accompagne d'une recherche formelle : le style est supposé traduire la singularité du moi.

Les romantiques restent fidèles aux vers les plus employés dans la poésie classique (alexandrins, décasyllabes, octosyllabes), mais en assouplissent le rythme en multipliant les enjambements et les coupes : dans les alexandrins, la coupe la plus forte n'est plus forcément la césure à l'hémistiche (Hugo utilise par exemple un trimètre romantique, composé de trois segments de quatre syllabes, dans « Réponse à un acte d'accusation » : « J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin »). Ils recherchent également l'originalité dans leurs rimes.

Le poème en prose est expérimenté par Aloysius Bertrand dans *Gaspard de la Nuit*, recueil publié en 1842, après la mort de l'auteur.

Le lexique est également renouvelé : les romantiques renoncent aux bien-séances et acceptent de faire entrer en poésie un vocabulaire concret.

Ils recherchent enfin de nouvelles sources d'inspiration : le Moyen-Âge devient un cadre aussi apprécié que l'Antiquité, et les décors exotiques sont en vogue, en particulier en 1829, année où paraissent *Les Orientales* de Hugo et les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset.

2 Parnasse et symbolisme

a. Une réaction contre le romantisme

Souvent imitée, la poésie romantique perd peu à peu l'originalité qui était sa raison d'être. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle devient donc l'objet du rejet d'une nouvelle génération de poètes qui en critique les épanchements, jugés faciles.

■ Ainsi Baudelaire, pourtant encore très marqué par l'influence du romantisme, notamment dans son expression d'une révolte douloureuse, attaque avec virulence les écrits de Musset devenus le symbole* de cette poésie de la confiance personnelle.

b. Le Parnasse, ou la quête de la perfection

■ À l'opposé du lyrisme subjectif des romantiques, les poètes parnassiens recherchent une poésie impersonnelle : l'auteur n'exprime pas ses sentiments, son unique objectif étant de produire un objet de beauté.

■ Le Parnasse recherche en effet une perfection formelle : les poèmes doivent être ciselés comme des bijoux (c'est pourquoi *Émaux et camées* de Théophile Gautier, paru en 1852, est souvent considéré comme précurseur du mouvement). La poésie de Banville, de Sully Prudhomme, de José Maria de Heredia ou de François Coppée se distingue par un vocabulaire précis et raffiné, et par une versification rigoureuse.

■ Même s'il est impossible à une œuvre d'être entièrement détachée de son contexte, les poètes parnassiens refusent toute forme d'engagement : selon eux, la poésie n'a pas pour fonction d'être utile ; les considérations idéologiques la détourneraient de la quête absolue du beau. C'est ce que l'on nomme parfois la théorie de « l'art pour l'art ».

c. Le symbolisme, une poésie du déchiffrement

■ Les poètes symbolistes partagent avec les parnassiens, dont ils sont souvent proches, l'ambition de la perfection : certains textes du premier recueil de Verlaine, *Poèmes saturniens* (1866), évoquent le désir d'une poésie impassible.

■ Ils renouent cependant avec l'idée romantique selon laquelle le poète est celui qui peut déchiffrer les mystères du monde. Mais ce déchiffrement n'est plus considéré comme le résultat d'un don ou d'une inspiration, il est le fruit d'un travail conscient : c'est la thèse de Rimbaud pour qui le poète doit « se faire voyant » (lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871).

■ Toutefois, ils ne cherchent pas à révéler ce mystère aux hommes, dans la mesure où ils se sentent étrangers à une société qui leur paraît hostile : ils se perçoivent comme des « poètes maudits » (titre d'un essai de Verlaine, en 1884 et 1888).

■ La poésie symboliste est donc une poésie de la suggestion et de la sensation et non de l'expression qui peut aboutir, chez Mallarmé, à une parole hermétique. C'est au lecteur de déchiffrer ce que le poète suggère par des métaphores* très travaillées et des images inédites.

■ Ce travail de la suggestion passe aussi par des recherches formelles : Verlaine expérimente le vers impair, Baudelaire et Rimbaud explorent le poème en prose respectivement dans *Le Spleen de Paris* (1869) et *Illuminations* (1886) et Mallarmé propose une disposition innovante des mots sur la page dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

3 L'Esprit nouveau

a. La poésie du monde moderne

■ À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, les progrès techniques créent de nouvelles réalités auxquelles la poésie cherche à s'accorder. En 1917, Apollinaire prononce à ce sujet une conférence intitulée « L'Esprit nouveau et les poètes ».

■ La poésie célèbre cette nouveauté grisante : l'électricité, le train, l'aviation et, plus généralement, la vitesse deviennent des thèmes poétiques. « Zone » d'Apollinaire et *La Prose du Transsibérien* de Cendrars sont emblématiques de cette démarche.

■ La ville moderne est le cadre privilégié de cette poésie ; Baudelaire y avait déjà fait allusion, mais elle est désormais considérée avec enthousiasme et non plus avec inquiétude.

b. La modernité formelle

■ En accord avec les thèmes abordés, la poésie de l'Esprit nouveau poursuit et radicalise les innovations formelles initiées par les romantiques et les symbolistes.

■ Le vers n'est plus nécessairement soumis aux règles de la métrique : il peut comporter un nombre de syllabes variable, et la rime peut devenir approximative, voire disparaître. C'est le vers libre.

■ Apollinaire pousse la recherche formelle à l'extrême avec ses *Calligrammes* (1918).

■ Quant à la syntaxe et au vocabulaire, ils imitent parfois le langage quotidien, deviennent prosaïques.

c. Une redéfinition de la place du poète dans le monde

■ Enivrés par le monde moderne, les poètes de l'Esprit nouveau ne se perçoivent plus comme des artistes rejetés, mais comme des artisans, des hommes parmi les hommes. Leurs fréquentes collaborations avec d'autres artistes, notamment avec des peintres cubistes, renforcent ce sentiment.

■ Cependant, la Première Guerre mondiale remet en cause l'enthousiasme produit par la modernité.

4 Le surréalisme

a. L'influence du dadaïsme

Les atrocités de la Première Guerre mondiale font naître le sentiment que le monde est absurde. En réaction à ce sentiment, un groupe d'artistes, dont Tristan Tzara est le principal représentant, rejette toute forme de convention et de contrainte. Leur poésie est principalement marquée par une volonté de provocation, lisible jusque dans le nom qu'ils donnent à leur mouvement : « Dada ».

Le surréalisme est fondé par des artistes qui se reconnaissent dans le geste de rupture de Dada mais désirent, contrairement au dadaïsme, que leur poésie puisse être porteuse de valeurs.

b. L'exploration de l'inconscient

Représenté par Breton, Aragon, Éluard, Prévert, Desnos, Reverdy ou Char, la poésie surréaliste est marquée par les découvertes de Freud. Les auteurs souhaitent que leurs œuvres soient un accès à l'inconscient, voire qu'elles soient le produit même de l'inconscient. Ils explorent donc les thèmes de la folie, de l'amour passionné, du rêve et du hasard.

Leurs techniques d'écriture sont aussi destinées à permettre le surgissement de l'inconscient : ils pratiquent l'association libre d'idées et d'images, l'écriture automatique, ou encore des jeux comme le cadavre exquus ou le collage.

c. Une dimension politique

Révolutionnaire par ses formes, la poésie surréaliste l'est aussi par sa volonté de changer le monde.

De nombreux surréalistes adhèrent au Parti communiste et en défendent les idéaux. Mais les dissensions qui traversent le parti divisent aussi les membres du groupe littéraire.

Les surréalistes s'engagent aussi massivement dans la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale : Desnos meurt en déportation, Aragon et Char témoignent de leur engagement dans leurs poèmes, et « Liberté », poème d'Éluard, est parachuté au-dessus de la France en avril 1943, en signe d'espoir et d'insoumission.

5 La Poésie contemporaine

La liberté que les poètes n'ont cessé de revendiquer tout au long des xix^{e} et xx^{e} siècles continue à s'affirmer jusqu'au xxi^{e} siècle. Désormais affranchis des écoles et des mouvements littéraires, les poètes poursuivent la quête d'un langage différent.

Les nouvelles technologies contribuent à cette quête : non seulement elles représentent de nouveaux supports de diffusion pour un genre qui se vend peu en librairie, mais elles offrent aussi de nouvelles ressources créatives. Le numérique permet en effet de générer des textes grâce à une approche mathématique ou algorithmique qu’avaient déjà explorée Guillevic ou encore Queneau et Roubaud avec l’OuLiPo (Ouvroir de Littérature potentielle).

Hugo, *Les Contemplations*, livres I à IV / « les mémoires d’une Âme »

Une très large part de la poésie romantique est lyrique : elle retranscrit les émotions d’un sujet qui s’exprime à la première personne et est généralement identifié au poète. Cependant, même lorsqu’elle vise la sincérité et l’authenticité, l’écriture poétique est toujours une construction littéraire : en se mettant en scène, le poète crée un personnage. Le romantisme soulève donc la question de la possibilité et des limites d’une poésie d’ordre autobiographique. Les poètes des XIX^e et XX^e siècles ne cessent de se confronter à cette interrogation à laquelle ils apportent des réponses très diverses.

1 Que sont les « mémoires d’une âme » ?

a. Le genre des mémoires

Dans la préface des *Contemplations*, Victor Hugo définit son recueil comme « les mémoires d’une âme ». Il se réfère ainsi à un genre littéraire qui, habituellement, ne relève pas de la poésie.

Les mémoires, genre très en vogue à l’époque classique (avec les *Mémoires* de La Rochefoucauld, du cardinal de Retz ou de Saint-Simon, par exemple), se caractérisent en effet par le récit en prose et rétrospectif de l’expérience de l’auteur qui peut rapporter des anecdotes relatives à sa vie privée tout en mettant l’accent sur son rôle dans la vie publique, qu’il ait été acteur ou témoin des événements historiques. C’est ce qui distingue les mémoires des confessions ou de l’autobiographie.

En 1849, Chateaubriand publie ses *Mémoires d’outre-tombe*, immense œuvre romantique qui a beaucoup impressionné Hugo et à laquelle il songe certainement lorsqu’il emploie le mot « mémoires » dans la préface des *Contemplations*.

b. L'âme

Le mot « âme » possède des connotations* métaphysiques : il désigne la part immatérielle d'un être, mais aussi ses facultés morales et spirituelles. Selon de nombreuses croyances, il désigne également ce qui subsiste de la personne après sa mort, et peut même être employé pour désigner un fantôme.

En qualifiant son recueil de « mémoires d'une âme », Hugo confère donc une dimension spirituelle à son recueil et se rapproche de Chateaubriand ; l'expression doit en effet être mise en relation avec une autre affirmation de la préface : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. » Le poète suggère ainsi que les « mémoires d'une âme » sont plus que le récit de sa vie : elles retracent l'expérience intime et collective d'une conscience humaine.

2 Poésie et mémoires de l'âme, du XIX^e au XX^e siècle

a. Le romantisme

Si l'expression « mémoires d'une âme » est propre à Hugo et ne rencontre pas d'équivalent exact dans la poésie romantique, elle suppose un questionnement que l'on retrouve chez nombre de ses contemporains.

Lamartine, Desbordes-Valmore et Musset, par exemple, nourrissent tous trois leur poésie de souvenirs personnels pour explorer les méandres de l'âme humaine : dans « Le Lac », Lamartine se remémore une journée passée en compagnie de la femme qu'il a perdue et en tire une méditation sur le rapport de l'homme au temps ; dans « Tristesse », Desbordes-Valmore revient sur son enfance pour interroger la nostalgie ; quant à Musset, il évoque, dans le cycle des *Nuits*, ses désillusions amoureuses à l'origine d'une réflexion sur le dépassement de la souffrance.

Dans ses poèmes, Musset suggère aussi que le lyrisme est plus qu'une simple confiance : le « je » qui s'exprime est « le poète », figure allégorique qui ne se réduit pas à son « moi » biographique.

Les Contemplations demeurent cependant une œuvre singulière dans la mesure où les « mémoires d'une âme » s'y déploient à l'échelle de tout un recueil.

b. Baudelaire et les parnassiens, ou l'éclipse du « moi »

En prônant une écriture impassible, Baudelaire et les parnassiens s'interdisent *a priori* de faire de leur poésie les « mémoires d'une âme » : ils refusent de s'y mettre en scène et d'y exprimer leurs émotions.

■ Baudelaire est pourtant conscient que son « âme » est présente dans sa poésie et peut ainsi rejoindre celle de tous les hommes. Le dernier vers du poème « Au lecteur » des *Fleurs du mal* : « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ! » est en quelque sorte une réponse à la préface des *Contemplations*, dans laquelle Hugo écrit : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! »

c. Retour du « moi »

■ À la fin du XIX^e siècle et tout au long du XX^e, des poètes continuent à interroger et dévoiler leur âme, en recourant à des genres très divers qui recourent partiellement celui des mémoires.

■ Après s'être aimés et déchirés, Rimbaud et Verlaine témoignent chacun à leur manière de cette expérience bouleversante. Dans *Une saison en enfer* (1873), Rimbaud l'évoque à travers des poèmes en prose que Verlaine qualifie de « prodigieuse autobiographie psychologique » (la psychologie est, étymologiquement, l'étude de l'âme). Lui-même, après s'être converti en prison, se livre dans *Sagesse* à son examen de conscience, et son recueil peut s'apparenter à une confession.

■ Dans ses *Poèmes à Lou*, lettres d'amour écrites pendant la Première Guerre mondiale, Apollinaire dit ses sentiments tout en apportant un témoignage sur la vie du front. Ce recueil rejoint donc les mémoires dans la mesure où il articule l'intime et l'histoire, mais il s'en distingue parce qu'il n'est pas rétrospectif. Il en va de même dans les *Feuillets d'Hypnos*, journal poétique tenu par René Char pendant qu'il était dans le maquis avec ses camarades résistants.

3 Présentation des *Contemplations*

a. Le contexte

■ Les *Contemplations* sont fortement marquées par le contexte politique et personnel dans lequel Victor Hugo les a composées. En 1856, Hugo est en exil depuis plus de quatre ans. Le 2 décembre 1851, le président Louis Napoléon Bonaparte, refusant de quitter le pouvoir à la fin de son mandat, a fait un coup d'État et a durement réprimé les insurrections qui s'en sont suivies. Hugo s'est opposé farouchement à cette prise de pouvoir violente et, recherché, a été contraint de quitter la France, d'abord pour la Belgique, puis pour les îles anglo-normandes. De son exil, il continue à lutter, en publiant *Napoléon le Petit* dès 1852 et *Châtiments* en 1853. C'est après la parution de ce recueil qu'il commence à travailler aux *Contemplations*.

■ L'exil est pour lui un second déchirement, après la mort de sa fille Léopoldine : le 4 septembre 1843, à l'âge de 19 ans, elle s'est noyée dans la Seine, à Villequier, au cours d'une promenade en bateau. Son époux, Charles Vacquerie, a essayé de

la sauver et a péri avec elle. Hugo est alors loin de sa famille : il voyageait avec sa maîtresse Juliette Drouet et a appris la nouvelle par la presse ; ce choc le poursuit encore en 1856, d'autant plus que son bannissement lui interdit désormais de se recueillir sur la tombe de sa fille. Ce double traumatisme est inscrit dans la structure des *Contemplations* : le deuil et l'exil marquent la frontière entre les deux parties, « Autrefois » et « Aujourd'hui ».

b. Accueil et postérité

■ Lors de sa parution, le recueil suscite des réactions contrastées : si certains des contemporains de Hugo, comme Dumas, l'admirent, d'autres le jugent démesuré ou critiquent ses images, dont l'audace et l'originalité choquent.

■ Les *Contemplations* demeurent pourtant l'un des recueils les plus célèbres de Hugo, et son influence sur les générations poétiques suivantes n'est pas négligeable. Le premier poème de Verlaine, « La Mort », est par exemple dédié à Hugo, et l'influence des *Contemplations* y est très nette.

4 Les grands thèmes des *Contemplations*

■ La structure des *Contemplations* est chronologique (chaque livre correspondant à une étape de l'existence), mais elle est aussi thématique. Chaque livre est en effet dominé par un thème principal qui lui confère sa tonalité dominante :

- **Le livre I, « Aurore »**, est, comme l'indique son titre, le livre des commencements : les motifs du printemps et de l'enfance y sont présents, de même que celui des amours légères de la jeunesse, mais il rappelle aussi les débuts de la carrière littéraire du poète.
- **Le livre II, « L'Âme en fleurs »**, est centré sur l'amour ; on y devine la figure de Juliette Drouet. Comme « Aurore », il a pour principal décor une nature accueillante, mais qui devient moins naïve.
- **Le livre III, « Les Luites et les rêves »**, inscrit dans le recueil des thèmes plus engagés : face à la souffrance et à la misère, le poète dit son indignation et ses espoirs.
- **Quant au livre IV, « Pauca meae »** (« Le peu de chose [qu'il reste] de la mienne [ma fille] ») est dédié à Léopoldine : les poèmes retracent les étapes du deuil et font revivre le souvenir de l'enfant disparue. Les paysages se font souvent plus sombres, nocturnes et automnaux.

■ Les thèmes circulent toutefois d'un livre à l'autre. Des signes avant-coureurs de la mort sont perceptibles dans « Autrefois », et les questionnements politiques et spirituels qui caractérisent les livres V et VI sont déjà esquissés dans les quatre premières sections, en particulier dans « *Magnitudo parvi* », qui constitue la charnière du recueil.

5 Fonctions du poète ?

a. Agir depuis l'exil

■ L'exil oblige Hugo à s'interroger sur son rôle de poète : sur son île, il est à l'écart du monde et des fonctions politiques qu'il occupait avant le coup d'État. Peut-il agir par la poésie ? La réponse est évidente pour un recueil satirique comme *Châtiments*, attaque directe contre l'empereur et ses complices. Elle est plus complexe pour un recueil lyrique comme *Les Contemplations*.

■ Hugo ne renonce pas à prendre parti : dans « *Melancholia* », par exemple, il dénonce la misère et l'injustice sociale. Son statut d'exilé, souligné dans le recueil grâce à l'image récurrente de l'île, lui confère d'ailleurs une légitimité plus grande pour devenir le porte-parole de l'humanité : non seulement l'exil est la preuve de son courage et de son refus du compromis, mais c'est aussi une position qui lui permet de prendre du recul, de considérer le monde avec la distance du sage.

b. Vision et déchiffrement

■ Le poète des *Contemplations* est aussi un être doté de facultés particulières, qui lui permettent de voir et de dire le monde avec profondeur et justesse. Il a une affinité avec la nature, dont il déchiffre les mystères, ce qu'il affirme par exemple dans « Oui, je suis le rêveur... ». Parce qu'il a traversé l'épreuve du deuil, il a aussi acquis une connaissance de l'invisible et de l'au-delà ; il peut parler aux morts (c'est la fonction du livre IV) et révéler aux vivants les secrets de l'univers.

6 Parcours problématisé : « Mémoires d'une âme » et *Contemplations*

■ Le « je » des *Contemplations* est donc un être privé d'identité : l'exil lui a ôté sa personnalité sociale et le deuil lui a donné la sensation d'appartenir au monde des morts. Comment pourrait-il dès lors écrire ses « mémoires », supposées retracer la vie personnelle et publique d'une personne reconnaissable ?

■ C'est précisément son statut d'« âme » qui est la clef. Les dates des poèmes rappellent les étapes de la vie de Hugo, mais les poèmes font progressivement disparaître sa personnalité pour s'ouvrir sur l'universel. En tant qu'« âme », le « je » peut se souvenir des émotions de sa vie passée, et lui donner du sens, grâce au recul de l'expérience : c'est ainsi qu'est composé « Autrefois ».

■ Mais ce statut lui permet surtout de sortir des limites de sa vie personnelle pour acquérir une vision plus vaste : c'est le mouvement d'« Aujourd'hui » et le sens même du mot « contemplation ».

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* / alchimie poétique

De nombreuses métaphores, parfois diamétralement opposées, ont été employées au fil des siècles pour représenter l'activité poétique et tenter de l'expliquer. Le poète est tantôt considéré comme un prophète inspiré qui reçoit d'en haut une parole qu'il doit transmettre aux hommes, tantôt comme un artiste qui fabrique patiemment ses poèmes. Une autre métaphore, utilisée notamment par Baudelaire, conjugue les pouvoirs exceptionnels du prophète et la patience de l'artisan : celle de l'alchimiste.

1 Qu'est-ce que « l'alchimie poétique » ?

a. Définition de l'alchimie

■ L'alchimie est une science occulte, en vogue notamment au Moyen Âge et à la Renaissance, et dont l'objectif est de percer les secrets supposés de la nature. Les alchimistes cherchaient, par des recherches longues et complexes, à fabriquer l'élixir de longue vie, la panacée (remède universel) et surtout la pierre philosophale, capable de transformer les métaux vils, comme le plomb, en métaux nobles, comme l'or.

■ Cette troisième recherche, surnommée « le Grand Œuvre », est destinée à agir sur la matière et se déroule en trois phases : l'œuvre au noir, l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge. Chacune réclame des opérations longues et minutieuses, et correspond à une purification de la matière.

■ Comparer la poésie à l'alchimie, c'est donc lui conférer un caractère mystérieux, mais aussi suggérer qu'elle résulte d'un travail rare et difficile.

b. La boue et l'or

■ Dans un projet d'épilogue aux *Fleurs du mal*, Baudelaire écrit, s'adressant à Paris : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». Destiné à être placé à la fin du recueil, ce vers le désigne comme un processus alchimique.

■ Le plomb est cependant remplacé ici par la boue, symbole de bassesse et de souillure. La poésie consisterait donc à créer une œuvre belle et précieuse à partir de la matière, même dans ce qu'elle a de plus vil et de plus laid.

■ Le poète affirme ainsi sa puissance, mais cette affirmation est aussi une provocation, car l'alchimie est souvent perçue comme une pratique dangereuse, proche de la sorcellerie.

2 Fonction de la poésie ?

a. Transfiguration du réel

La poésie est souvent considérée comme dotée de la capacité de changer notre perception du réel, en en dévoilant des aspects ignorés, grâce à la sensibilité du poète. Celui-ci aurait la faculté de reconnaître le véritable prix du monde qui nous entoure, et donc de le rendre précieux à nos yeux.

C'est ce que suggère Musset, en employant déjà une image qui suggère une alchimie poétique, dans son poème « Impromptu » en réponse à cette question : « Qu'est-ce que la poésie ». Il affirme en effet que l'ambition du poète est de « Faire une perle d'une larme ». Il rappelle ainsi que la poésie rend durable ce qui est éphémère, en fixant les sensations sur le papier.

Dans le cas de Baudelaire, cette alchimie va plus loin encore, puisque sa poésie veut transformer diamétralement le regard du lecteur sur le réel, en lui montrant de la beauté là où il croyait ne voir que de la laideur.

b. Transformation du langage

Cette métamorphose ne peut cependant être due uniquement aux facultés de perception du poète : il ne suffit pas de voir le monde autrement, il doit aussi être capable de transmettre cette vision. C'est pourquoi l'alchimie poétique passe nécessairement par un travail sur le langage : c'est en transformant les usages ordinaires du langage que le poète peut transformer notre regard sur le réel.

C'est ce que suggère Rimbaud, lorsque, marqué par l'influence de Baudelaire, il intitule l'une des sections d'*Une saison en enfer* « Alchimie du verbe ». Le mot « verbe » est ici à comprendre comme un synonyme de « parole » : le langage est à la fois ce que le poète transforme, et ce grâce à quoi il transforme notre vision du réel.

La parole poétique doit en effet produire des effets surprenants, inhabituels, pour briser la monotonie de nos sensations quotidiennes. Ainsi, lorsque Baudelaire écrit dans « Spleen » (LXXVI) : « Je suis un vieux boudoir, plein de roses fanées », la comparaison* incongrue d'un être à une pièce étonne. Les mots, détournés de leur usage ordinaire, nous semblent neufs ; non seulement ils nous permettent d'imaginer les états d'âme du poète, mais ils nous amènent aussi à considérer différemment les lieux et les objets les plus familiers.

3 Présentation des *Fleurs du mal*

a. Le contexte

■ Lorsque Baudelaire publie *Les Fleurs du mal* en 1857, le romantisme domine encore le paysage poétique français : Nerval a publié *Les Chimères* trois ans plus tôt, Hugo, *Les Contemplations* l'année précédente, et son œuvre, tout comme celles de Vigny ou de Desbordes-Valmore, n'est pas encore achevée.

■ Il ne faut pas oublier par ailleurs que le recueil regroupe des poèmes rédigés sur une longue période, certains dès 1840, en pleine période romantique.

■ Dans les années 1850, une aspiration à un autre usage de la poésie commence cependant à se faire sentir : en 1852, la parution d'*Émaux et Camées* de Théophile Gautier et des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle marque les débuts de la quête de perfection formelle qui caractérise le Parnasse.

■ Baudelaire se situe au confluent des différentes tendances poétiques de son temps : comme les parnassiens, il aspire à créer une forme « impeccable » (adjectif qu'il emploie à propos de Théophile Gautier dans la dédicace des *Fleurs du mal*) et rejette les excès sentimentaux qui caractérisent les imitations médiocres du romantisme. Une sensibilité singulière transparait cependant dans sa poésie, mais elle est suggérée de manière indirecte, et ouvre en cela la voie au symbolisme.

■ Enfin, Baudelaire a en commun avec les romantiques un sentiment de révolte très prononcé. Cette révolte est dirigée contre le conformisme bourgeois, la pesanteur et l'hypocrisie des convenances sociales et morales qui caractérisent la société du Second Empire.

b. Accueil et postérité

■ Ce refus du conformisme vaut aux *Fleurs du mal* un accueil très houleux : le recueil, souvent provocateur, avec notamment des poèmes sombres et révoltés ou chargés d'un érotisme assumé, est jugé immoral et donc dangereux. Baudelaire doit donc subir un procès pour « outrage à la morale publique et offense à la morale religieuse ». Il est condamné à une forte amende et six poèmes sont censurés. Il reçoit également des critiques extrêmement violentes ; seuls quelques auteurs comme Barbey d'Aurevilly reconnaissent son œuvre à sa juste valeur et en célèbrent la puissance.

■ Pour les générations suivantes en revanche, l'influence des *Fleurs du mal* est immense. Baudelaire est considéré par les symbolistes comme l'initiateur d'une nouvelle poésie. Dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud écrit ainsi : « Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai dieu ».

4 Les grands thèmes des *Fleurs du mal*

Spleen et Idéal, les deux motifs qui donnent son titre à la première section des *Fleurs du mal*, qui est aussi la plus longue, se retrouvent dans tout le recueil.

a. Le spleen

Le spleen, mot anglais qui désigne la rate, est le nom que Baudelaire emploie pour évoquer une mélancolie profonde, voisine du désespoir. Selon la médecine ancienne, la mélancolie serait en effet provoquée par un excès de bile noire, produite par la rate.

Les thèmes de la souffrance et de la blessure, de la violence et de l'alcool, de la mort et de la fuite du temps sont liés au spleen, ainsi que les doutes spirituels qui se changent souvent en révolte.

Le spleen naît chez Baudelaire d'une sensation de solitude, de vacuité, d'ennui et d'insatisfaction permanente, mais aussi d'un sentiment de culpabilité, d'un dégoût de soi et du monde réel.

b. L'idéal

Pour échapper au spleen, le poète se tourne donc vers l'idéal, qu'il cherche à atteindre par la création. On rencontre donc dans le recueil les thèmes du rêve, du voyage, de l'amour, et surtout de la beauté.

Cependant, l'idéal est, par définition, opposé au réel. La beauté reste donc très difficile à atteindre. Le poète ne peut l'approcher que de manière indirecte, grâce aux « Correspondances » dont il expose la théorie dans l'un des poèmes les plus célèbres du recueil : ce sont des symboles qui permettent de dépasser les apparences du réel pour percevoir la nature secrète des choses et leur « profonde unité ».

Mais hors de ces moments de révélation fulgurants, la beauté reste liée au spleen : soit elle est idéale et inaccessible, et cause la souffrance et le regret (comme dans « À une passante »), soit, lorsqu'on la trouve dans le réel, elle est mêlée d'étrangeté, voire d'horreur, par exemple dans « Une charogne » et « Danse macabre », où Baudelaire crée une esthétique de la beauté morbide, où encore dans les poèmes où l'auteur dépeint la ville moderne, à la fois fascinante et inquiétante.

5 Parcours problématisé : alchimie poétique dans *Les Fleurs du mal*

■ L'idéal et le spleen sont donc étroitement liés dans le recueil : ils s'engendrent mutuellement. Seule l'alchimie poétique pourrait permettre de dépasser ce mouvement douloureux. En créant de la beauté et du plaisir (« l'or ») à partir de la laideur et de la souffrance (« la boue »), grâce au patient travail sur le langage que représente la poésie, l'alchimie de l'écriture peut faire naître de l'ennui et du désespoir un geste créateur, donc positif.

■ La sensibilité du poète est néanmoins un pouvoir dangereux, qui peut produire l'effet inverse. C'est ce que Baudelaire expose dans « Alchimie de la douleur », où la tristesse du poète « change l'or en fer ». Cependant, en décrivant cette métamorphose décevante, Baudelaire compose un poème, c'est-à-dire un objet de beauté : le cycle des transfigurations alchimiques est ainsi sans fin.

Apollinaire, *Alcools* / modernité poétique

Le classicisme valorisait la capacité des arts à produire une beauté universelle et atemporelle et cette qualité est restée attachée en particulier à la poésie qui a le pouvoir d'éterniser les instants vécus (c'est le sens des célèbres vers du « Lac » de Lamartine : « Ô temps, suspends ton vol, et vous, heures propices ! / Suspendez votre cours »). Cependant, dès lors que le romantisme remet en cause les valeurs classiques, cet idéal entre en conflit avec un autre, celui de la modernité.

1 Qu'est-ce que la modernité poétique ?

a. L'émergence de la notion de modernité

■ La question de la nécessité d'écrire une littérature moderne se pose bien avant le romantisme : au XVIII^e siècle, la querelle des anciens et des modernes oppose ceux qui, comme Boileau, pensent que la littérature ne peut atteindre la perfection que dans l'imitation des auteurs antiques et ceux qui, comme Charles Perrault, pensent qu'il est possible et nécessaire d'innover.

■ Les romantiques réactivent cette exigence d'innovation et d'originalité, fondatrice de leur mouvement. Mais c'est avec Baudelaire que la notion de modernité s'impose explicitement. En 1863, dans l'essai *Le Peintre de la vie moderne*, il définit la modernité comme la prise en compte dans l'art de ce qui est fugitif, éphémère : – le mouvement, les impressions passagères, mais aussi ce qui est propre à une époque et à ces modes – et n'était jusque-là pas jugé digne de figurer en poésie.

b. Modernité poétique et modernité technique

— L'exigence baudelairienne de la modernité est accentuée par le contexte économique et culturel de la seconde moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle : l'urbanisation, la seconde révolution industrielle et les progrès techniques qui l'accompagnent donnent la sensation d'une accélération du temps et d'un enrichissement du réel que la poésie doit prendre en charge.

— C'est le principe même de l'« Esprit nouveau » qu'Apollinaire définit dans sa conférence de 1917 : le monde est devenu plein de surprises et la poésie, si elle ne veut pas être dépassée, doit produire les mêmes sensations.

— Cependant, les deux guerres mondiales révèlent les ravages que peuvent produire les progrès techniques et scientifiques. Ils semblent même menacer la civilisation, ce qui peut expliquer le retour à une esthétique plus classique, par exemple dans la poésie de Paul Valéry.

— La recherche de la modernité en poésie atteint donc son apogée dans les premières années du XX^e siècle, mais elle ne constitue pas un mouvement littéraire chronologiquement arrêté : il s'agit plutôt d'une disposition, d'une attitude à l'égard du monde et de l'écriture, qui se prolonge jusqu'à nos jours.

2 Les caractéristiques de la modernité poétique

a. Des thèmes privilégiés

— Le premier principe de la modernité poétique consiste à faire entrer dans le domaine artistique de nouvelles réalités : l'animation de Paris transformée par les travaux du baron Haussmann chez Baudelaire, les nouveaux moyens de transport ou les paysages industriels chez Apollinaire ou Cendrars.

— Plus généralement, les poètes s'intéressent aux objets et aux événements du quotidien dont la poésie révèle la beauté, voire l'étrangeté. C'est l'une des caractéristiques de la poésie de Prévert, et la principale ambition de Francis Ponge dans *Le Parti pris des choses* (1942).

b. Caractéristiques formelles

— La modernité poétique surprend non seulement par les motifs qu'elle déploie, mais aussi par le langage auquel elle recourt pour les évoquer.

— Pour reproduire les sensations de vitesse, de diversité et d'enivrement que produit le monde moderne, les poètes s'affranchissent des règles de versification, ou inventent leurs propres règles : le vers libre et le poème en prose s'imposent, les jeux avec la typographie et le blanc de la page se multiplient.

Le vocabulaire se diversifie, conformément à ce que souhaitent les romantiques : tout mot, même banal ou familier, est désormais susceptible d'être employé en poésie, de même qu'un lexique parfois très pointu, presque scientifique, comme chez Saint-John Perse.

Enfin, même les règles de la langue française peuvent être bousculées : la ponctuation peut disparaître, et la syntaxe n'est pas nécessairement respectée. Les poètes obligent le lecteur à reconstruire le sens selon des mécanismes qui ne sont pas ceux dont il use au quotidien ; ils lui font ainsi sentir le caractère extraordinaire de la poésie.

3 Présentation du recueil

a. Le contexte

Alcools est le résultat d'une longue maturation. Le recueil paraît en 1913, mais les plus anciens de ses poèmes (« Le Larron », « L'Ermitte », « Merlin et la Vieille femme ») ont été écrits entre 1898 et 1902.

L'ouvrage réunit donc des poèmes d'inspirations très diverses : Apollinaire a écrit les premiers à une époque où le symbolisme dominait encore la scène littéraire, et l'influence de ce mouvement est perceptible dans des poèmes comme « Signe », tandis que d'autres peuvent être lus comme des manifestes de l'Esprit Nouveau.

En 1913, Apollinaire assiste à une lecture de *La Prose du Transsibérien* par Blaise Cendrars et décide de remanier l'organisation de son recueil, qui devait initialement adopter la forme d'un calendrier : il choisit de placer en tête du volume « Zone », le dernier poème qu'il a rédigé et de supprimer toute ponctuation, pour mettre en relief la modernité d'*Alcools*.

Cette modernité est également liée à la fréquentation des peintres : Apollinaire est proche des cubistes, notamment de Picasso, et sa poésie peut se lire comme une transposition littéraire de leurs recherches picturales.

Le recueil se fait aussi l'écho de plusieurs événements personnels qui ont marqué la vie d'Apollinaire. Il y fait allusion aux déceptions amoureuses qu'il a vécues avec Annie Playden et Marie Laurencin, et s'inspire de ses voyages. Né à Rome d'une mère polonaise qui menait une vie itinérante, il a continué à voyager à l'âge adulte, notamment en Europe centrale, ou encore en Allemagne, où il a été précepteur. La section « À la Santé » fait, quant à elle, écho à son emprisonnement du 7 au 13 septembre 1911 : le poète est accusé de complicité dans le vol de la Joconde, perpétré par l'une de ses connaissances.

b. Accueil et postérité

■ Dès sa parution, *Alcools* se vend bien et connaît un grand succès dans les milieux artistiques, où l'on souligne sa remarquable originalité. Mais celle-ci est parfois mal comprise et attire à Apollinaire de vives critiques : certains de ses contemporains voient dans son recueil une provocation, voire une mystification.

■ *Alcools* est cependant rapidement reconnu comme l'une des œuvres fondatrices de la poésie du XX^e siècle. Les surréalistes, en particulier, se réclament d'Apollinaire, qui est d'ailleurs le premier à employer le mot, en 1917, quand il qualifie sa pièce *Les Mamelles de Tirésias* de « drame surréaliste ».

■ Nombre de ses poèmes sont mis en musique, aussi bien par Francis Poulenc que par Léo Ferré, et connaissent un immense succès populaire. « Le Pont Mirabeau », par exemple, est l'un des poèmes les plus célèbres de la langue française.

4 Les grands thèmes du recueil

a. Euphorie

Comme son titre le suggère, *Alcools* est un recueil de l'ivresse : il rend compte de l'éblouissement et de l'ivresse du poète face au monde. La beauté du monde moderne et de la vie quotidienne est ainsi célébrée, avec de nombreuses notations sonores et visuelles (couleurs, lumières) qui traduisent la fascination qu'exerce la ville et l'énergie que produit la nouveauté.

b. Mélancolie

Cependant, la ville est aussi le lieu de la solitude et de la nostalgie, et la mélancolie occupe dans le recueil une place au moins aussi importante que l'euphorie. À cette tonalité plus sombre se rattachent les thèmes de l'amour malheureux, de la fuite du temps, de l'automne, des vagabonds (bohémiens et émigrants), mais aussi les paysages rhénans, grâce auxquels Apollinaire se réapproprie la mélancolie du romantisme allemand.

5 Parcours problématisé : *Alcools*, recueil de la modernité poétique ?

■ *Alcools* est encadré par deux grands poèmes qui constituent des manifestes de la modernité poétique, « Zone » et « Vendémiaire », qui chantent en vers libre la beauté de la ville moderne mais aussi la puissance de la parole poétique renouvelée. Cependant, le registre* de ces deux poèmes est loin de caractériser tout le recueil, profondément imprégné des traditions poétiques des siècles précédents.

En témoigne par exemple « La Loreley », réécriture d'un *lied* du poète romantique allemand Brentano.

■ On ne peut pas établir une ligne de démarcation nette entre des poèmes modernes et des poèmes traditionnels qui se côtoieraient dans le recueil. Les deux esthétiques se mêlent subtilement et constamment. La versification et les rimes de « La Loreley », par exemple, ne sont pas régulières, tandis que le premier vers de « Zone » : « À la fin tu es las de ce monde ancien » et le dernier vers de « Vendémiaire » : « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine », sont de parfaits alexandrins classiques.

■ Ces deux vers qui encadrent le recueil ont également en commun d'établir une continuité entre l'ancien et le nouveau (« À la fin » / « ce monde ancien » ; « mouraient » / « naissaient à peine »). Plus qu'un recueil de la pure modernité poétique, *Alcools* est donc un recueil qui construit un mouvement vers la modernité sans renier le passé, avec un fonctionnement cyclique : pour que la modernité puisse exister, il faut nécessairement avoir conscience de ce qui la précède et lui a donné naissance. Modernité et nostalgie s'enrichissent ainsi mutuellement. Le motif de l'automne, récurrent dans le recueil, est représentatif de ce fonctionnement : c'est la saison triste de la fin des choses, mais aussi la saison des vendanges, nécessaires à la création d'un nouvel alcool, d'une nouvelle ivresse.

1 Étudier un poème en prose

Savoir-faire

1. Identifier la structure du poème

Un poème en prose est généralement un texte relativement court, constitué de quelques paragraphes. Comme les strophes d'un poème versifié, ces paragraphes marquent les étapes d'une progression qu'il convient d'observer. On peut ainsi se demander si le poème a une structure **linéaire** (qu'elle soit narrative, descriptive ou analytique) ou si, au contraire, il est construit de manière répétitive ou **circulaire**. Certains poèmes proposent également un effet de chute, une rupture finale inattendue (ex : la dernière phrase d'« Aube » de Rimbaud : « Au réveil, il était midi », révèle que tout ce qui précède était un rêve).

Même si le poème est composé d'un paragraphe unique, sa construction a nécessairement été mûrement réfléchi, il faut donc **observer la progression du texte**.

2. Analyser les images

Comme tout texte poétique, les poèmes en prose se distinguent par un usage intense et significatif des images. Il est donc nécessaire d'identifier et d'interpréter les **comparaisons***, les **métaphores**, les **allégories***, mais aussi les **connotations** dont le lexique est porteur (ex : « Les soleils couchants » de « L'Invitation

au voyage » de Baudelaire, dans les *Petits poèmes en prose*, connotent la nostalgie, sentiment évoqué par ailleurs dans le poème).

3. Être attentif à la musicalité de la prose

Bien qu'ils ne soient pas versifiés, les poèmes en prose présentent un **rythme** et des effets sonores qui les distinguent du langage ordinaire. On y rencontre fréquemment :

- **des répétitions**, qui peuvent créer une forme de refrain ;
- **des assonances*** (répétition d'un son voyelle) et des **allitérations*** (répétition d'un son consonne) qui peuvent créer un effet d'harmonie imitative (ex : dans « Un rêve », d'Aloysius Bertrand, on relève une allitération en [b] et [r] dans : « la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre » ; elle produit une harmonie imitative suggérant le bruit du coup et de la brisure).
- des segments qui présentent le même nombre de syllabes qu'un vers classique (généralement 12, 10 ou 8). On parle alors de **prose nombreuse**.

4. Repérer les écarts par rapport à l'usage courant de la langue

Le poème en prose se caractérise également par un travail particulièrement

poussé sur le langage, destiné à produire des effets de surprise ou d'étrangeté. Les règles communes de la syntaxe et du lexique n'y sont donc pas toujours respectées, les niveaux de langue peuvent varier, et on peut parfois y observer des jeux sur les mots, qui procèdent d'un léger décalage par rapport à des expressions courantes (ex : dans « Les Mûres », Francis Ponge écrit : « le poète [...]

en prend de la graine à raison » ; il emploie alors l'expression familière « en prendre de la graine », qui signifie « tirer une leçon », mais il joue aussi sur le sens concret du mot « graine », qui rappelle les grains de la mûre. Enfin, l'association des mots « graine » et « raison » rappelle, par proximité phonétique, les grains de raisin, fruit qui ressemble à la mûre).

Application

Étudier le poème en prose suivant :

— « Écoute ! — Écoute ! — C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune ; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

» Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

» Écoute ! — Écoute ! — Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne. »

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

Aloysius BERTRAND, « Ondine », *Gaspard de la Nuit*, 1842

La structure du poème

Il est constitué de cinq brefs paragraphes, qui construisent un petit récit. Les trois premiers, au discours direct, font entendre les paroles de séduction de l'Ondine, qui s'efforce d'attirer le poète dans son monde aquatique. Le quatrième paragraphe rapporte la fin de ses propos, mais au discours indirect. Quant au dernier paragraphe, il dévoile la réponse du poète, toujours au discours indirect, et relate la réaction de l'Ondine.

Cette structure produit un effet de chute : les discours de l'Ondine, qui occupent quatre paragraphes sur cinq, dominent le poème. Le lecteur s'attend donc à ce qu'elle triomphe et à ce que le poète cède à ses avances. Le dernier paragraphe, dans lequel il manifeste son refus, offre donc un dénouement inattendu qui brise volontairement l'envoûtement dangereux mis en place dans la majeure partie du poème.

Les images

Ce poème comporte une seule métaphore, mais elle est particulièrement travaillée : « Le saule caduc et barbu qui pêche à la ligne ». Le tronc noueux et sans doute penché du saule est associé à l'image d'un vieil homme (« caduc ») ; quant à ses longues branches souples, elles ne sont pas décrites, mais elles sont comparées à la fois à une longue barbe et à la ligne d'une canne à pêche. Aloysius Bertrand permet ainsi au lecteur de se représenter cet élément du décor de manière précise, sans pour autant se livrer à une description explicite qui manquerait d'originalité.

Cette image permet aussi de donner vie à l'arbre, en cohérence avec l'atmosphère merveilleuse du poème, dans lequel toute la nature prend vie, comme dans un conte de fées. Le lexique évoque cet univers, grâce à des termes qui suggèrent un cadre médiéval (« les losanges [...] de ta fenêtre », « la dame châtelaine », « mon palais », « mes vitraux ») et un monde féerique (« Ondine », « un ondin », « son anneau », « le roi des lacs »).

Ce jeu d'image est pour le poète un moyen d'envoûter le lecteur, tout comme l'Ondine essaie de l'envoûter lui-même, en lui décrivant un univers étrange, fascinant et plein de charme.

La musicalité

La répétition d'« Écoute ! – Écoute ! », au début de deux paragraphes, s'apparente à une anaphore* ou à un refrain ; elle rythme et structure le poème tout en soulignant les efforts de l'Ondine pour attirer l'attention du poète.

Cet impératif, sur lequel s'ouvre le poème, peut également sembler s'adresser au lecteur et l'inviter à prêter l'oreille à la musicalité du texte. Celle-ci est en effet très travaillée.

Des allitérations produisent des harmonies imitatives qui correspondent au milieu liquide décrit dans le poème, par exemple une allitération en [f] et [l] dans « mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu » ou une allitération en [b] et [l] qui imite à la fois le petit tambourinement de gouttes d'eau sur les vitres ([b]) et leur écoulement ([l]) dans « en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus ».

On retrouve dans la prose le souvenir de vers classiques ; la séquence « chaque courant est un sentier / qui serpente vers mon palais » correspond au rythme de deux octosyllabes. La musicalité du poème renforce ainsi son charme envoûtant.

Les écarts par rapport à l'usage courant de la langue

« Ondine » est un poème romantique ; à cette époque, le respect de la syntaxe n'est pas encore mis en question, et les ruptures de niveau de langue* restent très rares.

On observe cependant une construction inhabituelle dans : « mon palais est bâti fluide ». Non seulement « bâti fluide » est un oxymore* (les deux mots associés s'opposent, l'un supposant la rigidité et l'autre son contraire), mais il s'agit d'un usage syntaxique peu courant. Le verbe « bâtir » appelle généralement un adverbe (« mon palais est bâti solidement »). Ici, Aloysius Bertrand choisi d'employer un adjectif, ce qui introduit dans la phrase une légère étrangeté, conforme avec l'atmosphère surnaturelle que déploie le poème.

2 Étudier un poème en vers libre

Savoir-faire

1. S'assurer de bien identifier la forme

Il est indispensable de bien observer un poème en vers libre avant de l'étudier, pour ne pas le confondre avec une autre forme. Les poèmes en vers libre se caractérisent par une absence de régularité au niveau :

- **des vers** (ils comportent un nombre variable de syllabes, indifféremment pair ou impair, et peuvent comporter plus de douze syllabes) ;
- **des rimes** (les vers peuvent rimer ou non, et les rimes ne sont pas toujours exactes : elles peuvent être remplacées par de simples assonances. Ex : dans « Zone » d'Apollinaire, « christianisme » assone avec « Pie X ») ;
- **des strophes** (les vers sont groupés sans schéma régulier).

Il convient donc de bien maîtriser les règles de la versification classique (prononciation du e muet, diérèses* et synérèse), pour ne pas prendre pour un poème en vers libre un poème régulièrement versifié dont on aurait mal compté les syllabes.

Il ne faut pas non plus confondre le vers libre avec l'**hétérométrie** (emploi de plusieurs vers différents, mais tous réguliers, dans un même poème, comme dans les fables de La Fontaine, par exemple). Là encore, le décompte des syllabes est essentiel, mais on peut aussi se fier à la date de rédaction du poème : il n'existe pas de poème en vers libre avant le xx^e siècle. Enfin, un poème hétérométrique présentera toujours des rimes régulières.

2. Interpréter le choix de cette forme

Le vers libre est toujours **un choix délibéré** de la part des poètes : aucun mouvement littéraire ne l'impose. Par conséquent, ce choix doit être interprété : pourquoi l'auteur a-t-il décidé de recourir au vers libre plutôt qu'à une versification régulière ou à un poème en prose ?

Il peut s'agir d'une manière de souligner la liberté et la modernité du poème. C'est souvent le cas dans les poèmes qui célèbrent avec enthousiasme des réalités nouvelles, comme « Zone » et « Vendémiaire ».

Mais le vers libre peut également dérouter le lecteur, plus habitué au rythme de la prose et des vers classiques. Par conséquent, cette forme peut être choisie pour induire un doute ou produire une sensation de malaise. C'est souvent le cas dans des poèmes à la tonalité plus sombre, dans lesquels le poète exprime des sentiments douloureux qu'il cherche à transmettre au lecteur en créant un léger inconfort à la lecture. Apollinaire emploie également le vers libre à cette fin, par exemple dans « Automne malade ».

3. Étudier les effets sonores et visuels

Comme les poèmes en prose, les poèmes en vers libre déplacent les effets de rythme et d'écho, qui ne sont plus induits par la régularité des vers et des rimes, mais par d'autres procédés qui préservent la musicalité de la poésie. On sera donc là

aussi attentif aux **répétitions** (qui, en début de vers, peuvent constituer des anaphores), aux **assonances** et aux **allitérations** ainsi qu'aux **vers et aux rimes classiques** qui peuvent ressurgir ponctuellement dans le vers libre. Il est alors indispensable d'interpréter l'effet qu'a voulu produire le poète en recourant à ces formes traditionnelles.

Il convient également d'observer la **disposition des vers sur la page**, souvent significative. Lorsque les vers sont organisés en strophes d'inégale longueur, leur disposition peut être porteuse de sens. Des strophes de plus en plus longues, par exemple, suggèrent généralement une expansion, une ouverture, un mouvement euphorique, tandis que des strophes de plus en plus courtes peuvent suggérer un affaiblissement, la fin d'un processus.

4. Interpréter les images

L'interprétation des images (comparaisons, métaphores, allégories, connotations) est d'autant plus importante dans les poèmes en vers libre que ces derniers sont écrits à une époque où le sens du poème n'est plus nécessairement transparent et peut se construire par **libre association d'idées**, notamment chez les surréalistes. Il faut donc être attentif aux diverses significations que peut revêtir une image, aux diverses connotations que peut porter un mot, ne pas chercher à leur assigner un sens univoque, mais plutôt s'efforcer de percevoir leur richesse de **suggestion**, qui fait souvent la profondeur du poème.

Application

Étudier le poème suivant :

Dans mon chagrin, rien n'est en mouvement
J'attends, personne ne viendra
Ni de jour, ni de nuit
Ni jamais plus de ce qui fut moi-même

Mes yeux se sont séparés de tes yeux
Ils perdent leur confiance, ils perdent leur lumière
Ma bouche s'est séparée de ta bouche
Ma bouche s'est séparée du plaisir
Et du sens de l'amour, et du sens de la vie
Mes mains se sont séparées de tes mains
Mes mains laissent tout échapper
Mes pieds se sont séparés de tes pieds
Ils n'avanceront plus, il n'y a plus de route
Ils ne connaîtront plus mon poids, ni le repos

Il m'est donné de voir ma vie finir
Avec la tienne
Ma vie en ton pouvoir
Que j'ai crue infinie

Et l'avenir mon seul espoir c'est mon tombeau
Pareil au tien, cerné d'un monde indifférent
J'étais si près de toi que j'ai froid près des autres.

Paul ÉLUARD, « Ma Morte vivante », in *Les derniers poèmes d'amour*, éd. Seghers.

Identification de la forme

Ce poème comporte une majorité de vers pairs, comparables à ceux de la versification classique. Si l'on respecte les règles traditionnelles de prononciations des e muets, les vers de la première strophe peuvent par exemple s'interpréter comme deux décasyllabes encadrant un octosyllabe et un hexasyllabe ; quant à la dernière strophe, elle est composée de trois alexandrins.

Cependant, l'absence de rimes et la présence d'un vers de trois syllabes, très inhabituel par sa brièveté et parce qu'il s'agit d'un vers impair (« Avec la tienne ») confirment qu'il s'agit bien d'un poème en vers libre et non d'un poème hétérométrique.

Interprétation du choix de la forme

« Ma Morte vivante » est un poème de deuil : Éluard y dit son désarroi après la mort de sa compagne, Nusch. L'irrégularité du vers libre lui permet alors de traduire le vertige qui le saisit après cette perte. Il aurait été incohérent d'employer une forme régulière, classique pour dire la certitude que rien ne sera jamais plus comme avant (« jamais plus de ce qui fut moi-même »). Le vers libre permet ainsi au lecteur de partager le désarroi du « je » poétique.

Certains vers semblent même expliciter ce choix : « Mes mains laissent tout échapper » suggère une perte de maîtrise qui coïncide bien avec l'emploi du vers libre (les mains du poète laissent échapper tous les types de vers). De même, l'image des « pieds » peut s'interpréter comme une allusion aux procédés poétiques mis en œuvre par Éluard. Un « pied » peut désigner une syllabe d'un vers. En ce sens, l'affirmation : « Mes pieds se sont séparés de tes pieds / Ils n'avanceront plus » peut se lire comme un signe de l'impact du deuil sur l'écriture poétique et la versification ; en l'absence du corps de l'être aimé, la vie perd son sens et la parole poétique perd sa mesure.

Effets sonores et visuels

« Ma Morte vivante » contient de nombreuses répétitions, en particulier dans la deuxième strophe. Ils confèrent au poème le rythme entêtant d'une berceuse, et peuvent traduire l'obsession d'une berceuse. Ses répétitions fonctionnent souvent selon des rythmes binaires, autour de la complémentarité du « je » et du « tu » (« Mes yeux se sont séparés de tes yeux », « Ma bouche s'est séparée de ta bouche », « Mes mains se sont séparées de tes mains »). En dépit de la répétition du verbe « séparer », ces rythmes binaires suggèrent le désir de recréer le couple au-delà de la mort, de maintenir « vivante » la défunte.

Ce besoin de retrouver l'harmonie du duo peut également expliquer la présence de très nombreux vers pairs, non obligatoires dans un poème en vers libre, et donc surprenants. Une autre interprétation peut en être proposée : lorsqu'il compose ce poème, Éluard s'est écarté du surréalisme. Après la mort de Nusch, il revient à un langage plus transparent pour dire en toute simplicité la déchirure de la perte ; la présence des vers pairs participe de cette esthétique simple qui rend le poème d'autant plus poignant.

En dépit de cette simplicité, le langage reste très travaillé, comme le prouvent les jeux sur les sonorités : l'allitération en [p] dans les trois derniers vers de la deuxième strophe imite le bruit des pas. On peut également remarquer la présence à la rime de l'assonance « finir » / « infinie », qui souligne le paradoxe* de la morte vivante.

Enfin, la disposition des vers sur la page est significative : les deux dernières strophes sont les plus courtes, l'une parce qu'elle est composée de vers très brefs, l'autre parce qu'elle ne comporte que trois vers. Le silence semble ainsi s'installer

progressivement, au moment même où le « je » poétique évoque sa propre mort (« Il m'est donné de voir ma vie finir » ; « Et l'avenir mon seul espoir c'est mon tombeau »).

■ **Interprétation des images**

Pour les raisons exposées ci-dessus, les images convoquées dans ce poème sont très simples : les parties du corps de l'être aimé, qui recomposent un portrait fragmenté pour suggérer l'absence ; l'immobilité (« rien n'est en mouvement », « personne ne viendra », « Ils n'avanceront plus, il n'y a plus de route »), qui dit la paralysie causée par la douleur, et l'incapacité de croire à un avenir, et enfin le « froid ». Cette dernière image est métaphore de l'indifférence qu'éprouve l'être endeuillé, mais aussi un mot dont les connotations renvoient à la mort, et indiquent que le titre du poème est réversible : si la morte est encore vivante dans le souvenir du poète, le vivant, lui, est déjà mort.

Pour réussir le jour J !



Les erreurs à ne pas commettre

- **Ne pas se contenter d'expliciter la signification du poème.** À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, certains poèmes peuvent être hermétiques (leur sens n'est pas immédiatement accessible). Il est alors nécessaire de déchiffrer ce sens. Mais cela ne suffit pas : ce serait de la paraphrase. Il faut aller plus loin et construire une interprétation fondée sur l'analyse des procédés formels du poème.
- **Ne pas décrire la versification d'un poème sans l'interpréter.** Il est important de montrer que vous connaissez les règles de versification et leur évolution mais, dans un commentaire, la description de la structure d'un poème doit déboucher sur une interprétation. Par exemple, « Dans "Signe", Apollinaire exprime sa nostalgie ; par conséquent il adopte une forme poétique qui rappelle celles du passé, en employant des alexandrins en rimes croisées. »
- **Ne pas confondre vers libre et hétérométrie.** Dans ces deux formes, les vers sont de longueur variable, mais un poème hétérométrique ne comporte que des vers traditionnels et rimés, tandis qu'un poème en vers libre peut comporter des vers très longs ou très courts, et qui ne riment pas nécessairement.
- **Ne pas confondre lyrisme et romantisme.** Le romantisme est un mouvement littéraire qui a souvent eu recours au registre lyrique ; mais le lyrisme se rencontre dans bien d'autres mouvements littéraires.



Un point en + sur la copie

- Dans une dissertation, **citez par cœur** un ou deux vers d'un poème pour d'illustrer efficacement une idée.
- En conclusion d'un commentaire, **comparez le poème étudié à un autre** en mettant en évidence leurs points communs et leurs différences.
- **Identifier le mouvement littéraire auquel appartient un poète** peut aider à interpréter son poème (si l'on se souvient que Leconte de Lisle est un poète parnassien, on comprend qu'il vise une poésie impassible).
- **Interprétez le choix d'une forme poétique** pour enrichir le commentaire.

