

Réviser son bac avec *Le Monde*

2021

PREMIÈRE

FRANÇAIS 1^{re}

**NOUVEAU
PROGRAMME**

Un cahier spécial de
16 pages pour se tester
+
Une carte mentale
pour bien retenir

L'ESSENTIEL DU COURS

LES SUJETS INÉDITS

LES ARTICLES DU MONDE

LES CONSEILS DE RÉVISION

g. de Chizico

En partenariat avec

MAIF

Antilles 9,30 €, Réunion 9,80 €,
Maroc 90 DH, Tunisie 15 DT.

M 05257 - 10H - F: 8,90 € - RD


rue des écoles



Réviser son bac avec *Le Monde*

FRANÇAIS 1^{re}

Une réalisation de  rue des écoles



Avec la collaboration de :
Marie-Antoinette Bissay
Aurélie Briquet
Ambre Cordet
Valérie Corrège
Glen Grainger
Adélaïde Jacquemard
Nicolas Le Flahec
Alain Malle

En partenariat avec  MAIF

La réforme du baccalauréat

Depuis la session 2020, le baccalauréat a changé pour les élèves de première. Principales nouveautés : les séries générales (L, ES et S) ont disparu au profit de spécialités, le contrôle continu des classes de première et de terminale compte désormais pour 40 % dans la note finale et un grand oral est introduit en terminale.



Le fonctionnement général

Une moyenne générale de 10 sur 20 au minimum est toujours nécessaire pour obtenir le baccalauréat. Il n'y a pas de note éliminatoire ou de note plancher. Un oral de rattrapage est possible lorsque la moyenne obtenue se situe entre 8 et 10 sur 20.

Le socle commun et les spécialités

Les programmes de français (en première), de philosophie (en terminale), d'histoire-géographie, d'enseignement moral et civique, d'enseignement, de langues vivantes 1 et 2 et d'éducation physique et sportive sont communs à toutes les classes de la voie générale.

En première, les élèves choisissent trois spécialités dans la liste suivante, en fonction des propositions de leur établissement :

- arts ; écologie, agronomie et territoires ;
- histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques ;
- humanités, littérature et philosophie ;
- langues et littératures étrangères ;
- mathématiques ;
- numérique et sciences informatiques ;
- physique-chimie ;
- sciences de la vie et de la Terre ;
- sciences de l'ingénieur ;
- sciences économiques et sociales.

Seules deux des trois spécialités sont conservées en terminale et font l'objet d'une épreuve.

Le contrôle continu : 40 % de la note finale

Le contrôle continu des classes de première et terminale compte pour 40 % de la note finale du baccalauréat.

30 % de ce contrôle continu reposent sur des épreuves communes organisées au cours des années de première et de terminale. Ces épreuves communes ont lieu aux deuxième et troisième trimestres de l'année de première et au troisième trimestre de l'année de terminale. Les sujets sont issus d'une « banque nationale numérique de sujets » et les copies sont anonymisées et corrigées par d'autres professeurs que ceux de l'élève.

Les 10 % restants correspondent à la prise en compte des bulletins scolaires de l'élève.

Les épreuves terminales

En première, une épreuve anticipée de français, comprenant un écrit et un oral est organisée au mois de juin. En terminale, les élèves doivent passer deux épreuves de spécialité à la fin du mois de mars, une épreuve écrite de philosophie et un grand oral au mois de juin.

Message à destination des auteurs des textes figurant dans cet ouvrage ou de leurs ayants-droit : si malgré nos efforts, nous n'avons pas été en mesure de vous contacter afin de formaliser la cession des droits d'exploitation de votre œuvre, nous vous invitons à bien vouloir nous contacter à l'adresse bucquet@lemonde.fr.

En partenariat avec 

Complétez vos révisions du bac sur www.assistancescolaire.com :
méthodologie, fiches, exercices, sujets d'annales corrigés...
des outils gratuits et efficaces pour préparer l'examen.

Le Monde CAMPUS

A l'approche du baccalauréat 2021 et durant l'examen, Le Monde Campus vous propose des conseils de lectures et de révisions, des quiz, des directs avec des professeurs, ainsi que les sujets et corrigés des épreuves.

Toute l'année, nos journalistes racontent comment les étudiants et jeunes diplômés se forment, travaillent et changent la société.

Rendez-vous sur la rubrique [Lemonde.fr/campus](https://www.lemonde.fr/campus) et dans *Le Monde* avec les pages « Le Monde Campus O21 » et les suppléments mensuels « Le Monde Campus ».