10 QCM pour réviser le cours

Corrigés, p. 64

1 Quel événement historique a donné naissance au romantisme ?

- a. Le coup d'État de Napoléon
- b. La Révolution française
- c. La Deuxième République

2 Laquelle de ces affirmations ne s'applique pas au romantisme ?

- a. Elle peut avoir une dimension politique.
- b. Elle est souvent lyrique.
- c. Elle est écrite en vers libre.

3 Quel poète a écrit un recueil de poèmes en prose ?

- a. Aloysius Bertrand
- b. Alfred de Musset
- c. Leconte de Lisle

4 Quel mouvement littéraire prône une poésie impossible ?

- a. Le surréalisme
- b. L'Esprit nouveau
- c. Le Parnasse

5 Lequel de ces recueils appartient à la poésie symboliste ?

- a. *La Prose du Transsibérien*
- b. *Illuminations*
- c. Émaux et camée

6 Que permet le vers libre ?

- a. Un nombre de syllabes variable

- b. Une libre interprétation des métaphores
- c. Un niveau de langage courant ou familier

7 Laquelle de ces découvertes a marqué les surréalistes ?

- a. L'aviation
- b. Le vers impair
- c. L'inconscient

8 Comment sont organisés les poèmes des *Contemplations* ?

- a. Dans l'ordre où ils ont été rédigés
- b. Selon une logique thématique et chronologique
- c. Selon une logique fantaisiste et cyclique

9 Pourquoi peut-on dire que la poésie de Baudelaire est une alchimie ?

- a. Parce qu'elle a permis au poète de s'enrichir
- b. Parce qu'elle transfigure le réel
- c. Parce qu'elle était audacieuse pour son époque

10 Lequel des poèmes d'Apollinaire est un manifeste de modernité ?

- a. « Zone »
- b. « Signe »
- c. « La Loreley »

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

Exercices

Exercice 1

niveau 1

25 min

 *Corrigés, p. 64*

Voici mon cher ami, ce que je vous dédie :

Quelque chose approchant comme une tragédie,
 Un spectacle ; en un mot, quatre mains de papier.
 J'attendrai là-dessus que le diable m'éveille.
 Il est sain de dormir, — ignoble de bâiller.
 J'ai fait trois mille vers : allons, c'est à merveille.
 Baste ! il faut s'en tenir à sa vocation.
 Mais quelle singulière et triste impression
 Produit un manuscrit ! — Tout à l'heure, à ma table,
 Tout ce que j'écrivais me semblait admirable.
 Maintenant, je ne sais, — je n'ose y regarder.
 Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
 Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder.
 On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre.
 (Soit dit sans vanité, c'est ce que l'on ressent.)
 On ne travaille pas, — on écoute, — on attend.
 C'est comme un inconnu qui vous parle à voix basse.
 On reste quelquefois une nuit sur la place,
 Sans faire un mouvement et sans se retourner.
 On est comme un enfant dans ses habits de fête,
 Qui craint de se salir et de se profaner ;
 Et puis, — et puis, — enfin ! — on a mal à la tête.
 Quel étrange réveil ! — comme on se sent boiteux !
 Comme on voit que Vulcain vient de tomber des cieux !

Akfred de MUSSET, « Dédicace » de *La Coupe et les lèvres* (extrait), 1831.

Questions

1. Dans ce poème, Musset s'adresse à un ami. Quels sont les éléments qui le montrent ? En quoi cela rend-il le poème original ?

2. Quelle vision l'auteur propose-t-il de sa propre poésie ? Correspond-elle au mouvement romantique auquel Musset appartient ?
3. Dans quelle mesure peut-on dire que la versification de ce poème est romantique ?

Exercice 2

niveau 2

40 min

► *Corrigés*, p. 65

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !
Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose
Le souvenir cuisant de son limon amer.

– Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme ;
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé.

Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !
– Un parfum nage autour de votre gorge nue !....

Ô Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux !
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes !

Charles BAUDELAIRE, « Causerie », *Les Fleurs du Mal*, 1857.

Questions

1. Montrez que ce poème propose une image ambivalente de la beauté et de la femme.
2. Relevez le lexique des sentiments. À quel registre ce poème semble-t-il appartenir ?
3. Le dernier vers du poème est une métaphore de l'attitude du poète vis-à-vis de sa propre souffrance. Comment peut-on l'interpréter ?
4. À l'aide des réponses aux questions ci-dessus, rédigez une problématique et dégagez des axes pour un commentaire de ce poème.

Exercice 3

niveau 2

40 min

► Corrigés, p. 66

Le pré est vénéneux mais joli en automne
 Les vaches y paissant
 Lentement s'empoisonnent
 Le colchique couleur de cerne et de lilas
 Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
 Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
 Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
 Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica
 Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
 Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières
 Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
 Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
 Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

Guillaume APOLLINAIRE, « Les Colchiques », *Alcools*, 1913.

Questions

1. Observez la disposition des vers et des rimes dans ce poème, et commentez-la. Soyez particulièrement attentif aux vers 2 et 3.
2. Comment peut-on interpréter les images des colchiques, des vaches et de l'automne ? Quels sentiments suggèrent-elles ?
3. À l'aide des réponses aux questions ci-dessus, construisez un plan d'exposé répondant à la question suivante : « En quoi ce poème relève-t-il à la fois de la tradition et de la modernité ? »

Quand le sourire éclatant des façades déchire le décor fragile du matin ; quand l'horizon est encore plein du sommeil qui s'attarde, les rêves murmurant dans les ruisseaux des haies ; quand la nuit rassemble ses haillons pendus aux basses branches, je sors, je me prépare, je suis plus pâle et plus tremblant que cette page où aucun mot du sort n'était encore inscrit. Toute la distance de vous à moi – de la vie qui tressaille à la surface de la main au sourire mortel de l'amour sur sa fin – chancelle, déchirée.

La distance parcourue d'une seule traite sans arrêt, dans les jours sans clarté et les nuits sans sommeil. Et, ce soir, je voudrais, d'un effort surhumain, secouer toute cette épaisseur de rouille – cette rouille affamée qui déforme mon cœur et me ronge les mains. Pourquoi rester si longtemps enseveli sous les décombres des jours et de la nuit, la poussière des ombres.

Et pourquoi tant d'amour et pourquoi tant de haine. Un sang léger bouillonne à grandes vagues dans des vases de prix. Il court dans les fleuves du corps, donnant à la santé toutes les illusions de la victoire. Mais le voyageur exténué, ébloui, hypnotisé par les lueurs fascinantes des phares, dort debout, il ne résiste plus aux passes magnétiques de la mort.

Ce soir je voudrais dépenser tout l'or de ma mémoire, déposer mes bagages trop lourds. Il n'y a plus devant mes yeux que le ciel nu, les murs de la prison qui enserrait ma tête, les pavés de la rue. Il faut remonter du plus bas de la mine, de la terre épaissie par l'humus du malheur, reprendre l'air dans les recoins les plus obscurs de la poitrine, pousser vers les hauteurs – où la glace étincelle de tous les feux croisés de l'incendie – où la neige ruisselle, le caractère dur, dans les tempêtes sans tendresse de l'égoïsme et les dérisions tranchantes de l'esprit.

Pierre REVERDY, « Reflux », *Ferraille*, 1937, éd. Mercure de France.

Questions

1. Observez les comparaisons et métaphores du corps humain employées par Pierre Reverdy. Que suggèrent-elles ? En quoi peut-on les relier à l'exploration de l'inconscient chère aux surréalistes ?
2. La syntaxe est-elle toujours respectée dans ce poème ? Comment peut-on expliquer ce choix ?
3. À l'aide des réponses aux questions ci-dessus et de la méthode « Comment étudier un poème en prose ? », rédigez l'introduction d'un commentaire de ce poème. N'oubliez pas d'y faire figurer une problématique et l'annonce d'un plan.

Les 5 points incontournables ●●●●●

● L'homme au centre de la
littérature d'idées

Cette réflexion s'accompagne du **relativisme philosophique** qui consiste à replacer l'Européen dans le contexte d'un monde élargi après les grandes découvertes.

► Cours, p. 68

● Interroger l'homme et sa
place dans l'univers

C'est se pencher sur les grandes questions relatives à **l'existence et à la vie en société**. C'est pourquoi la littérature et la réflexion philosophique sont souvent étroitement mêlées dans les œuvres, des *Essais* de Montaigne aux *Lettres persanes* de Montesquieu.

► Cours, p. 68

● Un regard neuf sur l'homme et
ses mœurs

L'éloignement géographique permet à la fiction de formuler un **discours critique** en se plaçant à distance de ses objets d'observation. La littérature de voyage et les utopies occupent, en partie, cette fonction.

► Cours, p. 71 à 73

● Des genres variés

La littérature d'idées se développe dans des genres très variés qu'ils soient fictionnels (roman, théâtre, poésie), ou non fictionnels (essais, mémoires, lettres, journal). Certaines œuvres se présentent comme non fictionnelles mais sont en réalité des inventions pour faire passer des **messages critiques**. L'auteur, pour éviter la censure, peut rester anonyme.

► Cours, p. 71 à 73

● L'ironie comme une arme

Face à la censure, certains auteurs ont recours à **l'ironie** pour exprimer leur point de vue. Rabelais ou Voltaire, notamment, n'hésitent pas à utiliser cette **arme rhétorique** pour faire passer leurs idées.

► Cours, p. 72 à 73

Panorama

1 Repenser la place de l'Homme dans l'univers

a. Les grandes découvertes

À la fin du xv^e siècle, les grandes découvertes remettent en cause la conception que l'Occident avait du monde. La découverte de nouvelles cultures et de nouvelles mœurs amènent les Européens à relativiser leur place dans l'univers. Toute une littérature se développe alors qui interroge l'humain et son rapport au monde dans la fiction (contes, récits, fables) ou dans des formes réflexives (essais, maximes, portraits, dialogues).

La littérature de voyage se fait l'écho de nouvelles civilisations. L'époque moderne voit ainsi naître les prémisses de l'anthropologie.

b. La place de l'homme dans la société

L'écriture moraliste, qui se développe en particulier aux xvii^e et au xviii^e siècles, s'efforce de peindre la vérité du comportement humain, à partir des bouleversements issus de la période humaniste.

La littérature interroge notamment la question de l'altérité : comment un homme se comporte-t-il face à un autre homme ? « Qui suis-je », se demande aussi Montaigne ? Ces questions traversent la fiction et la littérature réflexive.

Dans *Les Fables*, La Fontaine utilise la forme de la fable animalière pour interroger les comportements humains en société ; dans *Les Caractères*, La Bruyère aborde tous les sujets moraux et politiques de son temps, pointant notamment du doigt les travers humains dans l'exercice du pouvoir.

c. Le triomphe de la raison

Le débat d'idées aux xvi^e et xvii^e siècles introduit la question de la raison et de la rationalité. Le philosophe René Descartes démontre que l'homme est doué d'une raison qui lui confère une autonomie et une identité. La formule *cogito ergo sum* (je pense donc je suis) fait de la pensée le principe même de l'existence humaine.

La faculté de juger grâce à la raison devient un objet de discussions, notamment entre les philosophes cartésiens et les théologiens. Si les premiers pensent que la force de la raison vient de l'homme, les seconds considèrent que tout vient de Dieu, ce qui produit de très vifs débats.

L'importance de la raison dans le débat intellectuel produit des œuvres majeures : *Le Discours de la méthode* de Descartes (1637), par exemple. Mais on peut aussi intégrer à cette veine la tragédie* classique qui repose sur une structure rationnelle et un véritable système de pensée.

Le XVIII^e siècle et les Lumières héritent de la pensée cartésienne. De nombreux combats contre le fanatisme menés par Voltaire ou Diderot s'inscrivent dans une conception rationnelle et rationaliste de la condition humaine.

2 Formes libres de l'écriture moraliste

a. Peindre la société

Dans ses *Essais*, Montaigne propose de se peindre lui-même. Mais il le fait au miroir de la société de son temps, en fonction des événements historiques.

Une telle peinture des mœurs, à partir du regard critique porté sur soi-même et sur la société, fait naître une nouvelle pensée critique, confirmée par la méthode cartésienne qui remet en cause les enseignements établis en développant la philosophie du doute.

Dans cette optique, la forme littéraire de l'essai ou du discours est, avec la fiction, la forme privilégiée pour peindre la société. Les formes brèves sont également le lieu d'un débat d'idées, comme le montrent certaines *Fables* de La Fontaine, les *Caractères* de La Bruyère ou, plus tard, les *Maximes* de La Rochefoucauld.

b. L'essai : une forme libre de la pensée

Un essai désigne un ouvrage qui rassemble des réflexions variées sur des sujets divers. L'essai ne vise pas à l'exhaustivité, mais il cherche à questionner les grands problèmes de l'humanité. L'auteur s'exprime librement, souvent à la première personne, en adoptant un point de vue subjectif. C'est le cas de Montaigne.

L'essai se fonde souvent sur une expérience personnelle et sur une observation empirique de l'existence. Il offre donc une grande liberté de pensée pour l'auteur puisque le genre n'obéit pas à des règles esthétiques précises ou codifiées.

L'essai s'appuie souvent sur un registre* didactique : il suggère un enseignement à partir d'une réflexion personnelle sur les grands domaines de la vie : l'amour, la mort, le travail, la croyance, la sexualité, etc.

L'essai est un genre qui, *a priori*, n'a pas de fin car il ne prétend pas épuiser son sujet mais apporter un éclairage en constante évolution. C'est pourquoi l'on croise de nombreuses digressions (commentaires, anecdotes) dans les essais.

c. Le théâtre et le roman au service de la morale

Les moralistes ne sont pas les seuls à observer leur siècle et à formuler des critiques dans leurs œuvres. Le roman et le théâtre portent aussi un discours critique. C'est déjà le cas dans les épopées burlesques* de Rabelais, c'est encore le cas dans les récits au XVII^e siècle.

Les grandes comédies* de Molière (*Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Malade imaginaire*) peignent ainsi les travers humains grâce à des types de personnages identifiables : l'avare, le faux dévot, le séducteur, etc. Témoin de l'impact du théâtre sur les consciences, le scandale qu'ont suscité certaines pièces de Molière comme *L'École des femmes* ou *Dom Juan*, abordant de manière trop polémique* des questions ayant trait à la sexualité et à l'abus de pouvoir.

d. Maximes et caractères, ou la morale en action

Pour décrire les hommes et leur comportement, les auteurs ont parfois recours à des genres brefs, tels que les maximes et les portraits. Dans *Les Caractères* (1687), La Bruyère recourt ainsi à la forme du portrait pour critiquer les grands de la cour.

Les maximes sont des textes courts, souvent incisifs, parfois composés d'une seule phrase. Elles édictent une vérité sur l'homme sans nécessairement apporter de jugement ou de commentaire. C'est au lecteur de construire sa propre analyse de la maxime.

Les Réflexions ou sentences et maximes morales de François de La Rochefoucauld constituent le modèle du genre. Ses maximes peuvent être apprises par cœur, telle la maxime 49 : « On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on imagine. »

3 La littérature d'idées

a. Formes de l'apologue*

La forme de l'apologue est très souvent utilisée du xvi^e au xviii^e siècle. L'apologue est un récit en prose ou en vers qui propose un enseignement moral découlant de l'histoire racontée. La morale ou le sens de l'apologue peuvent être formulés de manière très explicite ou sous-entendue. Dans le conte philosophique, par exemple, la morale se comprend à partir des faits relatés.

La fable est l'une des formes d'apologue les plus connues. Elle met en scène des animaux ou des végétaux et repose sur le procédé de l'anthropomorphisme. Cela consiste à attribuer des caractéristiques humaines à des animaux afin de peindre des comportements humains. Le genre existe depuis l'Antiquité (Ésope, Phèdre) et Jean de La Fontaine lui a donné ses lettres de noblesse.

Le conte philosophique est une autre forme d'apologue. Le conte imagine des événements fictionnels pour défendre certaines idées, ou introduire un débat d'idées, voire une polémique. Dans ses contes philosophiques, Voltaire tire une morale des péripéties* qu'il relate. Souvent le conte voltairien (*Candide*, *Zadig*, *L'Ingénu*) est un récit d'apprentissage au cours duquel le héros traverse des expériences qui le font réfléchir à la condition humaine de manière générale.

b. Les utopies et les contre-utopies

Le mot « utopie » est formé du grec *topos* qui signifie « lieu » et du préfixe privatif « u » qui signifie un lieu qui n'existe pas ; mais le préfixe « eu » renvoie à l'idée de bonheur. L'utopie est donc tout à la fois un lieu heureux mais aussi un lieu qui n'existe que dans l'imagination des hommes ou dans la fiction d'un auteur. L'utopie est donc un espace privilégié pour diffuser la littérature d'idées. Elle a une fonction critique et polémique.

Dans la littérature d'idées, l'utopie désigne un récit fictionnel qui décrit un monde fermé sur lui-même (un pays lointain, une île, une montagne). En général, l'utopie présente une inversion de valeurs par rapport au monde connu. Ainsi, dans *L'île des esclaves* (1725), Marivaux imagine une île où les maîtres deviennent des valets.

L'une des caractéristiques de l'utopie, c'est d'inventer un monde autonome, avec ses principes, ses lois, ses règles. Son organisation la distingue du monde réel et permet à l'auteur de porter un regard critique sur la société dans laquelle il écrit. L'utopie est un monde qui n'existe pas mais qui permet de faire ressortir les imperfections et les injustices du nôtre.

Dans la littérature contemporaine, la science-fiction met souvent en scène des contre-utopies, ou des dystopies. Ces fictions conservent les mêmes éléments structurels (monde clos, enfermement) mais elles décrivent des mondes d'oppression et de tyrannie. Au xx^e siècle, ces contre-utopies ont servi à dénoncer les totalitarismes (*Le Meilleur des mondes* d'Huxley).

Les contre-utopies s'attaquent aussi à la volonté d'uniformiser l'humain et à la standardisation de la pensée. On peut donc dire que de nombreux récits de science-fiction ont hérité des utopies des écrivains du xvi^e au xviii^e siècle.

4 Récits de voyages et dialogues philosophiques

a. Les récits de voyage

C'est au xvi^e siècle que se développe le genre du récit de voyage, en lien avec les grandes découvertes. Le récit de voyage est une manière de connaître d'autres civilisations. Dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), Jean de Léry décrit avec précision les mœurs des habitants du Brésil, mais aussi la faune et la flore. Il s'agit aussi de comparer le mode de vie en France avec celui des pays lointains.

Certains récits mettent en scène un Français qui découvre un pays inconnu. Cette situation permet de formuler des réflexions morales. Ainsi, dans les *Lettres*

persanes, Montesquieu décrit l'étonnement des Persans qui ne comprennent pas les mœurs d'Europe occidentale. Cette stratégie narrative permet de dénoncer les préjugés et les travers de la société.

■ Mais les véritables récits de voyage, comme ceux de Jean de Léry ou de Diderot apportent aussi un éclairage critique sur les mœurs politiques et sociales de l'Europe.

b. Les formes du dialogue d'idées

■ Comme leur nom l'indique, les dialogues se présentent sous la forme d'un échange fictif entre des personnages, réels ou fictifs. Les dialogues existent depuis l'Antiquité et ceux du XVII^e et XVIII^e siècles s'inscrivent dans l'héritage de ceux de Platon.

■ Les personnages qui dialoguent sont souvent très différents : ils appartiennent à des contrées éloignées, sont d'un âge ou d'une origine sociale différente. Ces différences permettent d'instaurer un débat d'idées et d'évoquer la société.

■ De nombreux penseurs et écrivains se sont illustrés dans le genre du dialogue philosophique. C'est particulièrement le cas pour Diderot dans le *Supplément au voyage de Bougainville* (1796), qui met en présence, entre autres personnages, un aumônier français et Orou, un Tahitien.

■ Le théâtre reste le lieu privilégié du dialogue d'idées. On rencontre ainsi de nombreux échanges chez Marivaux ou chez Beaumarchais qui instaurent une réflexion sur la condition sociale des hommes et des femmes.

Montaigne, *Les Essais* / « Notre monde vient d'en découvrir un autre »

1 Que signifie « Notre monde vient d'en découvrir un autre » ?

a. Le contexte de la phrase

■ C'est au chapitre VI du troisième livre des *Essais*, « Des Coches », que Montaigne affirme : « Notre monde vient d'en découvrir un autre ». Il s'attache alors à démontrer que la somme de ce que les hommes ignorent est plus grande que la somme de ce qu'ils savent : le fait qu'un « monde » ait pu pendant des siècles à en ignorer « un autre » en est la preuve.

La découverte à laquelle il fait référence est celle de l'Amérique. Lorsque Montaigne publie « Des Coches », en 1588, la découverte de Christophe Colomb remonte à près d'un siècle. Cependant, l'exploration du continent est très progressive et constitue donc une actualité brûlante : l'expédition de Francis Drake, qui le premier passe le Cap Horn, se déroule par exemple entre 1577 et 1580 et est donc exactement contemporaine de la rédaction des *Essais*.

Quant à la colonisation de l'Amérique et aux exactions qui l'accompagnent et que Montaigne dénonce, elle bat son plein, et la France a commencé à y prendre part.

En 1562, Montaigne aurait lui-même eu l'occasion d'échanger avec trois Indiens débarqués à Rouen, ainsi qu'il le raconte dans « Des Cannibales ».

b. Analyse

Le propos de Montaigne peut paraître européo-centré. L'emploi de l'adjectif possessif « notre » montre en effet qu'il s'adresse exclusivement à ses semblables, à des hommes du même monde que lui.

L'Europe est d'ailleurs sujet de la phrase, elle occupe donc une place active, tandis que l'Amérique, en position d'objet, est réduite à la passivité.

Il n'y a pourtant dans cette phrase aucun triomphalisme : le parallèle que Montaigne établit entre « notre monde » et « un autre » montre qu'il les place sur un pied d'égalité.

Le verbe « découvrir » révèle par ailleurs que le propos de l'auteur se situe uniquement sur le plan de la connaissance : il n'est pas question de « conquérir » un autre continent, mais uniquement d'en apprendre l'existence.

Enfin, le fait que Montaigne souligne le caractère tout récent de cette découverte vient nuancer l'apparente mise en valeur de l'Europe : certes, ses explorateurs ont fait une découverte capitale, mais celle-ci révèle aussi la longue ignorance de « notre monde ».

C'est donc bien à une leçon de relativisme que nous convie Montaigne : découvrir l'autre implique nécessairement une mise en question de soi.

2 La découverte de l'autre en littérature

a. Au temps des grandes découvertes

La découverte de l'autre est un motif récurrent en littérature ; c'est tout d'abord un moyen de provoquer la surprise et l'émerveillement du lecteur, comme dans *Le Livre des Merveilles* de Marco Polo (1298), qui relate le voyage du marchand

vénitien jusqu'en Chine : les éléments imaginaires y sont nombreux, et le livre construit une vision légendaire de l'Asie. La découverte de l'Amérique donne lieu à de telles représentations : Jean de Léry affirme par exemple qu'il existe des géants en Patagonie.

■ Mais la rencontre des Indiens est l'occasion de mettre à mal les préjugés : dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, le même Jean de Léry met en évidence la sagesse des Indiens Tupinambas auprès desquels il s'est réfugié après avoir été rejeté, avec ses compagnons protestants, d'une expédition menée par des catholiques.

b. Au Siècle des lumières

■ Les auteurs des Lumières recourent également à la figure de l'autre pour combattre les préjugés dans des textes de fiction où le regard de l'étranger oblige le lecteur à une prise de recul sur sa propre civilisation : c'est le procédé qu'emploient Montesquieu dans les *Lettres persanes* (1721) et Voltaire dans *L'Ingénu* (1767) ou *Micromégas* (1752).

■ Diderot, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* (1796), ou Rousseau, dans le *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes* (1755), reprennent le « mythe du bon sauvage », déjà en place à la Renaissance : l'homme serait bon par nature, mais perverti par la civilisation.

c. À l'ère du soupçon et du désenchantement

■ La fascination qu'inspirent les civilisations lointaines et le goût de l'exotisme se prolongent au-delà du XVIII^e siècle : en témoignent par exemple le *Voyage en Orient* (1851) de Nerval et les récits de Pierre Loti.

■ Mais les découvertes et les progrès de la science ont aussi leurs revers, et l'histoire sombre du XX^e siècle fait naître des sentiments de nostalgie et d'inquiétude. Ainsi, dans *Les Animaux dénaturés* (1952), Vercors renoue avec la tradition du conte philosophique centré sur la rencontre de l'autre, mais il livre un récit très pessimiste : la découverte d'une espèce intermédiaire entre l'homme et le singe, les Tropis, met en question la définition même de l'humanité et en révèle toute la cruauté des rapports de domination.

■ Avec *Tristes Tropiques* (1955), récit de voyage qui refuse toute forme d'exotisme, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss interroge la civilisation occidentale. Il voit se profiler les ravages de la pollution et de l'uniformisation des cultures, au point de déclarer : « Je hais les voyages et les explorateurs. »

3 Présentation des *Essais*

a. Le contexte

« Des Cannibales » et « Des Coches » constituent respectivement le chapitre 31 du Livre I et le chapitre 6 du Livre III des *Essais*, qui sont l'œuvre d'une vie : après avoir été magistrat, et tout en poursuivant une carrière diplomatique et militaire, Montaigne consacre la majeure partie de son temps libre à l'écriture. Il s'attelle au projet des *Essais* en 1572, alors qu'il vient de démissionner du Parlement de Bordeaux, et le poursuit jusqu'à sa mort en 1592.

La composition de l'œuvre est donc progressive : la première édition des *Essais* date de 1580. En 1582, Montaigne y fait une première série d'ajouts. En 1588, une nouvelle édition a lieu : Montaigne ajoute alors le livre III. À partir de 1590, il prépare une nouvelle édition de son œuvre, encore augmentée, mais il meurt en 1592 sans l'avoir achevée. Des éditions posthumes voient donc le jour par la suite.

Lorsque Montaigne entame la rédaction des *Essais*, l'Europe redécouvre les philosophes antiques et toute une littérature morale affranchie des cadres religieux qui dominaient jusqu'alors se développe. *Les Essais* s'inscrivent dans ce mouvement humaniste de diffusion des idées et de réflexion sur la plus juste manière de bien vivre.

Le projet de Montaigne est néanmoins unique, par la part que l'auteur accorde à sa subjectivité : si les premiers textes sont marqués par une érudition assez impersonnelle conforme aux habitudes littéraires de l'époque, l'écriture évolue rapidement vers une entreprise d'exploration de soi, si bien que *Les Essais* se situent au croisement de la philosophie et de l'autobiographie et peuvent aborder les sujets les plus divers, des causes du mal de mer à la définition même de l'humain.

b. Accueil et postérité

En 1595, Marie de Gournay, que Montaigne considérait comme sa « fille d'alliance », c'est-à-dire son héritière spirituelle, publie la première édition posthume des *Essais* qui sont alors reçus favorablement : on en apprécie la liberté et la sagesse.

À l'époque classique en revanche, l'œuvre de Montaigne est critiquée : on lui reproche son style peu policé et Pascal s'indigne du « sot projet qu'il a de se peindre », entreprise qu'il juge vaine. *Les Essais* font cependant l'admiration de La Bruyère ou de Mme de Sévigné.

L'influence de l'œuvre de Montaigne est en effet immense, et de nombreux auteurs s'en réclament, de Voltaire à Yourcenar en passant par Flaubert et Zweig.

Les *Essais* peuvent même être considérés comme l'acte de naissance des sciences humaines : on en retrouve par exemple des échos très nets dans les travaux de Lévi-Strauss.

4 Les grands thèmes des deux chapitres

a. Le savoir

Conformément aux ambitions humanistes, Montaigne s'efforce de contribuer à la diffusion du savoir humain, et de le débarrasser des idées fausses. Ce projet est perceptible dans « Des Cannibales » et « Des Coches ».

Tel est le point de départ du chapitre consacré aux cannibales : pour démontrer qu'il faut se défier des opinions communes et ne se laisser guider que par la seule raison, Montaigne interroge d'abord les connaissances géographiques de son temps, puis déconstruit les préjugés qui ont cours sur les Indiens cannibales.

De même, dans « Des Coches », il dénonce les auteurs qui préfèrent la beauté à la vérité, avant de montrer comment la découverte de l'Amérique amène à remettre en cause certaines croyances répandues.

b. Le pouvoir

Cette entreprise a aussi des conséquences politiques : dans les deux chapitres, l'étude des sociétés indiennes conduit à une critique implicite des monarchies européennes.

Dans « Des Cannibales », l'étonnement des Indiens face à un roi enfant et aux inégalités de la société européenne permet à Montaigne de suggérer que le pouvoir doit être fondé sur le mérite ; dans « Des Coches », il plaide pour un pouvoir mesuré en opposant les abus des conquérants au raffinement des civilisations qu'ils détruisent.

c. La raison

La mesure est en effet le maître-mot de la pensée de Montaigne. Aussi n'idéalise-t-il pas les Indiens : dans « Des Cannibales » en particulier, il n'hésite pas à montrer les horreurs qu'ils commettent. Mais il refuse de les juger instinctivement, en se laissant guider par ses émotions : il cherche au contraire à en analyser les causes.

Dans les deux chapitres enfin, il invite les Européens à regarder en face les crimes commis par leur propre civilisation, faisant ainsi obstacle à tout sentiment de supériorité infondé.

5 Une écriture « à sauts et à gambades »

— L'écriture de Montaigne se caractérise également par sa structure particulière : il compose, dit-il, « à sauts et à gambades », c'est-à-dire qu'il procède par association d'idées.

— C'est ainsi qu'il peut mêler références antiques et réflexions sur les événements les plus contemporains, ou passer de considérations sur la géographie ou les transports à l'étude des civilisations indiennes. Même s'il semble parfois ténu, un fil conducteur parcourt chacun des deux chapitres.

— La pensée de Montaigne échappe ainsi à la rigidité de toute démonstration dogmatique : *Les Essais* permettent de suivre les évolutions d'une réflexion libre et souple, très humaine, et l'auteur entraîne avec lui le lecteur dans un cheminement d'autant plus convaincant qu'il est rigoureux dans ses principes et personnel dans sa forme.

6 Parcours problématisé : « Notre monde vient d'en découvrir un autre » dans « Des Cannibales » et « Des Coches »

— Dans le projet de connaissance de soi et, à travers soi, de l'humain, que constituent *Les Essais*, les deux chapitres consacrés à la découverte du Nouveau Monde jouent un rôle clef. La confrontation à la nouveauté et à l'autre est en effet essentielle pour apprendre à se connaître au plus juste.

— La découverte de l'autre permet un retour sur soi : elle révèle, dans « Des Cannibales », la barbarie dont est capable un peuple qui se croit civilisé et, dans « Des Coches », l'ignorance d'un monde qui se croyait savant. Les sociétés indiennes peuvent ainsi servir de miroir aux sociétés européennes et leur indiquer la voie à suivre pour progresser vers plus d'équité et de vérité.

— Toutefois, Montaigne ne s'intéresse pas au Nouveau Monde uniquement pour ce qu'il peut lui enseigner sur le sien – ce serait une autre manière d'instrumentaliser les Indiens. Il éprouve au contraire une véritable curiosité désintéressée pour leurs mœurs, comme le montrent par exemple les détails qu'il fournit sur l'organisation de leurs journées dans « Des Cannibales », ou sur leurs mythes dans « Des Coches ».

— Cette curiosité s'accompagne également d'un véritable souci de l'autre et d'un goût de la diversité. Dans les deux chapitres, des notations discrètes traduisent l'inquiétude de Montaigne quant à l'influence que la civilisation occidentale risque d'exercer sur les peuples indiens. Si la rencontre de deux mondes est riche d'enseignements, elle porte aussi en elle le danger, sinon de l'anéantissement, du

moins de la corruption d'un monde par l'autre, d'où la nécessité d'un exercice du pouvoir mesuré et guidé par la raison. C'est la conscience de ce danger qui rend nécessaire et précieux le témoignage sans illusions de Montaigne.

La Fontaine, *Fables*, livres VII à XI / imagination et pensée au xvii^e siècle

1 Que signifie « Imagination et pensée au xvii^e siècle » ?

a. Définitions de l'imagination

■ L'imagination est la faculté de l'esprit à créer des images, c'est-à-dire à se représenter mentalement mais concrètement ce qui est abstrait ou immatériel.

■ L'imagination peut reposer sur la mémoire : grâce au souvenir d'éléments déjà perçus, on peut imaginer l'avenir ou, par analogie*, concevoir des situations comparables.

■ Mais elle peut aussi être purement créatrice : « avoir de l'imagination », c'est être capable de se représenter l'irréel, de produire des images nouvelles.

■ Le mot « imagination » est parfois porteur de connotations* négatives : « une imagination » peut désigner une croyance fausse ; l'imagination peut conduire au délire.

b. Définitions de la pensée

■ La pensée, au sens large, désigne l'ensemble des facultés de l'esprit, aussi bien sur le plan affectif que sur le plan intellectuel (c'est en ce sens, par exemple, que l'on dit que l'homme est doué de pensée).

■ Mais le mot peut aussi recevoir un sens plus spécifique : il désigne l'activité intellectuelle, la capacité à raisonner, à réfléchir, à juger, à comprendre. La pensée est donc tournée vers la connaissance.

■ Elle présente une dimension abstraite et ne relève pas de la sensation.

c. La place accordée à l'imagination et à la pensée au xvii^e siècle

■ De nos jours, l'imagination est généralement considérée comme une qualité : elle témoigne d'une forme de richesse intérieure et est source d'originalité. Au xix^e siècle déjà, Baudelaire la nommait « la reine des facultés ».

■ Au XVII^e siècle en revanche, elle inspire une certaine méfiance : après l'exubérance baroque, le classicisme valorise l'ordre, la raison, la clarté, l'équilibre, que l'imagination peut mettre en péril, dans la mesure où elle ouvre la porte à l'irréel. Malebranche écrit ainsi dans ses *Entretiens sur la métaphysique* (1688) que « L'imagination est une folle qui se plaît à faire la folle » ; quant à Pascal, il la qualifie dans les *Pensées* (1670) de « maîtresse d'erreur et de fausseté ». L'imagination est considérée comme dangereuse, parce qu'elle peut séduire et tromper.

■ La pensée en tant qu'activité intellectuelle est au contraire valorisée, notamment par Descartes qui ne rejette pas totalement l'imagination mais souhaite avant tout mettre en place une méthode qui permettrait de soumettre l'ensemble des savoirs à la rigueur des raisonnements mathématiques, dans le *Discours de la méthode* (1637).

■ Il existe donc à l'époque une tension entre imagination et pensée : l'imagination est l'une des modalités de la pensée, mais elle est aussi ce qui menace de brouiller la pensée.

2 Imagination et pensée dans la littérature du XVII^e siècle

L'imagination n'est cependant pas discréditée : les classiques sont fidèles au principe d'Horace selon lequel l'art doit « plaire et instruire ».

Aussi l'imagination peut-elle être mise au service de la pensée, qu'elle permet de transmettre de manière séduisante, comme en témoignent les œuvres de nombreux auteurs du XVII^e siècle.

a. La Bruyère

■ Dans *Les Caractères* de La Bruyère, par exemple, pensée et imagination sont indissociables. L'ouvrage entremêle en effet des maximes de sagesse, souvent abstraites, qui relèvent de la pensée pure, et des portraits de personnages imaginaires. Ces derniers sont des types, souvent caricaturaux et satiriques, à travers lesquels La Bruyère exprime sa pensée et dénonce les travers de ses contemporains.

■ Le plus souvent, ses réflexions n'ont même pas besoin d'être explicitées : les petits portraits amusants et acerbes qu'il compose donnent à penser au lecteur et se gravent efficacement dans son esprit.

b. Boileau

■ Boileau a contribué à fixer les règles de la littérature classique dans son *Art poétique* (1674). Selon lui, le beau ne peut être atteint que grâce au vrai ; aussi se méfie-t-il des excès de l'imagination. Il recommande par exemple : « Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable ».

Un usage raisonnable de l'imagination peut en revanche orner la pensée et en favoriser l'expression. Boileau lui-même n'hésite pas à y recourir, par exemple dans ses *Satires* où, comme La Bruyère, il livre des portraits de personnages imaginés dans un but critique ; ces portraits satiriques sont néanmoins fondés sur l'observation du réel.

c. Fénelon

Dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, Fénelon vante les mérites de l'usage de l'imagination en rhétorique : il montre que, pour persuader, l'orateur doit faire naître des images dans l'esprit de son auditoire. L'imagination n'apparaît pas ici comme un ornement, mais bien comme une condition de la pensée.

Afin d'instruire le duc de Bourgogne (petit-fils de Louis XIV), dont il est le précepteur, c'est d'ailleurs à la fiction, et donc à l'imagination, qu'il recourt : il rédige pour lui *Les Aventures de Télémaque*. L'histoire mythique du fils d'Ulysse est ici l'occasion de délivrer une pensée morale et politique. L'auteur suggère ainsi les vertus pédagogiques de l'imagination.

3 Présentation des *Fables*

a. Le contexte

Les *Fables* de La Fontaine sont en réalité constituées de trois recueils successifs : le premier, qui comprend les livres I à VI, paraît en 1668 et est dédié au Grand Dauphin, fils aîné de Louis XIV ; le second, qui comprend les livres VII à XI, paraît en deux tomes, en 1678 et 1679, et est dédié à Madame de Montespan ; enfin le livre XII paraît seul en 1693 et est dédié au duc de Bourgogne, fils du Dauphin.

Les livres VII à XI sont donc les seuls à ne pas être adressés à un enfant. Sa dédicataire est alors la favorite du roi. Réputée pour son esprit vif et mordant, elle est passionnée par les arts, et protège également Molière et Quinault, le librettiste des opéras de Lully.

Les fables des livres VII à XI sont donc généralement plus riches et plus complexes que celles des livres I à VI, plus adaptées à l'esprit d'un enfant.

Les inspirations y sont également plus diverses : si, dans les livres I à VI, La Fontaine a surtout pour modèle le fabuliste grec Ésope, à partir du livre VII, il se réfère aussi à des textes indiens qu'il attribue à un « sage », Pilpay. La Fontaine fréquente en effet assidûment le salon de Madame de La Sablière, où il a rencontré le voyageur et philosophe François Bernier, qui lui a fait découvrir ces fables orientales.

Lorsqu'il publie son deuxième recueil de *Fables*, La Fontaine est un auteur célèbre (en 1680, il est élu à l'Académie Française), mais son œuvre fait débat :

outre les *Fables*, il a écrit des contes jugés immoraux, et est impliqué dans plusieurs querelles personnelles ou littéraires. La plus célèbre d'entre elles est la querelle des Anciens et des Modernes qui oppose les auteurs qui, comme Charles Perrault, croient le progrès possible dans les arts et ceux qui, comme Boileau, pensent que la supériorité des écrivains de l'Antiquité est inégalable. La position de La Fontaine dans ce débat est en demi-teinte : à la recherche de simplicité, il prône l'imitation des Anciens (dont Ésope) pour échapper à une tentation de l'originalité qui pourrait devenir artificielle. Cependant, il affirme dans son *Épître à Huet* : « Mon imitation n'est pas un esclavage. »

En effet, il se réserve le droit d'innover, et a renouvelé le genre de la fable, pratiquée sans discontinuité depuis l'Antiquité. La Fontaine se distingue des fabliaux du Moyen-Âge par un langage très subtil et une versification travaillée.

b. Accueil et postérité

Les *Fables* de La Fontaine sont admirées par ses contemporains, notamment Molière et Madame de Sévigné, et connaissent un grand succès dès leur parution.

Au XVIII^e siècle en revanche, Rousseau les critique dans son traité d'éducation *Émile* : il les juge trop complexes et trop cyniques pour servir à l'enseignement des enfants ; elles constituent selon lui des modèles dangereux.

Elles n'en connaissent pas moins une postérité remarquable, non seulement parce qu'elles figurent dans de très nombreux manuels scolaires et ont été apprises par cœur par des générations d'enfants, mais aussi parce que La Fontaine n'a cessé d'être une source d'inspiration pour des écrivains éblouis par l'apparente limpidité de sa poésie pourtant très complexe. Musset, notamment, professait son admiration pour le fabuliste.

4 Les grands thèmes des livres VII à XI

Comme les deux autres recueils des *Fables*, les livres VII à XI se conforment au genre auquel ils appartiennent par leur portée morale : les poèmes de La Fontaine se présentent bien souvent comme une réflexion, généralement critique, sur une tendance humaine : « La Tortue et les deux canards » enseigne par exemple les dangers de la vanité.

Cette pensée morale peut se teinter d'émotion et s'ouvrir au lyrisme* : c'est notamment le cas dans « Les Deux Pigeons », célébration de l'amitié, que l'on ne devrait délaissier pour rien au monde.

Mais, au-delà de leur dimension morale, les livres dédiés à Madame de Montespan ont une portée sociale et politique : La Fontaine y montre sans

complaisance ni simplification abusive les rapports de force impitoyables qui animent la société au temps de l'absolutisme.

Les fables n'offrent pas cependant une pensée politique univoque, mais plutôt une mosaïque de cas que l'auteur soumet à la réflexion de ses lecteurs. Ainsi, les courtisans hypocrites font l'objet d'une dénonciation presque systématique, mais l'image du roi est beaucoup plus nuancée : il peut sembler cruel et despotique dans des fables comme « Les Animaux malades de la peste », mais « Le Bassa et le marchand » encourage les guerres menées par Louis XIV. Quant au peuple, La Fontaine n'en fait pas non plus un portrait manichéen : si « Le Savetier et le Financier » célèbre la sagesse et la simplicité populaires qui peuvent conduire au bonheur, « Le Pouvoir des fables » met en scène un peuple faible et inconséquent.

Sur le plan politique comme sur le plan moral, la pensée de La Fontaine est marquée par un profond pessimisme : les intérêts individuels dominent et semblent pousser les êtres à reproduire sans cesse les mêmes erreurs.

Enfin, le motif des animaux est essentiel chez La Fontaine. Les animaux ne sont pas seulement pour lui des figures allégoriques représentant les divers tempéraments humains ; ils sont aussi un véritable objet de réflexion, en particulier dans le « Discours à Madame de La Sablière », où le fabuliste réfute les théories de Descartes selon lesquelles les animaux sont dépourvus d'âme et comparables à des machines.

5 Diversité du genre de la fable

Les livres VII à XI des *Fables* constituent un ensemble d'une grande variété : si les récits animaliers y sont nombreux, ils côtoient aussi les sujets mythologiques (« Jupiter et les tonnerres »), orientaux (« Le Songe d'un habitant du Mogol ») et même modernes (« Les Devineries »). Le merveilleux* peut ainsi se mêler à un univers familier, quotidien.

Cette diversité est en partie due aux nombreuses sources d'inspiration de La Fontaine, qui sont non seulement antiques, mais aussi médiévales et indiennes.

La structure des fables est elle aussi très variée : si certaines présentent un récit dont la morale vient éclairer la signification, d'autres au contraire illustrent une maxime énoncée au début du poème. Enfin, la morale n'est pas toujours explicitée et, même lorsqu'elle l'est, elle conserve souvent une part d'ambivalence.

Le style de La Fontaine est lui aussi gouverné par ce principe de variété : sa versification, généralement hétérométrique, relève d'un usage souple et virtuose des vers, et les niveaux de langue courant et soutenu se mêlent, ce qui produit souvent des effets comiques.

6 Parcours problématisé : « Imagination et pensée » dans les livres VII à XI des *Fables*

Le genre même de la fable suppose une articulation de l'imagination et de la pensée : c'est une forme d'apologue, c'est-à-dire un petit récit fictif, concret, dont on peut dégager une réflexion plus abstraite. L'imagination y est donc le véhicule de la pensée.

Mais au-delà de ce fonctionnement caractéristique du genre, les livres VII à XI des *Fables* comportent une méditation sur les mérites respectifs de l'imagination et de la pensée. La dédicace « À Madame de Montespan » et « Le Pouvoir des fables » font l'éloge du genre de l'apologue, et disent la puissante séduction qu'exerce cette alliance de connaissance et d'amusement, de pensée et d'imagination.

Cependant, comme toujours chez La Fontaine, le propos est tout en nuances : si les plaisirs que procure l'imagination sont nettement affirmés, le lecteur est invité à prendre garde aux excès de la rêverie dans « La Laitière et le pot au lait », et La Fontaine montre que l'on peut être asservi à ses propres créations imaginaires dans « Le Statuaire et la statue de Jupiter ». La connaissance intellectuelle est quant à elle célébrée dans « L'Avantage de la science ».

La puissance créatrice de l'imagination demeure néanmoins une évidence. Les premières éditions des trois recueils des *Fables* étaient accompagnées d'illustrations, ce qui est une manière de signifier que le texte est faiseur d'images : la pensée de l'auteur nourrit l'imaginaire des lecteurs et des illustrateurs.

Montesquieu, *Lettres persanes* (1721) / un « regard éloigné »

Le Regard éloigné (1983) est le titre d'un ouvrage de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), célèbre anthropologue français. Dans cet ouvrage, Lévi-Strauss montre que l'homme est structuré par une tension fondamentale entre « Nature » et « Culture ». Il soutient que tourner le regard vers des sociétés éloignées nous permet de mieux cerner l'être humain. Avant Lévi-Strauss, la littérature du XVI^e au XVIII^e siècle a choisi de déplacer le point de vue pour mieux parler de l'homme occidental. Cette technique, qui consiste à regarder et observer de loin les mœurs est un redoutable outil critique et intellectuel. Avoir un regard éloigné, c'est aussi adopter un point de vue critique sur la place de l'Homme dans le monde, voire dans l'univers.

1 Voir de loin

a. Distance critique

■ Pour bien observer un paysage ou un objet, il faut parfois prendre du recul, afin d'avoir une vision d'ensemble. C'est ce que suggère dans un premier temps l'expression « regard éloigné » : prendre du recul pour mieux observer et commenter un phénomène.

■ Ainsi des œuvres de l'époque moderne et classique choisissent de situer l'action de la fiction loin du monde occidental pour mieux le « voir » et le critiquer.

b. Le regard de l'autre

■ Mais ce « regard éloigné » peut aussi être celui de l'autre qui, depuis son point de vue (au sens topographique), regarde nos mœurs et nos habitudes.

■ Ainsi les étrangers qui découvrent le système politique français de l'Ancien Régime peuvent émettre des critiques sur son fonctionnement. C'est sur ce principe que reposent les *Lettres Persanes* : Rica et Usbek, venus de Perse, écrivent à leur ami Ibben resté au pays et décrivent les mœurs françaises.

c. Contourner la censure

■ En situant l'action dans des pays lointains (*Zadig*, par exemple), ou en imaginant des œuvres dont l'intrigue se déroule dans des temps reculés, les écrivains peuvent aussi éviter la censure.

■ De manière indirecte en effet, les écrivains peuvent dénoncer certains travers de leur époque en utilisant l'exotisme et le merveilleux propres au conte ou à la fable.

■ Mais la censure reste très vigilante. Écrits en 1721, *Les Voyages de Gulliver* de Swift n'ont été publiés qu'en 1735, après des remaniements. L'auteur y faisait une satire* trop virulente de la société anglaise.

2 La littérature de voyage

a. Les grandes découvertes

■ Avec les grandes découvertes à partir de la fin du XV^e siècle, l'homme occidental ne peut plus considérer qu'il est le centre du monde. Son point de vue sur lui-même et sur ses mœurs évolue nécessairement.

■ Au XVI^e siècle, les récits de voyageurs (André Thévet, Jean de Léry) décrivent ainsi les nouvelles régions découvertes et leurs habitants. La différence est au

cœur de ces descriptions. Par comparaison, on s'interroge sur les Européens et leurs mœurs.

La question de la civilisation est au cœur de ces récits de voyage. En effet, l'Européen se considère comme civilisé face aux « sauvages » d'Amérique, par exemple. Mais de nombreuses fictions et témoignages montrent que l'homme occidental est tout aussi barbare que les prétendus sauvages.

b. Prendre de la distance

Voir de loin peut aussi recouvrir une acception très concrète : il s'agit de parler de la France depuis un lieu éloigné, un pays lointain. Une telle position libère la parole, voire un discours critique.

C'est le cas par exemple du personnage de **Robinson Crusoé**, héros du roman de Daniel Defoe qui, ayant échoué sur une île lointaine, réapprend à vivre sans la pesanteur de la civilisation occidentale.

c. L'exotisme critique

La vogue de l'exotisme au xvii^e et au xviii^e siècles produit des œuvres de première importance qui véhiculent souvent un discours critique sur l'occident. Dans *Paul et Virginie* (1788), Bernardin de Saint-Pierre imagine une sorte de paradis.

La littérature maritime qui se développe au xviii^e siècle permet aussi d'éloigner le regard en plongeant le lecteur dans des aventures romanesques qui, elles aussi, portent un discours critique sur l'occident. Dans *Les Voyages de Gulliver* (1721) de Swift, l'épisode des Lilliputiens permet à l'auteur de faire la satire du bellicisme de l'Angleterre.

3 « Un regard neuf »

a. L'utopie : hors de portée du regard

L'utopie (lieu qui n'existe pas) est un genre littéraire qui permet de porter un regard éloigné sur l'homme, la vie politique et la morale. Dans un lieu imaginaire, une société vit différemment de celle dans laquelle évolue l'écrivain. Par un jeu de comparaisons* et d'analogies implicites, le lecteur comprend que le point de vue des habitants de l'utopie n'est pas le sien. La critique naît de cette différence.

Dans *Gargantua*, Rabelais imagine ainsi l'abbaye de Thélème, espace clos dans lequel les hommes vivent libres et heureux. Cet idéal est une manière de dénoncer les contraintes de la société et de prôner les valeurs de l'humanisme.

b. Voir de très loin : l'exemple de *Micromégas* (1752)

■ *Micromégas* (1752) de Voltaire décrit un géant tombé d'une planète qui tourne autour de l'étoile Sirius. Il quitte Saturne, puis découvre une « petite fourmière », la Terre...

■ Voltaire utilise ici la technique éprouvée du « regard neuf », qu'emploie également Montesquieu dans *Les Lettres persanes*. Mais *Micromégas* observe la société d'encore plus loin que les protagonistes des *Lettres Persanes*.

■ La principale leçon fournie par le conte de Voltaire consiste à relativiser. Le géant *Micromégas* constate que les « fourmis » (les hommes) ont de nombreux dons. Mais ce n'est pas pour autant qu'ils doivent se considérer comme une espèce supérieure. À l'échelle du monde et de l'univers, vus de très loin, ils sont en effet tout petits.

4 Présentation des *Lettres persanes* : contexte et écriture

a. Montesquieu, écrivain des Lumières

■ Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu (1689-1755) appartient à la noblesse de robe. Il reçoit une très bonne éducation et montre des aptitudes pour les sciences et les lettres. Il publie sa première œuvre à vingt ans, en 1711. Écrivain, philosophe et poète, il évolue dans les milieux lettrés parisiens, mais voyage aussi à l'étranger, où il porte un regard neuf sur les institutions politiques qu'il observe.

■ Montesquieu est considéré comme un précurseur de la sociologie : ayant observé le système monarchique anglais, il réfléchit par exemple à l'implication de la politique dans la vie sociale. *De l'Esprit des lois* (1748) résulte de ces observations. Il s'agit d'une des œuvres de philosophie politique les plus importantes du Siècle des lumières : on la considère comme l'un des fondements de la société moderne. Elle jouera un rôle important au moment de la Révolution française dans l'élaboration de la « Déclaration des Droits de l'homme ».

■ Montesquieu est considéré comme l'un des esprits les plus éclairés et les plus élevés de son temps. Il est, entre autres, l'un des penseurs de l'anti-esclavagisme.

b. Publication des *Lettres persanes*

■ Les *Lettres persanes* paraissent en mai 1721 de manière anonyme. Pour éviter la censure, l'ouvrage paraît à Amsterdam. À cette date, la France est sous le régime politique de la Régence (1715-1723) de Philippe d'Orléans.

Si le récit épistolaire* se présente comme une traduction, c'est bien Montesquieu qui en est l'auteur. Il s'agit d'une technique éprouvée, qui consiste à travestir l'identité de l'auteur pour mieux faire passer certaines critiques. L'alacrité du ton, la justesse de vues de l'auteur expliquent le succès immédiat de l'œuvre.

Montesquieu ne considérait pas ses *Lettres persanes* comme un roman. Aussi écrit-il : « Rien n'a plu davantage dans les *Lettres persanes*, que d'y trouver, sans y penser, une espèce de roman. On en voit le commencement, le progrès, la fin : les divers personnages sont placés dans une chaîne qui les lie. » La forme du roman épistolaire est une manière de travestir ce qui constitue la principale intention de l'auteur : critiquer les mœurs de son temps, mais surtout le système monarchique qui concentre tous les pouvoirs.

c. Structure des *Lettres persanes*

Rica et Usbek ont fait un long voyage. Venus de Perse, ils ont traversé l'Europe pour finalement arriver à Paris. C'est de la capitale française qu'ils écrivent à leur ami Ibben et commentent les mœurs, les usages et les pratiques occidentales.

L'œuvre compte 161 lettres dans sa première version (une version posthume préparée par le fils de Montesquieu ajoute huit missives à l'ensemble).

Le texte présente dix-neuf correspondants avec plus de vingt-deux destinataires différents. Cette ouverture permet de varier les discours et d'aborder des sujets très différents. Usbek est l'auteur de 66 lettres, Rica de 47.

Toutes les lettres sont datées en fonction d'un calendrier lunaire, qui correspond en réalité au calendrier grégorien (il suffit de substituer aux noms perses les mois que nous connaissons : « Saphar » correspond au mois d'avril, par exemple).

5 Le regard neuf

a. L'étonnement critique

Placées sur le principe de l'étonnement et de la découverte, *Les Lettres persanes* utilisent le *topos* du regard neuf, le regard de l'étranger porté sur la France. Usbek et Rica découvrent un pays, son système social et politique, et s'étonnent de certains usages.

Le regard étranger permet de poser le cadre d'une réflexion sur le « **relativisme culturel** » : cette expression désigne un courant de pensée qui, depuis le XVI^e siècle, traverse la pensée européenne. Il s'agit de relativiser la toute-puissance de la société européenne, en la comparant aux mœurs, aux usages et à la pensée de contrées lointaines.

Les *Lettres persanes* sont destinées à un lectorat français cultivé. Or Montesquieu place son lecteur dans une situation paradoxale, à partir de laquelle il construit son discours critique : d'abord amusé et étonné de la candeur des Persans et de leurs propos sur la France, le lecteur prend vite conscience qu'on lui tend le miroir de ses travers, et que c'est de lui qu'on rit, non des Persans...

b. Usbek, un héros ambivalent

Usbek est le personnage central des *Lettres persanes*. C'est à travers ses perceptions et sa compréhension que se déploie un discours sur l'Occident. Montesquieu montre à travers lui comment la culture conditionne le regard qu'on porte sur le monde.

Montesquieu déploie ainsi les contradictions de ses Persans, en particulier celles d'Usbek, pris entre ses idées éclairées et les principes qu'il a reçus de son éducation musulmane. Malgré son intérêt pour le monde occidental, il reste attaché à sa culture et à ses origines et se montre despotique quand il s'agit de son propre sérail.

Face à Usbek, Rica, plus jeune et plus joyeux, adopte un ton plus moqueur. On a pu lire en lui l'esprit voltairien de l'ironie, avec son sens de la formule.

c. Discours critiques et cibles des *Lettres persanes*

« L'action » des *Lettres persanes* se situe dans les dernières années du règne de Louis XIV. **Les lettres abordent des sujets très variés**, des plus superficiels (la mode) aux plus sérieux (les institutions politiques). Dans la lettre XXXIV, par exemple, ce sont les cafés parisiens qui sont mis à l'honneur, présentés comme lieux de débat et de diffusion de la culture.

La critique la plus marquante porte sur les institutions de l'État, le Parlement, l'organe judiciaire, les congrégations religieuses. Montesquieu développe en particulier des théories relativistes (XLVII-LXVIII), inspirées de Montaigne.

Le modèle anglais permet de formuler les critiques les plus subversives contre le despotisme français. Cette critique aboutit à imaginer un **modèle constitutionnel qui limite le pouvoir des rois qui « sont comme le soleil »** (lettre CII).

Savoir-faire

1. Repérer les différents arguments

Pour exposer sa thèse, c'est-à-dire l'idée qu'il veut défendre, un auteur peut choisir parmi différentes formes d'arguments. Pour convaincre son destinataire, il peut recourir à des arguments issus de sa propre expérience (ce que fait Montaigne dans *Les Essais*) ou des arguments admis par la majorité :

– **Argument d'expérience** : fondé sur l'observation, le vécu.

– **Argument d'autorité** : fondé sur une vérité absolue, incontestable, admise de tous.

– **Argument analogique** : fondé sur un exemple concret qui permet de soutenir une thèse.

– **Argument logique** : fondé sur une démonstration rationnelle. On tire d'une vérité une suite de faits et de conséquences.

2. Étudier les modes de raisonnement

Il n'existe pas une seule façon de penser ou de raisonner pour démontrer qu'on est dans le vrai. Un

auteur soutient ou fait soutenir une thèse grâce à plusieurs formes de raisonnement.

– **Le raisonnement déductif** se fonde sur un fait général pour aboutir au cas particulier.

– **Le raisonnement inductif**, à l'inverse, part de faits particuliers qu'il généralise.

– **Le syllogisme** repose sur une déduction. Il est constitué de trois propositions. Les deux premières aboutissent à la troisième, qui en est la conclusion (en général, une vérité). Mais le syllogisme peut aboutir à des résultats absurdes, il s'agit alors de **paralogisme**. Par exemple : *Les livres peu coûteux sont rares. Or ce qui est rare est cher. Donc les livres peu coûteux sont chers...*

– **Le sophisme** repose sur le principe du syllogisme, mais avec la volonté de tromper l'interlocuteur. Il se fonde sur des vérités générales qui aboutissent à une conclusion inadmissible.

– **Le paradoxe*** désigne un raisonnement inattendu, qui cherche à provoquer la surprise de l'auditoire. Le paradoxe peut recourir à l'**ironie** afin de faire émerger une vérité.

Application

À partir de la lecture de l'extrait suivant, vous direz quelle est la thèse de Voltaire. Vous décrierez la manière dont il l'expose et la défend.

Il ne faut pas un grand art, une éloquence bien recherchée, pour prouver que des chrétiens doivent se tolérer les uns les autres. Je vais plus loin : je vous dis qu'il faut regarder tous les hommes comme nos frères. Quoi ! mon frère le Turc ? mon frère le Chinois ? le Juif ? le Siamois ? Oui, sans doute ; ne sommes-nous pas tous enfants du même père, et créatures du même Dieu ?

Mais ces peuples nous méprisent ; mais ils nous traitent d'idolâtres ! Hé bien ! je leur dirai qu'ils ont grand tort. Il me semble que je pourrais étonner au moins l'orgueilleuse opiniâtreté d'un iman ou d'un talapoin, si je leur parlais à peu près ainsi :

« Ce petit globe, qui n'est qu'un point, roule dans l'espace, ainsi que tant d'autres globes ; nous sommes perdus dans cette immensité. L'homme, haut d'environ cinq pieds, est assurément peu de chose dans la création. Un de ces êtres imperceptibles dit à quelques-uns de ses voisins, dans l'Arabie ou dans la Caferie : « Écoutez-moi, car le Dieu de tous ces mondes m'a éclairé : il y a neuf cents millions de petites fourmis comme nous sur la terre, mais il n'y a que ma fourmilière qui soit chère à Dieu ; toutes les autres lui sont en horreur de toute éternité ; elle sera seule heureuse, et toutes les autres seront éternellement infortunées. » »

Ils m'arrêteraient alors, et me demanderaient quel est le fou qui a dit cette sottise. Je serais obligé de leur répondre : « C'est vous-mêmes. » Je tâcherais ensuite de les adoucir ; mais cela serait bien difficile.

VOLTAIRE, *Traité sur la Tolérance*, chap. XXII, 1763.

La thèse défendue par Voltaire est qu'il faut faire preuve de **tolérance**. Les chrétiens doivent s'accepter entre eux : implicitement, Voltaire prône la réconciliation entre les protestants et les catholiques. Mais Voltaire ne se contente pas de citer les religions occidentales, il évoque de manière plus générale la notion de « fraternité » entre les peuples, grâce à la répétition de « mon frère » sous la forme de modalités interrogatives. Son propos a donc une visée* universaliste.

Le raisonnement de Voltaire est déductif. Le philosophe expose d'abord sa thèse dans la première partie en utilisant une prétérition, c'est-à-dire une figure de style qui consiste à parler de quelque chose après avoir employé une formule qui détourne : « Il ne faut pas un grand art, une éloquence bien recherchée. » Puis Voltaire formule l'idée principale de son texte de manière explicite : les chrétiens doivent se tolérer les uns les autres. À partir de cette thèse Voltaire retient l'attention du lecteur grâce à une question rhétorique : « ne sommes-nous pas tous enfants du même père et créature du même dieu ? » Grâce à cette question, Voltaire tente de rassembler catholiques et protestants.

À la suite de cette formulation, **Voltaire déploie une série d'arguments** qu'il glose grâce à des exemples **puisés dans d'autres cultures et d'autres religions**. Il fait semblant de répondre à un contradicteur, comme le signalent les formules orales telles que « Hé bien », etc. L'emploi du conditionnel montre que Voltaire se fonde sur un raisonnement hypothétique qui crée une démonstration vivante. Enfin il soutient sa thèse grâce à une parabole (« Passage de la fourmilière »).

Savoir-faire

1. Anthropologie et humanisme

L'anthropologie étudie la nature humaine dans ses structures, ces comportements, ses habitudes culturelles et sociales. On peut dire que l'anthropologie a été inventée au XVI^e siècle avec les grandes découvertes. Au XX^e siècle, Lévi-Strauss se réfèrera en partie aux auteurs du XVI^e siècle et notamment les écrits des grands voyageurs pour fonder ses théories.

Les humanistes du XVI^e siècle s'interrogent sur la nature humaine, sur la notion d'espèce, sur les mœurs et les pratiques des hommes des autres continents. Toutes ces découvertes ont pour conséquence de développer une réflexion sur la tolérance et l'intolérance, tout en relativisant la suprématie de l'homme occidental.

2. Thèmes des discours sur l'homme

Les siècles classiques questionnent les rapports de l'homme à la religion. Les grandes découvertes ont également modifié la manière dont l'homme se situe dans le monde. C'est pourquoi on croise de nombreux textes qui mettent en doute des croyances plurisécularaires.

Les guerres de Religion qui s'étendent des années 1560 au début du XVII^e siècle ont également des conséquences sur la littérature d'idées. Protestants et catholiques se sont entredéchirés et posent aux intellectuels et aux écrivains la question de la tolérance religieuse. Ce problème est repris par de nombreux philosophes des Lumières qui prônent la tolérance contre le fanatisme.

Application

Quel est l'objet du texte suivant ? Quel discours sur l'homme occidental présente-t-il ?

Je pourrais encore amener quelques autres semblables exemples, touchant la cruauté des sauvages envers leurs ennemis, n'était qu'il me semble que ce qu'en ai dit est assez pour faire avoir horreur, et dresser à chacun les cheveux en la tête. Néanmoins, afin que ceux qui liront ces choses tant horribles, exercées journellement entre ces nations barbares de la terre du Brésil, pensent aussi un peu de près à ce qui se fait par deçà parmi nous : je dirai en premier lieu sur cette matière, que si on considère à bon escient ce que font nos gros usuriers (suçant le sang et la moelle, et par conséquent mangeant tous en vie, tant de

veuves, orphelins et autres pauvres personnes auxquels il vaudrait mieux couper la gorge d'un seul coup, que les faire ainsi languir) qu'on dira qu'ils sont encore plus cruels que les sauvages dont je parle. Voilà aussi pourquoi le Prophète dit, que telles gens écorchent la peau, mangent la chair, rompent et brisent les os du peuple de Dieu, comme s'ils les faisaient bouillir dans une chaudière. Davantage, si on veut venir à l'action brutale de mâcher et manger réellement (comme on parle) la chair humaine, ne s'en est-il point trouvé en ces régions de par deçà, voire même entre ceux qui portent le titre de Chrétiens, tant en Italie qu'ailleurs, lesquels ne s'étant pas contentés d'avoir fait cruellement mourir leurs ennemis, n'ont peu rassasié leur courage, sinon en mangeant de leur foie et de leur cœur ? Je m'en rapporte aux histoires. Et sans aller plus loin, en la France quoi ? (Je suis français et je me fâche de le dire) durant la sanglante tragédie qui commença à Paris le 24 d'août 1572 dont je n'accuse point ceux qui n'en sont pas cause : entre autres actes horribles à raconter, qui se perpétrèrent lors par tout le Royaume, la graisse des corps humains (qui d'une façon plus barbare et cruelle que celle des sauvages, furent massacrés dans Lyon, après être retirés de la rivière de Saône) ne fut-elle pas publiquement vendue au plus offrant et dernier enchérisseur ? Les foies, cœurs, et autres parties des corps de quelques-uns ne furent-ils pas mangés par les furieux meurtriers, dont les enfers ont horreur ? Semblablement après qu'un nommé Cœur de Roi, faisant profession de la Religion réformée dans la ville d'Auxerre, fut misérablement massacré, ceux qui commirent ce meurtre, ne découpèrent-ils pas son cœur en pièces, l'exposèrent en vente à ses haineux, et finalement l'ayant fait griller sur les charbons, assouvissant leur rage comme chiens mâtins, en mangèrent ? Il y a encore des milliers de personnes en vie, qui témoigneront de ces choses non jamais auparavant ouïes entre peuples quels qu'ils soient, et les livres qui dès long temps en sont à imprimés, en feront foi à la postérité.

Jean de LÉRY, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, chapitre XV
 (« Comment les Américains traitent leurs prisonniers pris en guerre, et les cérémonies qu'ils observent tant à les tuer qu'à les manger. »)

■ Dans ce texte, Jean de Léry part d'un constat sur les « hommes sauvages » du Brésil : ces derniers sont certes cruels car ils ne sont pas civilisés. Mais il nuance immédiatement cette thèse en suggérant que les Occidentaux sont peut-être plus cruels encore. Il fournit au lecteur plusieurs exemples, notamment celui des usuriers qui vampirisent leurs victimes. Jean de Léry revient ensuite sur le cannibalisme des Indiens, tout en rappelant que de telles horreurs sont aussi pratiquées en Europe dans des crises récentes (la Saint-Barthélemy, par exemple).

■ C'est finalement un discours contre le fanatisme religieux que produit Jean de Léry. Les exactions commises au nom de la religion sont des actes d'une gravité extrême. Et les Européens ne doivent pas juger les Indiens du Brésil quand eux-mêmes commettent le pire. Jean de Léry invite donc ses contemporains à la tolérance.

Pour réussir le jour J !



Les erreurs à ne pas commettre

- **Ne pas confondre les différents genres de l'apologue** : fables, contes philosophiques, récits apologétiques, paraboles.
- **Ne pas confondre utopie et contre-utopie**. L'utopie représente un monde idéal pour faire ressortir les défauts du nôtre. La contre-utopie présente au contraire un système fondé sur l'aliénation.
- Ne pas oublier que la majeure partie de la population, du XVI^e au XVIII^e siècle vit dans **un système de pensée établi par la religion chrétienne**.



Un point en + sur la copie

- Dans le cadre d'une dissertation, **utilisez des exemples précis**, mais empruntés à des auteurs différents.
- **Retenez les titres des œuvres** qui traitent de la place de l'homme dans le monde, de Jean de Léry à Voltaire.
- **Soyez capable de résumer les passages les plus importants** d'œuvres les plus célèbres comme *Candide* ou *Zadig*.
- **Apprenez des fables** par cœur pour pouvoir les citer sur votre copie.
- N'abordez pas seulement les textes sous l'angle des idées : **n'oubliez pas d'observer leur forme, leur esthétique**.

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

10 QCM pour réviser le cours

Corrigés, p. 102

1 Qu'est-ce qu'une maxime ?

- a. Un poème en prose
- b. Une sentence morale
- c. Une vérité formulée brièvement

2 Qui est l'auteur de *L'île des esclaves* ?

- a. Jean de Léry
- b. Malraux
- c. Marivaux

3 Qu'est-ce qu'une contre-utopie ?

- a. Un texte contre les utopies
- b. La description d'un monde idéal
- c. Une fiction où l'homme est aliéné

4 Qu'appelle-t-on la morale d'une fable ?

- a. Son dénouement
- b. La signification morale qui découle du récit
- c. La punition des méchants

5 Que trouve-t-on dans une utopie ?

- a. Des animaux merveilleux
- b. Un idéal
- c. Des mariages heureux

6 Qu'est-ce qui caractérise un essai ?

- a. Le registre ironique
- b. La présence du « je » de l'auteur
- c. La liberté de composition et de pensée

7 Quel écrivain a promu la forme de l'essai ?

- a. La Rochefoucauld
- b. Montaigne
- c. Molière

8 Que comporte un apologue ?

- a. Une morale à la fin
- b. Une morale implicite
- c. Un récit

9 Qui a écrit *L'Ingénu* ?

- a. Rabelais
- b. Descartes
- c. Voltaire

10 Qu'est-ce que l'anthropomorphisme ?

- a. Placer l'homme au centre du propos
- b. Conférer des caractéristiques humaines aux animaux
- c. Étudier le comportement humain

Exercices

Exercice 1

niveau 2

40 min

Corrigés, p. 102

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

Admonere volumus ; prodesse, non laedere ; consulere moribus hominum, non officere.

Érasme

Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage : il est juste que, l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. Il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature, et s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'est l'unique fin que l'on doit se proposer en écrivant, et le succès aussi que l'on doit moins se promettre ; mais comme les hommes ne se dégoûtent point du vice, il ne faut pas aussi se lasser de leur reprocher : ils seraient peut-être pires, s'ils venaient à manquer de censeurs ou de critiques ; c'est ce qui fait que l'on prêche et que l'on écrit. L'orateur et l'écrivain ne sauraient vaincre la joie qu'ils ont d'être applaudis ; mais ils devraient rougir d'eux-mêmes s'ils n'avaient cherché par leurs discours ou par leurs écrits que des éloges ; outre que l'approbation la plus sûre et la moins équivoque est le changement de mœurs et la réformation de ceux qui les lisent ou qui les écoutent. On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction ; et s'il arrive que l'on plaise, il ne faut pas néanmoins s'en repentir, si cela sert à insinuer et à faire recevoir les vérités qui doivent instruire. Quand donc il s'est glissé dans un livre quelques pensées ou quelques réflexions qui n'ont ni le feu, ni le tour, ni la vivacité des autres, bien qu'elles semblent y être admises pour la variété, pour délasser l'esprit, pour le rendre plus présent et plus attentif à ce qui va suivre, à moins que d'ailleurs elles ne soient sensibles, familières, instructives, accommodées au simple peuple, qu'il n'est pas permis de négliger, le lecteur peut les condamner, et l'auteur les doit proscrire : voilà la règle. Il y en a une autre, et que j'ai intérêt que l'on veuille suivre, qui est de ne pas perdre mon titre de vue, et de penser toujours, et dans toute la lecture de cet ouvrage, que ce sont les caractères ou les mœurs de ce siècle que je décris ; car bien que je les tire souvent de la cour de France et des hommes de ma nation, on ne peut pas néanmoins les restreindre à une seule cour, ni les renfermer en un seul pays, sans que mon livre ne perde beaucoup de son étendue et de son utilité, ne s'écarte du plan que je me suis fait d'y peindre les hommes en général, comme des raisons qui entrent dans l'ordre des chapitres et dans une certaine suite insensible des réflexions qui les composent.

J. de La BRUYÈRE, « Préface », *Les Caractères et les mœurs de ce siècle*, 1668.

Questions

1. Qui est Érasme ?
2. Pourquoi, à votre avis, La Bruyère le cite-t-il en tête de son livre ?
3. Comment justifie-t-il sa préface et quelle est son intention ?

Exercice 2

niveau 1

20 min

Corrigés, p. 103

« La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf »

Une Grenouille vit un Bœuf
 Qui lui sembla de belle taille.
 Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf,
 Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille,
 Pour égaler l'animal en grosseur,
 Disant : « Regardez bien, ma sœur ;
 Est-ce assez ? Dites-moi ; n'y suis-je point encore ?
 – Nenni. – M'y voici donc ? – Point du tout. – M'y voilà ?
 – Vous n'en approchez point. » La chétive pécore
 S'enfla si bien qu'elle creva.
 Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :
 Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs,
 Tout petit prince a des ambassadeurs,
 Tout marquis veut avoir des pages.

Jean de La FONTAINE, *Fables*, 1668.

Questions

1. Sur quelle situation repose la fable ? Quel est l'effet produit sur le lecteur ?
2. Comment peut-on caractériser le récit de cette fable ? Quelle est la fonction du dialogue ?
3. Quelle est la thèse présentée par cette fable ?

Exercice 3

niveau 1

20 min

Corrigés, p. 103

Du temps du roi Moabdar il y avait à Babylone un jeune homme nommé Zadig, né avec un beau naturel fortifié par l'éducation. Quoique riche et jeune, il savait modérer ses passions ; il n'affectait rien ; il ne voulait point toujours avoir raison, et savait respecter la faiblesse des hommes. On était étonné de voir qu'avec beaucoup d'esprit il n'insultait jamais par des railleries à ces propos si

vagues, si rompus, si tumultueux, à ces médisances téméraires, à ces décisions ignorantes, à ces turlupinades grossières, à ce vain bruit de paroles, qu'on appelait *conversation* dans Babylone. Il avait appris, dans le premier livre de Zoroastre, que l'amour-propre est un ballon gonflé de vent, dont il sort des tempêtes quand on lui a fait une piqûre. Zadig surtout ne se vantait pas de mépriser les femmes et de les subjuguier. Il était généreux ; il ne craignait point d'obliger des ingrats, suivant ce grand précepte de Zoroastre : *Quand tu manges, donne à manger aux chiens, dussent-ils te mordre*. Il était aussi sage qu'on peut l'être ; car il cherchait à vivre avec des sages. Instruit dans les sciences des anciens Chaldéens, il n'ignorait pas les principes physiques de la nature, tels qu'on les connaissait alors, et savait de la métaphysique ce qu'on en a su dans tous les âges, c'est-à-dire fort peu de chose. Il était fermement persuadé que l'année était de trois cent soixante et cinq jours et un quart, malgré la nouvelle philosophie de son temps, et que le soleil était au centre du monde ; et quand les principaux mages lui disaient, avec une hauteur insultante, qu'il avait de mauvais sentiments, et que c'était être ennemi de l'état que de croire que le soleil tournait sur lui-même, et que l'année avait douze mois, il se taisait sans colère et sans dédain.

VOLTAIRE, *Zadig ou la Destinée*, 1747.

Questions

1. Où se déroule l'action de Zadig ? Que pensez-vous de ce choix ?
2. Quelles sont les qualités de Zadig ? Pourquoi Voltaire les présente-t-il ?
3. Quelle est la fonction du « précepte de Zoroastre » cité dans l'extrait ?

Exercice 4

niveau 2

40 min

Corrigés, p. 104

Toute leur vie était organisée non par des lois, des statuts ou des règles, mais selon leur vouloir et franc arbitre. Ils se levaient du lit quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, travaillaient, dormaient quand le désir leur venait ; nul ne les éveillait, nul ne les forçait ni à boire ni à manger, ni à faire autre chose. Ainsi l'avait établi Gargantua. En leur règle n'était que cette clause :

« Fais ce que voudras »,

parce que les gens libres, bien nés, bien instruits, conversant en compagnie honnête, ont par nature un instinct et un aiguillon, qui toujours les pousse à accomplir des faits vertueux et les éloigne du vice, aiguillon qu'ils nommaient honneur. Quand une vile servitude ou une contrainte les font déchoir et les assujettissent, ils emploient cette noble inclination, par laquelle ils tendaient librement vers la vertu, à repousser et à enfreindre ce joug de la servitude : car nous entreprenons toujours les choses défendues, et convoitons ce qui nous est refusé.

Grâce à cette liberté, ils entrèrent en louable émulation de faire tous ensemble ce qu'ils voyaient plaire à un seul. Si l'un ou l'une d'entre eux disait : « Buvons », tous buvaient ; s'il disait : « Jouons », tous jouaient. S'il disait : « Allons nous ébattre aux champs », tous y allaient. Si c'était pour chasser au vol ou poursuivre le gibier, les dames montées sur de belles haquenées, portaient chacune un épervier, ou un lanier, ou un émerillon. Les hommes portaient les autres oiseaux.

Ils étaient si noblement instruits qu'il n'y en avait aucun qui ne sût lire, écrire, chanter, jouer d'instruments de musique, parler cinq ou six langues et composer en ces langues autant en vers qu'en prose. Jamais ne furent vus chevaliers si preux, de si belle allure, si adroits à pied et à cheval, si vigoureux, plus alertes et plus aptes à manier toutes sortes d'armes. Jamais ne furent vues dames si élégantes, si mignonnes, moins acariâtres, plus adroites aux travaux manuels, à la broderie, et à toute occupation convenant à une femme honnête et libre.

Pour cette raison, quand le temps était venu qu'un membre de l'abbaye voulût en sortir, ou à la requête de ses parents, ou pour tout autre cause, il emmenait avec lui une de ces dames, celle qui l'avait pris pour son cavalier servant, et ils se mariaient. Et s'ils avaient vécu à Thélème en confiance et en amitié, encore mieux poursuivaient-ils cette existence dans le mariage. Ils s'aimaient à la fin de leurs jours comme au premier jour de leurs noces.

François RABELAIS, *Gargantua* (1534), chapitre LV.

Questions

1. Qu'est-ce que l'abbaye de Thélème ? À quel type de fiction se réfère ici Rabelais ?
2. Sur quoi repose le système de vie des Thélémites ?
2. Sur quoi se fonde le bonheur des Thélémites ?
4. Quel discours critique implicite véhicule le texte ?

Exercice 5

niveau 3

50 min

► *Corrigés*, p. 105

« La Laitière et le Pot au lait »

Perrette sur sa tête ayant un Pot au lait
 Bien posé sur un coussinet,
 Prétendait arriver sans encombre à la ville.
 Légère et court vêtue elle allait à grands pas ;
 Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
 Cotillon simple, et souliers plats.
 Notre laitière ainsi troussée
 Comptait déjà dans sa pensée
 Tout le prix de son lait, en employait l'argent,
 Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée ;

La chose allait à bien par son soin diligent.
 Il m'est, disait-elle, facile,
 D'élever des poulets autour de ma maison :
 Le Renard sera bien habile,
 S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
 Le porc à s'engraisser coûtera peu de son ;
 Il était quand je l'eus de grosseur raisonnable :
 J'aurai le revendant de l'argent bel et bon.
 Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
 Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
 Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?
 Perrette là-dessus saute aussi, transportée.
 Le lait tombe ; adieu veau, vache, cochon, couvée ;
 La dame de ces biens, quittant d'un œil marri
 Sa fortune ainsi répandue,
 Va s'excuser à son mari
 En grand danger d'être battue.
 Le récit en farce en fut fait ;
 On l'appela le Pot au lait.

Quel esprit ne bat la campagne ?
 Qui ne fait châteaux en Espagne ?
 Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
 Autant les sages que les fous ?
 Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux :
 Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :
 Tout le bien du monde est à nous,
 Tous les honneurs, toutes les femmes.
 Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
 Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ;
 On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
 Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :
 Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même ;
 Je suis gros Jean comme devant.

Jean de La FONTAINE, *Fables*, « Perrette et le pot au lait », 1668.

Questions

1. Commentez la structure de la fable.
2. Comment La Fontaine donne-t-il du rythme à son récit ?
3. Que dénonce La Fontaine dans ce texte ?
4. Proposez un plan de commentaire pour cette fable.


4

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle

Les 5 points incontournables


Le genre

Depuis le Moyen Âge, le roman est un genre en constante évolution. Les notions de « récit » et de « personnage » ont connu des modifications profondes au XX^e siècle, grâce aux apports de la théorie littéraire.

 Cours, p. 107 à 112

La fiction romanesque

Elle désigne tout ce qu'un auteur imagine pour inventer un univers et des personnages agissants. Il peut s'inspirer de la réalité, de son époque, de l'histoire ou de sa propre expérience.

 Cours, p. 108 à 112


Le personnage de roman

Il peut se faire le porte-parole de son auteur, être son double. Mais c'est avant tout un être de papier, inventé pour les besoins de la fiction.

 Cours, p. 117 à 119


L'intrigue d'un roman

Elle s'articule le plus souvent autour du parcours d'un ou plusieurs personnages. Le lecteur suit les différents épisodes de son existence, s'attache à son histoire et parfois le rejette. Le personnage ne se construit pas sans un lecteur complice.

 Cours, p. 108 à 112

Les formes de récit

Les principales sont les suivantes : roman, nouvelle, conte, fable. Mais on peut aussi trouver des récits dans la poésie et au théâtre.

 Cours, p. 107 à 112

Panorama

Du Moyen Âge siècle au xxi^e siècle, le récit est un genre en constante évolution et en constante transformation. Le récit désigne tout à la fois le roman, mais aussi le conte et la nouvelle, ainsi que les récits autobiographiques. Contrairement au théâtre et à la poésie, le genre du roman a longtemps été considéré comme secondaire et n'a pas obéi à des règles strictes. Aussi les auteurs ont-ils pu s'exprimer plus librement dans un genre d'une grande richesse dans ses formes comme dans ses contenus. Son développement aux $xviii^e$ et xix^e siècles est dû à l'augmentation du lectorat (classes bourgeoises) et à sa diffusion (presse).

1 Récit et roman au Moyen Âge

Le terme « roman » désigne à l'origine un texte en langue romane, c'est-à-dire traduit du latin. Ce n'est qu'au xii^e siècle que les auteurs désignent leur récit sous l'appellation « roman ».

a. Le profane et le sacré

Les premiers romans médiévaux voient le jour au xii^e siècle. Ils sont alors écrits en vers. Le genre du « roman courtois » est chanté par des troubadours ; il traite de sujets sentimentaux et guerriers. Chrétien de Troyes illustre ce genre, dont on considère qu'il est l'un des inventeurs (*Le Chevalier à la charrette*, *Le Conte du Graal*, par exemple).

Dans une société dominée par la religion catholique, les romans ont souvent pour thème la vie des saints (hagiographie).

Mais les romans traitent aussi de sujets profanes. Le roman satirique s'épanouit, notamment avec le *Roman de Renart* ; en racontant les mésaventures de Goupi, les auteurs font la satire* de la société médiévale.

La chanson de geste désigne un récit héroïque, dont on considère qu'il s'inspire de la réalité (vie d'un chevalier qui a effectué des actes héroïques).

b. Vers ou prose ?

C'est au $xiii^e$ siècle que sont écrits les premiers romans en prose. Jusqu'à cette date, on considère que seul le vers peut narrer des histoires et réjouir l'ouïe de l'auditoire. Parmi les plus célèbres romans en prose figure l'histoire de *Tristan et Iseut*, dont plusieurs versions sont composées aux $xiii^e$ et xiv^e siècles.

Le roman se distingue de la chanson de geste, dans la mesure où il s'enracine dans la fiction. Le succès grandissant des romans aux $xiii^e$ et xiv^e siècles marque la prégnance de plus en plus marquée d'un genre lu et apprécié. Le roman d'aventures connaît aussi un succès grandissant (*Roman de Perceforest*, vers 1340).

2 Le roman du XVI^e au XVII^e siècles

a. Rabelais et le roman moderne

Le roman de l'époque moderne hérite de l'évolution du genre depuis la fin du XIV^e siècle. Ainsi, dans ses romans, François Rabelais (1483/94-1553) reprend la trame des romans de chevalerie pour imaginer un cycle romanesque épique* et fantaisiste, qui aborde sous la forme d'une fiction toutes les grandes questions humanistes.

Pantagruel (1532), *Gargantua* (1534 ?), le *Tiers Livre* (1546) et le *Quart Livre* (1548) forment un ensemble dans lequel Rabelais dresse souvent la satire des travers humains. À travers la quête de la « Dive Bouteille », il montre un cheminement philosophique, réfléchissant aux notions d'épicurisme et de stoïcisme. À cet égard, Rabelais est l'inventeur du roman moderne.

Jusqu'au début du XVII^e siècle, le roman est considéré comme un genre mineur face à la poésie et au théâtre. Les auteurs de romans utilisent souvent cette forme à des fins satiriques ou parodiques (*Don Quichotte* de Cervantès, par exemple).

c. Le roman précieux : réalité et rève

Au début du XVII^e siècle se développe le genre du roman pastoral, dont l'intrigue se caractérise par son cadre (bergeries, forêts) et ses personnages empruntés à la mythologie. Par exemple, dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, des bergers et des bergères s'égarèrent dans une forêt et ne se retrouvent qu'à l'issue du roman.

Le roman est considéré comme un genre « féminin » ; cette idée préconçue est renforcée par le fait que des femmes écrivent des romans précieux, dont Madeleine de Scudéry qui publie deux romans-fleuves, *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) et *Clélie, histoire romaine* (1654-1660), récit dans lequel on trouve la célèbre « Carte de Tendre », allégorie* des échanges amoureux représentée sous la forme d'une carte.

d. Roman et classicisme

Bien que le roman ne soit pas soumis à des règles comme l'est la tragédie*, l'influence du classicisme se fait sentir dans le récit. L'on cherche, par exemple, à mettre en scène la vertu, la victoire de la raison sur les passions.

L'œuvre de Madame de La Fayette (1634-1693) emblématise cette veine romanesque où l'amour est souvent sacrifié à la raison. L'intrication du politique et du religieux influe sur les destinées des individus, comme le montrent ses deux chefs-d'œuvre, *La Princesse de Montpensier* (1662) et *La Princesse de Clèves* (1678).

3 Roman et récit au temps des Lumières

a. Le roman mémoire

Le XVIII^e siècle voit la naissance du **roman mémoire**, en particulier avec *Manon Lescaut* (1731) de L'Abbé Prevost, récit qui relate les amours tragiques* de Des Grieux et de Manon, jeune courtisane. Ce genre donne l'impression d'une plus grande vérité car les personnages y partagent leur expérience à la première personne. Le lecteur y trouve l'expression d'une émotion sensible. S'y développe « le goût des larmes », propre à la sensibilité de l'époque.

Cette vogue se poursuit jusqu'au XIX^e siècle : *Adolphe* de Benjamin Constant (1816) ou *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset (1836) illustrent la pérennité d'un genre où le narrateur* semble parfois se confondre avec l'auteur.

b. Le récit libertin

Le **récit libertin** désigne un genre narratif qui met en scène les **initiations amoureuses** à l'intérieur d'un système social souvent coercitif. Il peut prendre des formes différentes : roman épistolaire* (*Les Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos, 1782) ; mémoires fictifs (*Les Amours du Chevalier des Faublas* de Jean-Baptiste de Louvet de Couvray, 1790).

Le roman libertin n'est pas seulement orienté vers la question sexuelle, mais offre le plus souvent une **analyse psychologique** précise des mœurs en fonction des âges de la vie. *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon (1737) illustrent ce courant du récit.

c. Le conte philosophique

Le XVIII^e siècle est celui du **conte philosophique**. Il se présente sous la forme d'un **récit fictif (éloigné dans le temps ou l'espace)**, ce qui permet aux auteurs de dénoncer indirectement les travers de leur société (tyrannie, fanatisme, etc.).

Les plus célèbres contes philosophiques ont été écrits par Voltaire : *Zadig* (1747), *Micromégas* (1752), *Candide* (1759), *L'Ingénu* (1767).

d. Le roman sensible

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la sensibilité est perçue comme une qualité essentielle à la nature humaine. Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse*, se fait le chantre de cette sensibilité qui n'est plus réservée aux femmes, mais aux lecteurs en général.

4 Le XIX^e siècle, ou le triomphe du roman

a. Récits et nouvelles fantastiques*

À la fin du XVIII^e siècle, l'Europe est traversée par la vogue du **roman gothique**, dont l'**origine est anglaise**. Il se caractérise par ses décors inquiétants (château en ruine) et ses personnages venus d'ailleurs (fantômes, spectres, etc.). L'un des chefs-d'œuvre du genre est *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794), modèle du « roman noir », autre appellation du roman gothique.

La vogue du **fantastique** dure tout le XIX^e siècle ; elle est représentée par Charles Nodier (*Smarra, ou les Démons de la nuit*, 1822), Théophile Gautier (*La Morte amoureuse*, 1836), Balzac (*L'Auberge rouge*, 1831) et Guy de Maupassant (*Le Horla*, 1887). À l'étranger, les principaux représentants du fantastique sont E. T. A. Hoffmann, dont les *Contes fantastiques* sont traduits en 1829 ; Edgar Poe, dont les *Histoires extraordinaires* sont traduites par Baudelaire. Enfin, à la fin du siècle, Bram Stoker publie *Dracula* (1897), aboutissement d'un siècle de roman gothique.

b. Le roman des années 1830

La monarchie de Juillet (1830-1848) voit l'épanouissement des récits, notamment grâce au développement de la presse qui publie les **romans en feuilletons**. La période est riche en chefs-d'œuvre romanesques : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830), *Lélia* de George Sand (1833), *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset (1836), *Les Trois Mousquetaires* de Dumas (1843).

Bien qu'il ait écrit des récits fantastiques et historiques, **Balzac** est considéré comme le meilleur auteur de **récits réalistes**. *La Comédie Humaine* forme un vaste cycle dans lequel il ambitionne d'écrire l'« histoire naturelle de la société ». Dans ses romans, Balzac se fait l'observateur des mœurs et des échanges économiques.

c. Le roman réaliste

Le roman réaliste cherche à **représenter la réalité sous tous ses aspects**, sans chercher à l'embellir ou à l'idéaliser. Il s'agit de représenter la vie en s'appuyant sur des référents identifiables dans la réalité. C'est ce que fait Balzac, par exemple, quand il décrit des scènes de théâtre dans *Illusions perdues* (1843) : le lecteur reconnaît les salles parisiennes.

La vogue du roman réaliste est favorisée par sa diffusion dans la presse. Chaque jour, le lecteur est tenu en haleine par des histoires qui reflètent les préoccupations de l'époque, ou l'invitent à voyager dans le temps. Les *Scènes de la vie de Bohème* de

À NOTER

Les Mystères de Paris d'Eugène Sue (1842-1843) rencontrent un immense succès ; ils sont publiés dans le *Journal des Débats*.

Murger, paraissent dans la presse et peignent les mœurs de la jeunesse bohème des années 1840.

d. Le roman naturaliste

Le **naturalisme s'inspire des théories scientifiques et médicales**, en particulier celles du docteur Claude Bernard (sur l'hérédité). Il s'agit de représenter le réel en fonction de critères scientifiques et sociologiques.

Dans la préface de *Thérèse Raquin* (1867), Zola pose les principes de cette esthétique. Dans les *Rougon-Macquart*, l'alcoolisme est présenté comme une tare héréditaire.

À la fin du XIX^e siècle, Maupassant hérite des principes du naturalisme et du réalisme. Célèbre pour ses nombreuses nouvelles (*Boule de suif*, 1880), il est également l'auteur de romans qui peignent les mœurs contemporaines (*Une vie*, 1883 ; *Bel-ami*, 1885).

5 Le roman aux XX^e et XXI^e siècles

a. Pérennité du roman traditionnel

Au XX^e siècle, le roman poursuit dans une veine traditionnelle des récits personnels ou des grands cycles. À *la recherche du temps perdu* de Proust ou *Les Thibault* de Roger Martin du Gard s'inscrivent dans cette veine.

b. Roman et témoignage

Au lendemain de la Grande Guerre paraissent de nombreux récits en forme de témoignages qui décrivent l'horreur des tranchées. Le roman revêt dès lors une valeur testimoniale de première importance, tout en exorcisant l'horreur de la guerre (*Le Feu* de Barbusse, 1916).

c. Nouveau roman et roman de l'absurde

Le second conflit mondial met fin à bien des idéaux, ce que reflète le roman des années 1950. On cherche de nouvelles formes pour décrire le réel. Le Nouveau roman désigne ainsi un mouvement qui **rejette les ressorts traditionnels du roman** : l'intrigue, le personnage, le point de vue omniscient, les péripéties* sont repensés.

d. Le roman aujourd'hui

Le roman est aujourd'hui le genre littéraire qui est le plus représenté dans le domaine de la fiction, bien loin devant le théâtre et la poésie.

À côté des romanciers populaires dont les œuvres sont jugées faciles, une recherche esthétique se poursuit dans le genre du roman francophone.

Les romans postcoloniaux portent un regard souvent critique sur la France et le monde.

Les grandes crises que traverse le monde depuis les années 70 influent directement sur la production romanesque. On observe ainsi la place importante des autofictions telles que *W, ou le Souvenir d'enfance* de Pérec (1975), *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983) ou *La Place* d'Annie Ernaux (1984).

Les dérives du monde contemporain font aussi l'objet d'une mise en fiction, comme en témoignent, par exemple, les romans de Michel Houellebecq (*La Carte et le Territoire*, 2010 ; *Soumission*, 2015) ou de Virginie Despentes (*Vernon Subutex*, 2015).

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* / individu, morale et société

1 Le roman dans son siècle

a. Contexte historique et social

Bien que considéré comme un genre mineur au moment où Madame de Lafayette publie *La Princesse de Clèves*, le roman s'épanouit dans la littérature précieuse et classique du XVII^e siècle.

Entrant en résonance avec les préoccupations historiques et sociales de son temps, le roman interroge la place de l'homme dans une société traversée par des crises : guerres de Religion puis La Fronde. Les deux plus célèbres romans de Madame de Lafayette évoquent ces épisodes de l'histoire de France.

Du XVII^e siècle à nos jours, le roman n'a cessé de questionner la place de l'individu dans la société. Ses actions et ses pensées sont confrontées à de grandes questions morales (famille, justice, politique). De manière générale, le roman parle de la société à travers les personnages qu'il dépeint.

b. Le roman et les femmes

Les romans les plus célèbres du XVII^e siècle qui ont connu un succès pérenne ont été écrits par des femmes, au premier rang desquelles, Madame de Scudéry et Madame de Lafayette.

Les romancières trouvent la possibilité de rendre compte de leur situation dans leurs œuvres romanesques. Même si c'est un anachronisme et une erreur de parler de féminisme, il faut insister sur l'importance du point de vue féminin dans la fiction.

La place des femmes romancières dans la société fait l'objet de nombreuses études. Les études de genre permettent d'aborder la question du roman et de l'individu à travers l'identité sexuelle des auteurs et des personnages. Par exemple, George Sand a choisi un pseudonyme masculin pour évoquer la condition des femmes au XIX^e siècle.

2 Le roman et la morale

a. Comment le roman parle de morale ?

La morale désigne un ensemble de règles, qu'elles soient particulières ou générales : « Ensemble des règles que chacun adopte dans sa conduite, d'après l'idée qu'il se fait de ses droits et de ses devoirs », précise le *Trésor de la Langue Française*.

La « morale » est donc une notion qui varie selon l'époque et la société. Ainsi, le rapport entre roman et morale dépend étroitement du contexte dans lequel un roman est publié. La question de la morale ne sera pas traitée de la même manière dans un roman de Madame de La Fayette que dans un roman de Balzac ou de Marguerite Yourcenar.

Dans un roman, la morale peut être traitée de plusieurs manières. Soit un personnage fait un choix qui contrevient à la morale et le lecteur est impliqué en « jugeant » le personnage ou en « comprenant » ses choix, soit un personnage est lui-même porteur de valeurs morales (bonté, honnêteté, etc.).

b. L'implication du lecteur

La réflexion morale du roman implique le lecteur qui découvre le parcours et les choix des personnages. Aussi le roman peut-il être le lieu d'une réflexion philosophique pour le lecteur et les romanciers interpellent parfois ce dernier dans une préface. Les actions des personnages nous touchent et nous font réfléchir à nos propres idées sur la vie.

On peut ainsi débattre du cas d'Emma Bovary, infidèle par ennui. Est-elle responsable ou bien la société de la petite bourgeoisie doit-elle être mise en accusation ? La princesse de Clèves a-t-elle raison de s'enfermer dans une communauté religieuse et de repousser l'amour de M. de Nemours ? Selon son âge, son origine et son sexe, le lecteur réagira différemment face à ces questions morales.

3 Le roman classique et les passions

a. Les « passions »

Au XVII^e siècle, les philosophes questionnent les passions humaines. Descartes considère que les passions émanent de l'individu sans qu'intervienne la volonté. Elles viennent du corps (mouvement) et entrent en conflit avec l'âme.

■ Pour autant, Descartes ne condamne pas les passions : « Les passions sont toutes bonnes de leur nature et nous n'avons rien à éviter que leur mauvais usage ou leurs excès », écrit-il dans *Les passions de l'âme*.

■ Le roman classique met souvent en scène un conflit entre les passions, l'âme et les contraintes sociales. Selon le philosophe Pascal, les passions sont un obstacle à la foi. Les vaincre, c'est conquérir la part obscure de l'homme.

b. Un idéal de vertu ?

■ On peut lire les romans de Madame de Lafayette au prisme des passions, en l'occurrence de la passion amoureuse. Les protagonistes de ses romans font l'expérience du désir et de l'interdit et choisissent finalement de fuir la passion.

■ La vertu est une réponse aux passions. Pour « l'honnête homme » du XVII^e siècle, elle est une force qui lui permet de se surpasser. Madame de Clèves offre, à cet égard, l'exemple de la vertu triomphante.

c. Personnages, individus, types

■ Le roman met en scène des personnages individués, qui ont leurs propres caractéristiques. Mais, à partir de leur singularité, la littérature classique cherche à montrer des exemples pour instruire le lecteur.

■ Les romans de Madame de Lafayette mettent en scène des personnages de haute naissance. Cette origine aristocratique renvoie aussi à l'image du lecteur issu de la bonne société. Le lecteur retrouve dans les personnages de roman des codes sociaux qui sont les siens.

■ Le roman a donc une fonction didactique, de même que la tragédie. À travers l'exemple des passions vécues par les personnages, il délivre un enseignement au lecteur, plus ou moins explicite. Ainsi, à la fin de *La Princesse de Clèves* on ne trouve pas de morale clairement formulée, mais le lecteur peut construire lui-même la signification du récit qu'il vient de lire.

4 Présentation de *La Princesse de Clèves* (1678)

a. Contexte et création

Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette, est née le 18 mars 1634 à Paris, morte le 25 mai 1693. *La Princesse de Clèves* est considéré comme l'un des premiers romans modernes.

● Un roman anonyme ?

■ Publié en 1678 chez Barbin de manière anonyme, *La Princesse de Clèves* est considéré comme un chef-d'œuvre du roman français. Si l'on considère que Mme de Lafayette est le principal auteur, on pense qu'elle a bénéficié de collaborations (La

Rochefoucauld, Segrais, Ménage). Ce n'est qu'en 1780, un siècle plus tard, que le roman paraîtra avec le nom de la romancière.

■ L'anonymat de l'auteur ne doit pas surprendre : être auteur de romans au xvii^e siècle n'est pas forcément gratifiant, et les autorités religieuses et politiques se méfient de ce genre considéré comme un divertissement.

● Un roman historique à clés ?

■ L'action de *La Princesse de Clèves* se déroule en 1558, dans la dernière année du règne d'Henri II. Le recul dans le temps permet à la fiction d'aborder des questions liées à la cour et aux amours des grands aristocrates de l'époque.

■ Les personnages sont d'inspiration historique, mais leur destin est repensé par la romancière. Des événements véridiques jalonnent cependant le roman, à commencer par la mort du roi Henri II à la suite d'un accident de tournoi.

■ Les contemporains ont lu dans l'histoire de Madame de Clèves la transposition des amours malheureuses d'Henriette d'Angleterre.

● Réception et postérité

■ *La Princesse de Clèves* est le roman de l'époque classique le plus lu depuis sa parution. La simplicité de l'intrigue, le traitement de l'action et la profondeur de l'analyse psychologique en font un chef-d'œuvre du genre.

■ Au xx^e siècle, le roman a suscité plusieurs adaptations cinématographiques. En 1961, Jean Delannoy réalise une adaptation fidèle au cadre historique, avec Jean Marais et Marina Vlady. En 2008, Christophe Honoré signe une adaptation librement inspirée du roman, intitulée *La Belle Personne*.

b. Structure du roman

● Une tragédie en quatre temps

■ *La Princesse de Clèves* comporte quatre grands chapitres qui vont de l'arrivée de Mlle de Chartres à la cour (nom de jeune fille de Mme de Clèves) à sa mort recluse dans les Pyrénées. Avec les péripéties propres au genre romanesque, il s'agit d'une œuvre tragique concentrée autour de trois personnages : M. de Clèves, Mme de Clèves, M. de Nemours.

■ À seize ans, Mlle de Chartres est présentée à la cour du roi Henri II. Sa beauté séduit d'emblée M. de Clèves, qui passe pour un homme droit et intègre. Elle agréa sa demande en mariage, malgré son manque d'expérience amoureuse.

■ Peu après la célébration de son union, Mme de Clèves rencontre le duc de Nemours : l'amour est immédiat et réciproque. Se noue alors l'action tragique, qui voit s'opposer la vertu de Mme de Clèves à sa passion pour Nemours.

■ Pour fuir sa passion, la princesse se réfugie à la campagne. Rappelée à Paris par son époux, elle réalise que sa passion ne s'est pas tarie. Nemours lui dérobe un

portrait sans qu'elle s'y oppose. Il comprend dès lors qu'elle nourrit des sentiments pour lui. Cette impression est confirmée lors d'un tournoi où Nemours est blessé. Le regard que porte sur lui la princesse trahit sa passion.

● De la culpabilité à la mort

■ Pétrie de culpabilité, Mme de Clèves avoue tout à son époux, sans révéler le nom de Nemours. Celui-ci, caché, entend la conversation et comprend que son amour ne pourra jamais se vivre, tout en se félicitant d'aimer une si belle personne. Mais la liaison et le nom des amants sont dévoilés. Chacun s'accuse de trahison, ce qui précipite la catastrophe.

■ Mme de Clèves fuit à nouveau Nemours, qui la poursuit jusque dans son château. Elle se dérobe à sa vue. Informé de la présence de son rival et se croyant trahi par sa femme, M. de Clèves meurt de chagrin.

■ Lors d'une dernière entrevue qu'elle lui accorde, Mme de Clèves ne laisse pas d'espoir à Nemours tout en l'aimant. Elle s'exile dans les Pyrénées et meurt de langueur, tandis que la passion de Nemours s'est progressivement muée en sagesse et en renoncement.

c. Esthétique et interprétation

● Un roman classique

■ Le roman de Madame de Lafayette répond à trois grandes règles du classicisme : la simplicité, le respect des convenances et de la vraisemblance.

■ L'action est simple, réduite à quelques personnages. Il s'agit d'une histoire d'amour contrariée à laquelle font face trois personnages animés par la passion. Les bienséances se manifestent dans la haute conscience morale que les personnages ont d'eux-mêmes. Ils réfléchissent à leurs actions et tentent de dominer leurs passions.

■ La vraisemblance suppose que les actions soient cohérentes par rapport au milieu des personnages (aristocratie), le lieu et le moment de l'action (cour du roi Henri II).

● Un roman historique

■ Le cadre historique participe de la vraisemblance romanesque. Le cadre de la cour et ses mœurs raffinées obligent les personnages à une certaine contenance.

■ La description des usages de la cour ajoute un surcroît de vérité à la fiction, l'ancrage offrant au lecteur une série de repères (la mort accidentelle du roi Henri II, par exemple).

■ Le lecteur du XVII^e siècle adhère au roman car il a la conviction que l'histoire est rendue plausible grâce à son cadre.

● Un roman psychologique

■ *La Princesse de Clèves* se caractérise enfin par l'acuité de ses analyses psychologiques. L'analyse des sentiments occupe une très large part dans le roman, opposant l'absolu de fidélité que préconise le mariage à l'amour absolu que procure la passion. Chaque scène importante du roman donne ainsi lieu à une analyse très fouillée des sentiments humains, dans leur contradiction trouble.

■ La recherche de la quiétude intérieure, qui fait partie des vertus de la sagesse, est au cœur du roman. Or elle est toujours mise en sursis, parce qu'il est difficile de lutter contre l'amour.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* / le personnage de roman, esthétiques et valeurs

1 Définir le personnage de roman

a. Un être de papier ?

■ On appelle personnage une figure de fiction créée pour un récit (roman, nouvelle, conte). Il se caractérise par son nom, son identité (homme, femme), son âge, son apparence physique, son patronyme et son appartenance sociale. Le nom d'un personnage peut devenir une référence, un mythe. On parlera ainsi d'un « Rastignac » pour désigner un ambitieux, en référence au personnage inventé par Balzac.

■ Un personnage peut être fabriqué de toutes pièces ou bien être inspiré de la réalité (c'est le cas des personnages historiques) ou de la vie de l'auteur (autofiction).

■ Un personnage est inventé pour les besoins de la fiction, de l'intrigue et de l'action. Mais il peut aussi être le vecteur d'idées politiques ou morales qu'un auteur veut faire passer à son lecteur.

■ Selon le point de vue adopté par le romancier, le personnage sera décrit de l'intérieur (point de vue omniscient, point de vue interne) ou de l'extérieur (point de vue externe). Sa caractérisation peut se faire explicitement ou implicitement.

b. Invention du concept de personnage

■ Jusqu'à la Renaissance, le terme « personnage » appartient au lexique du théâtre. L'importance que prend le roman dans le paysage intellectuel va redéfinir

la notion de personnage appliqué au roman : celui-ci devient le principal vecteur des valeurs du roman, mais aussi son socle esthétique.

Les romans centrés sur une individualité donnent au personnage une importance considérable dès le XVII^e siècle : c'est à travers lui qu'on représente le monde et qu'on élabore un discours sur la condition humaine.

C'est pourquoi le personnage se définit aussi par le discours sur le monde que lui prête le romancier : il est le vecteur d'un propos.

c. Le personnage moderne

Après 1789, la place de l'individu est considérablement modifiée. La liberté et l'égalité inscrites dans la Déclaration des Droits de l'homme ont des conséquences sur la création romanesque : centrée sur l'individu et sa place dans la société, la création romanesque du XIX^e siècle est considérée comme l'âge d'or du personnage.

Au XX^e siècle, la conception du personnage évolue, notamment après 1950. Les attendus habituels se disloquent et on a parlé de « crise du personnage » pour désigner la remise en cause des codes traditionnels du personnage de roman.

2 La caractérisation du personnage de roman

a. Une identité mobile

Un personnage de roman n'est jamais présenté comme une entité définitive : au cours du récit il change, évolue. Ses rencontres le modifient. Il parcourt un itinéraire, connaît une initiation, un apprentissage.

Il peut être présenté par le narrateur sous la forme d'une description physique et morale, ou par un autre personnage.

Ainsi, à la fin de *Rouge et le Noir*, Julien Sorel n'est plus le petit paysan timide de sa première apparition chez les Rênal, mais un condamné à mort.

Le romancier fournit au lecteur une série d'informations qui permettent à ce dernier de se construire une idée du personnage. L'appropriation d'un personnage de roman est donc subjective, selon qu'on partage ses valeurs, ses idées et ses choix.

b. La référence au réel

Un personnage de roman peut se caractériser par des éléments matériels ; par exemple, un détail vestimentaire ou un accessoire. **La référence au réel permet d'établir un lien d'analogie*** entre le personnage et son caractère, ses idées, ses intentions. Dans *Madame Bovary*, Charles est décrit à travers sa casquette, qui le condamne d'emblée à être un personnage ridicule.

■ Dans *Le Rouge et le Noir*, de nombreux détails empruntés à la réalité permettent de décrire les personnages. Ainsi le jeune Julien Sorel est troublé par Mme de Rênal car, précise le narrateur, « Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu ».

c. Le discours

■ Le personnage se définit aussi par la parole que le romancier lui accorde. Ses propos le caractérisent, selon le contexte dans lequel il évolue.

■ L'identité d'un personnage évolue en fonction de sa prise de parole et de ses interlocuteurs.

■ Au début du *Rouge et le Noir*, Julien Sorel s'exprime avec timidité, et c'est cette réserve qui charme Mme de Rênal. Mais avec l'expérience, il s'enhardit et maîtrise de mieux en mieux la parole en société.

3 Personnage et représentation sociale

a. Miroir social

■ Le théoricien du roman Lucien Goldmann définit le roman dans son rapport à la société : « la forme romanesque est la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. » (*Pour une sociologie du roman*, 1964).

■ Dès lors, le personnage est l'acteur principal de cette transposition, et l'on peut voir en lui les tensions qui animent une société. On a pu ainsi définir les héros balzaciens dans leur rapport à l'ambition, dans une société qui voit l'affirmation de la bourgeoisie et des classes possédantes (*Le Père Goriot*, 1834).

b. Valeurs morales et économiques

■ Au XIX^e siècle, le roman met souvent en scène un conflit entre les désirs des personnages et la réalité socio-économique. Les héros de Balzac se trouvent ainsi soumis à une réalité qui parfois les absorbe quand ils ne savent pas la dominer (Lucien de Rubempré, Rastignac).

■ Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la veine réaliste met tantôt en scène des personnages tournés en dérision (Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*, 1869), tantôt des figures issues de la classe ouvrière ou paysanne qui doivent s'adapter à l'industrialisation (romans de Zola), tantôt des personnages qui gravitent dans le monde urbain de la finance (*Bel ami*, de Maupassant).

4 Présentation du *Rouge et le Noir* (1830)

Publié en 1830, *Le Rouge et le Noir* est l'un des plus célèbres romans du patrimoine littéraire français. Souvent adapté au cinéma, le roman est surtout connu pour son personnage principal, Julien Sorel, jeune héros de seize ans au début du récit, qui veut réussir dans le monde et rencontre deux grandes passions, Mme de Rênal et Mathilde de la Môle.

a. Titre et sous-titre

■ Au départ, Stendhal avait choisi pour titre *Julien*, attirant d'emblée l'attention du lecteur sur son héros. D'autres romans de Stendhal ont un nom pour titre : *Lamiel*, *Lucien Leuwen*.

■ Mais c'est finalement *Le Rouge et le Noir* qui est retenu. Ce que signifie ce titre, Stendhal ne l'a jamais vraiment expliqué. Les deux couleurs peuvent évoquer d'une part la prêtrise et d'autre part le métier des armes. Frappant par son antagonisme, le titre accroche immédiatement le lecteur et sa mémoire.

■ Les sous-titres successifs, « Chronique du XIX^e siècle », puis « Chronique de 1830 », indiquent un ancrage dans le présent. La chronique renvoie au fait divers et à l'actualité. L'histoire de Julien Sorel est en effet celle d'un crime.

b. Structure

Le roman se compose de deux grandes parties qui se déroulent dans deux espaces différents : Besançon, Paris. Chacune des parties correspond à une étape dans la vie de Julien Sorel et à une femme aimée.

● Verrières et Besançon

■ L'action débute dans le Doubs, dans le village de Verrières. Stendhal pose le cadre social et psychologique de son héros : Julien est le fils d'un charpentier. Sa constitution l'empêche d'exercer un métier « physique ». Le prêtre de la paroisse repère ses qualités intellectuelles et sa sensibilité : il sera précepteur des enfants du maire, M. de Rênal.

■ Mais sous cette apparence fragile couve un feu. Julien a un tempérament ardent et séduit Mme de Rênal, qui lutte contre ses sentiments au nom des convenances.

■ Des rumeurs d'adultère circulent : sur le conseil de l'abbé Chelan, Julien entre au séminaire de Besançon où il est victime de brimades. L'abbé Pirard qui décèle ses qualités le fait entrer au service de M. de la Môle, à Paris.

● Paris

■ Julien devient le secrétaire de M. de la Môle, homme influent, dont la fille Mathilde ne tarde pas à tomber amoureuse de lui.

■ S'ensuit une liaison. Mathilde veut épouser Julien, mais leur différence de condition rend le mariage impossible. M. de la Mole fait donc anoblir Julien.

■ Mais Mme de Rênal adresse une lettre à M. de la Mole et dénonce l'ambition de Julien : fou de rage, il se rend à Verrières et tire sur Mme de Rênal pendant l'office, sans la tuer. Julien est emprisonné et condamné.

■ Mathilde et Mme de Rênal multiplient les démarches pour le sauver. En vain. Julien est guillotiné : Mathilde enterre la tête de son amant et Mme de Rênal meurt trois jours plus tard.

c. Julien Sorel : les ambiguïtés d'un héros

● Un destin exceptionnel

■ La comparaison entre l'*incipit** et l'*excipit* dévoile la profonde évolution du récit, centré autour du destin de Julien Sorel. Le contraste est en effet frappant entre la situation initiale et le dénouement.

■ Julien Sorel connaît un destin exceptionnel à bien des égards. Grâce à son intelligence, il s'élève au-dessus de sa condition.

● Condition sociale et ambition

■ Le père de Julien Sorel tient la scierie de Verrières, dans le Doubs. Humilié par son père et ses frères parce qu'il n'a pas la force de faire des travaux physiques, Julien se réfugie dans les livres.

■ Ses lectures conditionnent ses premières contradictions : il cite l'Ancien Testament par cœur, semble voué à une carrière religieuse. Mais il voue aussi un culte au *Mémorial de Sainte-Hélène* de Napoléon qu'il admire. Ces deux livres offrent une image contradictoire d'un jeune homme qui semble voué à la prêtrise mais qui admire la gloire militaire. Ces contradictions suivent le héros jusqu'à la fin.

d. Valeurs d'un héros romantique

● Julien, au risque des passions

■ On considère Julien Sorel comme l'un des archétypes du héros romantique : passionné, idéaliste, ambitieux, il correspond à ce que l'imaginaire collectif considère comme relevant du romantisme.

■ Julien Sorel est marqué par l'Histoire, par l'épopée napoléonienne qui lui sert de modèle intérieur. En cela, il est un jeune homme de son temps, fasciné par le destin extraordinaire de l'empereur.

■ Sa fin en fait aussi un héros romantique : condamné à la guillotine, il est grandi par cette mort qu'il accepte avec courage.