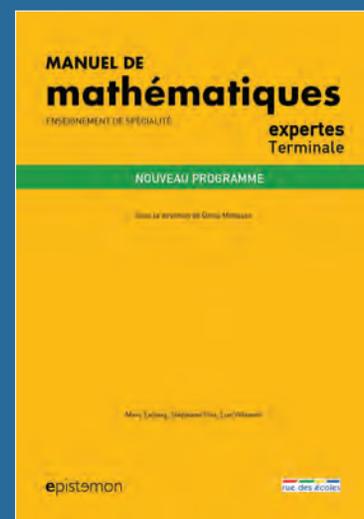
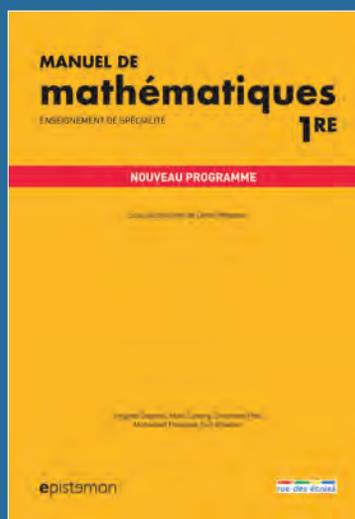
MANUELS DE MATHÉMATIQUES

NOUVEAU PROGRAMME

Des manuels de mathématiques inédits, conformes aux nouveaux programmes et accessibles à tous.

- Une place très importante donnée aux démonstrations, au raisonnement et faisant appel à la créativité.
- De nombreux approfondissements permettant aux élèves ou à leurs professeurs de choisir des thèmes d'étude complémentaires.
- Une annexe dédiée à la programmation Python.

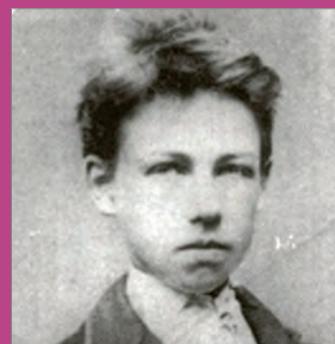
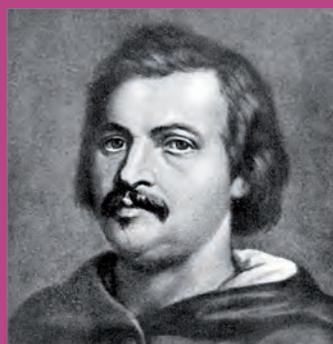
Cible : élèves de première et terminale
format : 17 x 24 cm | 368 pages | 19,50 €



Retrouvez toutes nos collections pour préparer le baccalauréat sur
www.ruedesecoles.com

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle	p. 5
chapitre 01 – Madame de Lafayette, <i>La Princesse de Clèves</i>	p. 6
chapitre 02 – Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir</i>	p. 10
chapitre 03 – Marguerite Yourcenar, <i>Mémoires d'Hadrien</i>	p. 14
Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle	p. 25
chapitre 04 – Molière, <i>Le Malade imaginaire</i>	p. 26
chapitre 05 – Marivaux, <i>Les Fausses Confidences</i>	p. 30
chapitre 06 – Jean-Luc Lagarce, <i>Juste la fin du monde</i>	p. 34
La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle	p. 45
chapitre 07 – Victor Hugo, <i>Les Contemplations</i> (I-IV)	p. 46
chapitre 08 – Charles Baudelaire, <i>Les Fleurs du mal</i>	p. 50
chapitre 09 – Guillaume Apollinaire, <i>Alcools</i>	p. 54
La littérature d'idées du XVI^e siècle au XVIII^e siècle	p. 65
chapitre 10 – Montaigne, <i>Essais</i> , « Des Cannibales », I, xxxi ; « Des Coches », III, vi	p. 66
chapitre 11 – Jean de La Fontaine, <i>Fables</i> (VII-XI)	p. 70
chapitre 12 – Montesquieu, <i>Lettres Persanes</i>	p. 74
Grammaire	p. 85
chapitre 13 – L'interrogation	p. 86
chapitre 14 – La négation	p. 87
chapitre 15 – Les propositions subordonnées conjonctives compléments circonstanciels	p. 88
chapitre 16 – Le lexique	p. 89
Le guide pratique	p. 91
La carte mentale	p. 94

LE ROMAN ET LE RÉCIT DU MOYEN ÂGE AU XXI^e SIÈCLE



Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*

Madame de Lafayette est l'auteure de plusieurs ouvrages, mais on l'associe souvent à *La Princesse de Clèves* tant ce roman publié d'abord anonymement en 1678 a marqué les esprits. Le lecteur y découvre les pouvoirs de la passion amoureuse grâce à une analyse qui brille par sa finesse. Toutefois, au-delà de l'histoire de quelques individus, Madame de Lafayette fait aussi le portrait d'une société dans laquelle la morale joue un rôle complexe.