● Les amours de Julien

L'histoire de Julien Sorel est indissociable de ses amours avec les deux héroïnes du roman, Mme de Rênal et Mathilde de la Môle. Chacune d'elles lui renvoie une image différente : la première éprouve une sorte d'amour maternel et pudique, la seconde une passion démonstrative.

Les deux femmes du roman posent ainsi deux types de caractère différents, qui correspondent aux deux tendances du tempérament de Julien.

Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* / soi-même comme un autre

1 Que signifie « Soi-même comme un autre » ?

a. L'origine de l'expression

■ *Soi-même comme un autre* est le titre d'un ouvrage publié en 1990 par le philosophe français Paul Ricœur.

■ Il y étudie les difficultés qu'il peut y avoir à définir son « moi », à avoir la conscience et la certitude de son identité. Chacun ne peut en effet connaître cette identité qu'à travers ses perceptions, et peut toujours se demander si celles-ci ne sont pas trompeuses.

■ Paul Ricœur affirme en revanche que l'on peut avoir la certitude d'être « soi », c'est-à-dire d'être un individu. On peut se reconnaître soi-même, reconnaître ce qui, en soi, est toujours le même. Mais cela implique d'être capable de se mettre à la place de l'autre, de prendre du recul pour se regarder avec les yeux d'un autre, se voir « soi-même comme un autre » (comme un autre nous voit et comme si nous étions un autre).

■ L'ouvrage de Paul Ricœur définit donc avant tout une quête morale.

b. Ses implications en littérature

■ Mais cette quête morale n'est pas sans rapport avec la littérature. Le philosophe montre que la question de l'identité se pose particulièrement quand on l'envisage sur une durée longue, celle de toute une vie, ce qui est généralement le cas dans les romans. Sur cette durée, l'individu change. Son identité n'est pas permanente, si bien que l'on peut se demander si, au fond, il est toujours le même.

■ La littérature permet de soulever cette question, mais aussi d'y apporter une réponse. En construisant un récit, on peut en effet donner un sens aux différentes étapes d'une existence, en dégager une unité.

2 Le roman, manière de se voir « soi-même comme un autre » ?

a. Le roman comme lieu d'affirmation d'une identité

Jusqu'au début du xx^e siècle, les personnages de roman sont généralement dotés d'une identité claire et stable. Ils sont clairement caractérisés, aussi bien sur le plan psychologique et moral que sur le plan physique ou social.

Dans les romans de Balzac par exemple, ils sont souvent définis par leurs passions : le père Goriot se signale par son amour pour ses filles, Rastignac par son ambition, le cousin Pons par sa gourmandise et son goût des objets d'art, etc.

Cela n'empêche pas qu'ils soient dotés d'une psychologie complexe, ni qu'ils puissent évoluer. Dans les romans d'apprentissage, le protagoniste change au fil des événements, mais il reste foncièrement le même, à l'image du chevalier Des Grieux qui, dans *Manon Lescaut*, perd peu à peu ses illusions et sa naïveté, mais dont la passion pour Manon demeure intacte.

b. Le roman comme mise en question de soi-même (Proust, l'ère du soupçon)

Au xx^e siècle, cette unité de l'individualité est remise en cause par les découvertes de Freud sur l'inconscient, mais aussi par le traumatisme des deux guerres mondiales, qui remet en cause la conception même que l'on pouvait avoir de l'homme.

Dès *À la Recherche du temps perdu* de Proust, le narrateur constate l'impermanence de son moi (ce que Proust nomme « les intermittences du cœur ») : une femme qu'il a follement aimée peut soudainement lui devenir indifférente. À l'issue de son parcours, cependant, une réminiscence lui permet de prendre conscience qu'il y a bien une unité en lui, qu'il décide de ressaisir en écrivant le récit de son expérience.

La remise en cause de l'identité du personnage se fait plus radicale avec « l'ère du soupçon », définie par Nathalie Sarraute : selon elle, les lecteurs n'adhèrent plus aux personnages de type balzaciens, définis par un caractère cohérent. C'est pourquoi dans le Nouveau roman, on ne rencontre plus de personnages dotés d'une identité claire, mais des voix, des flux de conscience, dont il est parfois difficile de déterminer la source.

c. L'autofiction

À la fin du xx^e et au début du xxi^e siècle se développe la catégorie de l'autofiction : le romancier retrace des événements de sa vie, mais dans une forme qui est celle d'un roman (le récit peut être écrit à la troisième personne) et en y mêlant parfois des éléments fictifs. Avec son roman *Fils* (1977), Doubrovski utilise le premier

l'expression « autofiction » pour désigner cette catégorie romanesque. Les œuvres d'Alain Robbe-Grillet, d'Annie Ernaux, Philip Forest relèvent en partie de l'autofiction.

■ C'est une manière de se regarder « soi-même comme un autre », de se voir comme un personnage.

3 Présentation des *Mémoires d'Hadrien* (1951)

a. Le contexte

■ Ainsi qu'elle l'indique elle-même dans les *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, Marguerite Yourcenar a travaillé très tôt à ce roman, dès 1924, alors qu'elle avait 21 ans.

■ Elle a cependant détruit plusieurs versions successives du texte puis abandonné le projet, qu'elle n'a repris qu'en 1948, après avoir retrouvé l'un de ses anciens manuscrits.

■ La rédaction du roman tel que nous le connaissons s'étale donc de 1948 à 1951. C'est une période de travail intense pour Yourcenar, qui mène des recherches très précises, et écrit la nuit, dans une sorte de transe, des textes qu'elle retravaille le jour et dont elle ne conserve qu'une partie infime.

■ Le contexte historique dans lequel le roman s'élabore transforme le projet initial de Yourcenar. Il ne s'agit plus seulement pour elle de dépeindre une figure historique marquante, mais aussi de construire une méditation sur le destin du monde.

■ Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle s'est exilée aux États-Unis et s'y est fixée définitivement. Elle est néanmoins très marquée par les ravages que le conflit a causés en Europe et, dans le contexte de l'après-guerre, elle fait entrer en résonance la paix qu'Hadrien s'efforce de maintenir avec les espoirs d'un monde meilleur et plus stable qui sont ceux de sa génération. *Mémoires d'Hadrien* est donc incontestablement un roman de son temps.

■ Il détonne en revanche dans le paysage littéraire des années 50, alors dominé par la pensée de l'absurde et de l'existentialisme, qu'illustre par exemple *La Peste* de Camus en 1947, mais aussi par des recherches formelles qui vont donner naissance au Nouveau Roman. Comparée à celle de ses contemporains, l'écriture de Yourcenar paraît classique, bien qu'elle relève elle aussi d'un important travail formel.

b. Accueil et postérité

■ Dès leur parution, les *Mémoires d'Hadrien* ont connu un véritable succès international, à la grande surprise de Yourcenar, qui pensait que son texte resterait confidentiel. Elle devient alors une romancière célèbre, alors qu'elle a déjà publié auparavant quatre romans, des nouvelles, des poèmes et des traductions.

Il s'agit, avec *L'Œuvre au noir* (1968), de l'un de ses romans les plus célèbres, et il lui a certainement valu d'être la première femme élue à l'Académie française, en 1980.

c. Les grands thèmes du roman

Portrait de l'empereur romain Hadrien (76-138 après J.-C.), le roman fait renaître une personnalité et une époque exceptionnelles, grâce auxquelles l'humanité a pu connaître une brève période de paix et d'harmonie. *Mémoires d'Hadrien* peut se lire comme une ode à la culture antique, et en particulier à la culture grecque, dont Hadrien était imprégné.

Le roman a cependant une portée universelle : il s'agit du regard rétrospectif d'un homme sur sa vie, et les expériences qui l'ont marqué (l'ambition, l'amour, l'amitié, l'émerveillement devant la beauté, la quête de la sagesse, mais aussi le deuil, la violence et la maladie) peuvent être constitutives de chaque existence.

Après « *Animula vagula blandula* », où le protagoniste fait un premier bilan de sa vie et accepte de se préparer à mourir, chaque partie de récit retrace une étape de son existence : « *Varius multiplex multiformis* » retrace la jeunesse d'Hadrien et sa lente ascension vers le pouvoir. « *Tellus stabilita* » correspond aux premières années de son règne, et constitue une réflexion sur l'art de bien gouverner. « *Sæculum aureum* » marque l'apogée de son existence, symbolisée par l'amour de l'empereur pour Antinoüs ; le thème de la passion y domine. « *Disciplina augusta* » commence avec l'effondrement d'Hadrien après la mort d'Antinoüs, et dépeint la lutte d'un homme contre le désespoir. Enfin, « *Patientia* » montre que, dans cette lutte, il a triomphé et peut désormais affronter sereinement la mort.

d. Le genre de *Mémoires d'Hadrien*

● Le roman mémoire

Comme son titre l'indique, le roman se rattache au genre des mémoires, dans la mesure où il présente le récit d'une existence, écrit rétrospectivement et à la première personne, en mettant l'accent sur la vie publique du narrateur.

Sa particularité est d'être consacré à un personnage à la fois historique (Hadrien a réellement existé) et fictif (ce n'est pas lui qui écrit ; en lui donnant la parole, Yourcenar le réinvente). Il s'agit donc de mémoires fictifs.

● Le roman historique

On peut aussi rattacher *Mémoires d'Hadrien* au genre du roman historique : il donne à voir une période de l'histoire sur laquelle Yourcenar s'est abondamment documentée.

Néanmoins, elle innove là encore, en cherchant dans l'histoire non pas le pittoresque et le romanesque (qui caractérisent par exemple les romans historiques romantiques à la manière de Dumas), mais plutôt le rendu fidèle de l'état d'esprit des hommes à une époque donnée.

● Le roman épistolaire

■ *Mémoires d'Hadrien* est enfin un roman épistolaire : il est constitué d'une seule longue lettre d'Hadrien à son futur successeur Marc-Aurèle.

■ Mais il se distingue une fois de plus des romans du même genre : la lettre se métamorphose en une grande méditation dans laquelle le personnage semble parfois écrire pour lui-même, pour mieux se connaître, autant que pour instruire son destinataire.

e. Parcours problématisé : « Soi-même comme un autre » dans *Mémoires d'Hadrien*

■ Le genre des mémoires fictifs implique nécessairement un questionnement sur l'identité et l'individualité : Yourcenar fait parler fictivement un personnage réel, tout en essayant de restituer le plus fidèlement possible ce que pouvaient être sa pensée et sa parole (ce qu'elle appelle « faire le portrait d'une voix »). Elle efface donc sa propre voix pour faire entendre celle d'un autre.

■ Cette réflexion est favorisée par la personnalité d'Hadrien, homme d'une grande lucidité qui examine sa propre vie avec le recul, non seulement du temps, mais aussi de la sagesse qu'il s'efforce d'acquérir. Il sait qu'il a été « *varius, multiplex, multiformis* » (« varié, complexe, changeant »), et juge de manière impartiale ses actes passés, comme il le ferait de ceux d'un autre homme, sans pour autant se renier.

■ Mais c'est aussi parce qu'il est ouvert aux autres, et parce qu'il veut éprouver la totalité de « l'aventure humaine » qu'Hadrien est capable de cette lucidité sur sa propre identité, que renforce la pratique de l'écriture et de la lecture. Parce qu'il écrit à Marc-Aurèle, il est obligé de se mettre à la place de celui-ci pour pouvoir être compris d'un jeune homme très différent de lui. Enfin, c'est en lisant sa propre histoire écrite par son ami Arrien qu'il parvient à se ressaisir pleinement après la mort d'Antinoüs : il avait besoin du regard d'un autre pour mieux se voir lui-même.

■ La complexité et l'ouverture d'esprit d'Hadrien confèrent à son personnage une dimension universelle : parce qu'il est profondément humain, chacun peut reconnaître en lui quelques-unes de ses propres sensations ou émotions. Lire *Mémoires d'Hadrien*, c'est donc avoir l'opportunité de se regarder « soi-même comme un autre ».

Étudier la première apparition d'un personnage de roman

Savoir-faire

1. L'importance de la première apparition

La découverte du personnage par le lecteur est fondamentale. C'est à partir d'elle que se dessinent son portrait et ses actions. Les romanciers soignent en général cette première apparition, en fournissant des indices sur son caractère, sa personnalité, son devenir.

À NOTER

Dans certains romans, le personnage principal n'apparaît pas dans les premières pages. C'est le cas, par exemple, d'Emma, dans *Madame Bovary*.

2. Que faut-il observer

Lorsqu'un personnage fait son entrée dans un récit, il convient de repérer les éléments du portrait physique et du portrait moral. Ces données ont souvent une fonction narrative importante car elles réapparaîtront ensuite dans le récit. Il est également important de noter tous les éléments relatifs à l'appartenance sociale, qui fournissent des indications sur le contexte dans lequel le personnage évolue.

Application

Qui est Emma ? Qu'apprend-on d'elle lors de sa première apparition dans *Madame Bovary* ?

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait autour, dans des petits pots de taille inégale. Des vêtements humides séchaient dans l'intérieur de la cheminée. La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale, brillaient comme de l'acier poli, tandis que le long des murs s'étendait une abondante batterie de cuisine, où miroitait inégalement la flamme claire du foyer, jointe aux premières lueurs du soleil arrivant par les carreaux.

Charles monta au premier, voir le malade. Il le trouva dans son lit, suant sous ses couvertures et ayant rejeté bien loin son bonnet de coton. C'était un gros petit homme de cinquante ans, à la peau blanche, à l'œil bleu, chauve sur le devant de la tête, et qui portait des boucles d'oreilles. Il avait à ses côtés, sur une chaise, une grande carafe d'eau-de-vie, dont il se versait de temps à autre pour se donner du cœur au ventre ; mais, dès qu'il vit le médecin, son exaltation tomba, et au lieu de sacrer comme il le faisait depuis douze heures, il se prit à geindre faiblement.

La fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile. Alors, se rappelant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés, il réconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales, qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris. Afin d'avoir des attelles, on alla chercher sous la charreterie un paquet de lattes. Charles en choisit une, la coupa en morceaux et la polit avec un éclat de verre, tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes et que M^{lle} Emma tâchait à coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta ; elle ne répondit rien, mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche, pour les sucer.

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide.

Une fois le pansement fait, le médecin fut invité, par M. Rouault lui-même, à *prendre un morceau* avant de partir.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, II.

Charles découvre Emma pour la première fois chez son père, **à la ferme des Rouault. Le cadre nous renseigne sur l'origine sociale de la jeune femme : elle est la fille de paysans riches**, comme l'indiquent plusieurs détails de la scène. Mais ce qui importe ici ce sont les détails physiques précisés par le narrateur.

Emma est plutôt bien vêtue pour une paysanne, ce qui signifie qu'**elle ne participe peut-être pas aux travaux des champs**. Cette hypothèse est confirmée par la description de ses ongles, qui ne sont pas ceux d'une travailleuse manuelle – d'ailleurs elle s'adonne à des travaux de couture assez minutieux. Pourtant la description reste laconique, puisqu'elle se focalise presque uniquement sur les mains : celles-ci laissent deviner des **défauts de paresse et de mollesse**.

Savoir-faire

1. La fin du personnage

Comme sa première apparition, la fin du personnage est un moment important du roman. La mort du héros marque souvent la fin de l'histoire tout en apportant un éclairage rétrospectif sur l'intrigue.

2. Circonstances de la disparition

Les conditions dans lesquelles un personnage disparaît sont importantes, dans la mesure où elles permettent de comprendre les raisons de sa disparition et l'effet que celle-ci aura sur le lecteur. Plusieurs questions doivent être posées : où meurt le personnage ? Quels sont ses derniers mots ?

3. Le dernier portrait

La fin d'un personnage peut être l'occasion pour le romancier de tracer un

dernier portrait, en rappelant parfois ce qu'il était au début du récit, ou en montrant un contraste entre sa première et sa dernière apparition.

4. Interpréter une fin

La mort d'un personnage peut être perçue comme une injustice, une rédemption, voire un châtement. Elle fait toujours réfléchir le lecteur au sens du récit et à l'impact que la disparition peut avoir sur les autres personnages. Par exemple, dans *Le Rouge et le Noir*, la mort de Julien Sorel affecte le comportement de Mathilde et le lecteur peut supposer que la mort de Mme de Rênal est liée à celle de Julien.

Application

Comment Émile Zola procède-t-il pour décrire la fin de Nana dans le roman éponyme* ?

Elles sortaient vivement, en jetant un regard sur le lit. Mais, comme Lucy, Blanche et Caroline étaient encore là, Rose donna un dernier coup d'œil pour laisser la pièce en ordre. Elle tira un rideau devant la fenêtre ; puis, elle songea que cette lampe n'était pas convenable, il fallait un cerje ; et, après avoir allumé l'un des flambeaux de cuivre de la cheminée, elle le posa sur la table de nuit, à côté du corps. Une lumière vive éclaira brusquement le visage de la morte. Ce fut une horreur. Toutes frémirent et se sauvèrent.

— Ah ! elle est changée, elle est changée, murmurait Rose Mignon, demeurée la dernière.

Elle partit, elle ferma la porte. Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre ; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence ; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.

La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.

— À Berlin ! à Berlin ! à Berlin !

Émile ZOLA, *Nana*, 1880.

Approches du sujet

Le dernier portrait de Nana, la courtisane du roman, correspond au dénouement.

- **Les circonstances de la disparition** sont suggérées par le dernier portrait du cadavre de la jeune femme. Des détails réalistes indiquent qu'elle est morte d'une maladie vénérienne dont les conséquences sur le visage de la jeune femme sont monstrueuses.
- **Pourtant ce dernier portrait est ambivalent** : malgré la hideur repoussante de Nana (le lecteur peut même éprouver un certain dégoût), une part de sa beauté demeure, en particulier dans sa chevelure, signe de son érotisme.
- **Zola choisit une fin ouverte**, grâce à la fenêtre, qui fait le lien entre un destin individuel de Nana et la destinée collective du pays (manifestations de rue). Nana est morte, le Second Empire tombe.

Pour réussir le jour J !

X

Les erreurs à ne pas commettre

- **Ne pas oublier de présenter le contexte de publication du roman.** Cela permet de comprendre les enjeux de son contenu.
- Ne pas étudier un personnage sans **tenir compte des liens et des interactions** qu'il entretient avec les autres personnages.
- Ne pas confondre **héros** et personnages secondaires. Le héros est le principal protagoniste ; un **anti-héros** est aussi un personnage principal, mais il n'effectue pas de grandes actions (Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert).
- Ne pas confondre **personnage, narrateur et auteur**. Dans un roman à la première personne, le « je » ne représente pas toujours l'auteur (exemple : *Adolphe* de Benjamin Constant).



Un point en + sur la copie

- Prenez en compte **les dialogues** dans la caractérisation des personnages.
- **Comparez des personnages** de roman entre eux (par exemple des personnages de Balzac et de Stendhal).
- Comparez les personnages de roman aux **adaptations filmiques**. Le choix de tel acteur influe sur l'idée qu'on se fait d'un personnage.
- Soyez capable d'identifier **la part de projection autobiographique** qu'un auteur met dans un de ses personnages.
- **Distinguez les différents types de romans** (romans historiques, romans de mœurs, romans sentimentaux, romans autobiographiques, etc.).

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

10 QCM pour réviser le cours

► Corrigés, p. 138

1 Quand apparaît la notion de roman ?

- a. Dans l'antiquité
- b. Au XVI^e siècle
- c. Au Moyen Âge ?

2 Parmi ces œuvres, laquelle est un roman ?

- a. *Le Chevalier à la charrette*
- b. *Le Chevalier du ciel*
- c. *Le Chevalier fantastique*

3 L'ensemble des romans de Balzac s'intitule :

- a. *Les Thibault*
- b. *La Comédie humaine*
- c. *Les Rougon-Macquart*

4 Parmi ces romans, lequel est de Stendhal ?

- a. *Lucien Leuwen*
- b. *Le Cousin Pons*
- c. *La Rabouilleuse*

5 Dans une autofiction, le roman est inspiré de :

- a. L'actualité politique
- b. La vie de l'auteur
- c. L'histoire de France

6 Madame de Lafayette a écrit sous quel règne ?

- a. Henri II
- b. Louis XIII
- c. Louis XIV

7 Sur quoi un roman naturaliste met-il l'accent ?

- a. Les événements historiques
- b. Le milieu social et économique
- c. La nature

8 Qu'est-ce que le nouveau roman ?

- a. Un roman qui vient de paraître.
- b. Un roman qui traite de sujets actuels
- c. Un courant romanesque des années 50-60.

9 Dans *Mémoires d'Hadrien*, qui est l'ami de l'empereur ?

- a. Adonis
- b. Antinoüs
- c. Adam

10 Où débute *Le Rouge et le Noir* ?

- a. À Paris
- b. Dans le Doubs
- c. Dans la Creuse

Exercices

Exercice 1

niveau 1

50 min

Corrigés, p. 138

Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. Depuis huit jours, au sortir du Veau à deux Têtes, où ils mangeaient, il l'envoyait se coucher avec les enfants et ne reparaisait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail. Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs ; et, derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dinait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes comme si elle venait de lui quitter le bras pour ne pas passer ensemble sous la clarté crue des globes de la porte.

Quand Gervaise s'éveilla, vers cinq heures, raidie, les reins brisés, elle éclata en sanglots. Lantier n'était pas rentré. Pour la première fois, il découchait. Elle resta assise au bord du lit, sous le lambeau de perse déteinte qui tombait de la flèche attachée au plafond par une ficelle. Et, lentement, de ses yeux voilés de larmes, elle faisait le tour de la misérable chambre garnie, meublée d'une commode de noyer dont un tiroir manquait, de trois chaises de paille et d'une petite table grasseuse, sur laquelle traînait un pot à eau ébréché. On avait ajouté, pour les enfants, un lit de fer qui barrait la commode et emplissait les deux tiers de la pièce. La malle de Gervaise et de Lantier, grande ouverte dans un coin, montrait ses flancs vides, un vieux chapeau d'homme tout au fond, enfoui sous des chemises et des chaussettes sales ; tandis que, le long des murs, sur le dossier des meubles, pendaient un châle troué, un pantalon mangé par la boue, les dernières nippes dont les marchands d'habits ne voulaient pas. Au milieu de la cheminée, entre deux flambeaux de zinc dépareillés, il y avait un paquet de reconnaissances du mont-de-piété, d'un rose tendre. C'était la belle chambre de l'hôtel, la chambre du premier, qui donnait sur le boulevard.

Émile ZOLA, *L'Assommoir* (1877), chapitre I.

Questions

1. Quels sont les détails physiques fournis sur le personnage de Gervaise ?
2. À quelle catégorie professionnelle appartient-elle ?
3. Dans quelle mesure le décor renvoie-t-il une image de Gervaise ?
4. Quel personnage est également présenté dans ce passage ?

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

Exercice 2

niveau 1

30 min

Corrigés, p. 138

Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse. Son père était professeur à l'Université. Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans – je ne l'ai jamais vu – on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts.

Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, même par Tatiana Karl, sa meilleure amie durant leurs années de collège. Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège. Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. On danse, Tatiana ? Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées – une émission-souvenir – dont elles se contentaient. Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau ou ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. C'est ce que je sais.

Cela aussi : Lol a rencontré Michael Richardson à dix-neuf ans pendant des vacances scolaires, un matin, au tennis. Il avait vingt-cinq ans. Il était le fils unique de grands propriétaires terriens des environs de T. Beach. Il ne faisait rien. Les parents consentirent au mariage. Lol devait être fiancée depuis six mois, le mariage devait avoir lieu à l'automne, Lol venait de quitter définitivement le collège, elle était en vacances à T. Beach lorsque le grand bal de la saison eut lieu au Casino municipal.

Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein.

Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éd. Folio.

Questions

1. Selon vous, quel rapport unit le narrateur à Lol V. Stein ?
2. Quels éléments importants sont fournis dans le portrait de Lol ?
3. Quels événements sont signalés à l'attention du lecteur dans la présentation de Lol V. Stein ?

Exercice 3

niveau 2

50 min

Corrigés, p. 139

Monsieur Grandet jouissait à Saumur d'une réputation dont les causes et les effets ne seront pas entièrement compris par les personnes qui n'ont point, peu ou prou, vécu en province. Monsieur Grandet, encore nommé par certains gens le père Grandet, mais le nombre de ces vieillards diminuait sensiblement, était en 1789 un maître tonnelier fort à son aise, sachant lire, écrire et compter. Dès que la République française mit en vente, dans l'arrondissement de Saumur,

les biens du clergé, le tonnelier, alors âgé de quarante ans, venait d'épouser la fille d'un riche marchand de planches. Grandet alla, muni de sa fortune liquide et de la dot, muni de deux mille louis d'or, au district, où, moyennant deux cents doubles louis offerts par son beau-père au farouche républicain qui surveillait la vente des domaines nationaux, il eut pour un morceau de pain, légalement, sinon légitimement, les plus beaux vignobles de l'arrondissement, une vieille abbaye et quelques métairies. Les habitants de Saumur étant peu révolutionnaires, le père Grandet passa pour un homme hardi, un républicain, un patriote, pour un esprit qui donnait dans les nouvelles idées, tandis que le tonnelier donnait tout bonnement dans les vignes. Il fut nommé membre de l'administration du district de Saumur, et son influence pacifique s'y fit sentir politiquement et commercialement. Politiquement, il protégea les ci-devant et empêcha de tout son pouvoir la vente des biens des émigrés ; commercialement, il fournit aux armées républicaines un ou deux milliers de pièces de vin blanc, et se fit payer en superbes prairies dépendant d'une communauté de femmes que l'on avait réservée pour un dernier lot. Sous le Consulat, le bonhomme Grandet devint maire, administra sagement, vendangea mieux encore ; sous l'Empire, il fut Monsieur Grandet. Napoléon n'aimait pas les républicains : il remplaça Monsieur Grandet, qui passait pour avoir porté le bonnet rouge, par un grand propriétaire, un homme à particule, un futur baron de l'Empire. Monsieur Grandet quitta les honneurs municipaux sans aucun regret. Il avait fait faire dans l'intérêt de la ville d'excellents chemins qui menaient à ses propriétés. Sa maison et ses biens, très avantageusement cadastrés, payaient des impôts modérés. Depuis le classement de ses différents clos, ses vignes, grâce à des soins constants, étaient devenues la tête du pays, mot technique en usage pour indiquer les vignobles qui produisent la première qualité de vin. Il aurait pu demander la croix de la Légion d'Honneur. Cet événement eut lieu en 1806. Monsieur Grandet avait alors cinquante-sept ans, et sa femme environ trente-six. Une fille unique, fruit de leurs légitimes amours, était âgée de dix ans. Monsieur Grandet, que la Providence voulut sans doute consoler de sa disgrâce administrative, hérita successivement pendant cette année de madame de La Gaudinière, née de La Bertellière, mère de Madame Grandet ; puis du vieux monsieur La Bertellière, père de la défunte ; et encore de Madame Gentillet, grand-mère du côté maternel : trois successions dont l'importance ne fut connue de personne. L'avarice de ces trois vieillards était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement.

Honoré de BALZAC, *Eugénie Grandet* (1834), chapitre I.

Questions

1. Qui est Monsieur Grandet ? Quels éléments le caractérisent ?
2. Quel regard le narrateur porte-t-il sur son personnage ?
3. Quelle est la fonction des autres personnages cités dans le passage ?

4. Faites des recherches documentaires : qu'appelle-t-on la vente des biens du clergé ? Quelles sont les conséquences de cet événement historique sur la vie de Grandet ?

Exercice 4

niveau 2

30 min

➤ *Corrigés, p. 140*

À dater de ce jour, je vis Ellénore s'affaiblir et dépérir. Je rassemblai de toutes parts des médecins autour d'elle : les uns m'annoncèrent un mal sans remède, d'autres me bercèrent d'espérances vaines ; mais la nature, sombre et silencieuse, poursuivait d'un bras invisible son travail impitoyable. Par moments, Ellénore semblait reprendre à la vie. On eût dit quelquefois que la main de fer qui pesait sur elle s'était retirée. Elle relevait sa tête languissante ; ses joues se couvraient de couleurs un peu plus vives ; ses yeux se ranimaient : mais tout à coup, par le jeu cruel d'une puissance inconnue, ce mieux mensonger disparaissait, sans que l'art en pût deviner la cause. Je la vis de la sorte marcher par degrés à la destruction. Je vis se graver sur cette figure si noble et si expressive les signes avant-coureurs de la mort. Je vis, spectacle humiliant et déplorable, ce caractère énergique et fier recevoir de la souffrance physique mille impressions confuses et incohérentes, comme si, dans ces instants terribles, l'âme, froissée par le corps, se métamorphosait en tous sens pour se plier avec moins de peine à la dégradation des organes.

Un seul sentiment ne varia jamais dans le cœur d'Ellénore : ce fut sa tendresse pour moi. Sa faiblesse lui permettait rarement de me parler ; mais elle fixait sur moi ses yeux en silence, et il me semblait alors que ses regards me demandaient la vie que je ne pouvais plus lui donner. Je craignais de lui causer une émotion violente ; j'inventais des prétextes pour sortir : je parcourais au hasard tous les lieux où je m'étais trouvé avec elle ; j'arrosais de mes pleurs les pierres, le pied des arbres, tous les objets qui me retraçaient son souvenir.

Ce n'était pas les regrets de l'amour, c'était un sentiment plus sombre et plus triste ; l'amour s'identifie tellement à l'objet aimé que dans son désespoir même il y a quelque charme. Il lutte contre la réalité, contre la destinée ; l'ardeur de son désir le trompe sur ses forces, et l'exalte au milieu de sa douleur. La mienne était morne et solitaire ; je n'espérais point mourir avec Ellénore ; j'allais vivre sans elle dans ce désert du monde, que j'avais souhaité tant de fois de traverser indépendant. J'avais brisé l'être qui m'aimait ; j'avais brisé ce cœur, compagnon du mien, qui avait persisté à se dévouer à moi, dans sa tendresse infatigable ; déjà l'isolement m'atteignait. Ellénore respirait encore, mais je ne pouvais déjà plus lui confier mes pensées ; j'étais déjà seul sur la terre ; je ne vivais plus dans cette atmosphère d'amour qu'elle répandait autour de moi ; l'air que je respirais me paraissait plus rude, les visages des hommes que je rencontrais plus indifférents ; toute la nature semblait me dire que j'allais à jamais cesser d'être aimé.

Benjamin CONSTANT, *Adolphe*, 1816.

Questions

1. Selon quel point de vue est racontée l'histoire ?
2. Quels détails apprend-on sur le personnage d'Ellénore ?
3. Proposez un plan de commentaire pour ce passage.

Exercice 5

niveau 1

30 min

► Corrigés, p. 141



Adolphe, adaptation de Benoît Jacquot, 2002.

Questions

1. Sous la forme d'un paragraphe argumenté, vous direz en quoi cette image tirée de l'adaptation cinématographique d'*Adolphe* nous renseigne sur les deux protagonistes.
2. Faites une recherche documentaire : lisez le poème « Colloque sentimental » de Paul Verlaine et dites en quoi il pourrait illustrer cette image.

5

Le théâtre du XVII^e siècle à nos jours

Les 5 points incontournables ●●●●●

Un texte destiné à la représentation

Le texte théâtral présente la spécificité d'être destiné à la représentation. Il porte dans son écriture la présence de la représentation en devenir. Le texte théâtral comporte donc une part virtuelle que le metteur en scène et les comédiens concrétisent.

► Cours, p. 143 à 147

Le théâtre et ses conventions

Le théâtre repose sur des conventions ; ainsi les personnages de théâtre ne parlent pas nécessairement comme dans la vie (pièces en vers) et se livrent à des monologues. Les apartés sont entendus de tous mais sont seulement destinés au public.

► Cours, p. 143 à 144

Fonction politique du théâtre

Dès son origine le théâtre est le lieu d'expression de la cité. Cette fonction attestée depuis l'Antiquité continue d'être centrale aujourd'hui : reflet du monde, le théâtre porte un message sur l'époque à laquelle il est joué. Le théâtre, comme l'écrit Hugo, peut être une « tribune ».

► Cours, p. 143 à 147

L'action théâtrale

Souvent une pièce de théâtre repose sur un conflit, une opposition. Celle-ci peut venir de l'extérieur (empêcher un mariage) ou de l'intérieur des personnages. Dans le théâtre contemporain, la notion classique de « conflit » a tendance à disparaître.

► Cours, p. 143 à 147

Esthétique théâtrale

Le théâtre est un genre littéraire et obéit donc à des codes esthétiques selon l'époque d'écriture. Chaque genre obéit à certains principes, fixés dans des textes qu'on appelle « poétiques » (Aristote, Boileau, Hugo, etc.).

► Cours, p. 143 à 147

Panorama

À la mort de Louis XIV en 1715, le paysage théâtral est dominé par le genre de la tragédie*, dont les règles ont été fixées progressivement depuis les années 1630, confirmées par les tragédies de Racine et la poétique de Nicolas Boileau. Pour autant, le théâtre est un art très vivant, où s'épanouissent aussi des genres plus populaires tels que la comédie*, le théâtre de la Foire et la *commedia dell'arte*. Au cours du XVIII^e siècle vont s'affirmer de nouvelles formes dramatiques.

1 Le XVII^e siècle, baroque et classique

a. Le théâtre baroque

On a parfois tendance à considérer que l'âge d'or de la tragédie se produit au début du règne de Louis XIV. Or on écrit des tragédies à sujets antiques depuis le XVI^e siècle, et le genre s'épanouit durant tout le XVII^e siècle.

La tragédie élisabéthaine désigne un genre qui s'épanouit sous le règne d'Élisabeth I^{re} d'Angleterre. Elle met en scène des crimes et des histoires de vengeances familiales. Shakespeare en est le principal représentant (*Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Hamlet*).

En France, la tragédie est également empreinte de violences, reflet des grandes crises historiques (guerres de Religion). Le théâtre baroque met en scène l'instabilité du monde, admet le mélange des registres* (tragicomédie) et laisse une part au merveilleux*. *La Vie est un songe* de Calderón (1636) ou *L'illusion comique* de Corneille illustrent cette tendance (1637).

La **comédie** est également très prisée, même si elle est considérée comme inférieure sur le plan de la hiérarchie des genres. Corneille commence sa carrière par des comédies en vers : *Mélite* (1629), *La Suivante* (1634), *La Place royale* (1634). À la fin des années 1650, Molière s'impose comme le génie comique de son temps avec ses comédies de mœurs, ses comédies de caractère, ses comédies ballets.

b. La tragédie classique

Depuis le XVI^e siècle, on traduit et commente la *Poétique* d'Aristote. Scaliger tire des théories aristotéliennes les grands principes qui vont fonder la tragédie classique, notamment la règle des unités.

À la fin des années 1630, le pouvoir de Richelieu s'affirmant, le théâtre voit naître des règles précises, dictées à la fois par les dramaturges mais aussi par le contexte politique : Richelieu fonde l'Académie française en 1634 pour normaliser et unifier la langue française. La tragédie baroque laisse place à **la tragédie régulière**. Corneille, qui émet des réserves à l'égard des règles, fait naître une querelle autour du *Cid*, à qui l'on reproche de ne pas être une tragédie régulière.

■ **La règle des trois unités** porte sur le temps, le lieu et la conduite de l'action. Celle-ci doit être unique (pas d'actions secondaires), se dérouler en un seul lieu et dans une durée de 24 heures. Les règles sont là pour assurer la vraisemblance de l'intrigue. Boileau les formalise dans son *Art poétique* (1674).

■ La tragédie classique doit suivre **les règles de bienséance**, qui concernent à la fois l'esthétique et la morale : les actions violentes sont proscrites de même que toute représentation du corps trop suggestive. Les bienséances sont garanties de l'unité de ton : pas de mélange des genres. Il s'agit de ne pas choquer les spectateurs.

2 Le xviii^e siècle

a. L'héritage classique

■ **Tragédies et comédies néoclassiques** sont jouées à la Comédie Française durant tout le xviii^e siècle. Pourtant la tragédie est loin d'être un genre monolithique, certains auteurs tentent de l'adapter à l'évolution du goût.

■ On observe cependant un retour de la violence dans les tragédies. Les pièces de Crébillon père montrent ainsi des morts en scène et ne respectent pas les bienséances ni les convenances.

■ Au cours du siècle, la tragédie sur le modèle racinien est aussi un moyen politique de faire passer des idées. À la veille de la Révolution, Joseph-Marie Chénier fait représenter *Charles IX ou l'école des rois*, pièce polémique* sur la manière dont les monarques doivent exercer leur pouvoir.

b. Richesse de la comédie

■ La comédie est un genre très vivant durant tout le xviii^e siècle. Sur le plan littéraire, le genre est principalement représenté par Marivaux et Beaumarchais, mais de très nombreux auteurs de comédies, aujourd'hui oubliés, ont eu du succès dans leur temps (Sedaine, Destouches).

■ La comédie connaît plusieurs sources, littéraires et populaires. D'une part l'héritage moliéresque est primordial, d'autre part le théâtre de la Foire et la *com-media dell'arte* inspirent les dramaturges. Il en est ainsi des pièces de Marivaux dont l'essor comique repose souvent sur l'intrusion de ces éléments farcesques dans des intrigues plus psychologiques, centrées sur des problématiques amoureuses.

c. La naissance du drame

■ Au tournant des années 1750, un genre nouveau émerge, qui puise à la fois dans les principes sérieux de la tragédie et ludiques de la comédie. Il s'agit du drame bourgeois, également appelé tragédie domestique. Il s'agit d'un genre mixte, qui traite de sujets sérieux mais dans un milieu social moyen.

Le drame bourgeois est théorisé par Diderot, qui définit un nouveau découpage dramatique en « tableaux », unité dramaturgique distincte des scènes et des actes. L'un des apports du drame bourgeois, c'est la présence de tableaux pathétiques, émouvants. La sensibilité du public trouve dans ces œuvres les émotions qu'elle recherche au théâtre.

Beaumarchais représente bien les grandes tendances du théâtre de son temps. Dans sa trilogie composée du *Barbier de Séville* (1778) du *Mariage de Figaro* (1784) et de *La Mère coupable*, il s'illustre dans la comédie d'intrigue et dans la comédie larmoyante.

3 Le XIX^e siècle

a. État des lieux des genres dramatiques

Au début du XIX^e siècle, **le théâtre est soumis à la censure et aux privilèges**. La censure contrôle le contenu des pièces, les privilèges limitent la possibilité de créer de nouveaux théâtres à Paris.

Si l'on joue encore de nombreuses tragédies néoclassiques à la Comédie Française, ce sont les deux genres du **mélodrame** et du **vaudeville** qui sont les plus florissants.

Joués dans des théâtres populaires sur le boulevard, les mélodrames présentent des situations topiques : des traîtres et des méchants poursuivent une victime persécutée. Grâce à la Providence, le dénouement du mélodrame est heureux.

Le vaudeville désigne une pièce souvent courte, de type comique, ponctuée de chansons et de couplets. C'est un genre d'accès facile qui plaît au plus grand nombre.

b. Débats autour du théâtre romantique

Dans les années 1820, on réfléchit à de nouveaux régimes de représentation. La traduction des pièces étrangères (Shakespeare, Schiller), la venue des comédiens anglais à Paris influencent les auteurs romantiques de la génération de Hugo.

Il s'agit de renouveler l'art dramatique, sans pour autant renier l'héritage tragique*. Dans leurs drames, Hugo et Dumas s'inspirent encore de la dramaturgie cornélienne, en l'adaptant à leur époque.

Parallèlement à ces évolutions, **l'émergence de la mise en scène** et des moyens techniques favorisent le spectaculaire : le théâtre n'est plus seulement un texte, mais aussi un ravissement pour les yeux.

c. Principes du théâtre romantique

En 1827, Hugo rédige un drame fleuve, *Cromwell*, qu'il précède d'une préface où il expose sa théorie du sublime et du grotesque. Pour lui, la modernité se trouve dans le grotesque, véritable force de déflagration esthétique.

Le théâtre romantique se caractérise par sa variété : il intègre certains éléments comiques, il peut être en vers ou en prose. La liberté de composition est son maître mot.

Le théâtre romantique puise ses intrigues dans l'histoire nationale et européenne. Il montre les conséquences de la violence d'état et représente les moments de crise.

Dans une société postrévolutionnée, l'individu est confronté à la violence d'État et aux bouleversements sociaux.

d. Réalisme et symbolisme

Contrairement à une idée reçue, le drame romantique ne disparaît pas dans les années 1840. On continue à jouer des pièces d'inspiration historique.

À partir des années 1850, se multiplient les pièces d'inspiration réaliste et sociale, telle que *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils (1852), qui remporte un très grand succès.

Contre le drame bourgeois et naturaliste, se développe un **théâtre poétique**, qu'on rattache au **mouvement symboliste** à la fin du xix^e siècle.

4 Théâtre du xx^e et xxi^e siècles

a. Avant-gardes et tradition

Ubu roi d'Alfred Jarry et *Chantecler* de Rostand marquent deux étapes dans l'invention d'un théâtre nouveau. Jarry invente un langage original, tandis que Rostand imagine une pièce où les personnages sont des animaux de basse-cour.

À la veille de la Première Guerre mondiale, « l'Esprit nouveau » gagne le théâtre et propose une déconstruction des codes du théâtre et de la représentation. Dans *Les Mamelles de Tirésias* (1917), Apollinaire imagine l'histoire de Thérèse qui décide de changer d'identité, et de se faire nommer Tirésias. La pièce annonce **l'esprit Dada et le surréalisme** (pièces de Boris Vian, Antonin Artaud).

Le théâtre poursuit aussi dans un **registre plus conventionnel ou plus classique**. À partir des années 1930, on note la résurgence des mythes antiques au théâtre, qui servent le plus souvent à questionner l'action humaine, à l'image de *La Machine infernale* de Cocteau ou d'*Antigone* de Jean Anouilh, créée sous l'Occupation et illustrant la dignité dans la Résistance.

■ D'autres auteurs offrent un **théâtre poétique et politique** d'une grande singularité, comme Paul Claudel (*Le Soulier de satin*) ou Henri de Montherlant (*La Reine morte*).

b. Après 1945

■ **Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale** modifient en profondeur la représentation du monde et la place de l'homme : des millions de morts, la Shoah laissent aux contemporains l'impression d'une grande absurdité. Ce sentiment se manifeste au théâtre dans l'émergence du théâtre de l'absurde et dans un théâtre existentialiste.

■ **Le théâtre de l'absurde** désigne une forme dramatique qui refuse la psychologie et la logique des intrigues. Ses principaux représentants sont Eugène Ionesco et Adamov. Les dialogues sont volontairement vidés d'un sens psychologique et les personnages agissent mécaniquement. *La Cantatrice chauve* (1952) est l'un des sommets de cette esthétique.

■ **Les philosophes engagés** (Camus, Sartre, Maraud) et des romanciers (Genet, Duras) explorent également le théâtre et le cinéma pour exposer leurs théories **existentialistes** sur l'action humaine. Plus de providence ni de destin, mais l'homme est désormais confronté à des choix.

■ La seconde moitié du xx^e siècle est marquée par la personnalité de metteurs en scène de premier plan : Jean Vilar, fondateur du TNP (théâtre national populaire), Patrice Chéreau, qui tous deux revisitent les œuvres classiques en les rendant accessibles au public contemporain.

c. Le théâtre aujourd'hui

■ **La scène contemporaine est d'une grande variété** qui témoigne de la vivacité du théâtre dans notre société. Les années 80 sont marquées par les œuvres de Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce ou, dans un registre très différent, Valère Novarina.

■ Politique ou poétique, la création contemporaine dépend aussi beaucoup des metteurs en scène de la jeune génération qui s'intéresse au théâtre de répertoire, à l'image de David Bobée (*Lucrece Borgia*, 2016), Thomas Jolly (*Teste*, 2018).

Racine, *Phèdre* / passion et tragédie

Pourquoi la tragédie est-elle associée aux passions et comment les hommes du xvii^e siècle définissent-ils ce terme ? L'émergence du genre de la tragédie au xvi^e siècle, en France et en Europe, s'accompagne d'un vaste mouvement de réflexion sur la place de l'homme dans le monde. Après les idéaux de l'humanisme, l'époque troublée des guerres de Religion et l'affirmation de l'esthétique baroque en art traduisent des inquiétudes de civilisation. L'homme occidental s'interroge sur sa condition et revisite les mythes antiques.

1 Les passions : définitions

a. Souffrances et violences

Le terme « passion » vient du latin « *patio* » qui signifie souffrance. Aussi les passions désignent-elles les sentiments violents qui assaillent l'homme et parfois l'aveuglent. Parmi elles, on retiendra principalement la passion amoureuse, la jalousie, la peur, la haine, l'avidité du pouvoir. Les dramaturges classiques héritent d'une double définition de la passion : par les penseurs de l'Antiquité d'une part, par la théologie chrétienne d'autre part.

b. Définitions antiques et modernes

■ Aristote définit les passions dans la *Rhétorique* en ces termes : « Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires. » (Trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Tome II, Livre II, 1378a.)

■ La théologie chrétienne considère quant à elle les passions comme une contrainte imposée à l'âme. Elles touchent principalement le domaine de la morale. Elles sont une altération du comportement qui a des conséquences aussi bien émotionnelles que psychologiques.

2 Les passions dans l'intrigue tragique

■ Le théâtre tragique est le lieu par excellence des passions et des déchirements. Les passions produisent de l'action, dans la mesure où elles influent sur les décisions des personnages.

■ Puisque les passions modifient le comportement des personnages, elles conditionnent l'enchaînement des actions et peuvent renverser l'action. Ainsi, dans *Britannicus* de Racine, l'intrigue commence par l'évocation du jeune empereur, Néron. Mais le début de son règne est bouleversé par deux passions : son amour fou et subit pour Junie et sa haine de plus en plus grande contre sa mère. Ces deux passions aboutiront au pire : l'assassinat de Britannicus et la mort prochaine d'Agrippine, sa mère.

■ Le dénouement d'une tragédie montre souvent les conséquences funestes des passions : la destruction, la violence des rapports entre les personnages.

3 Le héros tragique

■ Dans la tragédie grecque, l'événement tragique aurait pour point de départ une « erreur » (*hamartia*) due aux passions. Le héros tragique, aveuglé par son

erreur, s'enferme dans celle-ci. La tragédie classique hérite de cette conception du héros aveuglé par ses passions.

■ Si le héros tragique se définit souvent par sa grandeur, sa noble origine, il se caractérise aussi par sa **démésure**. C'est ce que les Grecs nomment l'*hybris* et qui désigne les conséquences des passions sur les personnages.

■ Les héros de tragédie se définissent souvent par leur rapport aux passions : Phèdre subit les conséquences d'une passion interdite ; Oreste dans *Andromaque* est aveuglé par la jalousie furieuse ; Cléopâtre dans *Rodogune* est animée par la haine contre les siens. Dans chaque cas, la passion produit le pire : assassinat, suicide.

À NOTER

On donne souvent comme exemple d'*hybris* la folie d'Oreste dans *Andromaque* de Racine.

4 Donner la parole aux passions

■ L'expression de la passion tragique implique un langage, un lexique, des tournures métaphoriques et des comparaisons*. On pourra par exemple étudier le réseau lexical du feu dans les tragédies de la passion amoureuse (*Britannicus*, *Phèdre*, *Le Cid*) ; celui de la haine dans les tragédies de la vengeance (*Andromaque*, *Rodogune*).

■ La tirade est le lieu privilégié de l'expression des passions.

5 La catharsis* : purgation des passions

■ La *Poétique* d'Aristote retient principalement deux passions, la terreur et la pitié, qui doivent atteindre le public et le toucher. La catharsis désigne la purgation des passions, qui se produit sur le spectateur grâce à la représentation tragique.

■ En observant la représentation des passions en scène, le spectateur doit être touché émotionnellement et moralement. Il doit sortir « grandi » du spectacle tragique.

■ Si la tragédie puise ses intrigues et ses personnages dans les passions, c'est pour en montrer les ravages au public et l'édifier. Dans un système de pensée régi par les principes judéo-chrétiens, les passions sont perçues comme des fautes commises par l'homme insensé, soumis à ses excès.

6 Présentation de *Phèdre* (1677)

Phèdre illustre magistralement la représentation des passions tragiques. La profondeur de l'intrigue tient à la manière dont les passions éprouvées par l'héroïne

sont représentées au fil de la pièce : Phèdre est soumise à la passion la plus terrible, celle d'aimer son beau-fils, Hippolyte.

a. Contexte de création

● Sources, inspiration

Phèdre est une tragédie profane dont l'action est empruntée à Euripide et à Sénèque. C'est donc le modèle de la tragédie antique qui inspire Racine. *Phèdre* est la neuvième tragédie de Racine ; après sa création, le dramaturge se consacrera à l'histoire du règne de Louis XIV et n'écrira plus que deux tragédies, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691). De nombreux spécialistes considèrent *Phèdre* comme l'un des sommets de la production racinienne.

● Création, réception

La création de la tragédie à l'Hôtel de Bourgogne donne lieu à une querelle. Une autre *Phèdre* (celle de Pradon) est jouée en concurrence. Mais très vite, Racine emporte tous les suffrages et la pièce s'impose comme une œuvre majeure du classicisme français.

Depuis sa création, la pièce a été constamment reprise et mise en scène par les plus grands metteurs en scène et le rôle de Phèdre a été confié à de grandes comédiennes.

b. Intrigue et enjeux dramatiques

● Résumé de l'action

La perfection de la construction dramatique de *Phèdre* laisse une large place au développement des passions.

L'acte I est celui des aveux : Phèdre confesse à Œnone qu'elle aime Hippolyte, fils que son mari Thésée a eu d'une première union. Or cet amour est interdit car jugé incestueux et la culpabilité de Phèdre éveille en elle des pulsions suicidaires. On apprend alors la mort de Thésée : la succession au trône est engagée.

Hippolyte et Aricie s'aiment réciproquement, mais Phèdre vient déclarer sa flamme au jeune homme, que cet aveu épouvante. Nouvelle intention suicidaire, puis désir de vengeance contre Hippolyte. L'annonce que Thésée n'est pas mort bouleverse la donne. Œnone répand le bruit qu'Hippolyte est lui-même coupable des sentiments incestueux de sa belle-mère, ce qui provoque la colère du père. Théramène fait alors le récit de la mort d'Hippolyte, tué par un monstre marin.

Pétrie de culpabilité, Phèdre rétablit la vérité et expire empoisonnée aux pieds de Thésée.

C'est moi qui, sur ce fils, chaste et respectueux,
Osai jeter un œil profane, incestueux.

Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste :
La détestable CEnone a conduit tout le reste.

● Personnages et passions contrariées

Les liens qui unissent les personnages de la tragédie exacerbent les passions et leurs conséquences funestes. Phèdre est en effet une tragédie « familiale » sur fond d'assassinats et de mythologie.

Aricie, rivale amoureuse de Phèdre, est elle-même face à une contradiction : elle aime le fils de celui qui a causé la mort de ses frères.

La violence des passions entraîne aussi des quiproquos* tragiques : aveuglé par la colère et la jalousie, Thésée fait tuer son fils par l'entremise de Neptune.

7 Fatalité et passions dans *Phèdre*

a. Passions monstrueuses

Dans *Phèdre*, les passions sont monstrueuses à plusieurs égards. D'abord, Phèdre a des origines étranges. « Fille de Minos et de Pasiphaé », elle est condamnée à une dualité destructrice : son père Minos est roi des Enfers et sa mère Pasiphaé fille du Soleil.

Phèdre porte en elle un tourment originel qui la condamne. Sa mère a été condamnée par Vénus, et Phèdre hérite de cette malédiction provenant de la déesse du désir et de l'amour :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables !

Ses origines expliquent en partie le dévolu qu'elle jette sur Hippolyte, soulevant le tabou de l'inceste, autre forme de monstruosité dans la pièce.

Dernière présence du monstrueux dans la pièce, le monstre marin du récit de Théràmène, qui châtie indirectement Phèdre en tuant l'objet de sa passion :

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux [...]

b. Dire la passion

Phèdre est une tragédie ponctuée d'aveux de passions. Si elle se considère comme « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », elle exprime constamment le trouble profond que suscitent ses désirs.

Les répliques de Phèdre sont ponctuées d'éléments antagoniques, qui expriment ses déchirements intérieurs. On peut notamment relever l'isotopie de l'ombre et de la lumière, qui symbolise le secret et la révélation.

Mais les passions se disent aussi grâce aux images et au récit. L'apparition du monstre dans le récit de Thérémène a été interprétée par les psychanalystes comme l'expression de la culpabilité de Phèdre : sous l'apparence d'un taureau, il est l'incarnation métaphorique du mal qui dévore l'héroïne.

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* / la comédie du valet

L'intrigue et l'enjeu de bon nombre de comédies reposent sur le lien antagonique et complémentaire du maître et du valet ou de la maîtresse et de sa soubrette. Ce duo est indissociable de la comédie. Il fonctionne tantôt sur un lien de complémentarité, tantôt sur un conflit plus ou moins explicite. Cette relation est d'une grande richesse sur le plan dramaturgique et psychologique.

1 Les valets en comédie : origines

Les valets que l'on croise dans la comédie du xvii^e au xix^e siècle ont plusieurs origines. Les trois principales sont antiques, médiévales et italiennes :

- **Dans l'Antiquité**, la « comédie nouvelle » met en scène les rapports du maître et du valet, dans une perspective satirique. Chez Ménandre, Plaute ou Térence, le valet est un type essentiellement comique : leur gestuelle et leur costume les identifient. Le valet est un esclave non affranchi.
- **La farce médiévale** hérite du personnage de valet glouton et grossier, dont les actions maladroites ont pour but de faire rire le public. Il est à l'origine de nombreux quiproquos, quand il n'en est pas lui-même l'instigateur.
- **La commedia dell'arte** singularise aussi ses valets (*Zanni*) et ses maîtres grâce à des attributs. Le plus célèbre d'entre eux est Arlequin, qui incarne le type du valet gourmand, fourbe, lâche, paresseux et cupide. On retrouve certains de ses traits chez les valets de Molière (Sganarelle dans *Dom Juan*).

2 Maîtres et valets : un enjeu social et théâtral

Le terme « domestiques » renvoie à la maison (*domus*, en latin). Les domestiques vivent en effet sous le toit des maîtres qu'ils servent et entretiennent un rapport étroit de proximité avec eux. Une telle intimité en fait les témoins privilégiés (parfois muets) des agissements de leurs maîtres dont ils connaissent

bien les travers. Ainsi, La Flèche, valet d'Harpagon dans *L'Avare* sait bien de quelle obsession son maître est atteint.

■ Le valet est un personnage qui circule à l'intérieur et hors de la maison. Il a donc une double fonction ; il accomplit des tâches domestiques et sert d'intermédiaire avec l'extérieur.

■ Le valet entretient avec le maître une relation d'ordre « économique », ce qui légitime certaines de ses actions. Le valet est un personnage rémunéré, qui reçoit des gages. Ce salaire le lie à son maître, ce dernier ne respectant pas toujours ses engagements. On se souviendra que la dernière réplique de *Dom Juan* est prononcée par Sganarelle qui réclame son dû : « Mes gages ! Mes gages ! »

3 Dramaturgie : évolution du duo au duel

■ La relation maître/valet fait partie des invariants dramaturgiques des comédies. Il s'agit même d'une convention admise et attendue du public. Nulle comédie de Molière ne comporte un valet, dont le rôle dans l'intrigue est plus ou moins développé. Dans certaines pièces, le valet est même le personnage principal (*Les Fourberies de Scapin*).

■ Chez Molière, le valet entretient avec son maître une relation complexe : soit qu'il est battu ou malmené, soit qu'il sert de confident ou d'entremetteur.

■ On retrouve ce schéma chez Marivaux, qui dédouble souvent les histoires d'amour des maîtres avec celles de valets, les amours des uns éclairant celle des autres.

■ Au cours du XVIII^e siècle, le statut du valet évolue. Avec l'affirmation de l'individu dans la société, le valet prend la parole et affirme son identité singulière. Grâce à son intelligence, sa maîtrise du langage et ses astuces, le Figaro de Beaumarchais est considéré comme un signe avant-coureur de la Révolution.

4 Paradoxes* de l'échange maîtres/valets

Le lien entre maîtres et valets est loin de se limiter à un rapport de stricte hiérarchie. Au contraire, les comédies montrent souvent plusieurs schémas relationnels entre ces deux types de personnages :

- **Complicité** : le valet sert les intérêts de son maître et en tire un bénéfice (Toinette, dans *Le Malade imaginaire*, déjoue les manigances de Bélise contre son maître).
- **Opposition** : le valet se met en travers des intentions de son maître (dans *Le Mariage de Figaro*, le comte est le rival amoureux de Figaro).
- **Affection, attachement** : le (ou la) domestique fait partie de l'univers familial du maître, est intégré comme tel (maître Bridaine dans *On ne badine pas avec l'amour*).

5 Héritages

La relation maîtres/valets n'est pas le seul fait de la comédie. Elle existe également dans la tragédie sous la forme du confident et de la confidente. Mais contrairement aux valets de comédies, ceux de tragédies font partie de la haute société.

Les autres genres dramatiques héritent aussi de ces personnages, en particulier le drame. Dans ses comédies dramatiques, Musset imagine des valets un peu fantasques, qui produisent aussi bien le rire qu'une forme d'inquiétude. On appelle ces personnages des « fantoches ». Ils sont vides de psychologie et agissent mécaniquement.

Au xx^e siècle, la domesticité n'a pas disparu du paysage économique et social. Jean Genet dans *Les Bonnes* (1947) met en scène deux soubrettes au service de « Madame ». L'objet de la pièce consiste à répéter le crime de leur maîtresse. Revendications sociales, violences des rapports.

6 Présentation du *Mariage de Figaro* (1784)

a. Contexte de création

● La suite du *Barbier de Séville*

Le *Mariage de Figaro* est la deuxième pièce d'un triptyque : *Le Barbier de Séville* ou *la Précaution inutile*, *La Folle journée* ou *Le Mariage de Figaro* et *L'autre Tartuffe* ou *La Mère coupable*.

Les trois pièces présentent des personnages communs. Ainsi, le comte Almaviva, Figaro, Bartholo et la comtesse (Rosine) étaient déjà présents dans *Le Barbier de Séville*, comédie créée en 1775.

Un renversement d'alliances se produit d'une pièce à l'autre. Dans le *Barbier*, Figaro sert les intérêts du comte Almaviva (déguisé en Lindor) pour séduire Rosine que protège Bartholo. Ce dernier est finalement dupé par l'ingéniosité de Figaro.

● Sources et influences

Le *Mariage de Figaro* est un véritable creuset d'influences : la pièce doit tout ensemble au comique moliéresque (antagonisme maître/valet), mais aussi au théâtre de la Foire (pour son animation) et à la comédie de mœurs (pour sa réflexion sociale).

Sous certains aspects, la pièce est également redevable au drame bourgeois, qui s'intéresse aux questions familiales et matrimoniales dans un cadre privé et sérieux.

Enfin, le rythme de la comédie doit surtout au talent de Beaumarchais, publiciste et homme d'esprit qui multiplie les saillies, les bons mots, les répliques incisives.

● Création

■ Écrit en 1778, joué sur un théâtre privé en 1783 puis au Théâtre Français (actuel théâtre de l'Odéon), *Le Mariage de Figaro* est une comédie en cinq actes et en prose.

■ La pièce fait d'emblée polémique à cause des idées qu'elle véhicule. La noblesse et même le roi Louis XVI y voient un danger pour les valeurs de la monarchie et tente de la censurer : « C'est détestable ; cela ne sera jamais joué. Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. »

■ La pièce remporte un succès immédiat et durable. Elle triomphe auprès du public. Elle est considérée comme l'une des pièces les plus importantes du répertoire universel.

b. Intrigue et enjeux dramaturgiques

● Une intrigue haletante

■ Résumer *Le Mariage de Figaro* est un défi, tant les actions s'entrecroisent. L'intrigue principale est cependant « simple » : Figaro doit épouser Suzanne, mais le comte oppose un certain « droit du seigneur », qui lui autorise de convoler avec la promise avant son mariage.

■ C'est à partir de ce conflit entre le maître et le valet que se noue la comédie, ponctuée par les tentatives du comte d'imposer ses vues et par celles de Figaro de l'en empêcher.

■ La comédie est donc construite sur une série d'obstacles, d'alliances et de retournement de situations.

● La question du mariage

■ Comme très souvent dans la comédie, l'enjeu est matrimonial. Le titre de la pièce le suggère, mais le sous-titre indique que ce ne sera pas de tout repos pour atteindre le but.

■ La question du mariage entraîne une série d'interrogations, en particulier sur le statut des femmes. Suzanne est d'abord victime du comte mais, grâce à ses charmes et sa complicité avec la comtesse, elle sort victorieuse. À bien des égards, *Le Mariage de Figaro* signe aussi le triomphe des femmes.

■ Le mariage n'est pas seulement parasité par les intentions du comte. Il l'est aussi par un trouble-fête inattendu, Chérubin, adolescent qui s'amourache de toutes les femmes de la pièce et se trouve être témoin malgré lui des ambitions du comte.

● Quiproquos, péripéties*, ressorts comiques

■ La principale qualité dramaturgique de la pièce, c'est son sens du rythme. Pas un instant de repos ni de répit. Les personnages sont entraînés dans une intrigue

qui ne cesse de rebondir, avec force quiproquos et péripéties, à l'image de celles du dernier acte, qui démasquent le comte.

■ *Le Mariage de Figaro* illustre l'utilisation des quatre formes de comique traditionnelles : le **comique de situation** (quand Chérubin se cache dans le fauteuil), le **comique de mots** (répétition de « et » et « ou » dans la scène du procès), le **comique de geste** (révérences de Suzanne à Marceline), le **comique de caractère** (contradictions de Figaro).

c. L'émancipation des valets

● Le droit du seigneur, le droit du valet

■ Le point de départ de la comédie repose sur une injustice sociale : le droit du seigneur d'abuser d'une domestique avant son mariage. Toute l'intrigue consistera à déjouer cette tyrannie du maître.

■ L'opposition repose sur la rivalité amoureuse du maître et du valet. Figaro doit lutter contre son maître sur le terrain sentimental, ce qui le conduit à exprimer son autonomie, sa liberté de penser et d'agir.

■ Beaumarchais dote Figaro d'une qualité qu'on attribue généralement aux valets de comédie : la ruse. C'est grâce à son intelligence, mais aussi grâce à aux femmes, qu'il parvient à vaincre les obstacles.

● Figaro, porte-parole du peuple ?

■ Joué cinq ans avant la Révolution française, *Le Mariage de Figaro* est considéré comme une comédie qui anticipe sur les événements historiques ; son héros affirme sa liberté face à un noble, le comte Almaviva. Il développe la thèse de l'inégalité de la naissance et de l'intelligence individuelle.

La célèbre tirade de Figaro a été lue rétrospectivement comme une attaque contre la noblesse et contre les privilèges : « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie ! Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus : du reste, homme assez ordinaire ! Tandis que moi, morbleu, perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes ; et vous voulez jouter ! »

■ Faut-il lire les revendications de Figaro comme l'expression de l'air du temps, ou comme la montée de l'esprit révolutionnaire ? On peut aussi y lire une part de la « biographie » de Beaumarchais qui y exprime notamment ses déboires avec la censure.

Beckett, *Oh les beaux jours* / un théâtre de la condition humaine

1 Histoire et théâtre en crise

■ Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la littérature et les arts traversent une **crise et une profonde remise en cause** : comment parler de l'Homme et s'interroger sur les grandes questions humaines après les bouleversements profonds engendrés par la Shoah et la bombe atomique (Hiroshima).

■ Face à de tels événements critiques, **la littérature s'interroge sur son rôle**, et remet en cause sa capacité à sauver le monde, à porter un discours optimiste sur l'avenir de l'humanité. C'est tout l'objet, par exemple, du roman de Duras, *Hiroshima mon amour*, dont le titre évoque de manière paradoxale un traumatisme profond.

■ Le théâtre enregistre cet état moral et montre, par sa variété de forme et de ton, que l'art dramatique est miroir du monde, miroir des inquiétudes collectives. C'est dans ce contexte que Samuel Beckett écrit ses œuvres les plus célèbres : *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours*.

■ Le « nouveau théâtre » des années cinquante est dominé par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Adamov. Leur nouveauté tient au traitement du langage et de l'espace, à la manière dont ils questionnent la condition humaine en **remettant en cause les codes traditionnels du théâtre**.

2 La condition humaine

■ **Qu'est-ce que la condition humaine ?** C'est en substance ce que se demandent les écrivains engagés au lendemain de la guerre. Avant la guerre, en 1933, André Malraux (futur ministre de la Culture), avait publié *La Condition humaine*, roman historico-politique s'interrogeant sur le rapport entre l'action individuelle et l'idéal politique.

■ La conclusion du roman est assez ambivalente : Malraux montre comment **la dimension absurde de l'existence n'exclut pas l'engagement individuel** dans le cours de l'histoire, même s'il est voué à l'échec. Roman du « désordre », y compris dans l'écriture parfois volontairement chaotique et fragmentaire, *La Condition humaine* reflète les préoccupations philosophiques des intellectuels contemporains.

■ « Que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? », se demande un des personnages de Malraux. Ce questionnement peut s'appliquer aux pièces du nouveau théâtre et à celles de Beckett, en lesquelles on a pu lire une interrogation

métaphysique : que peut faire un homme s'il n'a plus d'espoir ni de foi ? Le titre, *En attendant Godot* (1952) a pu ainsi être lu comme la parabole d'une interrogation métaphysique, Godot pouvant être la déformation de God (Dieu, en anglais). Mais Beckett n'adhérait pas à cette interprétation, affirmant même : « Si j'avais voulu faire entendre cela, je l'aurais appelé Dieu, pas Godot ».

■ Dès lors, l'absurde et l'impensable deviennent des thèmes majeurs de la littérature et notamment du théâtre. Dans ses premières pièces, *La Leçon*, *La Cantatrice chauve*, Ionesco exclut toute dimension métaphysique, les personnages étant enfermés dans des répétitions, un espace clos, une réalité qui les a dévorés.

3 Crise du langage dramatique

■ Un théâtre de la condition humaine suppose aussi un **questionnement esthétique sur les codes traditionnels du théâtre**. Dans l'œuvre de Beckett ou de Ionesco, les notions de « psychologie », d'action et d'intrigue sont repensées et déconstruites. La crise de conscience s'accompagne donc d'une crise du langage dramatique.

■ Les dramaturges du nouveau théâtre **ne traitent plus l'espace de manière réaliste**, comme dans « le théâtre bourgeois » ou bien, comme Ionesco, ils s'engouffrent dans les clichés* de ce théâtre réaliste pour mieux les faire implorer. Dans le théâtre de Beckett, les lieux sont étranges, peu déterminés ou seulement suggérés grâce à un élément de décor.

■ **Le personnage aussi subit les déflagrations de l'absurde**. Point de héros au sens traditionnel du terme dans le théâtre de Beckett ou de Ionesco. Dans *Rhinocéros* (1960) de Ionesco, tous les personnages se transforment en rhinocéros, métaphore* de la montée des totalitarismes d'avant-guerre.

■ **Le nouveau théâtre repense aussi le dialogue**. La logique communicative n'est plus la règle, comme le montre par exemple la première scène de *Oh les beaux jours*. Le titre *La Cantatrice chauve*, par exemple, ne renvoie pas à un personnage, mais à une réplique burlesque* : « Et à propos, la cantatrice chauve ? Elle se coiffe toujours de la même façon. » Ionesco expliquera ensuite qu'il a emprunté tous les lieux communs de son dialogue à un manuel d'apprentissage d'anglais.

4 Crise de la communication

■ La remise en cause du langage dramatique repose aussi sur un **mélange de drôlerie et de gravité** qu'on rencontre souvent chez Ionesco et Beckett. À propos de *La Cantatrice chauve*, Ionesco explique que « Sentir l'absurdité du quotidien et du langage, son invraisemblance, c'est déjà l'avoir dépassée ; pour la dépasser,

il faut d'abord s'y enfoncer. Le comique c'est de l'insolite pur ; rien ne me paraît plus surprenant que le banal ; le surréel est là, à la portée de nos mains, dans le bavardage de tous les jours. »

■ L'expression « théâtre de la condition humaine » est finalement synonyme de théâtre de l'inquiétude : ainsi, dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon se retrouvent au milieu de nulle part (« *Route de campagne avec arbre* », précisent les didascalies*) et attendent vainement. Mais qu'attendent-ils ? Un Dieu qui ne les entend pas, un ami disparu, une prise de conscience. Bien que dotée d'une certaine drôlerie, la pièce plonge aussi le spectateur dans une forme d'angoisse.

■ Le théâtre des années 50 traduit aussi une crise de communication entre les hommes. Le dialogue de Ionesco est fondé sur une remise en cause profonde des schémas de communication. Dans le théâtre de Jean Genet, c'est la théâtralisation des paroles qui remplace le dialogue « psychologique » et la conversation : dans *Les Bonnes*, Solange et Claire ne communiquent véritablement que quand elles jouent un rôle et répètent le meurtre de « Madame ».

5 Présentation de *Oh les beaux jours* (1962)

a. Contexte et écriture

● Écriture et représentation

■ D'abord écrite en anglais sous le titre *Happy Days* et créée à New York en 1961, la pièce est traduite par Beckett en 1962 et jouée à Paris en 1963 au Théâtre de l'Odéon, dans une mise en scène signée Roger Blin.

■ Le titre sans point d'exclamation fait référence au dernier poème des *Fêtes Galantes* de Verlaine (1869), « Colloque sentimental ». Dans le poème comme dans la pièce, deux personnages établissent un faux dialogue, mais ils n'ont plus rien à se dire.

■ Les deux rôles sont interprétés par deux grandes figures du théâtre français, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, qui forment aussi un couple dans la vie. Leur interprétation a fait date dans l'histoire du théâtre du xx^e siècle.

■ La pièce rencontre immédiatement un très grand succès et Madeleine Renaud jouera le rôle de Winnie jusqu'à sa mort.

● Analyse dramaturgique

■ La pièce comporte deux actes, sans découpage de scène. L'acte I s'ouvre sur un décor étrange, le personnage de Winnie est à demi enterré dans un mamelon de terre.

■ Il n'est pas ici question d'exposition*, au sens traditionnel du terme : une femme immobile soliloque et appelle vainement un certain Willie qui semble

endormi derrière elle. Autour d'elle, de nombreux objets du quotidien, auxquels elle semble se raccrocher désespérément.

Willie réapparaît après que Winnie a manipulé un revolver et lui a donné un petit coup d'ombrelle. Il lit le journal puis disparaît à nouveau. Cette disparition est l'occasion d'un nouveau monologue, dans lequel Winnie exprime la vacuité du présent, sa difficulté à combler le vide.

Point d'action proprement dite dans la pièce puisque les péripéties sont quasi nulles. La seule « action » de la pièce est la tentative de Willie de s'extraire de son enlèvement, sans y parvenir.

b. La solitude et la perte

● Le visible et l'invisible

La pièce tout entière repose sur une double dialectique : l'immobilité et la mobilité, le visible et l'invisible. Ainsi Willie est quasiment invisible tout au long de la pièce, mais il est omniprésent grâce aux monologues de Winnie.

Invisible et cependant indispensable. Dès la prise de parole de Winnie, le spectateur comprend le lien de dépendance étroit qui l'unit à son compagnon. Le discours de Winnie ne cesse de prendre en considération la présence/absence de Willie. À l'inverse, le personnage de Willie semble totalement ignorer Winnie ; bougon et peu amène, il semble l'opposé de Winnie, joviale et babillarde.

● Parole et angoisse

Winnie ne cesse d'exprimer une angoisse, celle d'être séparée de son alter ego, de son double masculin. Son propos ne prend forme que dans la perspective de pouvoir communiquer avec Willie. La seule présence de ce dernier semble un réconfort : il n'a pas besoin de s'exprimer dès lors qu'elle sent qu'il est présent.

Une telle dépendance confine cependant à l'angoisse. Elle ne cesse de l'appeler, s'inquiétant d'une possible disparition, voire de sa mort. Pour lutter contre cette angoisse, la parole est l'unique refuge de Winnie, qui « vérifie » sans cesse que Willie l'écoute, qu'il est présent.

● Fuir le silence ?

Le langage dramatique de *Oh les beaux jours* pose deux questions aux spectateurs : comment expérimenter les limites de l'échange conversationnel en réduisant la communication à quelques bribes de dialogue (Willie réagit très peu aux appels de Winnie) ? Comment lutter contre le silence, qui exprime peut-être la fin et la mort ?

C'est pourquoi dans *Oh les beaux jours*, le spectateur a l'impression que Winnie se parle avant tout à elle-même, comme pour conjurer une angoisse plus

profonde. Pourtant la répétition de l'expression « *plus pour longtemps...* » montre que peut-être sa parole à elle disparaîtra bientôt aussi...

■ Cette tension entre parole et silence produit un langage très original, et on a pu parler de « poème métaphysique » pour décrire le style de Beckett dans sa pièce. Celle-ci pose en effet de grandes questions de la condition humaine : le temps, le caractère éphémère du passage sur terre, l'altérité.

c. Le présent toujours recommencé ?

● Habitudes et répétitions

■ La pièce de Beckett montre un **personnage qui répète des gestes et des paroles**, comme une sorte de rituel pour conjurer le temps inexorable qui détruit tout.

■ Winnie se convainc que rien ne change, que Willie sera toujours à ses côtés, reproduisant chaque jour le même rituel. Témoin de cette immobilité, rien ne semble avoir changé entre l'acte I et l'acte II, même si le temps s'est écoulé, comme le suggère l'enfoncement plus grand de Winnie dans la terre.

■ Le rôle de la répétition dans la pièce a une fonction philosophique. Comment aborder le vieillissement ? Comment continuer à être heureux et espérer ?

● Le tragique ou l'espoir ?

■ La pièce de Beckett présente une double dimension, pathétique et tragique. Winnie est touchante dans sa volonté de s'accrocher aux objets et aux choses du quotidien. Elle semble lutter en se passionnant pour « des petits riens », sans qu'un mouvement extérieur ne vienne rompre l'immobilité inquiétante.

■ La dimension tragique apparaît également dans le couple formé par Willie et Winnie qui offre l'image d'une humanité figée dans le temps, dans une atemporalité finalement assez mortifère. Le thème de la mort traverse toute la pièce, confirmé par l'impression que les personnages évoluent dans un monde en « ruine », une sorte de désert qui les condamne.

■ Pourtant, malgré tous ces signes tragiques, la pièce comporte une dynamique d'enthousiasme, véhiculé par Winnie, qui s'émerveille de chaque jour : « le beau jour encore que voilà ». Naïveté ou force ? Winnie porte un regard poétique et tonique sur le monde, et c'est cette poésie qui rend la condition humaine supportable.

1 Étudier le rôle des didascalies

Savoir-faire

1. Définition

Les didascalies sont des indications en italiques qui permettent de situer le lieu de l'action et les déplacements des personnages.

Peu nombreuses dans la tragédie classique, elles sont souvent très développées dans le drame. Elles sont indispensables à la compréhension du texte théâtral.

Leur étude fait intrinsèquement partie de l'analyse du texte théâtral. Il faut les interpréter au même titre que les dialogues.

2. Fonctions des didascalies

À la lecture, les didascalies permettent d'imaginer l'espace dans lequel se déroule l'action.

Elles fournissent des **indications historiques** (moment de l'action), **sociologiques** (milieu social des

personnages) et **matérielles** (accessoires et objets utilisés).

Les didascalies peuvent aussi créer un climat poétique, en suggérant un décor qui invite au rêve.

3. Didascalies et mise en scène

Un metteur en scène peut choisir d'être fidèle ou non à un texte théâtral et à ses dialogues.

Les didascalies peuvent servir de **point de départ à l'imagination du metteur en scène**. À partir d'elles, il peut imaginer un espace, des costumes, tout un univers.

Dans le théâtre contemporain, les didascalies sont parfois considérées comme le signe d'un théâtre dépassé. Mais elles peuvent être intégrées à la représentation et sont parfois préférées par les acteurs.

Application

Quelles sont les différentes fonctions des didascalies de cet extrait du *Barbier de Séville* ?

ACTE II

*(Le théâtre représente l'appartement de Rosine.
La croisée dans le fond du théâtre est fermée par une jalousie grillée.)*

Scène 1

ROSINE, seule, un bougeoir à la main. Elle prend du papier sur la table et se met à écrire.

Marceline est malade ; tous les gens sont occupés ; et personne ne me voit écrire. Je ne sais si ces murs ont des yeux et des oreilles, ou si mon argus a un génie malfaisant qui l'instruit à point nommé ; mais je ne puis dire un mot ni faire un pas, dont il ne devine sur-le-champ l'intention... Ah ! Lindor ! *(Elle cache la lettre.)* Fermons toujours ma lettre, quoique j'ignore quand et comment je pourrai la lui faire tenir. Je l'ai vu à travers ma jalousie parler longtemps au barbier Figaro. C'est un bonhomme qui m'a montré quelquefois de la pitié : si je pouvais l'entretenir un moment !

Scène 2

ROSINE, FIGARO

ROSINE, surprise

Ah ! Monsieur Figaro, que je suis aise de vous voir !

FIGARO

Votre santé, Madame ?

ROSINE

Pas trop bonne, Monsieur Figaro. L'ennui me tue [...]

BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, 1775.

■ **À la lecture**, on relève quatre didascalies. Elles n'occupent pas tout à fait la même fonction :

- les indications de lieu (la chambre de Rosine ; « table ») ;
- les indications relatives à des accessoires (papier, plume, encre) ;
- des indications de geste (cacheter la lettre) ;
- des indications d'éclairage (le bougeoir) ;
- des indications d'émotion et de jeu (Rosine doit être « surprise »).

Le lecteur peut interpréter ces éléments didascaliques qui accordent une part importante à la fenêtre : celle-ci est « grillée », autrement dit Rosine vit sous étroite surveillance.

■ **Un metteur en scène** pourrait reproduire à l'identique la chambre de Rosine, mais il pourrait insister aussi sur la fenêtre, élément central du décor qui pourrait jouer un rôle dans la suite de l'intrigue.

2 Étudier une scène d'exposition

Savoir-faire

1. Quelle est sa fonction ?

La scène d'exposition désigne la ou les premières scènes d'une pièce de théâtre. Elle a pour fonction de présenter les personnages, l'intrigue, la temporalité et le lieu de l'action.

Dans le théâtre traditionnel, l'exposition présente aussi les conflits et les buts de chaque personnage. Dès la première scène du *Mariage de Figaro*, Suzanne annonce à son promis les intentions du comte. Elle présente de fait les personnages et l'intrigue. Dans les écritures dramatiques contemporaines, l'usage dramatique de l'exposition est remis en question. Ainsi dans *Oh les beaux jours*,

on ne peut pas vraiment déceler d'exposition.

2. Règles et utilisation dramaturgique de l'exposition

Dans le théâtre classique (comédies et tragédies en vers), la scène d'exposition suit des règles précises : le premier acte est généralement consacré à la présentation des enjeux de la pièce.

La scène ou les scènes d'exposition ont donc une fonction informative. Mais ces informations fournies au début de la pièce sont vouées à évoluer, voire à se transformer.

Le dénouement vient résoudre les conflits annoncés par l'exposition.

Application

ACTE I

Scène 1

CHIMÈNE, ELVIRE

CHIMÈNE

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?
Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ?

ELVIRE

Tous mes sens à moi-même en sont encor charmés :
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez,
Et si je ne m'abuse à lire dans son âme,
Il vous commandera de répondre à sa flamme.

CHIMÈNE

Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois
 Ce qui te fait juger qu'il approuve mon choix :
 Apprends-moi de nouveau quel espoir j'en dois prendre ;
 Un si charmant discours ne se peut trop entendre ;
 Tu ne peux trop promettre aux feux de notre amour
 La douce liberté de se montrer au jour.
 Que t'a-t-il répondu sur la secrète brigade
 Que font auprès de toi don Sanche et don Rodrigue ?
 N'as-tu point trop fait voir quelle inégalité
 Entre ces deux amants me penche d'un côté ?

ELVIRE

Non ; j'ai peint votre cœur dans une indifférence
 Qui n'enfle d'aucun d'eux ni détruit l'espérance,
 Et sans les voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
 Attend l'ordre d'un père à choisir un époux.
 Ce respect l'a ravi, sa bouche et son visage
 M'en ont donné sur l'heure un digne témoignage,
 Et puisqu'il vous en faut encor faire un récit,
 Voici d'eux et de vous ce qu'en hâte il m'a dit :
 « Elle est dans le devoir ; tous deux sont dignes d'elle,
 Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
 Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
 L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
 Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
 Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
 Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
 Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.
 La valeur de son père, en son temps sans pareille,
 Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille ;
 Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
 Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
 Je me promets du fils ce que j'ai vu du père ;
 Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire. » [...]

CHIMÈNE

Il semble toutefois que mon âme troublée
 Refuse cette joie, et s'en trouve accablée :
 Un moment donne au sort des visages divers,
 Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE

Vous verrez cette crainte heureusement déçue.

CHIMÈNE

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

CORNEILLE, *Le Cid*, 1637.

Présentation des personnages

La première scène du *Cid* fait se rencontrer Chimène, l'héroïne, et sa suivante Elvire. Leur dialogue mentionne plusieurs protagonistes qui vont jouer un rôle important dans l'intrigue, au premier rang desquels Rodrigue, dont Elvire fait un portrait louangeur en rapportant les propos du père de Chimène : « Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage / Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image ». L'exposition sert ici à présenter les qualités héroïques du héros de la pièce. Face à lui, Elvire évoque don Sanche mais son portrait est plus rapide, et l'on comprend qu'il ne sera pas vraiment un rival de Rodrigue. Un autre personnage joue un rôle fondamental dans cette exposition : le père de Chimène, qui occupe de hautes fonctions politiques.

Présentation des enjeux de l'intrigue

La première scène évoque le mariage de Chimène, qui a deux prétendants, ce qui instaure un premier conflit. Le choix de Chimène s'est déjà porté sur Rodrigue. Mais la réalisation du mariage est suspendue à l'autorité du père de Chimène. Cette dernière a cependant l'intuition à la fin de la scène que rien ne sera simple : « Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers. »

Pour réussir le jour J !



Les erreurs à ne pas commettre

- Ne pas confondre **les règles unitaires et les bienséances**.
- **Ne pas paraphraser** les répliques sans les commenter.
- Ne pas oublier **la dimension scénique** du texte théâtral. Une pièce est faite pour être jouée, ce qui implique de prendre en compte la dimension théâtrale mentionnée par les didascalies et par les répliques.
- **Ne pas assimiler théâtre et cinéma** : le théâtre est un art vivant, représenté en direct sous les yeux du public. Il est écrit dans ce but.
- **Analyser les didascalies**. Elles permettent parfois de mieux comprendre les enjeux du dialogue dans lesquelles elles s'inscrivent.



Un point en + sur la copie

- Utilisez le vocabulaire propre à l'analyse théâtrale et employez les termes précis pour analyser les dialogues (monologues, tirades, soliloque, etc.).
- Faites la distinction entre personnages principaux et personnages secondaires.
- Comparez des situations de théâtre à d'autres genres pour faire émerger la spécificité du théâtre.
- Faites mention de votre expérience de spectateur pour nourrir votre analyse.
- Analysez les décors et les costumes. Mettez-vous à la place d'un metteur en scène.
- À l'oral, veillez à changer de ton quand vous lisez plusieurs personnages.

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

10 QCM pour réviser le cours

Corrigés, p. 174

1 Une comédie est écrite :

- a. En prose
- b. En vers
- c. En vers et en prose.

2 Qu'appelle-t-on les bien-séances ?

- a. Le respect d'une action en 24 heures
- b. Le respect de règles de versification
- c. Le respect de règles morales et esthétiques

3 Les didascalies servent :

- a. À situer l'action
- b. À permettre aux acteurs de se situer dans l'espace
- c. À bien placer les accessoires en scène

4 La tragédie élisabéthaine admet :

- a. Des animaux sur scène
- b. Des scènes muettes sur scène
- c. Des violences sur scène

5 Quel est le principal dramaturge de l'Absurde

- a. Jean-Paul Sartre
- b. Albert Camus
- c. Eugène Ionesco

6 Qui est le théoricien du drame ?

- a. Voltaire
- b. Diderot
- c. Rousseau

7 Parmi ces pièces, laquelle n'est pas un drame romantique ?

- a. *En attendant Godot*
- b. *Hernani*
- c. *Ruy Blas*

8 Parmi ces pièces, laquelle fait partie de la « trilogie » de Beaumarchais ?

- a. *Le fils prodigue*
- c. *La Mère coupable*
- d. *Les trois sœurs*

9 De qui Phèdre est-elle la fille ?

- a. Zeus et Héra
- b. Minos et Pasiphaé
- c. Artémis et Apollon

10 Avec quel genre de pièces Corneille a-t-il débuté ?

- a. Opéras
- b. Tragédies
- c. Comédies

Exercices

Exercice 1

niveau 2

40 min

Corrigés, p. 174

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

ACTE II

Scène 2

NÉRON, NARCISSE

NÉRON

Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux.

NARCISSE

Vous !

NÉRON

Depuis un moment, mais pour toute ma vie.
J'aime, que dis-je, aimer ? J'idolâtre Junie.

NARCISSE

Vous l'aimez !

NÉRON

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes ;
Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.
Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue :
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,
De son image en vain j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux je croyais lui parler ;
J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce :
J'employais les soupirs, et même la menace.
Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,
Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour.
Mais je m'en fais peut-être une trop belle image :
Elle m'est apparue avec trop d'avantage :
Narcisse, qu'en dis-tu ?

RACINE, *Britannicus*, 1669.

Questions

1. D'après le dialogue, déterminez le rang de chaque personnage.
2. Commentez la figure de style employée par Racine dans ce vers : « J'aime, que dis-je, aimer ? J'idolâtre Junie. »
3. Dans quel contexte Néron a-t-il vu Junie ? Relevez les termes qui suggèrent la passion naissante.
4. Relevez et commentez les éléments qui décrivent la réaction de Néron face à Junie.

Exercice 2

niveau 2

40 min

 Corrigés, p. 174

ACTE III

Scène dernière

SILVIA, DORANTE, M. ORGON, MARIO, ARLEQUIN, LISETTE

SILVIA

Ah, mon père, vous avez voulu que je fusse à Dorante, venez voir votre fille vous obéir avec plus de joie qu'on n'en eut jamais.

DORANTE

Qu'entends-je ! Vous son père, Monsieur ?

SILVIA

Oui, Dorante, la même idée de nous connaître nous est venue à tous deux. Après cela, je n'ai plus rien à vous dire ; vous m'aimez, je n'en saurais douter mais, à votre tour, jugez de mes sentiments pour vous, jugez du cas que j'ai fait de votre cœur par la délicatesse avec laquelle j'ai tâché de l'acquérir.

M. ORGON

Connaissez-vous cette lettre-là ? Voilà par où j'ai appris votre déguisement, qu'elle n'a pourtant su que par vous.

DORANTE

Je ne saurais vous exprimer mon bonheur, Madame ; mais ce qui m'enchanté le plus, ce sont les preuves que je vous ai données de ma tendresse.

MARIO

Dorante me pardonne-t-il la colère où j'ai mis Bourguignon ?

DORANTE

Il ne vous la pardonne pas, il vous en remercie.

ARLEQUIN

De la joie Madame ! Vous avez perdu votre rang, mais vous n'êtes point à plaindre, puisqu'Arlequin vous reste.

LISETTE

Belle consolation ! Il n'y a que toi qui gagnes à cela.

ARLEQUIN

Je n'y perds pas ; avant notre connaissance, votre dot valait mieux que vous ; à présent, vous valez mieux que votre dot. Allons, saute Marquis !

MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, 1730.

Questions

1. Quels sont les couples en présence ?
2. Quel stratagème dévoile ce dénouement ?
3. En quoi ce dénouement est-il conforme à celui d'une comédie ?
4. Recherche documentaire : Trouvez deux autres pièces dans lesquelles les valets prennent le déguisement du maître.

Exercice 3

niveau 2

50 min

► Corrigés, p. 175

ACTE II

WILLIE (*invisible*), WINNIE

Winnie enterrée jusqu'au cou, sa toque sur la tête, les yeux fermés. La tête, qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte. Seuls les yeux sont mobiles. Sac et ombrelle à la même place qu'au début du premier acte. Revolver bien en évidence à la droite de la tête. Un temps long. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête. Elle regarde devant elle. Un temps long.

WINNIE

Salut, sainte lumière. (*Un temps. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête. Elle regarde devant elle. Sourire. Un temps. Fin du sourire. Un temps.*) Quelqu'un me regarde encore. (*Un temps.*) Se soucie de moi encore. (*Un temps.*) Ça que je trouve si merveilleux. (*Un temps.*) Des yeux sur mes yeux. (*Un temps.*) Quel est ce vers inouïable ? (*Un temps. Yeux à droite.*) Willie. (*Un temps. Plus fort.*) Willie. (*Un temps. Yeux de face.*) Peut-on parler encore de temps ? (*Un temps.*) Dire que ça fait un bout de temps, Willie, que je ne te vois plus. (*Un temps.*) Ne t'entends plus. (*Un temps.*) Peut-on ? (*Un temps.*) On le fait. (*Sourire.*) Le vieux style ! (*Fin du sourire.*) Il y a si peu dont on puisse parler. (*Un temps.*) On parle de tout. (*Un temps.*) De tout ce dont on peut. (*Un temps.*) Je pensais autrefois... (*Un temps.*)... je dis, je pensais autrefois que j'apprendrais à parler toute seule. (*Un temps.*) Je veux dire à moi-même le désert. (*Sourire.*) Mais non. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire.*) Donc tu es là. (*Un temps.*) Oh tu dois être mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as dû mourir, ou partir, en m'abandonnant, comme les autres, ça ne fait rien, tu es là. (*Un temps. Yeux à gauche.*) Le sac aussi est là, le même que toujours, je le vois. (*Yeux à droite. Plus fort.*) Le sac est là, Willie,

pas une ride, celui que tu me donnas ce jour-là... pour faire mon marché. (*Un temps. Yeux de face.*) Ce jour-là. (*Un temps.*) Quel jour-là ? (*Un temps.*) Je priais autrefois. (*Un temps.*) Je dis, je priais autrefois. (*Un temps.*) Oui, j'avoue. (*Sourire.*) Plus maintenant. (*Sourire plus large.*) Non non. (*Fin du sourire. Un temps.*) Autrefois... maintenant... comme c'est dur, pour l'esprit. (*Un temps.*) Avoir été toujours celle que je suis et être si différente de celle que j'étais. [...]
Samuel BECKETT, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi* © 1963 by Les Éditions de Minuit.

Questions

1. Dans quel décor se déroule la pièce de Beckett ?
2. Dans quelle mesure les didascalies marquent-elles le tempo de la scène ? Quelle est la fonction des bruits dans cette scène ?
3. D'après le texte, qui pourrait être le personnage de Willie ?
4. Répondez à la question suivante sous la forme d'un paragraphe argumenté : Dans quelle mesure le début de *Oh les beaux jours* est-il tragique ?

Exercice 4

niveau 3

1 h

 Corrigés, p. 176

ACTE II

Scène 5

HIPPOLYTE, PHÈDRE, CÉNONE

HIPPOLYTE

Madame, pardonnez : j'avoue, en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ;
Et je vais...

PHÈDRE

Ah, cruel ! tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur :
J'aime ! Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même ;
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison ;
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle

De séduire le cœur d'une faible mortelle.
 Toi-même en ton esprit rappelle le passé :
 C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé ;
 J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine ;
 Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
 De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
 Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins ;
 Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
 J'ai languï, j'ai séché dans les feux, dans les larmes :
 Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
 Si tes yeux un moment pouvaient me regarder...
 Que dis-je ? cet aveu que je te viens de faire,
 Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?
 Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
 Je te venais prier de ne le point haïr :
 Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime !
 Hélas ! Je ne t'ai pu parler que de toi-même !
 Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour :
 Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
 Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
 La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !
 Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper ;
 Voilà mon cœur : c'est là que ta main doit frapper.
 Impatient déjà d'expier son offense,
 Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
 Frappe : ou si tu le crois indigne de tes coups,
 Si ta haine m'envie un supplice si doux,
 Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
 Au défaut de ton bras prête-moi ton épée ;
 Donne.

CÉNONE

Que faites-vous, Madame ! Justes dieux !
 Mais on vient : évitez des témoins odieux !
 Venez, rentrez ; fuyez une honte certaine.

RACINE, *Phèdre*, 1677.

Questions

1. Relevez les termes qui trahissent le trouble de Phèdre.
2. Relevez les éléments du texte qui expriment la passion.
3. Quel jeu de scène pourrait-on imaginer pour Phèdre ?
4. Proposez un plan de commentaire.

Les 5 points incontournables

La cohérence textuelle

Un énoncé n'est pas qu'une succession de phrases. Il convient de l'interpréter selon sa progression et sa logique d'ensemble.

► Cours, p. 178 à 180

Les subordonnées conjonctives

On ne doit pas confondre les subordonnées conjonctives en fonctions de compléments circonstanciels et les autres subordonnées, en particulier la complétive qui a le plus souvent la fonction de COD. Dépendant d'une principale, la subordonnée conjonctive est introduite par une conjonction de subordination.

► Cours, p. 179 à 180

La maîtrise du lexique

Il convient d'utiliser un langage à la fois précis et varié. Dans l'interprétation d'un énoncé écrit ou oral, il faut être capable de relever un champ lexical ; pouvoir décliner un champ sémantique ; connaître les modes de néologie ainsi que les relations lexicales.

► Cours, p. 178 à 179

L'interrogation : aspect syntaxique et sémantique

La forme de l'interrogation varie selon les niveaux de langue, selon qu'elle s'inscrit dans un énoncé oral ou écrit. On ne confondra pas l'interrogation directe et l'interrogation indirecte ou enchâssée. Il s'agit de bien connaître les formes de l'interrogation dans le cadre d'une étude des paroles rapportées.

► Cours, p. 181 à 182

L'expression de la négation

Elle concerne à la fois la forme et le sens de la phrase. La connaissance du contexte énonciatif est nécessaire pour déterminer si la négation porte sur l'ensemble de l'énoncé (négation totale) ou seulement sur l'un de ses constituants (négation partielle.). L'expression de la négation peut également concerner le lexique, les relations qui existent entre des mots opposés, l'antonymie.

► Cours, p. 181 à 182

1 L'organisation et la cohérence textuelle

a. L'organisation formelle du texte

■ **L'organisation formelle, non linguistique, doit être prise en compte dans l'analyse d'un texte.** La disposition typographique est souvent corrélée au sens d'un énoncé. Par exemple, une partie de commentaire débute par un alinéa qui correspond à la formulation de l'idée directrice et un second alinéa indique au correcteur la formulation du premier argument.

■ La forme d'un texte littéraire, notamment en poésie, peut être particulièrement fructueuse à étudier. Par exemple un sonnet, composé de deux quatrains et de deux tercets est souvent le lieu d'une progression où fond et forme se combinent.

b. Les connecteurs logiques

■ **Les connecteurs sont les mots-outils qui permettent de structurer un énoncé.** Ces outils lexicaux (adverbes, conjonctions, locutions) assurent la cohérence entre les mots, les phrases et les paragraphes. On veillera à distinguer principalement deux types de connecteurs : les connecteurs logiques et les connecteurs temporels.

– **Les connecteurs logiques** : ils structurent le raisonnement et expriment différentes nuances logiques : la cause (car, parce que) ; la conséquence (donc, en effet) ; l'opposition (mais, tandis que) ; la concession (or, certes, mais) ; le but (pour, afin que), etc.

– **Les connecteurs temporels** : ils marquent un rapport au temps et permettent un repérage par rapport au moment de l'énonciation : simultanéité (tout à coup, en même temps), antériorité (jadis), postériorité (ensuite), etc.

■ On notera que les connecteurs logiques structurent la plupart des textes de type argumentatif tandis que les connecteurs spatio-temporels structurent de nombreux textes de types narratif et descriptif.

c. La reprise pronominale, nominale et la périphrase

Les procédés de reprise assurent la cohérence thématique d'un énoncé. Il existe différentes modalités de reprise : l'élément déjà cité peut être répété tel quel. Il ne s'agit pas toujours d'une lourdeur, ce peut être **une répétition**, c'est-à-dire un procédé de style qui produit un effet d'insistance.

● Les reprises pronominales

■ **Pronom personnel** (il, on, le, leur...). Ex : *J'ai entendu un cri, on a crié derrière cette porte.*

■ **Adjectif démonstratif** (celle-ci, cela, ceux-ci...). Ex : *Elle apprécie d'aller au cinéma. Cela la distrait.*

■ **Adjectif possessif** (le mien, la nôtre, les vôtres...). Ex : *Il pratique un art qui le passionne, le vôtre semble l'être tout autant.*

■ **Pronom adverbial** (en, y). Ex : *Il a du style, je m'en inspire ! / Victor Hugo a vécu longtemps sur les îles anglo-normandes mais il n'y est pas mort.*

● Les reprises nominales

■ **Terme générique** : un nom commun remplace plusieurs termes. Ex : *Elle lit Balzac et Flaubert. Ces auteurs réalistes...*

■ **Synonyme** : un terme est remplacé par un autre de sens équivalent. Ex : *Le lion suscite la crainte et l'admiration. Ce grand félin...*

■ **Périphrase** : un mot est remplacé par une autre expression composée d'un ou plusieurs termes. Ex : *Paris brille de mille feux. La ville lumière...*

d. Les subordinées conjonctives utilisées comment compléments circonstanciels

● Les différentes subordinées conjonctives

Les propositions subordinées conjonctives sont introduites par une conjonction de subordination ou une locution de subordination. On distingue deux types de conjonctives :

– **Les subordinées complétives.** Ni déplaçables, ni supprimables, elles sont le plus souvent introduites par la conjonction de subordination *que*.

Ex : *Je sens **que cette rencontre me sera bénéfique.***

– Bien que la complétive introduite par *que* ait le plus souvent la fonction de COD, elle peut occuper d'autres fonctions : COI, complément du nom, complément de l'adjectif et même la fonction sujet.

Ex : ***Que tu viennes voir cette pièce de théâtre nous réjouirait !***

À NOTER

La proposition subordinée interrogative indirecte est une complétive introduite par un adverbe interrogatif.

Ex : *Je me demande **quand** aura lieu cette rencontre.*

● Les caractéristiques des conjonctives circonstancielle

■ À la différence des autres conjonctives, les circonstancielle sont souvent déplaçables ou supprimables. Ex : *Esther lit René de Chateaubriand pour éprouver « le vague des passions ». / Pour éprouver « le vague des passions », Esther lit René de Chateaubriand. / Esther lit René de Chateaubriand.*

■ La commutation avec un groupe nominal ou un groupe infinitif, le plus souvent introduit par une préposition, permet d'identifier ce type de conjonctive. Ex :

Il écoute parce qu'il est toujours attentif (subordonnée circonstancielle de cause) / *Il écoute* en raison de son attention particulière (GN). Pour qu'elle progresse, *elle doit mieux écouter* (subordonnée circonstancielle de but) / Pour progresser, *elle doit mieux écouter* (groupe infinitif).

Comme les autres conjonctives, les circonstanciels sont introduites par une conjonction ou une locution de subordination.

● Les différentes circonstances exprimées

Chaque conjonction exprime une nuance circonstancielle : *quand* (le temps) ; *puisque* (la cause) ; *si* (l'hypothèse) ; *comme* (la manière) ; *même si* + indicatif ou *bien que* + subjonctif (la concession).

Les propositions subordonnées circonstanciels apportent une information supplémentaire utile au sens d'un énoncé. On notera que les circonstanciels de sens logique qui expriment la cause et la conséquence sont également appelées causale et consécutive. Cette dernière se différencie des autres circonstanciels en ce qu'elle ne peut être déplacée : au sein de la phrase complexe, elle suit toujours la principale.

À NOTER

Quand deux propositions exprimant la même nuance circonstancielle sont coordonnées, l'usage veut que la conjonction de subordination utilisée une première fois ne soit pas répétée, mais elle est remplacée par la conjonction *que*.

Ex : « **Quand** le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et **que** de l'horizon embrassant tout le cercle... »
« Spleen », *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire.

2 L'interrogation : aspects syntaxique et sémantique

a. L'interrogation et les autres types et formes de phrase

Les types de phrase expriment une intention et une tonalité du locuteur. Il existe quatre types de phrase : déclarative, injonctive, exclamative et interrogative. La phrase interrogative pose une question.

L'interrogation directe est marquée par l'inversion de l'ordre sujet-verbe et par le point d'interrogation en fin de phrase, tandis que l'interrogation indirecte est marquée par un verbe introducteur du type *demander*, *dire*, *ne pas savoir*, etc. Elle rétablit l'ordre sujet-verbe et se termine par un point.

Ex : *Il demande : viens-tu ?* (interrogation directe)

Il demande si tu viens. (interrogation indirecte)

Les types de phrase peuvent se combiner avec les formes de phrase qui sont les différentes manières d'utiliser la syntaxe : affirmative → négative/ active → passive/ neutre → emphatique/ personnelle → impersonnelle.

Une interrogative peut ainsi être modifiée en interro-négative. Ex : *Pourquoi lit-il ?* (interrogative) → *Pourquoi ne lit-il pas ?* (interro-négative).

b. L'interrogation totale ou partielle

L'interrogation est **totale** si elle porte sur l'ensemble de la phrase. Il s'agit d'une **question fermée**. Dans ce cas, elle appelle une réponse par « oui » ou par « non ». Elle se caractérise par une intonation montante à l'oral. Ex : *As-tu aimé Oncle Vania de Tchekhov ?*

L'interrogation est **partielle** si elle ne porte que sur une partie de la phrase. Il s'agit d'une **question ouverte**. Dans ce cas, elle appelle une information sur cette partie. Elle se caractérise par une intonation descendante à l'oral. Elle commence par un mot interrogatif (déterminant : *quel, quelle*, etc. ; pronom : *qui, que, quoi*, etc. ; adverbe : *quand, comment, où*, etc.). Ex : *Qu'aimes-tu dans cette pièce ?*

c. L'expression de la négation

● La négation totale

Toute phrase de **forme négative**, comme de forme affirmative, peut se combiner avec les quatre **types** de phrases : **déclarative** (ex : *Il n'assiste pas* à la représentation.) ; interrogative (ex : *N'assiste-t-il pas* à la représentation ?) ; **injonctive** (ex : *Qu'il n'assiste pas* à la représentation.) ; **exclamative** (ex : *Il n'assiste pas* à la représentation !).

Ne peut aussi se trouver seul dans une proposition subordonnée où il ne sert pas à exprimer la négation mais plutôt les modalités de la crainte, du doute, etc. Dans ce cas, on l'appelle **ne explétif** car il n'est pas obligatoire. (Ex : *J'ai bien peur que la belle marquise ne succombe au charme du duc.*) De même le **ne comparatif** ne sert pas à exprimer la négation mais une inégalité entre deux éléments comparés. Ex : *Alain est plus amoureux de Thérèse qu'elle ne l'est de lui.*

À NOTER

Comme le montrent ces exemples, la **négation se compose de plus souvent de deux éléments qui encadrent le verbe** (ne... pas, ne... point, ne... guère, etc. selon le registre de langue.)

ATTENTION

La suppression du premier terme **ne** dans la langue parlée est incorrecte et relève du registre familier. (Ex : *Je travaille pas*). En revanche, la suppression du deuxième terme (pas) est parfois possible et relève d'un registre plus soutenu. Ex : *Si je ne m'abuse, c'est une toile impressionniste ? Je ne peux te l'affirmer.*

● La négation partielle

Lorsque la négation porte seulement sur un élément de la phrase, sujet ou objet, il s'agit d'une négation partielle. Dans ce cas, **on emploie *ne* associé à un autre terme négatif** (rien, personne, nulle part, aucun, jamais, etc.). Ex : *Quelqu'un vient* → **Personne *ne* vient.**

● Autres formes de négation

Ne, ne... pas et ses variantes ne sont pas les seuls termes grammaticaux qui permettent d'exprimer la négation. **L'antonymie et les préfixes privatifs** (*des-* ; *in-* ; *im-* ; *a-* ; *an-*, etc.) **associés à un adjectif peuvent exprimer la négation.** Ex : *il n'est pas stable* → *il est instable*. De même, la conjonction de subordination *mais* et l'adverbe *pourtant*, par exemple, peuvent exprimer la négation d'une proposition. Ex : *Il est vigilant mais tombe facilement dans les pièges qu'on lui tend.*

d. La question rhétorique

■ **La question rhétorique** (ou question oratoire) est une question à laquelle une réponse n'est pas attendue, le plus souvent parce que le locuteur en connaît déjà la réponse.

■ La question rhétorique est notamment **l'un des procédés du monologue* délibératif au théâtre.**

Ex : « *Quoi ? Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ?* » (Molière, *Dom Juan*, acte I scène 2).

1 Reconnaître et interpréter les discours rapportés

Savoir-faire

1. Distinguer les quatre formes de paroles rapportées

Les paroles rapportées qu'on appelle également les formes du discours rapporté correspondent à **la manière dont peuvent être rapportées les paroles dans un récit**.

On distingue principalement quatre formes de discours rapporté : Le discours direct, le discours indirect, le discours indirect libre et le discours narrativisé.

2. Définition et caractéristiques de chaque forme de discours

Le discours direct : les paroles sont rapportées telles qu'elles sont prononcées par un personnage.

– **Sur le plan syntaxique**, le discours direct est soit précédé d'une proposition comportant un verbe de parole (*dire, affirmer, prononcer*, etc.) et marqué par la présence des deux points et des guillemets, soit inséré dans une proposition sans le démarquage des deux points (proposition incise). On notera que, dans la forme du dialogue, on n'utilise pas les guillemets, mais le tiret de démarcation qui indique le passage d'un énonciateur à un autre.

– **Sur le plan énonciatif**, le discours direct implique la 1^{re} et la 2^e personnes et les pronoms qui s'y rapportent.

– **Sur le plan verbal**, le discours direct repose sur le présent et les temps du discours.

– **En ce qui concerne la ponctuation**, elle est expressive. On rencontre les différentes modalités de phrase : déclarative, exclamative, interrogative et leurs marqueurs distinctifs : point d'exclamation, d'interrogation etc.

Ex : – Vous avez de l'humeur, lui dit la marquise de La Mole ; je vous en avertis, c'est de mauvaise grâce au bal. (Stendhal, Le Rouge et le Noir, Livre II, chap. 9.)

Stendhal restitue le discours rapporté de Mme de La Mole dans une proposition incise.

Autre choix syntaxique possible pour rapporter le discours direct, non retenu par l'auteur dans ce passage : *La Marquise de La Mole lui dit : « Vous avez de l'humeur, je vous en avertis, c'est de mauvaise grâce au bal. »*

Le discours indirect : les paroles sont insérées dans le récit.

– **Sur le plan syntaxique**, le discours indirect est rapporté dans une proposition subordonnée ou un infinitif complétant une proposition principale comportant un verbe de parole.

– **Sur le plan énonciatif**, le discours indirect implique la 3^e personne et les pronoms qui s'y rapportent.

– **Sur le plan verbal**, le discours indirect repose sur le passé et les temps du récit.

– **La ponctuation** n'est pas expressive.

Ex : La marquise de La Mole lui dit qu'elle avait de l'humeur et l'avertissait que c'était de mauvaise grâce au bal.

Le discours indirect libre : discours inséré dans le récit mais qui rappelle l'oralité du discours direct.

– **Sur le plan syntaxique**, le discours indirect libre ne repose pas sur le système de la subordination du discours indirect et il n'y a pas non plus d'encadrement de paroles comme dans le discours direct. Les paroles sont insérées dans le fil du récit.

– **Sur le plan énonciatif**, le discours indirect libre implique la 3^e personne et les pronoms qui s'y rapportent.

– **Sur le plan verbal**, le discours indirect libre repose sur le passé et les temps du récit.

– **La ponctuation** du discours indirect libre est souvent expressive et reproduit – par l'intermédiaire du narrateur* – l'expression orale du personnage.

Ex : La marquise de La Mole l'avertit quant à son humeur ; c'était de mauvaise grâce au bal !

Le discours narrativisé : les paroles sont résumées.

– **Sur le plan syntaxique**, le discours narrativisé ne repose pas sur le système de la subordination.

– **Sur le plan énonciatif**, le discours narrativisé implique la 3^e personne et les pronoms qui s'y rapportent.

– **Sur le plan verbal**, il repose sur le passé et les temps du récit.

– **La ponctuation** n'est pas expressive.

Ex : La Marquise exprima des réserves quant à son attitude pendant le bal.

3. Interpréter les paroles rapportées

Les paroles rapportées associées au rythme du récit permettent de produire divers effets :

– **Le discours direct** peut créer un **effet de réel** et s'insère bien dans le dialogue dont **le rythme narratif est une scène**.

– **Le discours indirect** assure la continuité du récit sans souligner les changements énonciatifs. Il peut correspondre au rythme d'une **scène**, mais caractérise aussi **le sommaire** ou son contraire, **le ralenti**, lorsque le narrateur commente l'action ou fait des descriptions.

– **Le discours indirect libre** recoupe les mêmes rythmes narratifs que le discours indirect mais donne davantage accès aux pensées des personnages, ce que l'on peut interpréter comme **une volonté de se rapprocher de la vérité du sujet**.

– **Le discours narrativisé** est un procédé narratif utile quand les paroles rapportées n'ont pas besoin d'être entendues dans le détail, notamment lorsque leur importance n'est pas déterminante par rapport à l'intrigue. Cette forme correspond à l'accélération du rythme narratif, donc au **sommaire**.

Application

1. Repérez les différentes formes de discours rapporté dans cette fable.
2. Réécrivez les six derniers vers aux discours indirect, indirect libre et narrativisé.

« Le Corbeau et le Renard »

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
« Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois. »
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie ;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit : « Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute. »
Le Corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

Jean de La FONTAINE, *Fables*, I, 2, 1668.

— **Vers 1-4** : discours indirect ; **vers 5-9** : discours direct ; **vers 10-13 jusqu'à « et dit »** : discours indirect ; **vers 13 depuis « Mon bon Monsieur » jusqu'au vers 16** : discours direct ; **vers 17 à la fin** : discours indirect.

— Transposition au discours indirect

Le Renard s'en saisit, et dit à ce bon Monsieur qu'il devait apprendre que tout flatteur /Vit aux dépens de celui qui l'écoute et que cette leçon valait bien un fromage, sans doute./ Le Corbeau, honteux et confus, /Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

— Transposition au discours indirect libre

Le Renard s'en saisit. Ce bon Monsieur devait apprendre que tout flatteur /Vit aux dépens de celui qui l'écoute ! Cette leçon valait bien un fromage, sans doute. / Le Corbeau, honteux et confus, /Jura, mais un peu tard ! On ne l'y prendrait plus.

— Transposition au discours narrativisé

Le Renard lui fit la leçon et obtint son fromage. / Le Corbeau honteux et confus jura ne plus s'y laisser prendre.

2 Enrichir et varier le vocabulaire

Savoir-faire

La pratique de la lecture dans un cadre scolaire ou non scolaire est une bonne manière d'enrichir son vocabulaire par la découverte d'œuvres appartenant à des styles, des registres et des périodes diverses.

Parmi les différentes notions en rapport avec cet aspect de la langue, trois sont particulièrement utiles dans la compréhension et l'analyse d'un texte littéraire et dans la réappropriation du lexique : le champ lexical, le champ sémantique, la synonymie et l'antonymie.

1. Le réseau lexical

Le réseau lexical désigne **l'ensemble des termes qui se rapportent à une même idée** ou à un même thème. Il **participe** généralement à la cohérence d'un texte. (En tant que procédé du commentaire, le relevé d'un champ lexical doit être composé d'au moins trois occurrences*). Un champ lexical peut comporter des termes courants et des termes plus rares selon le registre et la date de publication d'un texte, notamment. Il peut aussi comporter des mots de la même famille (**figure dérivative**) ;

un verbe conjugué ou accordé différemment d'une occurrence à l'autre (**un polyptote**).

Ex : Le champ lexical de la passion dans le théâtre classique : amours ; feux ; désirs ; trouble ; flambeaux, etc.

2. Le champ sémantique

Le champ sémantique désigne **l'ensemble des sens d'un même mot**. Il comporte à la fois les sens qui se trouvent dans le dictionnaire (**la dénotation***) et les sens qui sont les impressions associées et peuvent varier d'un individu à un autre (**la connotation***).

*Ex : Le champ sémantique du mot lion renvoie à tout ce qui caractérise l'animal sauvage mais ses connotations peuvent être diverses, **mélioratives** (force, beauté, royauté, etc.) ou **péjoratives** (férocité, sauvagerie, indolence, etc.).*

3. La synonymie et l'antonymie

La synonymie est l'étude des mots de même sens ou de sens proche. **L'antonymie** est l'étude des mots de sens contraire. Connaître la synonymie

et l'antonymie d'un mot permet également d'enrichir son vocabulaire et d'accompagner la précision du regard que l'on porte sur le monde par la justesse des mots qu'on emploie pour le décrire.

Ex : **Synonymes** du mot aimer : apprécier ; ou avec une valeur intensive : adorer. Son **antonyme** : désaimer et ses formes intensives du registre courant : haïr, ou du registre soutenu : abhorrer. La synonymie d'un mot recouvre également certaines figures de rhétoriques comme la **métaphore***, la **métonymie*** et la **périphrase, procédés de reprise** qui favorisent la variété de l'expression, à l'exemple de

la première strophe de « L'Albatros » de Baudelaire qui comporte plusieurs périphrases poétiques se rapportant à l'oiseau : « Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage/ Prennent des albatros, **vastes oiseaux des mers,**/ Qui suivent, **indolents compagnons de voyage,**/ Le navire glissant sur les gouffres amers. »

À NOTER

Adorer et *abhorrer* sont également des paronymes (mots de sens différents ayant au moins une syllabe commune.)

Application

1. Relevez le champ lexical de la mort dans cet extrait du dénouement de *Phèdre* et dites s'il comporte une figure dérivative ou un polyptote.
3. Relevez deux antonymes qui forment une antithèse* dans un même vers.
4. Le mot « lumière » (V.9) est-il utilisé dans son sens dénoté ou connoté ? De quel mot est-il ici le synonyme ?

THÉSÉE

– Eh bien ! Vous triomphez, et mon fils est sans vie !
 Ah ! Que j'ai lieu de craindre, et qu'un cruel soupçon,
 L'excusant dans mon cœur, m'alarme avec raison !
 Mais, Madame, il est mort, prenez votre victime ;
 Jouissez de sa perte, injuste ou légitime :
 Je consens que mes yeux soient toujours abusés.
 Je le crois criminel, puisque vous l'accusez.
 Son trépas à mes pleurs offre assez de matières
 Sans que j'aïlle chercher d'odieuses lumières,
 Qui, ne pouvant le rendre à ma juste douleur,
 Peut-être ne feraient qu'accroître mon malheur.
 Laissez-moi, loin de vous, et loin de ce rivage,

De mon fils déchiré fuir la sanglante image.
 Confus, persécuté d'un mortel souvenir,
 De l'univers entier, je voudrais me bannir.
 Tout semble s'élever contre mon injustice ;
 L'éclat de mon nom même augmente mon supplice :
 Moins connu des mortels, je me cacherais mieux.

Jean RACINE, *Phèdre*, acte V, scène dernière.

■ **Champ lexical de la mort** : « sans vie » (v.1) ; « mort » (v.4) ; « trépas » (v.8) ; « mortel » (v.14) ; « mortels » (v.18). Ce champ lexical comporte une figure de dérivation de l'adjectif « mort » : la dérivation suffixale pour former un autre adjectif : « mortel », qui suggère la douleur toujours présente du père envers son fils. D'ailleurs, on retrouve ce même mot dans sa forme substantivée au dernier vers, dans l'expression « Moins connu des mortels », terme choisi à dessein pour signifier que le souverain lui-même est un homme moralement anéanti.

■ Le vers 5 – par exemple — comporte **deux antonymes** : « Jouissez de sa perte, **injuste ou légitime** ».

■ Le mot « lumières » dans l'expression oxymorique « **odieuses lumières** » (v.9) est employé dans un sens imagé, connoté. Il a pour synonyme le mot « raison » ou le mot « preuve » que Thésée se défend de rechercher pour ne pas accentuer son désarroi.

Pour réussir le jour J !

X

Les erreurs à ne pas commettre

- L'épreuve écrite dure 4 h, il ne faut pas oublier de se relire et être particulièrement attentif à l'**orthographe lexicale et grammaticale** : ne pas confondre participe passé et infinitif. Appliquer les règles d'accord qui conviennent.
- **Dans la formulation de la problématique du commentaire, il ne faut pas confondre question directe et question indirecte** et mêler les marqueurs de ces deux types de phrase. Leur syntaxe est distincte. On transforme **une question directe en question indirecte** (formulation plus soutenue) en introduisant la question par un verbe, en rétablissant l'ordre sujet-verbe et en ponctuant la phrase par un point.
Ex : En quoi ce passage est-il représentatif du romantisme ?
→ *Nous nous demanderons en quoi ce passage est représentatif du romantisme.*
- **On n'écrit pas** : au niveau de mais sur le plan ; en ce qui concerne. **On n'écrit pas** : basé sur mais fondé sur.



Un point en + sur la copie

- **Variez le vocabulaire** : utilisez les procédés de reprise et les synonymes tout au long du devoir. Par exemple, après avoir utilisé l'expression « terme mélioratif », on pourra utiliser les expressions « terme valorisant, appréciatif ».
- **Le plan du commentaire** est la réponse précise à une question plus générale que constitue la **problématique**. Ces deux derniers éléments de l'introduction sont donc conjoints, ils se complètent. Mais évitez d'utiliser les mêmes mots dans la problématique et dans le plan.
- **Utilisez une syntaxe correcte** : la bonne maîtrise de la phrase complexe est valorisée à l'écrit. Elle souligne l'approfondissement du raisonnement, en particulier dans les textes de type argumentatif. Néanmoins, quand la syntaxe pose problème, on préférera des phrases simples, plus courtes, et on utilisera les connecteurs logiques pour ponctuer la progression de la pensée.
- Il convient d'éviter l'utilisation des connecteurs spatio-temporels dans un commentaire ou dans une dissertation.

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

10 QCM pour réviser le cours

Corrigés, p. 195

1 Cochez l'intrus :

- a. Or b. Donc c. Ensuite

2 Parmi ces exemples, lequel comporte une périphrase ?

- a. Louis XIV gouverna la France. Il régna en monarque absolu.
 b. Louis XIV gouverna la France. Roi Soleil, il régna en maître absolu.
 c. Louis XIV régna sur la France. Il la gouverna en monarque absolu.

3 Quelle proposition subordonnée n'est pas une conjonctive ?

- a. Il est écrit qu'Œdipe tuera son père.
 b. Œdipe, qui tua Laius, commit un parricide.
 c. Œdipe tua Laius bien que ce dernier fût son père.

4 Laquelle de ces affirmations est fautive ? Une circonstancielle...

- a. est déplaçable.
 b. peut commuter avec un GN.
 c. est introduite par une conjonction de coordination.

5 Quelle phrase ne comporte pas d'erreur dans la formulation ?

- a. On se demandera si le narrateur adopte un point de vue omniscient.
 b. On se demandera si le narrateur adopte-t-il un point de vue omniscient.

- c. On se demandera si le narrateur adopte un point de vue omniscient ?

6 Quel énoncé est vrai ?

- a. Les types et les formes de phrase ne peuvent pas se combiner.
 b. Une interrogative peut être modifiée à la forme négative.
 c. Il existe cinq types de phrases.

7 Quel énoncé est emphatique ?

- a. Titus aime beaucoup ce livre.
 b. N'aime-t-il pas ce livre ?
 c. C'est ce livre qu'il aime.

8 « Est-ce que tu as lu ce livre ? » est au registre :

- a. Courant
 b. Familier
 c. Soutenu

9 Quel énoncé est faux ? La question rhétorique est...

- a. une question indirecte.
 b. aussi appelée question oratoire.
 c. un procédé du monologue délibératif.

10 Une interrogation totale appelle...

- a. Une réponse par oui.
 b. Une réponse par non.
 c. Une réponse par oui ou par non.

Exercices

Exercice 1

niveau 1

30 min

► Corrigés, p. 195

« Et au milieu de tout cela, le travail sans relâche, le travail acharné, pas assez d'heures de sommeil, le travail de l'homme, le travail de la femme, le travail de l'âge mûr, le travail de la vieille, le travail de l'enfance, le travail de l'infirme, et souvent pas de pain, et souvent pas de feu, et cette femme aveugle, entre ses deux enfants dont l'un est mort et l'autre va mourir, et ce filetier phthisique agonisant, et cette mère épileptique qui a trois enfants et qui gagne trois sous par jour ! Figurez-vous tout cela et si vous vous récriez, et si vous doutez, et si vous niez... Ah ! Vous niez ! Eh bien, dérangez-vous quelques heures, venez avec nous, incroyables, et nous vous ferons voir de vos yeux, toucher de vos mains, les plaies, les plaies saignantes de ce Christ qu'on appelle le peuple ! »

Victor Hugo, *Discours à l'Assemblée*, 30 juin 1850.

Questions

1. Sur le plan syntaxique, quelle est la particularité de la première phrase ?
2. Relevez et analysez les procédés de reprise dans ce discours.
3. Selon vous, quel objectif l'orateur recherche-t-il ?

Exercice 2

niveau 1

45 min

► Corrigés, p. 195

J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle, il y a quelques mois.

J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler.

L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau. C'était un petit vieux, avec la Légion d'honneur. Il m'a regardé de ses yeux clairs. Puis il m'a serré la main qu'il a gardée si longtemps que je ne savais trop

comment la retirer. Il a consulté un dossier et m'a dit : « Mme Meursault est entrée ici il y a trois ans. Vous étiez son seul soutien. » J'ai cru qu'il me reprochait quelque chose et j'ai commencé à lui expliquer. Mais il m'a interrompu : « Vous n'avez pas à vous justifier, mon cher enfant. J'ai lu le dossier de votre mère. Vous ne pouviez subvenir à ses besoins. Il lui fallait une garde. Vos salaires sont modestes. Et tout compte fait, elle était plus heureuse ici. » J'ai dit : « Oui, Monsieur le Directeur. » Il a ajouté : « Vous savez, elle avait des amis, des gens de son âge. Elle pouvait partager avec eux des intérêts qui sont d'un autre temps. Vous êtes jeune et elle devait s'ennuyer avec vous. »

Albert CAMUS, *L'Étranger*, éd. Gallimard.

Questions

1. Relevez les indications de temps du premier paragraphe en distinguant les compléments circonstanciels de la proposition subordonnée circonstancielle.
2. Relevez dans le deuxième paragraphe deux conjonctives : une complétive et une circonstancielle.
3. Relevez dans le dernier paragraphe les connecteurs temporels et des connecteurs logiques. Quel rythme narratif ponctuent les premiers ? Quel rapport du personnage aux autres soulignent les seconds ?
4. Transposez la phrase soulignée au discours indirect en l'intégrant à la narration.

Exercice 3

niveau 2

40 min

➤ *Corrigés*, p. 196

Acte III

Scène VI

LISSETTE, ARLEQUIN

LISSETTE

Enfin, Monsieur, faut-il vous dire que c'est moi que votre tendresse honore ?

ARLEQUIN

Ah, ah, je ne sais plus où me mettre.

LISSETTE

Encore une fois Monsieur, je me connais.

ARLEQUIN

Hé, je me connais bien aussi, et je n'ai pas là une fameuse connaissance, ni vous non plus, quand vous l'aurez faite ; mais c'est là le diable que de me connaître, vous ne vous attendez pas au fond du sac.

LISSETTE (*à part*)

Tant d'abaissement n'est pas naturel. (*Haut.*) D'où vient me dites-vous cela ?

ARLEQUIN

Et voilà où gît le lièvre.

LISETTE

Mais encore ? Vous m'inquiétez : est-ce que vous n'êtes pas ?...

ARLEQUIN

Ahi, ahi, vous m'ôtez ma couverture.

LISETTE

Sachons de quoi il s'agit ?

ARLEQUIN (*à part*)

Préparons un peu cette affaire-là... (*Haut.*) Madame, votre amour est-il d'une constitution bien robuste, soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner, un mauvais gîte lui fait-il peur ? Je vais le loger petitement.

LISETTE

Ah, tirez-moi d'inquiétude ! en un mot, qui êtes-vous ?

ARLEQUIN

Je suis... n'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? Eh bien, je ressemble assez à cela.

LISETTE

Achevez donc, quel est votre nom ?

ARLEQUIN

Mon nom ? (*à part*) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? Non, cela rime trop avec coquin.

LISETTE

Eh bien ?

ARLEQUIN

Ah dame, il y a un peu à tirer ici ! Haïssez-vous la qualité de soldat ?

LISETTE

Qu'appellez-vous un soldat ?

ARLEQUIN

Oui, par exemple, un soldat d'antichambre.

LISETTE

Un soldat d'antichambre ! Ce n'est donc point Dorante à qui je parle enfin ?

ARLEQUIN

C'est lui qui est mon capitaine.

LISETTE

Faquin !

ARLEQUIN (*à part*)

Je n'ai pu éviter la rime.

LISETTE

Mais voyez ce magot, tenez !

ARLEQUIN (*à part*)

La jolie culbute que je fais là !

MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730.

Questions

1. Relevez les interrogations directes de cette scène en distinguant les interrogations totales et les interrogations partielles.
2. Identifiez trois interrogations indirectes et dites à quel procédé dramaturgique les deux premières occurrences correspondent.
3. Y a-t-il, parmi ces interrogations, une question rhétorique ? Quelle est sa particularité ?

Exercice 4

niveau 2

30 min

 Corrigés, p. 197

Pour se rendre au manoir, on emprunte une allée si longue qu'on en voit pas la fin. Mais on voit guère comment on pourrait y accéder autrement ! Pour préserver l'intimité de ce lieu, on a ouvert pour toute la propriété que ce seul accès. Si l'on est isolé du reste de la civilisation, on éprouve tout de même du chagrin à l'idée qu'on y reviendrait peut-être jamais. Alors il faut profiter de chaque instant dans ce lieu magique où l'on est jamais indisposé par la trépidation de la ville.

■ Dans un énoncé oral, on ne distingue pas la négation *n'* et le pronom indéfini *on* qui se terminent par la même consonne. Dans plusieurs phrases suivantes, la négation *n'* ou ne a été omise, il s'agit d'une faute. Rétablissez-la.

Exercice 5

niveau 2

30 min

 Corrigés, p. 197

Les glaciers fondaient. Ils n'avaient plus que de petites langues amincies dans les cannelures des roches ; la montagne couverte de cascades grondait comme un tambour. Il n'y avait plus de petits ruisseaux mais des torrents musclés aux reins terribles et qui portaient des glaçons et des rochers, bondissaient, luisants et tout fumants d'écume plus haut que les sapins, minaient leurs rives profondes, emportaient des lambeaux de forêts. Les eaux, les roches, les glaces, les ossements d'arbres se tordaient en grosses branches d'acier à travers le pays et se déversaient en mugissant dans l'immense fleuve.

Jean Giono, *Le chant du monde*, éd. Folio.

1. Quel réseau lexical permet d'identifier le thème de cet extrait romanesque ? Relevez plusieurs termes qui le composent.
2. Quelle figure de style désignant des mots de même racine crée un effet d'emphase dans le texte ?
3. Rédigez une phrase de commentaire qui souligne le lien entre les procédés d'écriture et l'atmosphère qui se dégage de cet extrait.

Les 5 points incontournables ●●●●●

● Les relations logiques

Les liens qui unissent les idées entre elles sont exprimés au moyen de mots-outils et de groupes syntaxiques : adverbes, conjonctions de coordination et conjonctions de subordination.

► Cours, p. 203

● La communication et le langage

L'expression d'un locuteur n'est pas la même s'il s'exprime à l'écrit ou à l'oral, s'il s'adresse à un interlocuteur ou à un ensemble d'individus. L'expression varie selon le but recherché.

► Cours, p. 201 et 202

● Recourir à l'implicite et à l'ironie*

Les informations implicites sont exprimées de manière indirecte ou par sous-entendus. L'implicite peut relever d'une stratégie argumentative ou permettre notamment d'éviter la censure. Le registre* ironique participe de cette énonciation détournée en ce qu'il nécessite la complicité de l'interlocuteur pour être interprété.

► Cours, p. 202 et 203

● La modalisation et les types d'énonciation

Il convient de savoir repérer et de pouvoir utiliser les marques de l'émetteur quand celui-ci témoigne de sa subjectivité. La modalisation permet d'étudier ce rapport entre un énonciateur et son énoncé, notamment les degrés de certitude ou de doute.

► Cours, p. 201 et 202

● Discuter et réfuter une opinion

Il convient d'adopter un regard critique par rapport à la parole de l'autre. Une bonne connaissance des modes et des types de raisonnement et des caractéristiques de la contre-argumentation favorise le développement d'une pensée critique personnelle, notamment dans le cadre d'un plaidoyer ou d'un réquisitoire*.

► Cours, p. 202

1 La modalisation et les types d'énonciation

Identifier une situation d'énonciation dans un contexte donné équivaut à poser plusieurs questions : Qui parle ? À qui ? Dans quelles circonstances spatio-temporelles ? Selon quel support de communication ? (oral, écrit, verbal, non verbal...)

a. L'énonciation dans le discours et dans le récit

■ **Dans un énoncé ancré dans la situation d'énonciation**, un locuteur donne à entendre les marques de sa présence dans le discours. **Ces indices de l'énonciation** regroupent les modalisateurs et les déictiques* également appelés embroyeurs du discours.

– **Les modalisateurs** renseignent sur les degrés du doute et de la certitude. Ils concernent en particulier certaines classes de mots comme les verbes (*croire, penser, savoir, douter, etc.*), les adverbes et locutions adverbiales (*sans doute, peut-être, certainement*) ainsi que les termes évaluatifs. En effet, les mots employés par un locuteur sont rarement neutres, ils sont le plus souvent appréciatifs ou dépréciatifs*.

– **Les déictiques** sont les termes qui permettent d'ancrer un discours dans une situation d'énonciation. On ne les rencontre pas dans un récit coupé de la situation de production d'un énoncé. Les déictiques comprennent les pronoms personnels de première et de deuxième personne, les adjectifs démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps. Ex : « **Aujourd'hui** *maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.* » (Camus, *L'Étranger*).

■ **Dans le cadre d'un énoncé coupé de la situation d'énonciation**, les marques de présence de l'énonciateur sont gommées, les déictiques du discours disparaissent et les modalisateurs ne renvoient plus à la situation d'énonciation.

■ **Le récit peut être rapporté à la première personne ou à la troisième personne**, le statut du narrateur* dépend en effet du point de vue narratif choisi. Ex : « Le lendemain *matin du jour où Robert m'avait ainsi parlé de son oncle tout en l'attendant, vainement du reste, comme je passais seul devant le casino en rentrant à l'hôtel...* » (Proust *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

b. L'énonciation dans le texte littéraire

L'énonciation dans un texte littéraire est parfois plus complexe lorsqu'elle enchâsse plusieurs niveaux d'énonciation.

■ **L'énonciation de l'écrivain** qui inscrit sa propre parole dans le texte ou est **relayé par la voix d'un narrateur**. Mais la présence de l'écrivain dans l'énonciation peut aussi être volontairement gommée.

■ **L'énonciation interne au récit** : la voix des personnages. La polyphonie romanesque permet d'ailleurs d'enchâsser plusieurs récits à l'intérieur d'un récit cadre et complexifier ainsi l'énonciation littéraire. Ex : « *Il y a huit mois environ,*

un de mes amis, Louis R..., avait réuni, un soir, quelques camarades de collège ; [...] Tout à coup la porte s'ouvre toute grande et un de mes bons amis d'enfance entre comme un ouragan. – Devinez d'où je viens, s'écrie-t-il aussitôt. – Je parie pour Mabilie, répond l'un... » (Maupassant, La main d'écorché).

2 La communication et le langage

a. Les situations de communication et les niveaux de langue*

Les caractéristiques de la communication varient selon qu'un énonciateur s'adresse à un interlocuteur présent (situation de communication orale), ou qu'il s'adresse à un interlocuteur absent (situation de communication écrite). On notera que, selon ces situations et selon la nature de la relation qui unit un émetteur à son destinataire, les niveaux de langue, appelés aussi « registres de langue » peuvent varier également. On distingue principalement trois niveaux de langue :

■ **Le niveau de langue familier** : ex : « *Vous avez donc souffert, ô canaille maudite, / Qu'un homme soit venu ?* » Arnolphe à Georgette dans *L'École des femmes*, acte II, scène 3.

■ **Le niveau de langue courant** : ex : « *Puisque par un bonheur, personne n'est encore averti de la chose, portons-le dans son lit, et tenons cette mort cachée, jusqu'à ce que j'aie fait mon affaire. Il y a des papiers, il y a de l'argent, dont je me veux saisir.* » Béline à Toinette dans *Le Malade imaginaire*, acte III, scène 13.

■ **Le niveau de langue soutenu** : ex : « *Quoi ! pour vous confier la douleur qui m'accable, / À peine je dérobe un moment favorable ; / Et ce moment si cher, Madame, est consumé / À louer l'ennemi dont je suis opprimé !* » Britannicus à Junie, Britannicus, acte II, scène 6.

■ Plus rarement, on peut rencontrer deux autres niveaux de langue :

– En deçà du registre familier (**le registre trivial ou vulgaire**) : ex : « *Oh ! La vieille vesse, / Tu n'es qu'ivrognesse. / Retourne ta fesse / De l'autre côté !* » Jacquinot à sa femme dans *La Farce du cuvier*, Anonyme du Moyen Âge.

– Au-dessus du registre soutenu, il existe **un registre hypercorrectif**, en particulier celui de la préciosité : ex : « *Vite, voitez-nous ici les commodités de la conversation.* » *Magdelon* dans *Les Précieuses ridicules*.

b. Les types de communication

On distingue principalement trois types de communication :

■ **La communication directe ou simultanée** : le locuteur et son interlocuteur sont dans une même situation spatio-temporelle (dialogue, conversation téléphonique, etc.).

■ **La communication indirecte ou différée** : l'interlocuteur prend connaissance du message du locuteur après l'acte d'énonciation (lettre, journal, livre, etc.).

■ **La communication rapportée** : les paroles d'un premier locuteur sont rapportées par un second locuteur à un autre moment et dans un autre lieu.

c. Les fonctions du langage

Le linguiste Roman Jakobson définit les six fonctions du langage que l'on peut résumer ainsi ; elles servent à situer chaque situation où un discours est émis.

■ **La fonction référentielle** : ce dont l'émetteur parle dans un contexte donné.

■ **La fonction expressive** : ce qui caractérise celui qui adresse un message.

■ **La fonction conative** : ce que l'on cherche à produire chez le destinataire.

■ **La fonction phatique** : ce qui relève du maintien ou non du contact avec le destinataire.

■ **La fonction poétique** : ce qui caractérise la forme du message, ses qualités stylistiques.

■ **La fonction métalinguistique** : ce qui concerne le code langagier lui-même.

3 Recourir à l'implicite et à l'ironie

a. L'implicite et l'explicite

Un énoncé peut présenter les informations de différentes manières. Lorsque les informations sont transmises avec clarté et sans ambiguïté, on parle d'un énoncé explicite. En revanche, quand le sens est voilé dans un texte qui nécessite une attention particulière, voire un déchiffrement, on parle d'un énoncé implicite.

b. Les formes de l'implicite

■ **Le présupposé** : il s'agit d'une information qui n'est pas exprimée par un énonciateur car il la considère comme évidente. Ne s'agissant pas d'une information nouvelle, il ne paraît pas nécessaire de la rappeler. Le présupposé se déduit d'un mot de l'énoncé. Ex : « *Ce soir, tu débauches encore à 18 h !* » → L'adverbe indique qu'il s'agit d'un fait répété et le point d'exclamation peut, selon l'intonation, participer d'un reproche non exprimé.

■ **Le sous-entendu** : il s'agit d'une information implicite que l'interlocuteur doit déceler au travers du message d'un locuteur. Ex : *Je vois que la cuisine de maman t'a été profitable !* → Le sous-entendu porte sur la prise de poids qu'il est poli de ne pas désigner explicitement.

■ **L'allusion** : il s'agit d'une idée seulement évoquée mais qui nécessite, pour être comprise, une connaissance commune entre l'émetteur et son destinataire.

Ex : On n'éprouve plus ce sentiment de liberté et de fraternité le 14 juillet. → Allusion à la prise de la Bastille le 14 juillet 1789.

c. L'implicite et les liens logiques

Dans un énoncé explicite, la clarté du propos s'appuie sur les liens logiques exprimés. Dans un énoncé implicite en revanche, les connecteurs logiques sont moins présents. Néanmoins, la cohérence du propos est assurée par d'autres éléments : la syntaxe, la ponctuation et les figures de style. Ainsi, on retiendra les procédés suivants :

■ **La parataxe** consiste à juxtaposer des phrases sans liens logiques apparents. La ponctuation (point, virgule, point-virgule) se substitue aux liens logiques. Ex : « Pour avoir, par exemple, quand c'était si facile, prévoyant, volé quelque chose, quelque part, quand il en était temps encore. On ne pense à rien ! De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre. Tout le reste, c'est des mots. » (Voyage au bout de la nuit, Louis Ferdinand Céline, 1932.) → Les liens d'opposition ne sont pas exprimés, mais le point de vue de Bardamu qui refuse de combattre est clair.

■ **La figure de l'asyndète** souligne un rapport logique en dépit de l'absence de connecteur logique (or, mais, car, etc.). Ex : « J'irai par la forêt, j'irai par la montagne, / Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps. » (Victor Hugo, « Demain dès l'aube », Les Contemplations, 1856.) → L'absence de connecteur logique entre les deux alexandrins ne fait ici que renforcer le lien causal entre les termes.

d. L'ironie

■ Très présent dans l'argumentation indirecte, mais pas uniquement, le registre ironique consiste à se moquer en suggérant le contraire de ce que l'on énonce.

■ L'ironie procède par **antiphrase*** qui est une figure de style. Ex : « Ô ministres intègres ! Conseillers vertueux ! voilà votre façon de servir, serviteurs qui pillent la maison ! » Ruy Bla, acte III, scène 2. → Ruy Blas, valet devenu Premier ministre, dénonce ici, grâce à l'ironie, la corruption des Grands.

1 Analyser un discours (plaidoyer, réquisitoire, lettre ouverte)

Savoir-faire

Aussi bien dans un commentaire à l'écrit, dont le texte constitue parfois la transposition d'un discours, que dans votre prise de parole à l'oral, vous devez **maîtriser la dimension oratoire du discours** (texte prononcé devant un public) : reconnaître ses caractéristiques et exploiter certains de ses effets : intéresser, convaincre, persuader, toucher, etc.

1. La situation d'énonciation

Qui parle ?

La parole doit être cohérente par rapport à l'identité de l'orateur (personnage fictif, auteur, homme politique, vous-même...).

– **Le registre de langue** utilisé dépend en partie de l'identité de l'orateur (un lycéen ne s'exprime pas de la même manière qu'un ministre, mais le registre soutenu est préconisé aux épreuves de français, associé à un niveau de langue plus courant).

– **Les marques de l'énonciation** : pronoms et adjectifs possessifs de la 1^{re} personne « je » et ses formes réfléchies « me » ; « moi » sont souvent présentes dans un discours.

– **Les modalisateurs** expriment le jugement de l'orateur, dans le domaine du **souhaitable** (ex : *si l'on pouvait un jour obtenir la correspondance de cet écrivain*) ; du **probable** (ex : *il arrivera sans doute / peut-être que...*), du **certain** (ex : *il est sûr que...*) ou du **doute** (ex : *je crois, il me semble que...*).

– **Les indices de la subjectivité** de l'orateur sont également utilisés dans un discours : **vocabulaire mélioratif** (éloge) ou **péjoratif** (blâme).

– **Les déictiques** ancrent le discours dans la situation d'énonciation (des indices de temps et de lieu qui situent le discours par rapport à celui qui s'exprime) : ex : *demain, ici, dans un délai d'une semaine, il y a un an...*

À qui ?

Un discours écrit précise assez souvent l'auditoire (le destinataire) du discours. Le ton et le style du discours tiennent compte de l'identité de cet auditoire :

– **le registre de langue** : on ne s'adresse pas de la même manière à un groupe de jeunes ou à une assemblée d'élus par exemple ;

– **les apostrophes** afin d'interpeller l'auditoire (pour susciter son intérêt) : « chers amis », « messieurs », etc. en variant les appellatifs ;

– **les expressions qui vont désigner le public** : « l'assemblée ici présente », « ceux qui m'écoutent » mais aussi viser plus large si l'on veut que le discours soit relayé ou s'il est diffusé à la radio par exemple : « peuple de Paris ! » (périphrase), « Français ! »

Un discours écrit exclut l'intervention de la part du public. À l'oral en revanche, l'orateur tient parfois compte des réactions du public pour nuancer, préciser son propos.

Dans quel contexte ?

Le discours précise généralement le contexte dans lequel il est prononcé (époque, lieu). Les références au **cadre spatio-temporel** y sont intégrées afin de donner au propos un fort ancrage dans la réalité. Cela permet d'accentuer le réalisme, la vraisemblance du discours.

2. L'objectif du discours

Maints discours ont une dimension argumentative et une portée didactique : il s'agit alors de cerner le thème (sujet) et l'objectif de cette argumentation :

- S'agit-il de défendre quelqu'un ou quelque chose ? (**plaidoyer**) : on trouve le lexique de l'éloge, des adjectifs ou des termes mélioratifs...
- S'agit-il d'accuser, de dénoncer quelqu'un ou quelque chose ? (**réquisitoire**) : on relève le lexique du blâme, des adjectifs ou des termes péjoratifs, le registre polémique*...
- S'agit-il d'un discours commémoratif ? (**célébrer un événement passé**) : on compare le présent et le passé.
- S'agit-il d'exprimer un souhait, d'encourager quelque chose ou quelqu'un ? On emploie des tournures hypothétiques, le subjonctif, les modalisateurs...

3. Les outils de la stratégie argumentative

Pour convaincre

Le discours doit contenir une logique interne, afin de faire appel à la raison de son interlocuteur :

- Utilisation de **connecteurs logiques** afin de lier les idées : « tout d'abord,

ensuite, mais, de plus, en outre... ».

- Relever la **cohérence du fond et de la forme**. Ex : annonce du thème suivi de la thèse et des arguments qui illustrent la thèse dans un même paragraphe comportant des alinéas.
- Relever des exemples de **faits indiscutables**, des chiffres, des arguments fondés notamment sur l'histoire ; les arguments d'autorité, logiques, etc.
- Identifiez un **mode de raisonnement** le plus efficace en fonction du sujet traité et du destinataire. Il peut être déductif, inductif, dialectique ou critique, par exemple.

Pour persuader

Le discours joue parfois sur les sentiments de l'auditoire, sur sa sensibilité :

- Utilisation de **questions rhétoriques** (fausses questions qui comportent une réponse) afin de faire réfléchir l'interlocuteur.
- Utilisation de l'**injonction** : il s'agit de pousser l'autre à agir en employant l'impératif (valeur d'ordre).
- Présence des **hyperboles*** : il s'agit d'exagérer une situation afin de provoquer une réaction.
- Présence de **tournures exclamatives** : communiquer au public sa colère, sa peine...

4. Identifier les procédés oratoires

Un discours est un texte construit, élaboré grâce à des procédés oratoires qui ont pour fonction de retenir l'attention de l'auditoire. Ces procédés peuvent être déclinés de la manière suivante :

- Avoir recours à des **figures de style** afin d'imager son discours :

métaphores*, comparaisons*, anaphores*, hyperboles.

– **Interpeller l'auditoire** (apostrophes, questions).

– **Jouer sur le rythme des phrases** : rythme binaire, ternaire, parallélismes...

– **Employer le registre littéraire approprié au discours** : le registre **polémique** pour un réquisitoire, le registre **lyrique** pour un plaidoyer (ou alors le registre **pathétique** afin

d'attirer la compassion du public). Le registre **judiciaire** quand le discours prend la forme d'un procès (ex : « *Le loup et l'Agneau* » de *La Fontaine*). Le registre épидictique* employé pour l'éloge ou le blâme (ex : *Les Caractères de La Bruyère*), etc. On peut également imaginer le registre comique dans une certaine mesure : par exemple afin de dresser une satire*, en employant l'ironie.

Application

Relevez et analysez les caractéristiques orales de ce discours et les marques d'éloquence de son orateur. Vous présenterez les éléments trouvés dans un développement argumenté et structuré.

Hé mon Dieu ! ce n'est pas le moment de chercher des délicatesses de langage ! Figurez-vous ces maisons, ces masures habitées du haut en bas, jusque sous terre, les eaux croupissantes filtrant à travers les pavés dans ces tanières où il y a des créatures humaines. Quelquefois jusqu'à dix familles dans une masure, jusqu'à dix personnes dans une chambre, jusqu'à cinq ou six dans un lit, les âges et les sexes mêlés, les greniers aussi hideux que les caves, des galetas où il entre assez de froid pour grelotter et pas assez d'air pour respirer !

Je demandais à une femme de la rue du Bois-Saint-Sauveur : pourquoi n'ouvrez-vous pas les fenêtres ? Elle m'a répondu : – Parce que les châssis sont pourris et qu'ils nous resteraient dans les mains. J'ai insisté : – Vous ne les ouvrez donc jamais ? – Jamais, Monsieur !

Figurez-vous la population malade et étiolée, des spectres au seuil des portes, la virilité retardée, la décrépitude précoce, des adolescents qu'on prend pour des enfants, de jeunes mères qu'on prend pour de vieilles femmes, les scrofules, le rachis, l'ophtalmie, l'idiotisme, une indigence inouïe, des haillons partout, on m'a montré comme une curiosité une femme qui avait des boucles d'oreilles d'argent ! Et au milieu de tout cela le travail sans relâche, le travail acharné, pas assez d'heures de sommeil, le travail de l'homme, le travail de la femme, le travail de l'âge mûr, le travail de la vieillesse, le travail de l'enfance, le travail de l'infirme, et souvent pas de pain, et souvent pas de feu, et cette femme aveugle, entre ses deux enfants dont l'un est mort et l'autre va mourir,

et ce filetier phthisique agonisant, et cette mère épileptique qui a trois enfants et qui gagne trois sous par jour ! Figurez-vous tout cela et si vous vous récriez, et si vous doutez, et si vous niez... Ah ! Vous niez ! Eh bien, dérangez-vous quelques heures, venez avec nous, incroyables, et nous vous ferons voir de vos yeux, toucher de vos mains, les plaies, les plaies saignantes de ce Christ qu'on appelle le peuple !

Victor Hugo, « Discours à l'Assemblée », 30 juin 1850.

— **Ce texte présente des caractéristiques orales et met en œuvre l'éloquence de l'orateur car il s'agit de la transcription d'un discours.** On remarque en premier lieu un système énonciatif propre au discours. Le texte comporte de nombreuses interpellations à l'auditoire, certaines formules sont même répétées : « Figurez-vous ces maisons », « Figurez-vous la population malade et étiolée ». On note également d'autres moyens d'interpeller les destinataires comme l'apostrophe liminaire « Hé mon Dieu ! ». L'éloquence est également visible à l'expressivité du discours, l'émotion que l'écrivain engagé éprouve en communiquant son indignation face à la misère. Le lexique est précis, les adjectifs nombreux qui renvoient à la misère qu'il décrit : « eaux croupissantes », « tanières », « masures », « grenier ». Victor Hugo multiplie les références à des lieux de misère pour toucher son auditoire. Mais il ne dépeint pas seulement les lieux, ce sont les humains qui font surtout l'objet d'une description bouleversante. L'image de la maladie structure tout le troisième paragraphe, renforcé par l'effet d'accumulation, la répétition du mot travail qui produit un effet de martèlement sur l'auditoire.

Le discours présente en outre de nombreuses figures de style, en particulier des figures d'insistance qui accompagnent l'argumentation sur laquelle repose en grande partie la stratégie argumentative de l'orateur : l'anaphore (« Figurez-vous ») et l'énumération (début du troisième paragraphe). La fin du discours se veut marquante. Hugo établissant un parallèle entre le peuple et le Christ, le premier souffrant comme le second.

Ce discours possède donc bien des qualités oratoires susceptibles **de convaincre et de persuader** l'Assemblée. Sur le fond, le député propose une description précise des ravages de la misère dans Paris au milieu du XIX^e siècle. Le style de ce texte annonce celui des *Misérables* (1862).

2 Renforcer une image ou une idée

Savoir-faire

Dans un récit ou un discours, plusieurs procédés peuvent être utilisés pour renforcer l'expression d'une image ou d'une idée et ainsi permettre de mieux convaincre ou persuader son interlocuteur. L'orateur peut alors recourir à l'emphase et aux figures d'insistance comme l'hyperbole.

1. L'emphase

Il s'agit d'un procédé rhétorique et syntaxique qui consiste à déplacer des mots d'une phrase pour les mettre en valeur. On retiendra principalement deux types de mise en relief : le détachement et l'extraction.

– **Le détachement** consiste à **déplacer un terme au début ou à la fin d'une phrase** et à le mettre en relief par l'usage de la **virgule** et d'un **pronome de reprise**.

Ex : **Travailler**, c'est sa seule préoccupation ! (Détachement de l'infinitif en fonction sujet.)

Il **l'aime** donc beaucoup, **son travail**. (Détachement du groupe nominal COD.)

Qu'il aime beaucoup **son travail**, il **en** est certain. (Détachement de la subordonnée COI.)

– **L'extraction** : elle consiste à utiliser un présentatif (C'est... que / que) en début de phrase, encadrant l'expression mise en relief.

Ex : **C'est se divertir qu'elle** apprécie le plus. (Extraction du verbe pronominal,

sujet ou COD.)

C'est de cet homme qu'elle est amoureuse. (Extraction du nom, complément de l'attribut)

– **Détachement et extraction peuvent se combiner**. Ex : *Ce qui me plaît, ce sont les romans policiers.*

À NOTER

On rencontre souvent une forme de détachement reposant sur la formule « quant à » + GN. Ex : *Quant à cet auteur, il est connu de tous.*

2. Les figures d'insistance

– **L'hyperbole** : exagération d'une idée dans le choix des termes. Ex : *Faire un bruit à réveiller un mort.*

– **La répétition / l'anaphore** : plusieurs occurrences* d'un même mot. Ex : anaphore de « J'écris ton nom » dans le poème « Liberté » de Paul Éluard.

– **L'énumération et la gradation*** : plusieurs termes (souvent de même nature), juxtaposés dans une phrase. Ex : « Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots et, au milieu, un joli cochon de lait rôti... » (Gustave Flaubert, Madame Bovary).

– **L'adjectif au comparatif de supériorité et le superlatif** : ils expriment un degré supérieur de qualité. Ex : « le plus beau des châteaux et madame la meilleure des baronnes » Voltaire, Candide, chap.1.

L'hypotypose : elle regroupe plusieurs procédés d'insistance qui visent à rendre vivante une scène au point d'avoir l'impression qu'elle se déroule sous nos yeux. *Ex : Dans le poème, « Nuit de l'enfer », Rimbaud cherche à produire un effet saisissant : « Les*

entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! »

Application

1. Relevez un exemple d'extraction au début de la fable et dites quelle figure de style est associée à cette mise en relief.
2. Relevez deux autres procédés d'insistance.
3. Écrivez un bref résumé de la morale de cet apologue* en débutant par « un détachement » et en utilisant ensuite une ou plusieurs figures d'insistance.

« Le Faucon et le Chapon »

Une traîtresse voix bien souvent vous appelle ;
 Ne vous pressez donc nullement :
 Ce n'était pas un sot, non, non, et croyez-m'en,
 Que le Chien de Jean de Nivelles.
 Un citoyen du Mans, Chapon de son métier
 Était sommé de comparaître
 Par-devant les lares du maître,
 Au pied d'un tribunal que nous nommons foyer.
 Tous les gens lui criaient pour déguiser la chose,
 Petit, petit, petit : mais, loin de s'y fier,
 Le Normand et demi laissait les gens crier :
 Serviteur, disait-il, votre appât est grossier ;
 On ne m'y tient pas ; et pour cause.
 Cependant un Faucon sur sa perche voyait
 Notre Manceau qui s'enfuyait.
 Les Chapons ont en nous fort peu de confiance,
 Soit instinct, soit expérience.
 Celui-ci qui ne fut qu'avec peine attrapé,
 Devait le lendemain être d'un grand soupé,
 Fort à l'aise, en un plat, honneur dont la volaille
 Se serait passée aisément.
 L'Oiseau chasseur lui dit : Ton peu d'entendement
 Me rend tout étonné. Vous n'êtes que racaille,

Gens grossiers, sans esprit, à qui l'on n'apprend rien.
 Pour moi, je sais chasser, et revenir au maître.
 Le vois-tu pas à la fenêtre ?
 Il t'attend : es-tu sourd ? – Je n'entends que trop bien,
 Repartit le Chapon ; mais que me veut-il dire,
 Et ce beau Cuisinier armé d'un grand couteau ?
 Reviendrais-tu pour cet appeau :
 Laisse-moi fuir, cesse de rire
 De l'indocilité qui me fait envoler,
 Lorsque d'un ton si doux on s'en vient m'appeler.
 Si tu voyais mettre à la broche
 Tous les jours autant de Faucons
 Que j'y vois mettre de Chapons,
 Tu ne me ferais pas un semblable reproche.

Jean de La FONTAINE, *Fables*, Livre VIII, 21, 1678.

1. Exemple d'extraction à partir de la phrase : Le Chien de Jean de Nivelles n'était pas un sot. : « **Ce n'était pas un sot**, non, non, et croyez-m'en, / **Que** le Chien de Jean de Nivelles. » (v. 3-4).

Cette mise en relief est associée à **une litote*** que l'on reconnaît notamment à l'usage de la négation et qui est une manière détournée d'exprimer une idée.

2. D'autres procédés d'insistance sont utilisés comme **la répétition** : « Petit, petit, petit » (v. 10) ; **l'énumération** : « Vous n'êtes que racaille, / Gens grossiers, sans esprit, à qui l'on n'apprend rien. » (v. 23-24) ; **l'adverbe intensif** : « Les Chapons ont en nous **fort peu** de confiance ». (v. 16)

3. Résumé de la fable : Fuir, c'est la seule option envisageable pour le Chapon. Sourd aux conseils mal avisés d'un Faucon trop docile, il s'en remet à son instinct, à son bon sens, à sa juste raison qui le poussent à sauver sa peau.

Pour réussir le jour J !

X

Les erreurs à ne pas commettre

- **Les noms propres** portent une majuscule. Ne nommez pas un auteur par son seul prénom ! On ne souligne pas les noms propres dans une copie. Ne soulignez que les titres d'œuvres. Mettez des guillemets pour indiquer les titres à l'intérieur d'une œuvre : nom de poème, de fable, de chapitre d'un récit, etc.
- Respectez **les règles de ponctuation et les accents**. On doit distinguer l'accent aigu de l'accent grave. Ce n'est pas un trait horizontal qui confond les deux ! De même, on n'écrit pas « etc... » ni « etc » mais « etc. »
- **Ne mélangez pas écriture en chiffres et en lettres**. On écrit en chiffres les dates, les numéros de rue, les quantités, les distances, les mesures (dans la littérature contemporaine ou dans la presse). Mais on écrit en lettres les déterminants ou pronoms numéraux ordinaux ; les chiffres romains des siècles et des rangs dynastiques ; les quantités, distances, mesures (dans les textes classiques).



Un point en + sur la copie

- **Variez le vocabulaire**. Utilisez les termes de reprise différents pour nommer un même auteur : **Honoré de Balzac** ; **l'écrivains réaliste** ; **l'auteur du Père Goriot**, etc. Même consigne pour désigner la manière dont s'exprime un auteur : **il dit, relate, suggère, transmet, souligne**, etc. Dans un commentaire, on valorise son expression en nommant régulièrement – outre les procédés d'écriture attendus – la nature ou la classe d'un mot. Cela évite de répéter les expressions « le mot » ou « le terme ». On préférera « le substantif », « l'adverbe », etc.
- **Utiliser un registre de langage soutenu** quand cela est possible. Proscrire le langage familier et l'énonciation à la première personne du singulier à l'écrit.
- **Utiliser une syntaxe claire et rigoureuse**. Si la maîtrise de la phrase complexe vous pose des difficultés, rédigez des phrases simples mais bien reliées entre elles par l'utilisation de connecteurs logiques.

10 QCM pour réviser le cours

Corrigés, p. 218

1 Ce n'est pas un modalisateur :

- a. Demain
- b. Peut-être
- c. Croire

2 Parmi les énoncés suivants, lequel comporte un déictique ?

- a. Tu iras acheter du pain ce soir.
- b. Tu as acheté du pain le même jour.
- c. Elle a acheté du pain ce jour-là.

3 Parmi ces énoncés lequel ne relève pas d'un registre courant ?

- a. Elle a terminé ses devoirs avant d'aller au cinéma.
- b. Elle est allée au cinéma après avoir fait ses devoirs.
- c. Après qu'elle eut accompli sa tâche, elle alla se divertir au cinéma.

4 Parmi ces fonctions du langage, laquelle n'existe pas ?

- a. Ca fonction référentielle
- b. La fonction pratique
- c. La fonction conative

5 Quel terme désigne l'une des formes de l'implicite ?

- a. Le malentendu
- b. Le sous-entendu
- c. L'illusion

6 Quel énoncé relève de la parataxe ?

- a. Il fait nuit tôt car c'est l'hiver.
- b. Comme c'est l'hiver, il fait nuit tôt.
- c. La nuit tombe vite. C'est l'hiver.

7 Parmi ces mots, identifiez le pronom relatif :

- a. donc
- b. dont
- c. don

8 Quel énoncé est faux ?

- a. L'antiphrase procède de l'ironie.
- b. L'antiphrase consiste à réfuter une idée d'un interlocuteur.
- c. L'antiphrase consiste à suggérer le contraire de ce que l'on dit.

9 Qu'est-ce qui entre dans la définition d'un discours coupé ?

- a. Le discours direct
- b. La concomitance de la parole, de l'espace et du temps
- c. L'absence des déictiques ou embrayeurs du discours

10 Le langage sophistiqué correspond :

- a. Au romantisme
- b. Au préciosité
- c. Au réalisme

Exercices

Exercice 1

niveau 1

30 min

🔗 *Corrigés*, p. 218

Toute leur vie était employée non en vertu de lois, de statuts et de règles, mais selon leur volonté et leur libre arbitre. Ils se levaient du lit quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, travaillaient, dormaient quand le désir leur en venait. Nul ne les éveillait, nul ne les forçait ni à boire, ni à manger, ni à faire quoi que ce soit. Ainsi l'avait établi Gargantua. Dans leur règle, il n'y avait que cette clause : « Fais ce que tu voudras », parce que les gens libres, bien nés, bien instruits, demeurant en honnête compagnie, ont par nature un instinct, un aiguillon qui les pousse toujours à faire le bien et les éloigne du vice : c'est ce qu'ils appellent l'honneur. Quand ils sont, par une vile sujétion et une contrainte, affaiblis et asservis, ils détournent ce noble penchant, par lequel ils aspiraient librement à la vertu, pour destituer et renverser ce joug de la servitude. Car nous entreprenons toujours ce qui est défendu et nous convoitons ce qui nous est refusé. Grâce à cette liberté, une louable émulation les poussa à faire tout ce qu'ils voyaient plaire à un seul.

François RABELAIS, *Gargantua*, 1534.

Questions

1. Relevez trois connecteurs logiques exprimant des valeurs logiques distinctes.
2. Quelle nuance circonstancielle est fréquemment exprimée dans le texte ? Relevez un complément circonstanciel et une proposition subordonnée qui lui correspondent.
3. Comment interprétez-vous les relations logiques dans ce texte ?

Exercice 2

niveau 2

20 min

🔗 *Corrigés*, p. 218

Émile Zola, célèbre journaliste et écrivain du mouvement naturaliste, se bat pour établir l'innocence du capitaine Dreyfus, injustement condamné pour trahison. Un mois avant son célèbre article « J'accuse ! » publié le 13 janvier 1898, il s'adresse à la jeunesse de France, dans une lettre ouverte, le 14 décembre 1897.

Jeunesse, jeunesse ! Souviens-toi des souffrances que tes pères ont endurées, des terribles batailles où ils ont dû vaincre, pour conquérir la liberté dont tu jouis à cette heure. Si tu te sens indépendante, si tu peux aller et venir à ton gré, dire dans la presse ce que tu penses, avoir une opinion et l'exprimer publiquement, c'est que tes pères ont donné de leur intelligence et de leur sang. Tu n'es pas née sous la tyrannie, tu ignores ce que c'est que de se réveiller chaque matin avec la botte d'un maître sur la poitrine, tu ne t'es pas battue pour échapper

au sabre du dictateur, aux poids faux du mauvais juge. Remercie tes pères, et ne commets pas le crime d'acclamer le mensonge, de faire campagne avec la force brutale, l'intolérance des fanatiques et la voracité des ambitieux. La dictature est au bout [...]

Émile ZOLA, « Lettre à la jeunesse », 14 décembre 1897.

Questions

1. Relevez les marques du système énonciatif propre au discours.
2. Comment interprétez-vous l'absence de modalisateurs du doute dans ce discours ?

Exercice 3

niveau 2

50 min

🔗 Corrigés, p. 219

Texte A

Lorsqu'elle avait 30 ans, on appelait Agnès Varda la grand-mère du cinéma, ce qui la faisait rire. Aujourd'hui, elle est une jeune artiste contemporaine. Pourtant, elle a toujours été légèrement en marge de la Nouvelle Vague. « Contrairement à Truffaut ou à Godard, je n'ai jamais écrit sur le cinéma. » Est-ce parce que les germinations des pommes de terre la captivent au même titre que le bonheur, le temps ou la mort ?

Anne DIAKTINE, Agnès Varda, « Peau d'âme », *Libération*, 16 juin 2006.

Texte B

CAMILLE

Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur. Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offensera pas ; il veut bien que je t'aime ; il y a quinze ans qu'il le sait.

On entend un grand cri derrière l'autel.

CAMILLE

C'est la voix de ma sœur de lait.

PERDICAN

Comment est-elle ici ? Je l'avais laissée dans l'escalier, lorsque tu m'as fait rappeler. Il faut donc qu'elle m'ait suivi sans que je m'en sois aperçu.

Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, acte III, scène 8, 1834.

Texte C

À EMMANUEL VASSE DE SAINT-OUEN.

[Crousset, 5 avril 1846].

Quand tu m'as quitté la dernière fois, quand tu m'as vu repartir pour Rouen, tu t'es dit sans doute que, le temps venant, les jours s'écoulant, ma douleur allait passer, que je me consolerais à la longue de la mort de mon père et que je finirais enfin par rentrer dans le calme dont il y a si longtemps que je suis privé. Ah oui ! du calme ! Y en a-t-il pour les pavés de la grande route qui sont broyés par les roues des chariots ? Y en a-t-il pour l'enclume ? En plaçant ma vie au-delà de la sphère commune, en me retirant des ambitions et des vanités vulgaires pour exister dans quelque chose de plus solide, j'avais cru que j'obtiendrais, sinon le bonheur, du moins le repos. Erreur ! Il y a toujours en nous l'homme, avec toutes ses entrailles et les attaches puissantes qui le relie à l'humanité.

Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Éd. électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2017, en ligne à l'adresse : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance>.

Questions

1. Identifiez les types de communication de ces extraits.
2. Quel extrait présente une énonciation à la fois différée et enchâssée ?
3. Quel extrait met en œuvre le procédé de « la double énonciation » ?

Exercice 4

niveau 2

40 min

► *Corrigés*, p. 219

Texte A

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 Deçà, delà,
 Pareil à la
 Feuille morte.

Paul VERLAINE, « Chanson d'automne », *Poèmes saturniens*, 1866.

Texte B

Ah ! le néant de cet acte d'accusation ! Qu'un homme ait pu être condamné sur cet acte, c'est un prodige d'iniquité. Je défie les honnêtes gens de le lire, sans que leur cœur bondisse d'indignation et crie leur révolte, en pensant à l'expiation démesurée, là-bas, à l'île du Diable. Dreyfus sait plusieurs langues, crime ; on n'a trouvé chez lui aucun papier compromettant, crime ; il va parfois dans son pays d'origine, crime ; il est laborieux, il a le souci de tout savoir, crime ; il ne se trouble pas, crime ; il se trouble, crime. Et les naïvetés de rédaction, les formelles assertions dans le vide ! On nous avait parlé de quatorze chefs d'accusation : nous n'en trouvons qu'une seule en fin de compte, celle du bordereau [...] Voilà donc, Monsieur le président, les faits qui expliquent comment une erreur judiciaire a pu être commise.

Émile ZOLA, « J'accuse ! », lettre à Félix Faure, 13 janvier 1898.

Questions

1. Identifiez les fonctions du langage dont ces deux textes sont les supports.
2. Justifiez la fonction du langage pour chacun des textes.

Après le tremblement de terre qui avait détruit les trois quarts de Lisbonne, les sages du pays n'avaient pas trouvé un moyen plus efficace pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un bel autodafé ; il était décidé par l'université de Coïmbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie, est un secret infaillible pour empêcher la terre de trembler.

On avait en conséquence saisi un Biscayen convaincu d'avoir épousé sa com-mère, et deux Portugais qui en mangeant un poulet en avaient arraché le lard : on vint lier après le dîner le docteur Pangloss et son disciple Candide, l'un pour avoir parlé, et l'autre pour avoir écouté avec un air d'approbation : tous deux furent menés séparément dans des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil ; huit jours après ils furent tous deux revêtus d'un san-benito, et on orna leurs têtes de mitres de papier : la mitre et le san-benito de Candide étaient peints de flammes renversées et de diables qui n'avaient ni queues ni griffes ; mais les diables de Pangloss portaient griffes et queues, et les flammes étaient droites. Ils marchèrent en procession ainsi vêtus, et entendirent un sermon très pathétique, suivi d'une belle musique en faux-bourdon. Candide fut fessé en cadence, pendant qu'on chantait ; le Biscayen et les deux hommes qui n'avaient point voulu manger de lard furent brûlés, et Pangloss fut pendu, quoique ce ne soit pas la coutume. Le même jour la terre trembla de nouveau avec un fracas épouvantable.

VOLTAIRE, *Candide*, chapitre 6, 1759.

Questions

1. Dans cet extrait du conte philosophique, quelles expressions révèlent l'ironie de l'auteur ?
2. Identifiez et justifiez la présence de l'implicite à travers la figure de l'asyndète.

Les 5 points incontournables

La structure

La dissertation comporte :

- **une introduction** dans laquelle vous amènerez le sujet par une phrase d'accroche, vous reprendrez le sujet en l'analysant et en en reformulant les termes, avant d'annoncer une problématique et de proposer un plan.

- **un développement** composé de plusieurs parties, idéalement trois, elles-mêmes découpées en sous-parties traitant chacune une idée.

- **une conclusion** qui reprend les grands axes de votre réflexion et répond à la problématique posée par le sujet.

► *Cours*, p. 223 et 224

La problématique

La problématique ne doit pas être confondue avec la question du sujet de dissertation, il s'agit de la question que vous formulez et à laquelle répond votre développement. Mais elle découle du sujet et met en avant les interrogations littéraires qu'il soulève.

Il est donc important de lire le sujet plusieurs fois et de ne pas se contenter d'une lecture rapide.

► *Cours*, p. 225

Le développement

Élaboré selon un plan rationnel et logique, le plan est composé de deux ou trois parties (axes) subdivisées en sous-parties, chacune d'entre elle développant un argument qui justifie l'idée directrice de la partie. Le développement doit prendre en compte tous les aspects proposés par le sujet.

► *Cours*, p. 225 à 227

Les arguments

Les arguments sont les grandes idées que l'on défend. Dans le cadre de la dissertation littéraire, ces arguments sont empruntés aux livres, à la littérature, à l'histoire culturelle et artistique.

► *Cours*, p. 225 et 226

Les exemples

Puisés dans les œuvres étudiées en classe, mais aussi dans votre culture personnelle, ils sont indispensables pour justifier le choix de vos arguments.

On évitera les citations approximatives, les citations – exactes – doivent être mises entre guillemets.

► *Cours*, p. 227

1 Lire et comprendre le sujet

a. La compréhension du sujet

■ La dissertation littéraire s'appuie sur un sujet qui porte **sur l'une des œuvres étudiées et un parcours associé**. Il convient donc, avant de se lancer dans ce travail d'écriture, de s'assurer de la bonne connaissance des œuvres et des documents divers étudiés pendant l'année pour mieux appréhender le libellé du sujet.

■ Ces textes seront indispensables quand vous élaborerez votre argumentation et cherchez vos exemples. Une dissertation ne tourne pas à vide, il lui faut des exemples pour se construire.

b. La composition du sujet

■ Il convient d'étudier la structure du sujet, c'est-à-dire les éléments qui le composent.

Exemple de sujet :

Lors de la conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » prononcée par Apollinaire le 26 novembre 1917 au théâtre du Vieux-Colombier à Paris, le poète déclare : « La surprise est le grand ressort nouveau. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise, que l'Esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé. » **Pensez-vous que la poésie moderne se définit par « la surprise » ?**

■ Dans une dissertation construite s'appuyant sur **Alcools de Guillaume Apollinaire**, sur le parcours « **Modernité poétique** » associé à l'étude du recueil, et sur vos lectures personnelles, vous vous interrogerez sur la pertinence de cette affirmation.

■ Ici, le sujet se compose d'une citation, d'une orientation de réflexion, d'une question fermée et d'un conseil de méthode.

■ Avec ce type de sujet, le travail d'argumentation doit à la fois prendre appui sur la citation tout en répondant à la question posée. Il convient, tout au long du développement, de prendre en compte ces deux aspects du sujet.

c. Les mots-clés / Les thèmes

■ Chaque sujet comporte des termes-clés qui orientent la réflexion car ils précisent le champ d'analyse. Pour éviter le hors sujet, il convient de tenir compte de la thématique donnée par le sujet.

Si, par exemple, un sujet interroge sur « Le personnage de roman, esthétique et valeurs », il ne faut pas accorder un développement au théâtre ou à la poésie.

Exemple de sujet :

Dans une lettre publiée dans le journal *Le Voleur* le 10 janvier 1831, Balzac dresse le bilan de la production littéraire de l'année écoulée et qualifie d'« école du désenchantement » les œuvres de quatre écrivains talentueux mais désabusés dont il parle, notamment *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, publié en 1830. Balzac affirme : « Il y a dans ces quatre conceptions littéraires le génie d'une époque, la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint. »

L'intérêt du roman repose-t-il sur le portrait critique d'un personnage ancré dans une société en déclin ? Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, sur les œuvres étudiées dans le parcours « Le personnage de roman, esthétique et valeurs » et sur vos lectures personnelles.

Le sujet repose sur un paradoxe* apparent puisqu'il comporte une expression très louangeuse : « le génie d'une époque » et deux expressions dépréciatives « senteur cadavéreuse » et « s'éteint » ; la première, métaphorique, peut d'ailleurs surprendre à propos d'une œuvre littéraire et renvoie à une forme de morbidité, voire de dégoût.

L'analyse du sujet doit rendre compte de sa complexité puisque la citation associe des éléments qui ne relèvent pas du même plan : celui de l'interprétation subjective et celui du constat historique.

2 Les grandes étapes de la dissertation

La dissertation obéit à une organisation générale assez facile à retenir. Chacune de ces étapes joue un rôle précis dans l'argumentation :

- I. L'introduction
- II. Le développement composé de plusieurs parties
- III. La conclusion

a. L'introduction

L'introduction commence par une « accroche » qui, comme son nom l'indique, doit retenir l'attention du lecteur. C'est pourquoi il faut éviter de commencer par un poncif ou une banalité. Mais il ne faut surtout pas répondre à la question posée par le sujet dès la première phrase.

■ Ensuite, l'introduction se poursuit par une explication du sujet qui doit lui être intégrée. Après avoir décrit rapidement les enjeux soulevés par le sujet, il convient de formuler une problématique.

■ L'introduction se termine par l'annonce du plan. C'est une étape décisive de la dissertation. Elle permet de voir si vous êtes capable de comprendre un sujet, de le reformuler et de poser une réflexion en termes clairs.

b. Le développement

■ **Le développement est construit en deux ou trois parties.** Chacune de ces parties se subdivise en sous-parties, c'est-à-dire en paragraphes cohérents, reliés entre eux par des connecteurs logiques.

■ Au début de chaque partie, il faut énoncer l'**idée principale** qui va être étudiée. Ce « chapeau introducteur » se distingue du premier paragraphe par un alinéa.

■ Les paragraphes qui composent chaque grande partie se distinguent également par le retour à la ligne. Chaque paragraphe comporte un argument illustré par un exemple donnant lui-même lieu à un commentaire. Il ne faut pas se contenter de citer les exemples : il faut les analyser, montrer en quoi ils servent à étayer l'argument du paragraphe.

■ Entre chaque grande partie, il convient de ménager **une transition**. Celle-ci permet de faire la synthèse de ce qui vient d'être dit et d'annoncer ce qui va suivre. La transition a donc une double fonction : synthétiser et poursuivre la réflexion.

c. La conclusion

■ La conclusion permet d'abord de rappeler les grandes étapes de la dissertation. Elle résume brièvement ce qui vient d'être dit.

■ Puis elle invite à répondre à la problématique posée en introduction. Elle s'achève sur une ouverture. Celle-ci peut concerner un autre genre littéraire qui montre que le débat n'est pas terminé et se poursuit pour le lecteur.

■ On peut aussi refermer sa dissertation sur une citation pertinente par rapport au sujet, en veillant toujours à son exactitude.

d. La formulation d'une problématique

■ **La problématique est la question à laquelle vous répondez tout au long du développement** de la dissertation. Ce n'est pas la question que pose le libellé du sujet mais c'est une interrogation que vous formulez personnellement. Elle doit prendre en compte le thème du sujet, sa composition (dans le cas d'une citation).

La problématique se présente sous la forme d'une question.

Exemple de sujet :

Quand les écrivains témoignent des événements historiques de leur temps, ils leur confèrent un surcroît d'intérêt. Que pensez-vous de cette affirmation ? Vous traiterez de ce sujet en vous appuyant sur *Le Rouge et le noir* de Stendhal, sur les œuvres du parcours associé : « Le personnage de roman, esthétique et valeurs » et sur vos lectures personnelles.

Un sujet est en général suffisamment vaste pour permettre plusieurs problématiques. Dans le cas de l'exemple proposé, il s'agit de réfléchir au rapport d'un auteur aux événements historiques quand il décide de les raconter. L'artiste a une vision du monde. On peut dès lors se demander si le regard porté par un écrivain sur les épisodes historiques les modifie, les nuance ou les transcende. **On peut se poser les questions suivantes :** Le regard des écrivains sur l'Histoire offre-t-il un témoignage fiable ? La subjectivité de l'artiste offre-t-elle un intérêt supplémentaire aux événements racontés ?

e. Le plan et les arguments

La construction du plan est l'une des étapes décisives de la dissertation. Le choix du plan dépend du type de sujet posé. Le plan s'élabore à partir d'une série d'arguments notés au brouillon. Il constitue l'ossature du travail, le canevas à partir duquel vous allez rédiger votre texte.

La lecture du sujet peut susciter des idées qu'il faut noter au brouillon. Ces idées devront être formulées de manière précise et dans un français correct. Elles constituent l'ébauche et la base de votre travail.

Exemple de sujet :

Dans le conte « L'Église des Jésuites » du recueil des *Contes nocturnes* (1839), E.T.A Hoffmann écrit : « L'artiste, initié au secret divin de l'art, entend la voix de la nature qui raconte ses mystères infinis par les arbres, par les plantes, par les fleurs, par les eaux et par les montagnes ; puis il vient sur lui, comme l'esprit de Dieu, le don de transporter ses sensations dans ses ouvrages. » La poésie comme lieu d'un déchiffrement du monde vous paraît-elle – comme le suggère Hoffmann dans cette citation – la fonction première de la poésie ? Vous vous appuyerez sur *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, sur le parcours associé : « Alchimie poétique » et sur vos lectures personnelles.

La question porte sur un genre donné (la poésie), sur son rapport au monde et sur la fonction du poète. Ce dernier serait un déchiffreur capable de transcrire dans son œuvre les secrets de la nature. Le sujet invite plutôt à une approche dialectique puisqu'il repose sur une question fermée, mais une approche thématique est tout à fait envisageable puisque, *in fine*, il s'agit de définir la pluralité des rôles de la poésie. On peut noter les idées « en vrac » avant de les classer à l'intérieur du plan.

Idées/arguments : La tradition poétique rattache ce genre à une forme d'ésotérisme : d'inspiration divine, les fureurs mystiques et divinatoires sont, parmi d'autres, les caractéristiques de la poésie définie par Platon. La poésie de la Renaissance rappelle également cette inspiration divine. / La poésie romantique, incarnée notamment par Hugo, assigne la fonction de guide, de prophète au poète qui éclaire les hommes. / Avec Rimbaud, le poète visionnaire devient « voyant ». Le poète-mage devient Dieu.

Mais la poésie revêt également d'autres fonctions essentielles que celle qui consiste à porter et à révéler les mystères du monde.

Elle est le lieu d'expression de sentiments personnels : elle peut être à la fois lyrique et porteuse d'un imaginaire propre à la subjectivité de son auteur. / La poésie est aussi et avant tout une forme esthétique. Elle peut avoir une fonction purement ornementale ; elle renouvelle le langage. / Dans certains contextes politiques, la poésie est parfois une arme, un moyen indirect de lutter, etc.

Ces idées, notées dans le désordre au brouillon, vont devenir des arguments quand elles seront intégrées à un plan construit.

f. La recherche des exemples

Les exemples se distinguent des arguments. Ils constituent des éléments concrets, choisis dans les textes étudiés ou dans vos connaissances personnelles. Ils sont indispensables car ils permettent d'étayer vos arguments. Ils viennent démontrer la justesse de vos idées. Il n'existe pas de bonne argumentation sans exemple.

À côté des idées notées sur le brouillon pour répondre à la question de l'utilité ou non de la poésie, vous devez écrire des exemples correspondant aux arguments. Si l'on reprend l'exemple du sujet ci-dessus, il est possible de formuler l'un des arguments de la manière suivante : la poésie est le lieu d'un déchiffrement des mystères du monde.

Il est alors possible d'illustrer cet argument grâce aux exemples diachroniques suivants :

– Un exemple extrait du recueil *Les Fleurs du mal* de Baudelaire : précurseur du symbolisme dont Verlaine sera l'une des grandes figures, la poésie baudelairienne se veut évocatrice et suggestive, une « sorcellerie évocatoire » selon les mots du poète. Dans le poème « Parfum exotique », le parfum et le jeu des « correspondances » auxquels est sensible le poète permettent de transcender la description simplement réaliste de la femme aimée.

– Un exemple d'un poème de La Pléiade : « **La Lyre** » (1569) de **Pierre de Ronsard**. Dans ce poème sont évoqués les dons variés du poète et notamment l'inspiration divine qui lui permet de déchiffrer le monde : « *Quatre fureurs brûlent notre courage, / Bacchus, Amours, Les Muses, Apollon.* »

Dans le même ordre d'idées, il serait également pertinent de citer les grands poèmes de Victor Hugo sur ce thème : « Fonction du poète » ou « Les Mages », par exemple, ainsi que la lettre dite du « voyant » d'Arthur Rimbaud.

1 Rédiger une introduction

Savoir-faire

1. Les grandes étapes

L'introduction implique une méthode précise, consistant à expliciter le sujet, à formuler une problématique et à annoncer un plan. Ses étapes doivent être clairement exposées. Avec quelques variantes, l'introduction suit souvent ce schéma :

- une phrase brève d'ouverture (**phrase d'accroche**).
- **l'explicitation du sujet** et – le cas échéant — de la citation qui l'accompagne.
- la formulation de la **problématique**.
- **l'annonce du plan**.

À NOTER

Lorsque le sujet n'est pas accompagné d'une citation, vous devez le reformuler et en expliciter également les termes avant de le problématiser.

2. Le cas d'une citation longue

Parfois un sujet de dissertation présente une citation longue. Il faut éviter de citer l'intégralité de la citation, mais plutôt la scinder en l'explicitant au fur et à mesure. Dans le cas d'une citation courte, elle peut être intégrée au paragraphe d'introduction.

Application

« La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre », affirme Charles Baudelaire.

Partagez-vous les idées défendues par Charles Baudelaire sur la poésie ?

Analyse

Le sujet de dissertation se fonde ici sur une citation d'auteur, en l'occurrence Charles Baudelaire. Ce dernier fait autorité dans le domaine poétique, aussi son avis doit-il être considéré comme un argument fort.

Grâce à une métaphore*, Baudelaire oppose la poésie et le progrès avant d'opérer une nuance et de laisser supposer que les deux peuvent se concilier, à condition que l'un se mette au service de l'autre, c'est-à-dire influe sur l'autre.

La réflexion doit donc porter sur l'antagonisme qui *a priori* sépare la poésie du progrès.

Problématique

La question posée à partir de la citation implique une réponse nuancée. L'introduction pourra partir d'un constat d'histoire de la poésie, indiquant que longtemps la poésie a été associée à l'inspiration, offrant du poète et de son art l'image d'une entité coupée du monde. Cette vision quelque peu idéaliste a évolué : le poète, qui s'attache à décrire le monde qui l'entoure, doit aussi rendre compte des progrès de la civilisation. L'introduction devra donc faire la part entre « le mythe du poète » et la réalité qui évolue au XIX^e siècle, avec les grandes découvertes. Il serait également bon de noter que Baudelaire est considéré comme l'un des premiers poètes à avoir fait du progrès un thème poétique, notamment dans les *Petits Poèmes en prose*.

Structure de l'introduction

- Ouverture sur la poésie de Baudelaire
- Présentation de la citation et explicitation de la citation par fragments
- Problématique
- Annonce du plan

2 Rédiger un paragraphe argumenté

Savoir-faire

1. Ce que doit comporter un paragraphe argumenté de dissertation

Le développement de la dissertation est la justification des axes du plan qui est lui-même une réponse au sujet. Le paragraphe argumenté s'appuie donc sur un raisonnement logique fondé par l'introduction. De manière plus précise, il comporte les éléments suivants :

- Deux parties sont possibles si le plan adapté au sujet est thématique, mais idéalement trois, en particulier si le plan est dialectique.
- Chaque début de partie rappelle l'idée directrice que toute la suite de la partie doit justifier.

– Chaque partie comporte idéalement trois sous-parties qui sont les arguments (idées qui justifient l'idée directrice).

– Chaque sous-partie développe un argument, cite et commente des exemples.

À NOTER

Les parties et sous-parties constituent un tout progressif et cohérent. Commencez par les arguments les plus évidents, ceux qui vont dans le sens du sujet, ensuite les arguments plus subtils. N'oubliez pas d'utiliser des connecteurs logiques entre les idées.

2. Ce qu'il faut adopter comme disposition formelle

La partie débute par un premier alinéa qui correspond à la formulation de l'idée directrice.

Les alinéas suivants correspondent à chaque argument développé. Chaque exemple servant de justification fait l'objet d'un commentaire pour éclairer l'argument. Ne donnez pas l'impression de juxtaposer les remarques. Approfondissez l'analyse dans un raisonnement construit.

Un dernier alinéa peut apparaître pour détacher la conclusion partielle en fin de partie.

À NOTER

Vous devez insérer les citations entre guillemets, vous assurer de leur exactitude et les attribuer à leur auteur, voire à l'œuvre de laquelle elles sont extraites. Soulignez les titres d'œuvres, ils apparaissent en italique sur le sujet qui n'est pas une copie manuscrite. Il est d'usage d'utiliser le pronom *nous* plus neutre que le pronom *je*, à l'écrit.

Application

Dans la préface de *Cromwell* (1827), Victor Hugo observe : « Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette de l'art. »
 Vous vous demanderez dans quelle mesure cette affirmation éclaire votre conception de l'art dramatique en vous appuyant sur des exemples précis.

Le théâtre est un miroir fidèle du réel qu'il peut dépendre avec précision

Les sentiments les plus divers et les plus outrés sont bien exposés au théâtre qui met en scène, depuis ses origines gréco-latines, la violence des passions.

Ainsi, la haine dissimule l'amour d'Hippolyte chez Phèdre, personnage éponyme* de la tragédie* de Racine ; de même la monstruosité morale d'une mère malveillante chez Agrippine dans *Britannicus*, du même dramaturge.

En outre, les défauts humains sont également critiqués, en particulier dans les comédies* de Molière qui illustrent l'adage du poète latin Horace « Corriger les mœurs en riant ». Le comique de caractère notamment favorise la satire*. Les titres des pièces de Molière mettent en lumière ces traits de caractère comme *L'Avare* où Harpagon incarne le matérialisme petit-bourgeois répandu dans la société de l'époque.

On peut enfin remarquer que le mariage est l'argument des comédies et que cette union arrangée par l'autorité des pères se heurte au choix des jeunes premiers qui préfèrent suivre ce que leur dicte leur cœur, comme Cléante et Mariane dans cette pièce. Les comédies ont souvent une fin heureuse, ce qui nuance l'idée que le théâtre serait un miroir absolument fidèle de la réalité.

Pour réussir le jour J !

X

Les erreurs à ne pas commettre

- Ne pas oublier de **faire des paragraphes** : en effet la règle consiste en une grande idée par paragraphe.
- Ne pas oublier d'**employer des connecteurs**, ils sont indispensables pour structurer votre pensée.
- Ne pas oublier **la conclusion** : cela peut vous pénaliser. Il est fréquent, souvent par manque de temps, que les élèves omettent de rédiger leur conclusion. Pourtant, la conclusion est l'élément qui permet de répondre à la problématique.
- Ne pas écrire votre argumentation au passé ni au futur, mais **au présent**.
- Ne pas oublier de **distinguer visuellement les différents paragraphes**.
- **Ne pas utiliser d'abréviations** (« langage textos »).



Un point en + sur la copie

- N'hésitez pas à choisir le sujet d'une dissertation, même s'il est réputé difficile. Cela témoigne d'un effort de votre part et d'une volonté de vous confronter à une réflexion organisée.
- Citez par cœur des vers de poésie, une réplique de théâtre (en mettant la source entre parenthèses afin d'agréments vos propos.)
- Faites aussi une référence, si cela s'y prête, à un film ou à un spectacle que vous avez vu.
- Gardez dix minutes pour **vous relire au moins deux fois**.

Exercices

Exercice 1

niveau 2

30 min

[Corrigés, p. 235](#)

Analyse d'un sujet sans citation :

Pensez-vous qu'une intrigue amoureuse soit nécessaire à la réussite d'un roman ?

Vous rédigerez un devoir structuré qui s'appuiera sur *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, sur le parcours « Le personnage de roman, esthétique et valeurs » associé à l'étude du roman, et sur vos lectures personnelles.

Questions

1. Quel type de plan vous paraît le mieux adapté à ce sujet ?
2. Formulez trois arguments qui pourraient structurer la première partie de votre argumentation.
3. Trouvez trois exemples qui justifient l'importance de l'intrigue amoureuse dans un roman.

Exercice 2

niveau 2

35 min

[Corrigés, p. 235](#)

Analyse d'un sujet sans citation :

Dans le poème « Cortège » extrait du recueil *Alcools* (1913), Guillaume Apollinaire écrit : « Un jour je m'attendais moi-même / Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes / Pour que je sache enfin celui-là que je suis »

Pensez-vous que la poésie soit un moyen de mieux se connaître ?

Vous appuieriez votre réflexion sur votre connaissance du recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire, sur le parcours « Modernité poétique » associé à l'étude du recueil, et sur vos lectures personnelles.

Questions

1. Explicitez la citation du poète.
2. Trouvez un exemple de poème qui pourrait justifier l'argument d'une première partie : la poésie est un moyen de mieux se connaître, puis un exemple qui pourrait justifier l'argument d'une deuxième partie : la poésie est un moyen de communication avec l'autre.

Exercice 3

niveau 2

40 min

Corrigés, p. 236

Analyse d'un sujet sans citation :

Dans sa postface d'une édition du *Rouge et le Noir* de Stendhal parue en 2000, Anne-Marie Meininger écrit : « À peu près huit années d'articles pour les journaux anglais avaient fait de Stendhal un excellent journaliste. Privé de cet exercice depuis environ un an, c'est ce double du romancier qui écrit la *Chronique*, agrémentant son tableau de la vie politique de petits faits vrais, parfois, sans doute, assez immédiatement après leur survenue. »

Dans quelle mesure la lecture des romans permet-elle de connaître une période historique et une société ?

Vous rédigerez un devoir structuré qui s'appuiera sur *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal, sur le parcours « Le personnage de roman, esthétique et valeurs » associé à l'étude du roman, et sur vos lectures personnelles.

Questions

1. Sur quel genre se porte la réflexion de la dissertation ?
2. Pourrait-on l'étendre à d'autres genres littéraires ?
3. Trouvez des exemples de romans qui vont dans le sens de l'affirmation de la citation.

Exercice 4

niveau 2

40 min

Corrigés, p. 236

En quoi le regard étranger permet-il de mieux critiquer les travers d'une époque ?

Vous répondrez à cette question dans un devoir structuré prenant appui sur *Les Lettres persanes* de Montesquieu, sur les œuvres du parcours associé, « Le regard éloigné », et sur vos lectures personnelles.

Questions

1. Établissez une courte liste de personnages dont le regard étranger permet la critique de la société. Vous indiquerez également l'œuvre et le genre littéraire qui correspondent à ces personnages.
2. Rédigez un paragraphe argumenté répondant à la question posée en exploitant les exemples trouvés à la question 1.

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

FIGARO, seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre.

« Ô femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct : le tien est-il donc de tromper ?... Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse ; à l'instant qu'elle me donne sa parole ; au milieu même de la cérémonie... Il riait en lisant, le perfide ! et moi, comme un benêt... Non, Monsieur le comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !... noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus : du reste, homme assez ordinaire ! tandis que moi, morbleu, perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes ; et vous voulez jouter ! »

BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, acte V, scène 3 (1784).

Le valet de comédie occupe une place et un rôle déterminants au théâtre.

Vous discuterez cette affirmation en vous appuyant sur *Le Mariage de Figaro* (1784) de Beaumarchais, sur les œuvres du parcours associé, « La comédie du valet », et sur vos lectures personnelles.

Questions

1. L'extrait suivant vous permettrait de trouver des arguments au sujet de dissertation. À quelle forme de discours théâtral correspond-il ? Quelles sont ses tonalités ?
2. En quoi le monologue* valorise-t-il le valet de comédie ? Répondez sous la forme d'un paragraphe argumenté.

9

Le commentaire littéraire

Les 5 points incontournables ●●●●●

L'interprétation

Le commentaire littéraire suit un **progression** et une **logique interprétative**.

Ne consistant aucunement en de la paraphrase, il s'agit d'un exercice qui fait appel à la **sensibilité** et à la **rigueur du lecteur**.

Les procédés de style doivent être repérés et ensuite interprétés pour comprendre ce qu'a voulu exprimer l'auteur.

► Cours, p. 241 à 243

Objectif et structure

Le commentaire littéraire permet d'**expliquer un texte en l'interprétant**.

L'interprétation découle d'une série de **remarques formelles**.

Comme la dissertation, le commentaire littéraire comporte :

- une **introduction** qui a pour objectif de présenter l'extrait et de proposer un plan de lecture.
- un **développement** qui répond à la problématique énoncée dans l'introduction.
- une **conclusion** indispensable, qui vient faire le bilan de la réflexion et proposer une ouverture.

► Cours, p.239 et 240

L'introduction

Elle part du général vers le particulier : on présente tout d'abord le **siècle** et le **mouvement** auxquels le texte appartient, puis l'**auteur** et son œuvre ; on présente l'**extrait** étudié puis la **problématique** proposée et le plan.

► Cours, p. 239

Le développement

Le développement constitue le commentaire du texte. Les grandes parties qui le composent reposent sur l'étude mêlée du fond et de la forme du texte. Le plan est hiérarchisé de la même façon que la dissertation : **chaque argument doit être justifié** par un exemple du texte.

► Cours, p. 240

La conclusion

Elle va du particulier au général : **on résume chaque** partie par une phrase, puis on **répond à la problématique**.

Le commentaire de texte est l'analyse argumentée d'un texte qui mène à un jugement sur son intérêt littéraire. Il faut dégager son **sens** et ses **caractéristiques** (genre, registres* et style), afin d'évaluer son originalité.

► Cours, p. 240

1 La structure du commentaire

Le commentaire de texte est un exercice, dont la composition et l'expression suivent les mêmes règles que celles de la dissertation. Il se compose de la manière suivante :

- **une introduction** ;
- **un développement** en deux ou trois parties structurées par des paragraphes comportant un argument et un exemple, et liées entre elles par des transitions ;
- **une conclusion**.

a. Les différentes étapes de l'introduction

■ L'introduction a pour but de présenter l'extrait à commenter et **répond à des invariants**. Elle va du général au particulier. Dans certains cas, pour créer un effet, l'introduction peut commencer par une citation d'un autre auteur ou une référence à un autre art.

■ La structure de l'introduction est la suivante :

1. Une ou deux phrases générales situent l'auteur, le genre, l'époque ou le mouvement littéraire dont relève le texte.
2. Une phrase présente le texte : situation dans l'œuvre, thème, propos.
3. Une phrase interrogative directe ou indirecte formule la problématique.
4. Une dernière phrase annonce dans l'ordre les étapes que suivra le commentaire, c'est-à-dire les parties du plan.

■ **L'introduction du commentaire littéraire est une étape décisive** car elle montre si vous avez cerné les principaux enjeux du texte : son esthétique, sa visée*, son style, etc.

b La problématique littéraire

■ On appelle « problématique » l'idée principale que l'on veut défendre à propos d'un texte. La problématique pose aussi un **projet de lecture**. C'est la question que l'on formule au départ et dans l'introduction. On répond ensuite à cette question dans le développement, en argumentant et en s'appuyant sur des exemples précis. **La problématique sert de fil conducteur à tout le développement.**

■ Pour trouver la problématique pertinente, il faut d'abord avoir bien compris **le sens et les enjeux du texte**. Un contresens de lecture conduira à des interprétations erronées.

■ En général, les questions aident à orienter la problématique ; la problématique est la question générale dont le plan choisi est la réponse détaillée.

IMPORTANT

Il n'y a pas une seule problématique possible pour un texte. On peut se poser plusieurs questions pertinentes sur un même texte.

c. Le plan

Il s'inscrit logiquement dans la suite de la problématique et se présente sous la forme d'axes de lecture.

Chacun de ces axes apporte une réponse à la problématique ou un élément de réponse partielle.

On considère, en général, qu'un plan doit comporter, dans l'idéal, trois axes mais deux sont possibles.

d. Le développement

C'est le corps du commentaire proprement dit. Il se compose de **paragraphes qui répondent à la problématique** formulée dans l'introduction.

Le développement suit les axes du plan annoncé. Il comporte des paragraphes argumentés. Chaque paragraphe développe une idée sur le texte tout en s'appuyant sur un repérage précis : c'est dans le développement qu'on analyse et interprète les procédés de style.

Chaque grand axe doit être formulé au début du paragraphe. Une conclusion partielle d'une ou deux lignes doit figurer à la fin de chaque grande partie. **Ne terminez pas une partie par un exemple.**

e. La conclusion

Elle referme la réflexion, elle est indispensable. Elle va du particulier au général. Elle se compose souvent de la manière suivante :

- une phrase pour chaque partie résume les arguments de celle-ci ;
- une phrase répond à la question de la problématique ;
- une ou deux phrases déclaratives ouvrent des perspectives générales, sans reprendre la même idée qu'au début de l'introduction.

Dans la conclusion, il s'agit d'« ouvrir » la réflexion. Vous pouvez, dans cette optique, faire référence à un autre texte, ou à un autre art (cinéma, théâtre, musique), en veillant à ce que la référence soit en adéquation avec le propos. Exemple : vous avez fait le commentaire d'un poème de Verlaine. En conclusion, vous pouvez signaler que ce poème a fait l'objet d'une adaptation musicale, ce qui confirme l'extrême soin que Verlaine apportait à la musicalité de son œuvre.

IMPORTANT :

Le commentaire littéraire vous permet de montrer votre culture personnelle. Il vous est possible de faire référence à d'autres œuvres dans le développement, mais de manière discrète, sans digresser.

2 Étudier le style d'un texte

Étudier le style d'un texte littéraire consiste à porter son attention sur la manière dont un auteur utilise le langage, selon sa propre sensibilité.

Notion complexe, le style renvoie à plusieurs éléments distincts dans un texte littéraire, en particulier les procédés d'écriture, les registres de langue et les tonalités, mais également la syntaxe.

a. Le style coupé

■ Ce style littéraire repose sur la juxtaposition de phrases simples, indépendantes qui correspondent au **système de la parataxe**. Quand la parataxe de mots domine, on utilise plutôt le terme « style télégraphique ». Il peut ainsi imiter la langue orale à laquelle sont également souvent corrélés les registres de langue courant et familier, comme le style de Louis-Ferdinand Céline en offre l'exemple, notamment dans son roman *Voyage au bout de la nuit* (1932, éd. Gallimard) :

Il y a bien des façons d'être condamné à mort. Ah ! combien n'aurais-je pas donné à ce moment-là pour être en prison au lieu d'être ici, moi crétin ! Pour avoir, par exemple, quand c'était si facile, prévoyant, volé quelque chose, quelque part, quand il en était temps encore. On ne pense à rien ! De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre. Tout le reste, c'est des mots. Si seulement j'avais encore eu le temps, mais je ne l'avais plus ! Il n'y avait plus rien à voler !

■ La vivacité du style coupé peut également s'associer à un niveau de langue* plus soutenu, en particulier dans l'écriture de portraits, comme *Les Caractères* (1688) de La Bruyère en offrent de nombreux exemples, notamment le portrait satirique de « Gnathon », extrait du chapitre XI (« De l'Homme ») :

Il ne leur épargne aucune de ces malpropretés dégoûtantes, capables d'ôter l'appétit aux plus affamés ; le jus et les sauces lui dégouttent du menton et de la barbe ; s'il enlève un ragoût de dessus un plat, il le répand en chemin dans un autre plat et sur la nappe ; on le suit à la trace.

b. Le style lié ou logique

■ Ce style littéraire, à l'inverse du précédent, repose sur le système de la subordination. La syntaxe de la phrase complexe s'appuie sur les relations logiques de cause, de conséquence, de condition etc.

■ Ce style convient particulièrement au raisonnement, à l'argumentation et à la démonstration. *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu en présente des exemples, notamment dans ce passage de la lettre 85 :

On a beau dire qu'il n'est pas de l'intérêt du prince de souffrir plusieurs religions dans son État. Quand toutes les sectes du monde viendraient

s'y rassembler, cela ne lui porterait aucun préjudice, parce qu'il n'y en a aucune qui ne prescrive l'obéissance et ne prêche la soumission.

c. Le style périodique ou oratoire

Proche du style lié au plan syntaxique, la période oratoire est une longue phrase qui enchaîne les liens logiques – associés à un rythme ascendant – **aux procédés d'emphase** comme la répétition, l'énumération ou la gradation*. *Traité sur la tolérance* (1763) de Voltaire en comporte des exemples, notamment dans ce passage de « Prière à Dieu » :

[...] que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer ne détestent pas ceux qui disent la même chose sous un manteau de laine noire ; qu'il soit égal de t'adorer dans un jargon formé d'une ancienne langue, ou dans un jargon plus nouveau ; que ceux dont l'habit est teint en rouge ou en violet, qui dominent sur une petite parcelle d'un petit tas de boue de ce monde, et qui possèdent quelques fragments arrondis d'un certain métal, jouissent sans orgueil de ce qu'ils appellent grandeur et richesse, et que les autres les voient sans envie : car tu sais qu'il n'y a dans ces vanités ni envie, ni de quoi s'enorgueillir.

Il est rare qu'une œuvre repose entièrement sur un seul style littéraire, même si l'un d'entre eux domine.

Certains textes ne s'inscrivent pas véritablement dans l'un de ces trois styles. C'est en particulier le cas du style dit « **affectif** » où l'apparente désorganisation syntaxique épouse les soubresauts des sentiments et des émotions exprimés. La variété des types de phrase en est souvent l'indice, comme dans cet extrait célèbre du monologue* d'Harpagon dans *L'Avare* (1668) de Molière, acte IV, scène 7 :

Au voleur ! Au voleur ! À l'assassin ! Au meurtrier ! Justice, juste ciel ! Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être ? Qu'est-il devenu ? Où est-il ? Où se cache-t-il ? Que ferai-je pour le trouver ? Où courir ? Où ne pas courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin...

3 Observer et interpréter un texte littéraire

a. L'analyse de la relation fond/forme

Le commentaire ne doit pas paraphraser le texte, c'est-à-dire le « raconter », mais le reformuler, l'expliciter de manière synthétique. Les **procédés rhétoriques** doivent impérativement être interprétés ; il ne faut pas simplement les relever, mais il faut aussi **analyser l'effet** qu'ils produisent sur le sens et l'expressivité du texte.

Le commentaire de texte consiste à expliquer un texte en présentant son **intérêt littéraire**, en montrant notamment ce qui fait son originalité esthétique. L'interprétation fait donc apparaître des **liens entre le sens et la forme**, la manière dont l'auteur a conçu son texte et sa signification.

Exemples de formulation :

- On peut donc constater que Verlaine recourt à de nombreuses assonances* dans son poème, ce qui crée un effet de musicalité.
- Verlaine recourt aux assonances qui lui permettent d'accentuer le caractère musical de son poème.

b. Interpréter les métaphores*

Dans un commentaire littéraire, il faut interpréter des procédés d'écriture et des figures de style, parmi lesquels la métaphore.

Il convient dans un premier temps de déterminer ce qui est comparé implicitement et à quoi.

Il est possible d'interpréter une métaphore en adoptant le raisonnement suivant :

- **étude du comparé** : objet ou personne caractérisé.
- **étude du comparant** : ce à quoi l'objet ou la personne est associé.
- **étude du rapprochement** : ce qui permet d'associer le comparant au comparé.
- **étude de la connotation*** : ce que l'image crée comme impression, l'effet poétique produit.

Exemple :

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! C'est la loi.
Extrait de « Horloge », *Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire

Ici, « le Temps » est associé à la figure d'un joueur imbattable ; Baudelaire compare une notion abstraite à une activité humaine en créant un sentiment d'inéluctable. La métaphore du jeu est filée sur les deux vers.

1 Rédiger l'introduction

Savoir-faire

L'introduction de commentaire se compose de **quatre étapes**. Elle constitue un seul paragraphe qui débute par un alinéa.

1. La présentation générale

Elle peut comporter les éléments suivants : le mouvement littéraire, les œuvres de l'auteur, un élément biographique en lien avec le texte, le contexte historique, social, etc. Cette phrase d'accroche ne doit pas être complètement dissociée de l'extrait étudié.

2. Une présentation rapide du texte étudié

En reprenant son titre, sa date de publication, son auteur, indiquez le thème abordé, éventuellement le registre et la forme du texte.

3. La formulation de la problématique

4. L'annonce du plan constitue la dernière étape de l'introduction.

Pour rédiger correctement les deux premières étapes de l'introduction, prendre en compte les trois éléments suivants.

- Le paratexte

Le paratexte désigne tous les éléments qui figurent autour du texte : présentation du texte, nom de l'auteur, titre de l'œuvre, date de parution, éventuellement genre de l'œuvre. Ces éléments sont fondamentaux car ils peuvent vous permettre de situer un texte dans une chronologie d'histoire littéraire. Si vous connaissez son auteur, cela vous permet de situer aussi l'**esthétique** de l'extrait.

- L'appartenance générique

Pour présenter un texte dans une introduction ou à l'oral, il faut repérer à quel genre il appartient. Plusieurs éléments visuels vous permettent en général de le faire (répliques au théâtre, vers en poésie ou dans le théâtre classique, prose avec personnage dans le roman, etc.).

- Les thèmes et registres

La présentation du texte dans l'introduction peut rapidement faire allusion au thème qu'aborde le texte, ainsi qu'à ses registres dominants. Cela témoigne de la pertinence de votre lecture et, d'une manière générale, de la compréhension précise du texte.

Application

Lisez attentivement le texte suivant, repérez les éléments utiles et rédigez les deux premières étapes de l'introduction :

ACTE I

Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentas douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante.

Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée.

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE. La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. Elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. À côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane.

À sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, WINNIE.

Un temps long. Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. La sonnerie s'arrête. Elle lève la tête, regarde devant elle. Un temps long. Elle se redresse, pose les mains à plat sur le mamelon, rejette la tête en arrière et fixe le zénith. Un temps long.

WINNIE (Fixant le zénith.)

Encore une journée divine. (Un temps. Elle ramène la tête à la verticale, regarde devant elle. Un temps. Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine, ferme les yeux. Une prière inaudible remue ses lèvres, cinq secondes. Les lèvres s'immobilisent, les mains restent jointes. Bas.) Jésus-Christ Amen. (Les yeux s'ouvrent, les mains se disjoignent, reprennent leur place sur le mamelon. Un temps. Elle joint de nouveau les mains, les lève de nouveau devant sa poitrine. Une arrière-prière inaudible remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. Bas.) Siècle des siècles Amen. (Les yeux s'ouvrent, les mains se disjoignent, reprennent leur place sur le mamelon. Un temps.) Commence, Winnie. (Un temps.) Commence ta journée, Winnie. (Un temps. Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon. Elle a ainsi Willie sous les yeux. Elle crache, puis se renverse un peu plus.) Hou-ou ! (Un temps. Plus fort.) Hou-ou ! (Un temps. Elle a un tendre sourire tout en revenant de face. Elle dépose la brosse.) [...] pas de changement – (elle s'essuie les doigts sur

l'herbe – pas de douleur – (*elle cherche la brosse à dents*) – presque pas (*elle ramasse la brosse*) – ça qui est merveilleux – (*elle examine le manche de la brosse*) – rien de tel (*elle examine le manche, lit*) – pure... quoi – (*un temps*) – quoi ?

Samuel BECKETT, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi* © 1961 by Les Éditions de Minuit.

— Début de l'introduction du commentaire :

En réaction aux bouleversements du monde contemporain, le xx^e siècle voit se développer un courant de pensée qui s'illustre surtout au théâtre : l'absurde. Samuel Beckett, dramaturge d'origine irlandaise, se rattache à ce courant qui rompt avec les codes du théâtre traditionnel. *Oh les beaux jours* est une pièce créée en 1961, dix ans après *En attendant Godot*. L'extrait qui nous est proposé correspond à l'exposition* de la pièce. La modernité de celle-ci repose sur plusieurs éléments : l'importance des didascalies*, le morcellement de la parole de Winnie (la protagoniste), et le dispositif scénique original qui la présente.

2 Rédiger la conclusion

Savoir-faire

La conclusion comporte deux étapes :

1. Elle fait **le bilan** de l'étude et **répond à la problématique**.
2. Elle propose **une ouverture**, en faisant référence à une autre œuvre littéraire ou artistique qui présente un lien avec le texte étudié.

À NOTER

On ne doit plus y trouver d'exemples tirés du texte étudié ni de procédés d'écriture.

Application

Lisez le texte ci-après et les axes développés dans le commentaire puis proposez une conclusion possible.

« Nuit rhénane »

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme

Écoutez la chanson lente d'un batelier

Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes

Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds

Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du batelier
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes repliées

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-mourir
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

Guillaume APOLLINAIRE, « Rhénanes », *Alcools*, (1913).

■ Axes développés dans le commentaire sous forme d'une annonce de plan rédigé

Nous étudierons **les effets progressifs de l'ivresse sur le discours poétique** en analysant trois thèmes croisés :

1. l'univers inquiétant mais fascinant des légendes ;
2. le réel rassurant ;
3. enfin, l'ivresse libératrice, source de création poétique.

■ Exemple de conclusion

Ce poème est représentatif de la poésie d'Apollinaire et du recueil *Alcools* en particulier. Le poète mêle à une forme poétique innovante (absence de ponctuation, recours à des images annonçant le surréalisme) quelques lieux communs poétiques (le *topos* de l'ivresse associé à l'inspiration et à la création) ; des thèmes empruntés à la mythologie gréco-romaine ainsi qu'à la mythologie d'Europe du Nord. Ces mythes s'entrecroisent et se superposent dans le creuset du poème et fondent un lyrisme* nouveau. Apollinaire procède d'ailleurs de la même manière dans le poème « La loreley » qui revisite les mythes de la femme fatale (sirènes, ondines, Méduse) associés au mythe de Narcisse, tout en donnant la parole à cette créature qui déplore – et cela est original – son pouvoir maléfique.

3 Construire un plan de commentaire

Savoir-faire

1. Plan du commentaire

Le commentaire répond à la problématique posée dans l'introduction de manière organisée et cohérente. Aussi, le travail préparatoire au brouillon est-il fondamental. Une fois la problématique posée, il faut noter les grandes pistes de réponses possibles, avant d'entrer dans le détail.

Le plan doit défendre et soutenir un projet de lecture (initié au préalable par la problématique), sans jamais perdre de vue cette idée principale.

Le plan doit mettre en lien le fond et la forme. Un bon plan tient compte de l'esthétique du texte, de son style, de ses registres, etc. Il ne se limite pas à une approche thématique.

2. Le relevé et l'interprétation des procédés d'écriture

L'interprétation d'un texte littéraire repose en partie sur une méthode de relevé des procédés d'écriture. Cette étape essentielle peut se faire de plusieurs manières non exclusives. On peut noter en vrac les idées sur une feuille de brouillon, surligner les éléments importants directement dans le texte, utiliser des flèches, un code couleur, etc. Mais la recherche à partir d'un tableau à trois colonnes est parfois plus efficace.

On n'oubliera pas également de prendre en compte les autres caractéristiques que ne justifie pas un exemple particulier mais l'ensemble du texte : son registre, son point de vue, sa situation d'énonciation, son type, son appartenance à un mouvement littéraire, etc., selon le texte à commenter.

3. La mise en œuvre du plan dans la rédaction du commentaire

On peut trouver le plan du texte en rassemblant les éléments d'interprétation communs relevés au cours du travail au brouillon, lors de l'analyse linéaire du texte.

Chacune des grandes parties du commentaire correspond à un axe du plan et se compose de plusieurs sous-parties composées d'idées, de procédés et d'exemples. (L'exploitation du tableau de recherche effectué au brouillon permet de ne pas oublier d'éléments et assure la cohérence du raisonnement.)

À NOTER

Il convient de débiter la rédaction du plan par un alinéa et le rappel de l'idée directrice de la partie.

Application

Lisez le texte ci-dessous et prenez connaissance du tableau de recherche permettant de préparer le commentaire.

Ce poème a été publié pour la première fois dans la *Revue des deux Mondes* le 15 février 1841, puis publié dans le recueil *Poésies nouvelles* en 1850. Le poème est inspiré d'une promenade que fit Musset (1810 - 1857) dans la forêt de Fontainebleau, en compagnie de son amante George Sand.

SOUVENIR (extrait)

[...] Les voilà, ces coteaux, ces bruyères fleuries,
Et ces pas argentins sur le sable muet,
Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
Où son bras m'enlaçait.

Les voilà, ces sapins à la sombre verdure,
Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
Ces sauvages amis, dont l'antique murmure
A bercé mes beaux jours.

Les voilà, ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux, chante au bruit de mes pas.
Lieux charmants, beau désert où passa ma maîtresse,
Ne m'attendiez-vous ?

Ah ! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé !
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé !

Alfred DE MUSSET, *Poésies nouvelles*, 1850.

Tableau de recherche des procédés pour l'explication de texte

| Exemple | Procédé | Interprétation |
|--|---------|--|
| a. « Souvenir » | | a. Un poème au registre élégiaque (expression de la nostalgie pour un bonheur passé). |
| <p>b. « Voilà » (v. 1,5,9) ; « ces » (v. 1,2,3 etc.) ; « Ah » (v. 13) ; « Ces larmes... ! » (v. 14)</p> <p>c. « elles me sont bien chères/ Ces larmes... Ne les essuyez pas » (v. 14,16) ; « laissez ; laissez » (v. 13,16)</p> <p>d. « toute ma jeunesse/ Comme un essaim d'oiseaux chante au bruit de mes pas. » (v. 9,10)</p> <p>e. « Ces sentiers amoureux » (v. 3) « Cette gorge profonde aux nonchalants détours » (v. 6) « Ces sauvages amis » (v. 7) « l'antique murmure » (v. 7) « Lieux charmants, beau désert » (v. 11)</p> <p>f. « Ne m'attendiez-vous pas ? » « Ces pas argentins » (v. 2) « Où son bras m'enlaçait » (v. 4) « ma maîtresse » (v. 11)</p> <p>g. « Ces larmes que soulève un cœur encor blessé ! » (v. 14)</p> | | <p>b. Un mélange de sentiments contraires : La joie de retrouver cette forêt qui est décrite / La douleur de l'amour perdu... + Le lecteur partage avec le poète ces moments de retrouvailles.</p> <p>c. Plaisir et tristesse mêlés. La mélancolie, caractéristique du romantisme.</p> <p>d. Le souvenir renvoie à un passé lointain et heureux ; la promenade et la nature lui redonnent vie.</p> <p>e. Idéalisation du paysage qui est personnifié.</p> <p>f. La bien-aimée (G. Sand) est évoquée discrètement, son nom n'apparaît pas.</p> <p>g. Évocation de la douleur éprouvée suite à la rupture dont il ne semble pas être responsable.</p> |

Questions

1. Trouvez les procédés d'écriture (deuxième colonne) qui correspondent aux exemples.
2. Proposez un plan possible en regroupant les éléments d'interprétation de la troisième colonne. (Vous indiquerez les axes et les arguments qui composent les sous-parties.)

Réponses

1.
 - a. Substantif sans déterminant + analepse* + registre élégiaque.
 - b. Marques d'expressivité : présentatif ; adjectifs démonstratifs ; interjection ; exclamation.
 - c. Paradoxe* apparent : le goût des larmes + impératifs ; anaphore*.
 - d. Hyperbole* ; comparaison* et métaphore*.
 - e. Personnification* de la nature + termes évaluatifs appréciatifs.
 - f. Interrogation rhétorique.
 - g. Allitération* d'une consonne dure [k] associée au registre pathétique.
2. Exemple de plan :
 - I. **Le passage du souvenir heureux à la plainte**
 - a. Le lyrisme heureux du poète qui se remémore une histoire d'amour
 - b. Un bonheur qui ne se limite pas au souvenir amoureux mais concerne toute la jeunesse
 - c. Le sentiment nostalgique du poète
 - II- **La place et le rôle de la nature**
 - a. La valorisation de la nature
 - b. La nature confidente
 - c. La nature, autre amante, véritable destinataire du poème ?

Pour réussir le jour J !



Les erreurs à ne pas commettre

- **Ne pas confondre analyse linéaire et commentaire composé.** L'analyse linéaire étudie le texte en suivant ses mouvements. Le commentaire littéraire aborde le texte par grands axes.
- **Il ne faut surtout pas séparer le fond de la forme.** Il ne faut pas étudier les procédés d'écriture comme les figures de style dans une première partie et le sens du texte dans une autre car la signification d'un texte dépend de la manière dont il est écrit.
- **Ne pas avancer des idées sans s'appuyer sur des éléments du texte.** Tout ce qui est dit dans un commentaire doit pouvoir se retrouver dans le texte.
- **Ne surtout pas faire de la paraphrase.** Il ne faut pas répéter ce que dit le texte sans l'analyser. Bannir la formule « le texte dit que ».
- **Il ne faut pas aborder qu'un aspect du texte et négliger les autres.** Étudier plusieurs aspects du texte permet d'en cerner le sens global et d'en découvrir la richesse.
- **Tout comme la dissertation, il faut bien gérer son temps et rédiger la conclusion.** Comme pour tout travail structuré et argumenté, la conclusion est un élément fondamental de votre travail.



Un point en + sur la copie

- **Situez le plus précisément possible l'extrait que vous avez à étudier.** Donnez le plus d'informations possible sur l'auteur et le mouvement culturel auquel appartient le texte, dans la mesure où cela éclairera votre propos.
- **N'hésitez pas à faire référence à d'autres arts.** La mise en relation d'un texte avec une œuvre d'art qu'elle soit picturale, cinématographique ou encore théâtrale, sera toujours appréciée du correcteur qui valorisera l'appréhension du texte dans un contexte culturel plus global.
- **Faites ressortir les différents niveaux de lecture possibles :** le sens dénoté, le sens connoté, l'implicite et l'explicite, l'ironie*.

Exercices

Exercice 1

niveau 1

20 min

Corrigés, p. 258

L'Ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils ;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?

– Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, 1857.

Questions

1. Dégagez le thème principal de ce poème.
2. Proposez une problématique rédigée à partir de celui-ci.

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

Elle était déchaussée

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants ;
Moi qui passais par là, je crus voir une fée,
Et je lui dis : Veux-tu t'en venir dans les champs ?

Elle me regarda de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons,
Et je lui dis : Veux-tu, c'est le mois où l'on aime,
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds ?

Elle essuya ses pieds à l'herbe de la rive ;
Elle me regarda pour la seconde fois,
Et la belle folâtre alors devint pensive.
Oh ! comme les oiseaux chantaient au fond des bois !

Comme l'eau caressait doucement le rivage !
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers.

Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1856.

Questions

1. À quel courant poétique se rattache ce poème.
2. Indiquez le nom des strophes.
3. Développez les deux axes de lecture suivants en vous appuyant sur des exemples, des procédés et des explications.
 - a. La jeune femme, qui est le centre d'intérêt de ce poème et de son auteur, apparaît comme un être mystérieux au charme presque envoûtant.
 - b. Dans ce poème romantique, la nature a également une place et un rôle important.

Madame de Chartres empira si considérablement, que l'on commença à désespérer de sa vie ; elle reçut ce que les médecins lui dirent du péril où elle était, avec un courage digne de sa vertu et de sa piété. Après qu'ils furent sortis, elle fit retirer tout le monde, et appeler madame de Clèves.

– Il faut nous quitter, ma fille, lui dit-elle, en lui tendant la main ; le péril où je vous laisse, et le besoin que vous avez de moi, augmentent le déplaisir que j'ai de vous quitter. Vous avez de l'inclination pour monsieur de Nemours ; je ne vous demande point de me l'avouer : je ne suis plus en état de me servir de votre sincérité pour vous conduire. Il y a déjà longtemps que je me suis aperçue de cette inclination ; mais je ne vous en ai pas voulu parler d'abord, de peur de vous en faire apercevoir vous-même. Vous ne la connaissez que trop présentement ; vous êtes sur le bord du précipice : il faut de grands efforts et de grandes violences pour vous retenir. Songez ce que vous devez à votre mari ; songez ce que vous devez à vous-même, et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise, et que je vous ai tant souhaitée. Ayez de la force et du courage, ma fille, retirez-vous de la cour, obligez votre mari de vous emmener ; ne craignez point de prendre des partis trop rudes et trop difficiles, quelque affreux qu'ils vous paraissent d'abord ; ils seront plus doux dans les suites que les malheurs d'une galanterie. Si d'autres raisons que celles de la vertu et de votre devoir vous pouvaient obliger à ce que je souhaite, je vous dirais que, si quelque chose était capable de troubler le bonheur que j'espère en sortant de ce monde, ce serait de vous voir tomber comme les autres femmes ; mais si ce malheur vous doit arriver, je reçois la mort avec joie, pour n'en être pas le témoin.

Madame de Clèves fondait en larmes sur la main de sa mère, qu'elle tenait serrée entre les siennes, et madame de Chartres se sentant touchée elle-même :

– Adieu, ma fille, lui dit-elle, finissons une conversation qui nous attendrit trop l'une et l'autre, et souvenez-vous, si vous pouvez, de tout ce que je viens de vous dire.

Elle se tourna de l'autre côté en achevant ces paroles, et commanda à sa fille d'appeler ses femmes, sans vouloir l'écouter, ni parler davantage. Madame de Clèves sortit de la chambre de sa mère en l'état que l'on peut s'imaginer, et madame de Chartres ne songea plus qu'à se préparer à la mort. Elle vécut encore deux jours, pendant lesquels elle ne voulut plus revoir sa fille, qui était la seule chose à quoi elle se sentait attachée.

Madame de La FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, 1678.

Questions

1. Peut-on parler d'une « conversation » à propos de cette scène ? Justifiez votre réponse.
2. Quels sont les principaux registres littéraires de ce texte ?
3. Étudiez la valeur des modes et des temps verbaux dans le discours de Mme de Chartres.
4. Par quels procédés cherche-t-elle à convaincre sa fille des dangers de la passion ?

ACTE V

Scène 7

THÉSÉE, PHÈDRE, THÉRAMÈNE, PANOPE, GARDES

THÉSÉE

Hé bien ! vous triomphez, et mon fils est sans vie.
 Ah ! que j'ai lieu de craindre ! et qu'un cruel soupçon,
 L'excusant dans mon cœur, m'alarme avec raison !
 Mais, Madame, il est mort, prenez votre victime :
 Jouissez de sa perte, injuste ou légitime.
 Je consens que mes yeux soient toujours abusés.
 Je le crois criminel puisque vous l'accusez.
 Son trépas à mes pleurs offre assez de matières,
 Sans que j'aie chercher d'odieuses lumières,
 Qui ne pouvant le rendre à ma juste douleur,
 Peut-être ne feraient qu'accroître mon malheur.
 Laissez-moi, loin de vous, et loin de ce rivage,
 De mon fils déchiré fuir la sanglante image.
 Confus, persécuté d'un mortel souvenir,
 De l'univers entier, je voudrais me bannir.
 Tout semble s'élever contre mon injustice ;
 L'éclat de mon nom même augmente mon supplice.
 Moins connu des mortels, je me cacherais mieux.
 Je hais jusques aux soins dont m'honorent les Dieux ;
 Et je m'en vais pleurer leurs faveurs meurtrières,
 Sans plus les fatiguer d'inutiles prières.
 Quoi qu'ils fissent pour moi, leur funeste bonté
 Ne me saurait payer de ce qu'ils m'ont ôté.

PHÈDRE

Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence ;
 Il faut à votre fils rendre son innocence :
 Il n'était point coupable.

THÉSÉE

Ah ! père infortuné !
 Et c'est sur votre foi que je l'ai condamné !
 Cruelle ! pensez-vous être assez excusée...

PHÈDRE

Les moments me sont chers ; écoutez-moi, Thésée :
 C'est moi qui sur ce fils, chaste et respectueux,
 Osai jeter un œil profane, incestueux.
 Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste :
 La détestable CEnone a conduit tout le reste.

Elle a craint qu'Hippolyte, instruit de ma fureur,
 Ne découvrit un feu qui lui faisait horreur :
 La perfide, abusant de ma faiblesse extrême,
 S'est hâtée à vos yeux de l'accuser lui-même.
 Elle s'en est punie, et fuyant mon courroux,
 A cherché dans les flots un supplice trop doux.
 Le fer aurait déjà tranché ma destinée ;
 Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée :
 J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
 Par un chemin plus lent descendre chez les morts.
 J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
 Un poison que Médée apporta dans Athènes.
 Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
 Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu ;
 Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
 Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ;
 Et la mort à mes yeux déroband la clarté,
 Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

PANOPE

Elle expire, seigneur !

THÉSÉE

D'une action si noire
 Que ne peut avec elle expirer la mémoire !
 Allons, de mon erreur, hélas ! trop éclaircis,
 Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils !
 Allons de ce cher fils embrasser ce qui reste,
 Expier la fureur d'un vœu que je déteste :
 Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités ;
 Et, pour mieux apaiser ses mânes irrités,
 Que, malgré les complots d'une injuste famille,
 Son amante aujourd'hui me tienne lieu de fille !

Jean RACINE, *Phèdre*, 1677.

Questions

1. Listez dans l'ordre les éléments utiles à la rédaction de l'introduction
2. Formulez une problématique possible à partir des axes de lecture suivants :
 - I. Le spectacle de la mort d'une criminelle.
 - II. Une mort qui permet le retour à l'ordre.
3. Rédigez la conclusion du commentaire.

10

Préparation à l'épreuve orale de français

Les 5 points incontournables ●●●●●

L'objectif de l'épreuve orale

L'épreuve orale a pour but de **vérifier les compétences et les connaissances** acquises en seconde et en première. Elle se fonde sur un descriptif d'activités à partir duquel un examinateur vous interroge. On doit s'y préparer dès la seconde.

► Cours, p. 263 à 267

L'entretien de l'épreuve orale

L'entretien prend appui sur une œuvre choisie parmi celles étudiées en classe ou parmi les lectures cursives obligatoires proposées par l'enseignant. Il s'agit de montrer sa capacité à partager et rendre compte d'une réflexion personnelle sur une expérience de lecture.

► Cours, p. 263 à 267

Le contenu de l'épreuve orale

L'oral dure 50 minutes : 30 minutes de préparation et 20 minutes de présentation divisée en 2 parties de 12 et 8 minutes. L'épreuve orale vous invite à mobiliser vos savoirs autour d'un texte ou d'une œuvre étudiée au cours de l'année.

► Cours, p. 263 à 267

Les apports personnels

L'oral fait appel à des qualités de lecture, mais aussi à la capacité de convoquer la culture personnelle. En effet, établir des comparaisons avec d'autres textes enrichit l'explication ainsi que, par exemple, le souvenir d'une soirée au théâtre où le texte a été joué ou la visite d'une exposition permettant de faire un lien entre les arts d'une même époque. La tenue d'un carnet personnel permettra, par exemple, de garder la mémoire de votre enrichissement culturel et artistique à l'intérieur et à l'extérieur du lycée.

► Cours, p. 263 à 267

L'exposé de l'épreuve orale

Il s'agit de présenter une lecture analytique d'un texte ou d'un extrait étudié se rattachant à l'un des parcours abordés en classe à partir d'une question posée par l'examinateur. Une question de grammaire est ensuite traitée.

► Cours, p. 263 à 267



En complément de ce chapitre, flashe cette page pour regarder nos **tutoriels vidéo** de préparation à l'oral :

- Lire un texte littéraire
- L'explication de texte
- L'entretien

1 Prendre des notes, préparer son explication

a. Aspects matériels de l'épreuve

À l'oral, pour la voie générale et la voie technologique, au cours de la première partie de l'épreuve, vous devez proposer une explication d'un texte, qui fonde son interprétation sur une analyse précise des principaux effets de sens.

Vous disposez de 30 minutes pour préparer l'analyse d'un texte littéraire d'une vingtaine de lignes environ et une question de grammaire qui porte sur un mot, une expression ou une phrase de l'extrait.

Le brouillon vous est fourni. Mais vous devez apporter l'ensemble des textes étudiés, sans vos notes de cours, en double exemplaire de préférence, que vous proposerez au professeur examinateur, le cas échéant.

b. Lecture linéaire et commentaire

Si l'analyse linéaire est demandée, il s'agit d'étudier un texte dans son déroulement et de l'interpréter en suivant sa progression d'ensemble (début, milieu, fin).

Ce type d'analyse diffère de la méthode du commentaire dit « composé » à l'écrit, où l'analyse s'organise selon les centres d'intérêt du texte, notamment selon ses thèmes. Un commentaire ne suit donc pas systématiquement l'ordre des phrases d'un texte.

c. Comment préparer une explication linéaire ?

L'explication linéaire, dans le temps imparti de l'épreuve, s'applique à des extraits littéraires ou à des textes relativement brefs car elle appelle des explications de détails.

La difficulté consiste à repérer les idées importantes à l'intérieur de chaque phrase et les procédés d'écriture associés, sans perdre de vue la cohérence globale et l'unité du passage.

À NOTER

Il convient de travailler avec du brouillon d'un côté et le texte de l'autre.

Des annotations, des flèches, un code couleur, etc. peuvent être utilisés directement dans le texte s'il s'agit d'un document imprimé, non d'un ouvrage. Si vous avez suivi cette pratique en cours d'année, vous êtes autorisé à la reproduire

lors de l'oral à condition de montrer à l'examineur votre texte vierge de toutes formes d'annotations avant de débiter votre préparation.

d. Comment surmonter certains écueils ?

Il faut **éviter la paraphrase** qui n'apporte rien à la compréhension et ne soulève pas les enjeux et l'intérêt d'un texte.

Il faut éviter de juxtaposer les remarques, ce qui est un piège dans lequel vous pouvez facilement tomber dans une analyse linéaire.

Pensez votre argumentation comme un raisonnement avec un fil conducteur. Les auteurs eux-mêmes suivent très souvent une logique que l'explication doit dérouler, même quand la figure auctoriale est relayée par un énonciateur narrateur* ou un personnage dans un récit.

2 Lire un texte à haute voix

a. Remarques générales

La lecture à haute voix d'un texte littéraire est un exercice très différent de la lecture intériorisée et nécessite un entraînement régulier avant l'épreuve orale.

La lecture du texte au cours de l'introduction qui précède l'explication est évaluée par l'examineur.

b. Poser sa voix, travailler sa posture

Les éléments suivants doivent être pris en considération à la fois pour la lecture, mais également au cours de l'épreuve orale dans sa globalité :

S'exprimer avec clarté : cela correspond à la fois à l'effort d'articulation et au volume sonore.

Veiller à la fluidité de la parole : vous éviterez de parler trop vite ou trop lentement ; ne butez pas sur les mots, faites les liaisons appropriées. Au cours de la lecture du texte, il faut vous adapter à la syntaxe, au rythme particulier, à la ponctuation qui doivent être respectés. Une bonne lecture concourt à révéler le sens du texte.

Adopter une gestuelle adaptée : une gestuelle adaptée pourra appuyer votre lecture et surtout votre explication. Il s'agit toujours de gestes mesurés à l'aide d'une ou deux mains, de la manière dont vous posez votre regard, de votre manière de vous tenir sur la chaise, sans relâchement mais sans raideur non plus, autant que possible.

c. Respecter la prosodie* du texte

Un point en fin de phrase implique en effet un ton descendant et une courte pause avant de poursuivre la lecture de la phrase suivante, tandis que la virgule peut être accompagnée d'une très courte pause sans changer l'**inflexion de la voix**. Les phrases de type exclamatif doivent également être entendues en corrélation avec le sentiment exprimé : joie, surprise, peur, etc.

De même, les phrases de type interrogatif sont marquées à l'oral par une inflexion ascendante de la voix, suivie d'une courte pause.

Soyez particulièrement vigilant lors de la lecture d'un texte en vers. Les règles de versification impliquent un découpage précis du mètre. Il convient de respecter les éventuelles **diérèses*** et la **prononciation du [e]** : on prononce le [e] d'un mot se terminant par cette voyelle et précédant un mot commençant par une consonne à l'intérieur d'un vers. On ne prononce jamais le [e] en fin de vers (règle du [e] muet).

d. Adapter le ton et l'intention au registre* du texte

Indépendamment de ces remarques, une bonne lecture est dite « expressive » en ce qu'elle donne à entendre les intentions ou les sentiments exprimés dans un texte littéraire.

Veillez à faire correspondre les inflexions de votre voix au registre littéraire du texte, à sa tonalité, sans toutefois le caricaturer. Cette consigne est particulièrement importante à suivre en ce qui concerne les extraits de théâtre où l'on peut moduler sa voix selon les personnages dans le cas d'une scène dialoguée par exemple.

L'expression de la joie, de la tristesse, de la revendication, etc. doit s'entendre et peut être discrètement accompagnée par celle des traits du visage afin d'incarner, de donner vie à la lecture.

3 Déterminer la visée* d'un texte en s'appuyant sur ses effets de style et de sens

a. Qu'est-ce que la visée d'un texte ?

La visée d'un texte désigne le ou les buts qu'un auteur assigne à son œuvre. Il en existe un très grand nombre, mais il est possible d'établir quelques grandes catégories d'**intentions** auxquelles les rattacher : **susciter le rire, émouvoir, convaincre ou persuader, transmettre une vision du monde**.

Ces intentions sont couramment corrélées à un genre littéraire dont les caractéristiques propres sont mieux adaptées à ce qu'un auteur souhaite communiquer.

— L'analyse des **registres littéraires (tonalités)** et les procédés d'écriture associés à ces registres – notamment **les figures de style** – permettent de déterminer la visée d'un texte littéraire.

À NOTER

Plusieurs registres peuvent être mêlés dans un texte littéraire.

b. Susciter le rire

Ce type d'émotion caractérise la comédie* classique et des pièces d'autres époques, mais concerne également les genres narratifs comme le roman.

— **Le comique** suscite le sourire ou le rire et s'appuie sur les types de comique au théâtre (comique de mots, de geste, de caractère, de situation), les jeux de mots, etc.

— **Le satirique** implique une moquerie ou une critique et s'appuie sur un lexique dépréciatif*, les figures d'exagération, la caricature, etc.

— **L'ironie*** repose sur la complicité avec le lecteur et consiste à se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en suggérant le contraire de ce qui est dit. Elle repose sur l'antiphrase*, l'exclamation et les figures de l'atténuation comme l'euphémisme*.

— **La parodie*** procède du détournement comique en reprenant de manière décalée un texte ou un discours. Elle repose sur l'imitation, le **burlesque*** (utilisation du style bas pour traiter un thème sérieux) ou l'**héroï-comique** (utilisation d'un style élevé pour traiter d'un thème trivial). La parodie s'appuie sur tous les procédés d'imitation et d'exagération.

c. Toucher par l'émotion

Ce type d'intention caractérise la poésie, le théâtre tragique* et le drame, mais il concerne également les genres narratifs comme le roman ou la nouvelle.

— **Le lyrique** exprime les sentiments personnels. Le registre lyrique est souvent associé à la poésie amoureuse. Il s'appuie sur les marques de la première personne (pronom personnel et pronom réfléchi) et les marques d'expressivité (phrases exclamatives, champ lexical, etc.).

— **L'élégiaque** est voisin du lyrisme*. Il désigne plus précisément le sentiment de nostalgie, le regret du passé, la plainte. On retrouve les procédés du lyrisme.

— **Le pathétique** est le registre de l'expression de la souffrance physique ou morale et de la tristesse. Il s'appuie sur un lexique dépréciatif, les détails concrets de la douleur, les marques d'expressivité et les procédés d'insistance.

— **L'épique*** est le registre qui suscite l'admiration ou l'effroi devant des situations exceptionnelles de combats physiques ou moraux (l'épopée). Les personnages sont des héros aux qualités hors du commun. Ce registre s'appuie

sur un lexique évaluatif (le bien contre le mal) et sur les procédés de l'emphase (hyperbole*, anaphore*, gradation*, etc.).

■ **Le tragique** est souvent corrélé au pathétique, le registre tragique désigne la fatalité ou la mort. On retrouve des procédés communs au registre pathétique* : exclamations, interjections, lexique dépréciatif, hyperboles, accumulations, etc.

d. Convaincre et persuader

Ce type de visée caractérise les textes d'idées qui visent à transmettre un message, en particulier les textes de type argumentatif comme les fables, les contes philosophiques, etc. Cependant, tous les autres genres littéraires peuvent y prétendre.

■ **Le registre didactique** correspond à la volonté de communiquer un savoir, au désir d'enseigner. Il s'appuie sur les marques du raisonnement logique, la présence d'exemples, le présent de vérité générale, la prise en compte du destinataire, etc.

■ **Le registre polémique*** vise à faire réagir à propos d'un thème ou d'un point de vue qui n'est pas partagé par tous. Il s'appuie sur les procédés de l'oratoire comme les exclamations, les apostrophes, l'ironie, le lexique appréciatif, etc.

■ **Le registre épictique*** exprime l'éloge ou le blâme et concerne tout particulièrement les formes du portrait. Il s'appuie sur le lexique évaluatif, le vocabulaire moral ou se rapportant au corps, les expansions du nom, etc.

e. Transmettre une vision du monde

Il s'agit ici d'évaluer le rapport entre le monde réel et la manière dont il est retranscrit dans l'œuvre littéraire. Ce type de visée concerne en particulier les œuvres de fiction, les œuvres autobiographiques, les témoignages, etc.

■ **Le registre réaliste** : il est associé à une vision objective, à une imitation de la réalité, en particulier sur les plans spatial et temporel. Le personnage et l'histoire dans laquelle il évolue sont soumis aux règles de la vraisemblance. Ce registre s'appuie sur une toponymie et une topographie qui renvoient à l'univers réel, les niveaux de langue correspondent au statut social des personnages.

■ **Le registre fantastique*** : il est associé à l'étrange et au sentiment de peur. Le cadre spatio-temporel est réaliste, mais les événements qui se déroulent dans ce cadre ont soit une origine réelle soit une origine surnaturelle, voire inconnue. Il s'appuie sur le lexique du doute, la modalisation, le vocabulaire de l'étrange, l'expression de la peur.

■ **Le registre merveilleux*** : il est associé à la vision d'un monde hors de notre réalité connue. Cette fois, le surnaturel est cependant accepté par le personnage et le lecteur. Il s'appuie sur un lexique évaluatif, un schéma actantiel, une simplification des personnages qui relèvent d'un type sans réelle épaisseur psychologique.

1 Relever les éléments fondamentaux dans une analyse progressive du texte

Savoir-faire

Quel que soit le texte à présenter à l'oral, il convient d'identifier ses caractéristiques fondamentales avant de dégager des éléments qu'une lecture plus approfondie permettra de révéler.

1. Avant l'analyse

Il s'agit pour l'essentiel d'identifier des indices transmis par le paratexte et la structure du texte à expliquer. Ces éléments doivent faire l'objet d'un relevé systématique.

- **L'auteur** : que savez-vous de son parcours, de son œuvre, de ses influences ?
- **Le titre** : s'agit-il d'un titre informatif, indique-t-il le thème abordé, est-il imagé ?
- **La date de publication** : qu'indiquet-elle sur le contexte socio-historique, sur le mouvement littéraire associé à cette période ?
- **La forme** : s'agit-il d'un texte en prose, en vers, composé de plusieurs paragraphes, un passage exhaustif ou un extrait ?
- **Le genre** : s'agit-il d'un extrait de théâtre, de poésie, de roman, de fable, d'essai ?

2. Au début de l'analyse

Listez ensuite les éléments que révèlent une première lecture du texte.

- **Le type** : s'agit-il d'un texte narratif, descriptif, argumentatif, explicatif ?

- **La situation d'énonciation** : qui parle ? à qui ? quand ? où ? de quoi ?
- **Le registre de langue** : le niveau de langue* est-il courant, familier, soutenu ?
- **Le registre littéraire (la tonalité)** : est-il comique, tragique, satirique, polémique ?
- **Le réseau lexical** : plusieurs mots renvoient-ils à une même idée, à un même thème ?

3. Au cours de l'analyse approfondie

Une analyse plus approfondie invite à relever notamment les procédés suivants :

- **Les figures de style** : anaphore*, métaphore*, comparaison*, personnification*, etc.
- **La valeur des temps** : présent d'énonciation, imparfait de description, etc. ;
- **Les type de phrases** : déclarative, exclamative, interrogative, etc.

Enfin, les procédés propres à chaque genre ou à chaque type de texte sont identifiés.

- **Les procédés de la versification** (poésie, théâtre en vers, texte descriptif et narratif) : nom des vers, des strophes, des rimes, etc.
- **L'identification du statut et du point de vue ou focalisation** (roman,

nouvelle, texte narratif) : statut interne, point de vue omniscient, etc.
– **L'ordre et le rythme** (récit, roman texte narratif) : sommaire, ellipse*, scène, etc.

– **Les types d'arguments et les modes de raisonnement** (article de *L'Encyclopédie*, texte argumentatif, etc.) : argument d'autorité, raisonnement concessif, etc.

Application

Relever des éléments fondamentaux dans une analyse progressive du texte suivant :

À *Mademoiselle Marie Laurencin*.

Crépuscule

Frôlée par les ombres des morts
Sur l'herbe où le jour s'éténue
L'arlequine s'est mise nue
Et dans l'étang mire son corps

Un charlatan crépusculaire
Vante les tours que l'on va faire
Le ciel sans teinte est constellé
D'astres pâles comme du lait

Sur les tréteaux l'arlequin blême
Salue d'abord les spectateurs
Des sorciers venus de Bohême
Quelques fées et les enchanteurs

Ayant décroché une étoile
Il la manie à bras tendu
Tandis que des pieds un pendu
Sonne en mesure les cymbales

L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons
Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'arlequin trismégiste

Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools*, 1913.

Avant l'analyse

- **L'auteur** : son vrai nom, St Wilhelm de Kostrowitzki (1880-1918). Apollinaire, est un nom dérivé de celui du dieu des arts, de la poésie et de la musique : Apollon. Auteur de poèmes à forme libre, dans *Alcools* (1913), il est connu également pour ses *Calligrammes* (1918).
- **Le titre** : à la fois informatif et thématique, c'est un nom sans déterminant.
- **La date de publication** : avant la Grande Guerre. De nombreux poèmes ont été rédigés bien avant 1913.
- **La forme** : originalité et modernité de la forme, marquée par une absence de ponctuation. Ce poème est en octosyllabes alors que l'auteur utilise le vers libre dans d'autres poèmes du même recueil.
- **Le genre** : poésie.

Au début de l'analyse

- **Le type** : narratif et descriptif.
- **La situation d'énonciation** : un poète-narrateur externe d'une scène-tableau, une dédicataire (l'aquarelliste Marie Laurencin), un cadre naturel et forestier, une indication temporelle fournie par le titre « Crépuscule », des saltimbanques, des personnages esquissés.
- **Le registre de langue** : niveau de langue soutenu.
- **Le registre littéraire (la tonalité)** : registres mêlés (lyrique et fantastique en particulier).
- **Le champ lexical** : la nature (« herbe », « étang », « biche »), le surnaturel (« ombres des morts », « sorciers », « fées », « enchanteurs »).

Au cours de l'analyse approfondie

- **Les figures de style** : dérivation suffixale (« Crépuscule », « crépusculaire »), comparaison (« astres pâles comme du lait »).
- **La valeur des temps** : présent de narration.
- **Les types de phrase** : déclaratives.
- **Les procédés inhérents au genre** : allitération* en [b] (« L'aveugle berce un bel enfant / La biche passe avec ses faons »), poème de 5 strophes (quintils), octosyllabes.

Savoir-faire

1. Lire les notes sur l'introduction

- Situer l'auteur dans l'histoire littéraire.
- Présenter rapidement l'œuvre de laquelle est tiré l'extrait (genre, époque).
- Résumer le type de personnage et la situation.
- Lire à haute voix le texte en adaptant le ton à la situation et au caractère des personnages.
- Rappeler la problématique posée par l'examinateur.
- Annoncer un plan en deux ou trois parties.

2. Restituer ses notes

Une bonne restitution s'appuie sur un va-et-vient fluide et continu entre le brouillon, qui comporte les éléments importants et constitue un guide, et le texte dans lequel sont tirés les exemples auxquels renvoient le brouillon.

3. Énoncer l'explication à partir des notes

- La fiche de révision exhaustive effectuée en cours d'année pourra être efficacement exploitée au cours des 30 minutes de préparation qui précèdent le passage à l'oral, mais elle doit être adaptée à la question posée par l'examinateur.
- Sur la feuille de préparation, on indique les grands mouvements du texte, ses articulations, les arguments développés et les procédés d'écriture (le nom des figures de style, la nature d'un mot, un champ lexical, etc.). Il n'est pas nécessaire de recopier de longues citations sur le brouillon car **au moment de l'oral, les exemples sont directement lus dans le texte.**
- Chacun peut utiliser son propre code couleur, souligner ou surligner ce qui n'apparaît pas ici, ainsi que des abréviations, des flèches, etc.

Application

Prendre des notes en vue d'une restitution orale sur un extrait de *Gil Blas de Santillane*. (30 minutes).

Problématique : comment l'auteur parvient-il à rendre le récit attrayant et quelle image donne-t-il du héros romanesque et du religieux ?

Le roman, publié en trois parties, en 1715, 1724 et 1735, retrace la vie et les aventures de Gil Blas, depuis ses 17 ans jusqu'à ses vieux jours. Gil Blas âgé raconte sa propre histoire. L'intrigue se situe en Espagne mais décrit la société française, à travers les divers personnages rencontrés par le héros (voleurs, prêtres, médecins, ministres, etc.).

sur le mode satirique. C'est à la fois un roman de mœurs et un roman de formation. Dans cet extrait, *Gil Blas*, enrôlé par une bande de brigands, est chargé d'accomplir son premier forfait : dérober la bourse d'un moine voyageant sur sa mule.

« [...] Mais, mon père, ajoutai-je, finissons : mes camarades, qui sont dans ce bois, s'impatientent ; jetez tout à l'heure votre bourse à terre, ou bien je vous tue. »

À ces mots, que je prononçai d'un air menaçant, le religieux sembla craindre pour sa vie. « Attendez, me dit-il, je vais donc vous satisfaire, puisqu'il le faut absolument. Je vois bien qu'avec vous autres, les figures de rhétorique sont inutiles. » En disant cela, il tira de dessous sa robe une grosse bourse de peau de chamois, qu'il laissa tomber à terre. Alors je lui dis qu'il pouvait continuer son chemin, ce qu'il ne me donna pas la peine de répéter. Il pressa les flancs de sa mule, qui, démentant l'opinion que j'avais d'elle, car je ne la croyais pas meilleure que celle de mon oncle, prit tout à coup un assez bon train. Tandis qu'il s'éloignait, je mis pied à terre. Je ramassai la bourse qui me parut pesante. Je remontai sur ma bête et regagnai promptement le bois, où les voleurs m'attendaient avec impatience, pour me féliciter, comme si la victoire que je venais de remporter m'eût coûté beaucoup. À peine me donnèrent-ils le temps de descendre de cheval, tant ils s'empressaient de m'embrasser. « Courage, Gil Blas, me dit Rolando, tu viens de faire des merveilles. J'ai eu les yeux sur toi pendant ton expédition ; j'ai observé ta contenance ; je te prédis que tu deviendras un excellent bandit de grand chemin, ou je ne m'y connais pas ». Le lieutenant et les autres applaudirent à la prédiction et m'assurèrent que je ne pouvais manquer de l'accomplir quelque jour. Je les remerciai de la haute idée qu'ils avaient de moi et leur promis de faire tous mes efforts pour la soutenir.

Après qu'ils m'eurent d'autant plus loué que je méritais moins de l'être, il leur prit envie d'examiner le butin dont je revenais chargé. Voyons, dirent-ils, voyons ce qu'il y a dans la bourse du religieux. Elle doit être bien garnie, continua l'un d'entre eux, car ces bons pères ne voyagent pas en pèlerins. Le capitaine délia la bourse, l'ouvrit, et en tira deux ou trois poignées de petites médailles de cuivre, entremêlées d'*agnus Dei*, avec quelques scapulaires. À la vue d'un larcin si nouveau, tous les voleurs éclatèrent en ris immodérés. Vive Dieu ! s'écria le lieutenant, nous avons bien de l'obligation à Gil Blas. Il vient, pour son coup d'essai, de faire un vol fort salutaire à la compagnie. Cette plaisanterie en attira d'autres. Ces scélérats, et particulièrement celui qui avait apostasié, commencèrent à s'égayer sur la matière. Il leur échappa mille traits qui marquaient bien le dérèglement de leurs mœurs. Moi seul je ne riais point. Il est vrai que les railleurs m'en ôtaient l'envie en se réjouissant aussi à mes dépens. Chacun me lança son trait, et le capitaine me dit : « ma foi, Gil Blas, je te conseille, en ami, de ne te plus jouer aux moines. Ce sont des gens trop fins et trop rusés pour toi. »

Alain-René LESAGE, *Gil Blas de Santillane*, livre I, chap. VIII, 1715-1735.

Introduction

– **L’auteur** et le **mouvement littéraire** : Alain-René Lesage (1668-1747) est né à l’époque classique mais publie au début du siècle des Lumières. Il est connu en particulier pour son roman satirique de la société française : *Le Diable boiteux* (1707).

– **L’œuvre de laquelle est tiré l’extrait** : *Gil Blas de Santillane* est un roman de mœurs et de formation dans l’esprit du roman picaresque espagnol du xvi^e siècle. « Picaresque » vient de *Picaro* (« misérable », « rusé »), qui désigne un anti-héros vagabond et sans moralité.

– **Résumé rapide du type de personnage et de la situation** : Gil Blas raconte sa jeunesse passée. C’est donc un récit rétrospectif. C’est un jeune homme espagnol d’origine modeste qui projetait de faire des études à l’université de Salamanque mais qui croise le chemin d’un groupe de brigands qui l’enrôlent et en font leur valet. Dans cet extrait, Gil Blas est missionné par des brigands pour détrousser un moine croisé au hasard d’une route.

– **Lire à haute voix le texte** en adaptant le ton à la situation et au caractère des personnages.

– **Rappel de la problématique posée par l’examineur** : comment l’auteur parvient-il à rendre le récit attrayant et quelle image donne-t-il du héros romanesque et du religieux ?

– **Annnonce d’un plan en deux ou trois parties** : « Nous verrons tout d’abord..., puis..., enfin... », ou « Nous aborderons dans un premier temps..., puis dans un second temps... avant de nous intéresser à... », ou « Nous procéderons à l’explication linéaire du texte qui nous permettra d’aborder les points suivants » :

- I. Un épisode à rebondissement
- II. La réussite et la décadence (la désillusion) du héros
- III. L’anticléricisme de Lesage (la satire* de la religion)

Explication

I. Un épisode à rebondissement

a. Une scène contrastée vécue de l’intérieur

– La **structure** en deux paragraphes reflète bien les deux étapes : le vol de la bourse associée à la valorisation de Gil Blas et la découverte de son contenu associée à la moquerie du personnage.

– Le **rythme narratif** donne l'impression que l'histoire se déroule en même temps que la lecture. Il s'agit d'une scène qui allie effet de réel et suspens, comme l'indiquent les connecteurs spatiotemporels « alors », « tandis que », « après que ».

- Le **narrateur** est aussi un personnage et adopte un point de vue interne :
 - Les paroles sont rapportées au discours direct et se mêlent au récit (l.1).
 - Le narrateur utilise des verbes d'action au passé simple à valeur d'action brève (l.3, etc.).
 - Le contraste entre le début et la fin de l'extrait (les brigands s'expriment dans un langage soutenu) peut surprendre.

b. Les indices de la supercherie

– Gil Blas ne rencontre pas d'obstacle à sa mission. Même s'il menace le religieux, ce dernier ne résiste pas.

– L'attitude du moine est suspecte. Le moine semble se moquer de Gil Blas : « Je vais donc vous satisfaire. » (l.3).

c. L'incertitude du héros

Gil Blas est dans le doute à plusieurs reprises : usage de verbes modalisateurs comme « sembla » (l.3) ou « parut » (l.9).

II. La réussite et la désillusion du héros

a. Un héros trop parfait

Gil Blas est loué par ses camarades brigands d'une manière trop excessive pour être honnête. Le registre épideictique (l'éloge) participe de cet effet :

– Adjectifs sous forme d'hyperboles (« un excellent bandit » [l.13], « la haute idée qu'ils avaient de moi » [l.15]).

– Noms communs mélioratifs (« victoire » [l.10], « des merveilles » [l.12]).

– Verbes (« applaudirent » [l.14], etc.).

b. Un héros moqué

La découverte du contenu de la bourse déclenche l'hilarité (le rire moqueur) des brigands.

– L'éloge se poursuit mais sur le mode ironique :

Antiphrase (« nous avons bien de l'obligation à Gil Blas » [l.20-21], « nous le remercions », « un vol fort salutaire » [l.21]).

– Constat humiliant de la naïveté presque enfantine de Gil Blas (« Ce sont [les moines] des gens trop fins et trop rusés pour toi » [l.25-26]).

III. L'anticléricisme de Lesage

a. Le blasphème et l'ironie

L'auteur se moque indirectement de l'Église par les propos moqueurs et ironiques des brigands :

- L'exclamation « Vive Dieu ! » (l.20) qui comporte une antiphrase.
- Le qualificatif « trop rusés » assez péjoratif pour un homme d'Église, car il signifie aussi « trompeur » (l.25).

b. Le cliché* du religieux

L'auteur se moque également indirectement de l'Église par la description stéréotypée du moine vêtu de la robe de bure voyageant sur sa mule et susceptible d'avoir une bourse remplie d'argent. Ici, le moine est l'exception qui confirme le cliché littéraire et pictural. C'est un personnage cupide, attiré par les biens matériels, ce qui est contraire au dénuement matériel, à la pauvreté, qu'il prêche.

Conclusion

- Faire le bilan des principaux aspects abordés dans le texte. Son intérêt.
- Reprendre la question posée par l'examineur.
- Proposer une ouverture thématique en faisant le lien avec un autre texte abordé durant l'étude du parcours intitulé « Le personnage de roman, esthétique et valeurs », par exemple, ou faire un lien avec une œuvre artistique ou cinématographique traitant du même sujet.

Pour réussir le jour J !



Les erreurs à ne pas commettre

- Ne pas réciter une explication apprise par cœur, vous risqueriez de passer à côté de la question.
- Ne pas oublier de rappeler régulièrement l'**enjeu esthétique** que pose la question sur le texte. Il faut ainsi rappeler quelle question l'examineur a posée pour montrer qu'on souhaite y répondre.
- Ne pas se contenter d'une analyse superficielle du texte ou pire de la paraphrase qui n'apporte rien à ce que dit déjà mieux que vous un auteur. **Expliquer les sous-entendus, l'implicite**, etc.
- Ne pas proposer un exposé trop bref ou trop long, **respecter les contraintes de temps**.
- Ne pas répondre à côté des questions posées pendant l'entretien. Pour cela, prenez un petit temps de réflexion pour développer votre réponse.



Un point en + pour votre oral

- Prenez clairement vos notes pendant la préparation, afin de vous relire sans hésitation pendant l'exposé.
- Sachez improviser une réponse en fonction de votre culture personnelle, par exemple cinématographique, musicale ou picturale pour étayer vos réponses.
- Faites appel à vos connaissances littéraires qui permettent des comparaisons ou des mises en relation pertinentes.
- Répondez avec clarté et précision, prenez le temps de l'énonciation de la parole et de son plaisir.

Exercices

Exercice 1

niveau 1

30 min

Corrigés, p. 282

Mille gens se ruinent au jeu et vous disent froidement qu'ils ne sauraient se passer de jouer quelle excuse Y a-t-il une passion quelque violente ou honteuse qu'elle soit qui ne pût tenir ce même langage Serait-on reçu à dire qu'on ne peut se passer de voler d'assassiner de se précipiter Un jeu effroyable continuel sans retenue sans bornes où l'on n'a en vue que la ruine totale de son adversaire où l'on est transporté du désir du gain désespéré sur la perte consumé par l'avarice où l'on expose sur une carte où à la fortune du dé la sienne propre celle de sa femme et de ses enfants est-ce une chose qui soit permise ou dont l'on ne doive se passer Ne faut-il pas quelquefois se faire une plus grande violence lorsque poussé par le jeu jusqu'à une déroute universelle il faut même que l'on se passe d'habits et de nourriture, et de les fournir à sa famille

LA BRUYÈRE, *Caractères*, « Des biens de fortune », 1688.

1. Rétablissez la ponctuation de ce texte et dites si la ponctuation expressive correspond à une inflexion ascendante ou descendante de la voix.
2. Quel sentiment le moraliste exprime-t-il ? Sur quels procédés s'appuie-t-il pour le transmettre ?
3. L'intention de ce texte est-elle de convaincre ou de persuader ?

Exercice 2

niveau 2

40 min

Corrigés, p. 282

Réécrivez les phrases suivantes en remplaçant les mots en gras par des mots plus précis qui montrent vos qualités d'expression.

1. Dans cette farce de Molière, le comédien **fait** deux personnages à la fois.
2. Dans *l'excipit de Bel-Ami*, **il y a** le mariage du personnage avec Suzanne. **Il y a** aussi la présence de son amante dans l'église de la Madeleine.
3. Les philosophes des Lumières disent **beaucoup de choses** dans leurs écrits.
4. Dans *Les Misérables* de Victor Hugo, Cosette **a** un petit bonnet rond. Mais elle **a** faim et elle **a** peu de forces.
5. Zola **a fait** une série de romans qui **ont fait** son succès.

Exercice 3

niveau 2

50 min

► Corrigés, p. 283

« Le Chat et le Rat » [extrait]

Quatre animaux divers, le Chat grippe-fromage,
 Triste-oiseau le Hibou, Ronge-maille le Rat,
 Dame Belette au long corsage,
 Toutes gens d'esprit scélérat,
 Hantaient le tronc pourri d'un pin vieux et sauvage.
 Tant y furent qu'un soir à l'entour de ce pin
 L'homme tendit ses rets. Le Chat de grand matin
 Sort pour aller chercher sa proie.
 Les derniers traits de l'ombre empêchent qu'il ne voie
 Le filet ; il y tombe, en danger de mourir ;
 Et mon Chat de crier, et le Rat d'accourir,
 L'un plein de désespoir, et l'autre plein de joie.
 Il voyait dans les lacs son mortel ennemi.
 Le pauvre Chat dit : Cher ami,
 Les marques de ta bienveillance
 Sont communes en mon endroit :
 Viens m'aider à sortir du piège où l'ignorance
 M'a fait tomber. C'est à bon droit
 Que, seul entre les tiens par amour singulière
 Je t'ai toujours choyé, t'aimant comme mes yeux.
 Je n'en ai point regret, et j'en rends grâce aux Dieux.
 J'allais leur faire ma prière ;
 Comme tout dévot Chat en use les matins,
 Ce réseau me retient : ma vie est en tes mains ;
 Viens dissoudre ces nœuds. - Et quelle récompense
 En aurai-je ? reprit le Rat.
 Je jure éternelle alliance
 Avec toi, repartit le Chat [...]

Jean de LA FONTAINE, *Fables*, livre VIII, 1678.

1. Quels sont les deux types de vers utilisés dans cette fable ?
2. Quelle découpe syllabique doit-on effectuer à l'avant-dernier vers pour obtenir huit syllabes ?
3. Expliquez ce choix de scansion et dites quel est l'effet produit.
4. En quoi est-il pertinent d'insister sur les sons [i] et [s] des vers 4 à 7 notamment ?

Exercice 4

niveau 2

50 min

Corrigés, p. 283

Éléments d'introduction d'une explication de texte

a. Ce long poème dont nous étudierons un extrait, c'est-à-dire six quatrains d'octosyllabes, s'intitule « Rêve parisien ».

b. Le caractère immense de la ville ; son aspect féérique, rêvé.

c. Charles Baudelaire : poète de la deuxième moitié du XIX^e siècle ; marque la fin du romantisme qu'il critique et annonce le symbolisme à venir. Auteur des *Petits poèmes en prose* publié deux ans après sa mort en 1869, son recueil le plus connu s'intitule *Les Fleurs du Mal*.

d. Quelle représentation de la capitale de la France apparaît dans ce poème ?

e. Dans ce recueil, une section nommée « Tableaux parisiens » est consacrée à la description de la ville de Paris et mêle la réalité à l'imaginaire poétique.

1. Les éléments de cette introduction ne correspondent pas à l'ordre attendu. Dites à quelle étape chacun de ces éléments correspond.

2. Indiquez l'ordre correct.

3. Réécrivez l'introduction dans un paragraphe correctement rédigé.

Exercice 5

niveau 3

50 min

Corrigés, p. 284

Première partie d'une explication de texte d'un extrait de *Gobseck* d'Honoré DE BALZAC (1830)

I. Gobseck : un orateur lucide et sans affects

Le discours de Gobseck est remarquable à plusieurs titres et témoigne de réelles qualités du personnage. En effet, le discours impressionne d'emblée par sa longueur, par la maîtrise langagière de son orateur, par la construction du raisonnement et l'assurance des propos tenus. Or ces qualités du discours du personnage éponyme* s'appuient sur un réseau d'oppositions et de comparaisons qui prennent naissance dans les portraits différenciés que Gobseck fait de lui-même et de son interlocuteur, M. Derville au début de l'extrait. Ce dernier est un jeune « avoué », c'est-à-dire un avocat en début de carrière que Gobseck – au sein de l'histoire – contribue à installer professionnellement. Il est aussi le premier narrateur du récit-cadre. Dans le passage que nous étudions, il délègue sa parole à Gobseck qui devient le narrateur du récit enchâssé*. De fait, M. Derville apparaît ici comme l'auditeur passif du discours de Gobseck, sorte de faire-valoir qui permet au personnage principal de livrer sa vision très personnelle de la vie et du bonheur, tout en brochant – avec éloquence – un portrait flatteur de lui-même.

La syntaxe des phrases permet de souligner l'opposition entre les deux personnages, valorisant, par contraste, l'homme d'expérience qu'est Gobseck face à l'inexpérience du jeune homme. Cette idée est exprimée aux lignes 2 à 3. L'orateur juxtapose dans ses propos trois propositions commençant par le pronom personnel « vous » suivies d'une seule commençant par le pronom réfléchi « moi », qui est comme une chute lapidaire : Gobseck compare l'exaltation de la jeunesse de Derville, qui voit des « figures de femme dans [ses] tisons » (l. 2), à son propre pragmatisme : « je n'aperçois que des charbons » (l. 3). Derville aurait donc une vision tronquée de l'existence, son esprit serait influencé par son imagination et ses sentiments, tandis que Gobseck ferait montre de lucidité en voyant la réalité telle qu'elle est. Cette idée est confirmée par le terme « illusions » dans l'injonction adressée par Gobseck à son interlocuteur « Gardez vos illusions » (l. 3). On peut d'ailleurs souligner que ce terme présente une résonance particulière avec un roman majeur de l'entreprise balzacienne : *Illusions perdues* (1837-1843). Ce roman raconte l'échec et le désenchantement d'un jeune provincial épris de gloire littéraire – Lucien de Rubempré. L'assurance de Gobseck est également audible dans les formules sentencieuses : « Ce que l'Europe admire, l'Asie le punit. Ce qui est un vice à Paris, est une nécessité quand on a passé les Açores. » (l. 8), et dans l'absence de modalisation du doute : « je ne crois à rien » (l. 3) / « tout est faux » (l. 7). On voit donc que les préoccupations de Gobseck – sa réflexion sur la réussite sociale et personnelle – sont partagées par d'autres personnages de *La Comédie humaine*, réalité et illusion apparaissant comme les ressorts d'une réflexion commune.

Gobseck incarne bien l'une des figures de la lucidité par opposition à ceux qui s'illusionnent. On notera toutefois que cette clairvoyance du réel a pour corollaire une absence d'affects, un objectivisme froid que laissent déjà deviner la métaphore du « tison ». En effet, Gobseck, l'usurier, envisage la vie sous un aspect comptable et il n'est pas étonnant qu'il utilise le terme polysémique « décompte » dans la phrase d'annonce du discours formulée au futur proche imminent : « Je vais vous faire le décompte de la vie » (l. 4). Le substantif est en effet polysémique puisqu'il désigne à la fois le récit à venir et le relevé numérique des événements. Par la suite, Gobseck fait un tableau assez sombre de l'existence et des rapports humains. Les mêmes procédés syntaxiques justifient cette idée. On peut relever notamment un parallélisme mettant en valeur une antithèse* à la ligne 3 : « Vous croyez à tout, moi je ne crois à rien. » À travers cette affirmation se dessine l'image d'un personnage cynique, voire désabusé, qui ne semble éprouver aucune émotion.

Faites une synthèse de cette explication sous forme de notes (à la manière d'une fiche de révision ou de notes de préparation pour l'épreuve orale).

Exercice 6

niveau 2

30 min

Corrigés, p. 284

Guy de Maupassant (1850-1893)

Écrivain se rattachant au mouvement naturaliste, Guy de Maupassant a écrit les *Contes de la Bécasse* (1883), recueil qui comporte dix-sept nouvelles, dont « Pierrot » publié dès 1882, pauvre chien qui subit les conséquences funestes de l'avarice de sa maîtresse. Maupassant a connu Gustave Flaubert et comme lui, il a publié de nombreux articles. En effet, il a rédigé, sous la Troisième République, des articles dont les sujets deviendront ensuite des sources d'inspiration de son œuvre littéraire.

1. Soulignez les termes qui désignent l'écrivain.
2. Réécrivez cette courte biographie en remplaçant les termes que vous avez surlignés par des procédés de reprise (en particulier des groupes nominaux qui permettent une expression plus variée).

COURS

MÉTHODE

ENTRAÎNEMENT

CORRIGÉS

Sujets de type Bac n° 1 et 2

Objet d'études : Le théâtre du XVII^e siècle à nos jours

📖 Cours, chap. 5, p. 142

Sujet 1 : le commentaire littéraire

Vous présenterez de manière organisée ce que vous avez retenu de la lecture du texte ci-dessous en justifiant par des analyses précises votre interprétation et vos jugements personnels.

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE

Une place devant le château.

MAÎTRE BLAZIUS, DAME PLUCHE, LE CHŒUR

LE CHŒUR

Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf, l'écritoire au côté. Comme un poupon sur l'oreiller, il se ballote sur son ventre rebondi, et les yeux à demi fermés, il marmotte un *Pater noster* dans son triple menton. Salut, Maître Blazius ; vous arrivez au temps de la vendange, pareil à une amphore antique.

MAÎTRE BLAZIUS

Que ceux qui veulent apprendre une nouvelle d'importance m'apportent ici premièrement un verre de vin frais.

LE CHŒUR

Voilà notre plus grande écuelle ; buvez, Maître Blazius ; le vin est bon ; vous parlerez après.

MAÎTRE BLAZIUS

Vous saurez, mes enfants, que le jeune Perdican, fils de notre seigneur, vient d'atteindre à sa majorité, et qu'il est reçu docteur à Paris. Il revient aujourd'hui même au château, la bouche toute pleine de façons de parler si belles et si fleuries, qu'on ne sait que lui répondre les trois quarts du temps. Toute sa gracieuse personne est un livre d'or ; il ne voit pas un brin d'herbe à terre, qu'il ne vous dise comment cela s'appelle en latin ; et quand il fait du vent ou qu'il pleut, il vous dit tout clairement pourquoi. Vous ouvririez des yeux grands comme la porte que voilà, de le voir dérouler un des parchemins qu'il a coloriés d'encre de toutes couleurs, de ses propres mains et sans rien en dire à personne. Enfin c'est un diamant fin des pieds à la tête, et voilà ce que je viens annoncer à M. le baron. Vous sentez que cela me fait quelque honneur, à moi, qui suis son gouverneur depuis l'âge de quatre ans ; ainsi donc, mes

bons amis, apportez une chaise, que je descende un peu de cette mule-ci sans me casser le cou ; la bête est tant soit peu rétive, et je ne serais pas fâché de boire encore une gorgée avant d'entrer.

LE CHŒUR

Buvez, Maître Blazius, et reprenez vos esprits. Nous avons vu naître le petit Perdican, et il n'était pas besoin, du moment qu'il arrive, de nous en dire si long. Puisse-nous retrouver l'enfant dans le cœur de l'homme.

MAÎTRE BLAZIUS

Ma foi, l'écuelle est vide ; je ne croyais pas avoir tout bu. Adieu ; j'ai préparé, en trottant sur la route, deux ou trois phrases sans prétention qui plairont à monseigneur ; je vais tirer la cloche.*Il sort.*

Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, Acte I, scène 1, 1834.

Sujet 2 : la dissertation

À partir de vos lectures personnelles et des pièces étudiées en classe, vous réfléchirez à la fonction des tirades à l'intérieur des pièces de théâtre.

Sujets de type Bac n° 5 et 6

Objet d'études : La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle

► Cours, chap. 2, p. 30

Sujet 5 : le commentaire littéraire

Vous présenterez de manière organisée ce que vous avez retenu de la lecture du texte ci-dessous en justifiant par des analyses précises votre interprétation et vos jugements personnels.

« Promenade sentimentale »

Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;
Les grands nénuphars entre les roseaux
Tristement luisaient sur les calmes eaux.
Moi j'étais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie
Où la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'étais tout seul
Promenant ma plaie ; et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprêmes
Rayons du couchant dans ses ondes blêmes
Et les nénuphars, parmi les roseaux,
Les grands nénuphars sur les calmes eaux.

Paul VERLAINE, *Poèmes saturniens*, 1866.

Sujet 6 : la dissertation

« La poésie [...] n'a pas d'autre but qu'elle-même », affirme Charles Baudelaire. Vous commenterez cette citation en vous fondant sur l'œuvre poétique étudiée en classe et sur vos lectures personnelles.

Sujets de type Bac n° 7, 8 et 9

Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au ^{xxi}e siècle

📖 Cours, chap. 4, p. 106

Sujet 7 : la dissertation

Marguerite Yourcenar a la réputation d'être une romancière qui exerce un contrôle très fort sur ses textes, et l'on affirme souvent qu'elle est partout présente dans son œuvre. Votre lecture de *Mémoires d'Hadrien* vous permet-elle d'approuver ce jugement ?

Sujet 8 : la dissertation

En vous appuyant sur les romans étudiés et sur tous ceux que vous connaissez, vous vous demanderez si le roman est, comme on l'affirme souvent, le reflet de la société.

Sujet 9 – Le commentaire littéraire

Vous présenterez de manière organisée ce que vous avez retenu de la lecture du texte ci-dessous en justifiant par des analyses précises votre interprétation et vos jugements personnels.

Les deux prêtres, l'enfant de chœur et le bedeau vinrent et donnèrent tout ce qu'on peut avoir pour soixante-dix francs dans une époque où la religion n'est pas assez riche pour prier gratis. Les gens du clergé chantèrent un psaume, le *Libera*, le *De profundis*. Le service dura vingt minutes. Il n'y avait qu'une seule voiture de deuil pour un prêtre et un enfant de chœur, qui consentirent à recevoir avec eux Eugène et Christophe.

Il n'y a point de suite, dit le prêtre, nous pourrions aller vite, afin de ne pas nous attarder, il est cinq heures et demie.

Cependant, au moment où le corps fut placé dans le corbillard, deux voitures armoriées, mais vides, celle du comte de Restaud et celle du baron de Nucingen, se présentèrent et suivirent le convoi jusqu'au Père-Lachaise. À six heures, le corps du père Goriot fut descendu dans sa fosse, autour de laquelle étaient les gens de ses filles, qui disparurent avec le clergé aussitôt que fut dite la courte prière due au bonhomme pour l'argent de l'étudiant. Quand les deux fossoyeurs eurent jeté quelques pelletées de terre sur la bière pour la cacher, ils se relevèrent, et l'un d'eux, s'adressant à Rastignac, lui demanda leur pourboire. Eugène fouilla dans sa poche et n'y trouva rien, il fut forcé d'emprunter vingt sous à Christophe. Ce fait, si léger en lui-même, détermina chez Rastignac un

accès d'horrible tristesse. Le jour tombait, un humide crépuscule agaçait les nerfs, il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d'un cœur pur, une de ces larmes qui, de la terre où elles tombent, rejaillissent jusque dans les cieux. Il se croisa les bras, contempla les nuages, et, le voyant ainsi, Christophe le quitta.

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : « À nous deux maintenant ! »

Et pour premier acte du défi qu'il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez madame de Nucingen.

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

Lexique

A

Allégorie : idée abstraite (exemple : le bonheur) ou valeur (exemple : la vertu) évoquée sous la forme d'une image concrète ou d'un personnage.

Exemple : La Justice est représentée par une femme qui tient une balance et un glaive.

Allitération : répétition d'un même son consonne dans un texte.

Exemple : Le poème d'Arthur Rimbaud « Les Chercheuses de poux » présente une allitération en « s ».

« L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,

Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer. »

Amplification : développement par un ajout de détails, de sonorités ou d'images.

Exemple : Pour décrire son nez, Cyrano emploie une amplification sous la forme d'une gradation*.

« C'est un roc, c'est un pic, c'est un cap.

Que dis-je c'est un cap, c'est une péninsule. »

(Edmond Rostand,
Cyrano de Bergerac).

Analepse : figure de style qui correspond à un retour en arrière. Dans un récit, il s'agit d'un événement raconté après coup. Elle a pour fonction de déchiffrer le passé des personnages pour mieux comprendre leurs actions dans le présent.

Analogie : mise en relation de deux idées ou de deux objets différents mais qui présentent des similitudes implicites.

Anaphore : répétition d'un mot ou d'un groupe de mots à l'intérieur d'un texte. Produit un effet d'insistance, crée un rythme.

Exemple : Louis Aragon utilise la répétition « il n'y a pas » au début des vers de son poème « Il n'y a pas d'amour heureux », créant l'effet d'une litanie élégiaque.

« Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on se sent flétri »

Antiphrase : mot ou expression employés dans le sens contraire de ce qu'on veut dire. C'est un des procédés de l'ironie*.

Exemple : « Quelle belle cravate ! » (pour dire qu'une cravate est affreuse).

Antithèse : figure de style qui repose sur l'opposition.

Aparté : dans le dialogue, paroles d'un personnage à l'insu de son interlocuteur. L'aparté peut s'adresser à soi-même ou à un autre personnage, voire aux spectateurs.

Exemple : Dans cet extrait, Dorine se parle à elle-même et fournit un renseignement au public sur l'hypocrisie de Tartuffe, qui change de ton quand on lui annonce l'arrivée d'Elmire :

« DORINE, *en soi-même*.

Comme il se radoucit ! Ma foi, je suis toujours pour ce que j'en ai dit.

TARTUFFE

Viendra-t-elle bientôt ? »

Molière, *Tartuffe ou l'Imposteur*.

Apologue : fable ou récit à visée* morale.

Exemple : Les *Fables* de La Fontaine sont des apologues.

Assonance : répétition d'un même son voyelle dans un texte.

Exemple : Dans ces deux vers de « Chanson d'automne » de Paul Verlaine, les sons « o » et « on » suggèrent une plainte.

« Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone »

B

Burlesque : registre* qui consiste à traiter en style bas des sujets élevés ou inversement en style haut des sujets triviaux.

Exemple : Rabelais utilise le registre burlesque dans *Pantagruel* et *Gargantua*.

C

Catharsis : pour Aristote (IV^e siècle av. J.-C.), la catharsis purge les passions des spectateurs. Par extension, libération de la douleur.

Exemple : On parle le plus souvent de catharsis à propos de la tragédie*.

Chiasme : segments de deux groupes identiques placés en ordre inverse.

Exemple : « En cet affront mon père est l'offensé, et l'offenseur le père de Chimène ! »
Pierre Corneille, *Le Cid*.

Cliché : expression ou image banale à force d'avoir été utilisée.

Exemple : Dire que l'automne est une saison mélancolique est un cliché.

Comédie : genre théâtral qui met en scène des personnages de classe moyenne et dont le dénouement est généralement heureux.

Exemple : Les comédies de Molière, de Marivaux, de Beaumarchais.

Comparaison : figure d'analogie* qui rapproche deux éléments grâce à un comparant (comme, pareil à, etc.).

Exemple : « La terre est bleue comme une orange... »

Paul Éluard.

Connotation : signification secondaire qu'on associe implicitement au sens premier d'un mot ou d'un texte.

Exemple : Les feuilles mortes connotent la fin d'une histoire d'amour, la solitude, le deuil, etc.

D

Déictiques : éléments qui indiquent la situation d'énonciation. Le plus souvent, des adverbes de lieu et de temps, des pronoms.

Dénotation : sens premier d'un texte ou d'un mot.

Exemple : Les feuilles mortes dénotent l'automne.

Dépréciatif : qualificatif employé pour désigner des champs lexicaux ou des tournures de style qui cherchent à dévaloriser.

Didascalies : ensemble des indications fournies par le dramaturge. Elles concernent les mouvements, les gestes, l'humeur des personnages.

Diérèse : il s'agit d'une prononciation spécifique en poésie qui consiste à séparer deux voyelles, afin d'obtenir une syllabe supplémentaire dans le décompte des vers.

Exemple : « Vous êtes mon lion superbe et généreux, je vous aime ! »

Victor Hugo, *Hernani* (1830).

Dans ce vers, il faut prononcer *li-on* pour obtenir douze syllabes.

E

Élégie : texte au registre* lyrique qui évoque les sentiments sous un mode mélancolique, nostalgique et doux.

Exemple : Certains poèmes de Verlaine sont des élégies.

Ellipse : suppression volontaire dans un texte. On parle d'ellipse narrative dans un roman.

Épidictique : terme qui désigne la tonalité d'un texte qui fait l'éloge ou le blâme.

Exemple : Dans *Les Misérables* de Victor Hugo, le passage de la barricade rue de la Chanvrerie fait l'éloge des insurgés. C'est donc un passage épictique.

Épique : terme qui désigne la tonalité d'un texte qui narre des épisodes de guerre, célébrant de grandes actions et des hauts faits.

Exemple : Dans les récits de combats de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* d'Homère, on trouve des récits épiques.

Épique (registre*) : qui caractérise une action héroïque, qui comporte des aventures, des épisodes guerriers ou imaginaires.

Épistolaire : désigne un genre qui utilise la forme de la lettre. Un roman épistolaire un roman écrit par lettres.

Exemple : *Les Liaisons dangereuses* de Laclos est un roman épistolaire.

Éponyme : qui donne son nom à l'œuvre. Le héros éponyme correspond au nom du titre.

Exemple : Dans le roman *Adolphe* de Benjamin Constant, le héros porte ce prénom.

Euphémisme : atténuation de la violence d'une idée par le remplacement de termes aux connotations* négatives par d'autres plus neutres.

Exemple : « On l'a remercié » pour « on l'a licencié ».

Exposition : début d'une œuvre dramatique où l'intrigue, les personnages et les circonstances de l'action sont présentés.

Exemple : Dans la première scène du *Mariage de Figaro*, Beaumarchais expose la situation : Figaro va épouser Suzanne, mais celle-ci l'informe que le comte a des vues sur elle.

F

Fantastique : registre* qui introduit des éléments inexplicables et mystérieux dans la réalité.

Exemple : *Le Horla* de Guy de Maupassant.

G

Gradation : succession de mots ou de phrases qui vont par ordre croissant ou décroissant. C'est un des effets de l'amplification*.

Exemple : Dans ce vers de « Perette et le Pot au lait », La Fontaine emploie une gradation descendante pour montrer que le rêve de la jeune fille s'écroule :

« Adieu, veau, vache, cochon, couvée ».

H

Hyperbole : figure de rhétorique qui consiste à amplifier.

Exemple : « Mourir de rire ».

I

Incipit : (du latin *incipio*, « commencer ») début d'un récit.

Ironie : procédé qui consiste à se moquer en employant des moyens détournés ou des formules implicites.

Exemple : Dans cet extrait, Alfred de Musset se moque indirectement de Victor Hugo :

« Il avait la tête un peu plus grosse que moi, et, sur le front, une espèce de panache qui lui donnait un air héroï-comique. »

Histoire d'un merle blanc.

L

Litote : manière de dire beaucoup en exprimant peu.

Exemple : Chimère à *Rodrigue* : « Va, je ne te hais point » pour dire « je t'aime ».

Pierre Corneille, *Le Cid*.

Lyrisme : expression des sentiments personnels qui prennent en compte la sensibilité du lecteur.

Exemple : La poésie de Lamartine est l'expression la plus aboutie du lyrisme romantique.

M

Merveilleux : registre* littéraire qui introduit des éléments surnaturels dans le réel mais admis comme tels.

Exemple : Les bottes de sept lieues du Chat botté.

Métaphore : figure d'analogie* qui crée une image par rapprochement de termes. La métaphore filée est une répétition à partir de l'image créée.

Exemple : « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »

Charles Baudelaire, « L'Ennemi ».

Métonymie : figure qui permet de désigner une réalité grâce à un élément qui lui est proche ou qui la constitue.

Exemple : « OCTAVE. – Apportez-moi ici, sous cette tonnelle, une bouteille de quelque chose » Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*.

Monologue : passage d'une pièce où un personnage parle seul.

Exemple : Le célèbre monologue de Figaro dans *Le Mariage de Figaro* (IV, 3),

dans lequel le personnage dénonce les injustices sociales liées à l'inégalité de naissance.

N

Narrateur : entité qui raconte l'histoire dans un récit.

Niveaux de langue : ils désignent la qualité de l'expression. On distingue le niveau familier, le niveau courant et le niveau soutenu.

O

Occurrence : apparition d'un mot ou d'une expression dans un texte.

Exemple : L'occurrence du mot « mort » dans *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset.

Oxymore : alliance de termes opposés qui crée une image.

Exemple : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles »

Pierre Corneille, *Le Cid*, vers 1274.

P

Pamphlet : texte qui attaque de façon virulente voire violente.

Exemple : Les pamphlets de Victor Hugo contre la peine de mort.

Paradoxe : qui va à l'encontre de ce qui est habituellement admis. Le terme désigne aussi ce qui heurte la raison par son caractère contradictoire.

Exemple : Il est si sportif qu'il rechigne à courir pour aller au lycée.

Parodie : qui consiste à imiter de façon plaisante, voire humoristique en grossissant et déformant les traits du texte parodié.

Exemple : En 1830, *Hernani* de Victor Hugo a été parodié sous la forme de *Harnali ou la Contrainte par cor*.

Pathétique (registre*) : qui cherche à susciter l'émotion, la pitié.

Exemple : Le dénouement d'un drame.

Péripétie : changement assez brusque de situation inscrite dans la progression de l'action dramatique.

Exemple : Les romans d'Alexandre Dumas comportent de nombreuses péripéties.

Personnification : figure de style qui consiste à faire d'une idée un être vivant.

Exemple : « Les yeux de la nuit ».

Polémique : débat ou discussion violente.

Exemple : La polémique entraînée par le *Dom Juan* ou le *Festin de pierre* de Molière.

Prolepse : dans un récit, la prolepse est une figure de style qui consiste à raconter un événement qui va se produire plus tard dans la narration.

Prosodie : terme qui désigne l'ensemble des règles de la versification.

Q

Quiproquo : malentendu entre deux personnes, qui croient parler du même sujet alors qu'elles pensent à des choses différentes.

Exemple : Quiproquo dans les comédies*, les vaudevilles.

R

Récit enchâssé : produit qui consiste à inclure dans le récit un autre récit.

Exemple : *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot.

Registre : ensemble des éléments qui caractérisent la tonalité d'un texte et qui suscite un effet sur le lecteur.

Exemple : Le registre soutenu de la tragédie* classique.

Réquisitoire : terme juridique qui désigne le discours que le procureur émet contre la personne jugée. Pour défendre, l'avocat prononce un plaidoyer.

S

Satire : texte qui dénonce les vices, les excès et les abus d'une personne ou d'un groupe.

Exemple : Molière fait la satire des médecins dans son théâtre.

Symbole : dans un texte une image ou un objet évoquant par analogie* un élément plus abstrait.

T

Tragédie : genre dans lequel les héros sont soumis au poids d'une fatalité qui les conduit le plus souvent vers une sombre fin.

Exemple : Les tragédies de William Shakespeare, Pierre Corneille, Jean Racine et Voltaire.

Tragique (registre*) : qui montre l'homme soumis à sa destinée, soit à cause d'un dieu (dans la tragédie grecque, par exemple), soit à cause d'un pouvoir supérieur (politique, social).

Exemple : Le registre tragique des romans écrits au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

V

Visée : désigne l'intention ou le but d'un texte ou d'une œuvre.

Exemple : Un roman à visée didactique cherche à apporter un enseignement au lecteur.

Mes années BAC

Pour réussir le jour J

1^{re}

Français

Tout pour réussir le bac de français

- ✓ Les œuvres au programme et les parcours associés
- ✓ L'étude de la langue
- ✓ Des points méthode pour acquérir les savoir-faire
- ✓ Des exercices corrigés pour bien réviser
- ✓ La préparation à l'oral et aux épreuves écrites
- ✓ Des QCM corrigés pour vérifier tes connaissances
- ✓ Des frises commentées d'histoire littéraire
- ✓ Des tutos vidéo pour préparer l'oral

+ Ton livre sur mobile pour réviser où tu veux, quand tu veux

En complément, pour t'entraîner toute l'année

Dans la collection *Mes années BAC*

Cours & Exercices

- Français ● 2^{de}
- Maths ● 2^{de}
- Maths ● 1^{re}
- Physique-Chimie ● 1^{re}

Fiches



- Français ● 1^{re}
- Maths ● 1^{re}
- Histoire-Géo ● 1^{re}
- Enseignement scientifique ● 1^{re}
- Enseignements communs ● 1^{re}

Les tout-en-un

Enseignements communs + spécialités



- Spécialité Sciences ● 1^{re}
- Spécialité Sciences Humaines ● 1^{re}

bordas
www.editions-bordas.fr

ISBN 978-2-04-735782-8



12,50 €

PRIX FRANCE