Madame de Lafayette.

D'une société à l'autre

Entre XVI^e et XVII^e siècle

Madame de Lafayette accorde **une grande importance à l'Histoire** dans ses récits. Dans *La Princesse de Clèves*, elle propose au lecteur du XVII^e siècle **un voyage dans le temps** en lui ouvrant les portes de la cour d'Henri II. Dès l'incipit, elle nous plonge ainsi au cœur du XVI^e siècle, et les premières pages du roman prennent l'allure d'un défilé de grandes figures de cette période historique.

Ce cadre est loin d'être accessoire puisque nous rencontrons bien des personnages historiques qui jouent un rôle important dans l'intrigue du roman. C'est notamment le cas de Marie Stuart, alors reine dauphine puis reine de France après la mort d'Henri II.

Ce détour par le XVI^e siècle ne vise pas seulement à proposer au lecteur un cadre atypique. La société que Madame de Lafayette fait revivre lui permet également **d'évoquer librement le XVII^e siècle dans lequel elle vit**. La cour d'Henri II peut alors rappeler celle de Louis XIV.

Entre Histoire et fiction

Madame de Lafayette parvient à créer un cadre historique vraisemblable, mais elle prend aussi **certaines libertés avec l'Histoire**. En effet, tous ses personnages n'ont pas réellement existé, ou alors leur existence historique ne correspond pas tout à fait à celle de leur double fictif. Les noms des protagonistes du roman sont certes attestés, mais l'auteure comble par son imagination

un certain nombre de vides, si bien qu'elle réécrit en partie l'Histoire.

Madame de Lafayette **mêle en outre étroitement l'Histoire et la fiction**. Elle donne par exemple le sentiment que des personnages fictifs ont pu modifier le cours de l'Histoire de France. C'est notamment le cas lorsque la princesse de Clèves et le duc de Nemours, dans la troisième partie du roman, sont contraints de réécrire un billet pour tromper la reine. Non seulement la reine n'est pas dupe, mais elle accuse la reine dauphine : « cette pensée augmenta tellement la haine qu'elle avait pour cette princesse qu'elle ne lui pardonna jamais, et qu'elle la persécuta jusqu'à ce qu'elle l'eût fait sortir de France ».

PARCOURS

Individu, morale et société.

Étymologiquement, l'« individu » désigne un objet unique par rapport à un ensemble, à une espèce. Le personnage de roman peut s'intégrer à la société et en refléter les valeurs, mais il est parfois en marge de celle-ci. De quelle manière le personnage de roman envisage-t-il son individualité dans la construction sociale ?

LA NORME MORALE ET SOCIALE

- Les romanciers montrent l'importance des règles sociales, en racontant l'histoire de personnages qui ne les respectent pas toujours. Les extravagances de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron (1651), qui sont une entorse à la norme de l'honnête homme cultivé et modéré, le rendent ridicule et font de lui un personnage grotesque. Choderlos de Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses* (1782), montre des

personnages pour qui la seule voie possible est le rejet des valeurs communes et l'exaltation des inclinations personnelles. Leur punition à la fin du roman donne à l'œuvre une dimension morale.

- Le personnage peut ainsi rester en marge de la société par ses idées et/ou par son comportement qui choque lorsqu'il ne répond pas aux attentes sociales. Meursault, dans *L'Étranger* de Camus (1942), ne pleure pas à l'enterrement de sa

mère, tue un Arabe sur une plage, refuse de recevoir la confession du prêtre avant son exécution. Cela véhicule parfois une réflexion critique sur la société dans laquelle il s'insère : le procès de Meursault met en scène une justice plus intéressée par la marginalité du personnage que par sa culpabilité réelle.

EXPLIQUER LA SOCIÉTÉ GRÂCE À L'INDIVIDU

- Les romanciers du XIX^e siècle

Les pouvoirs de la passion

Des charmes puissants

Madame de Lafayette utilise aussi ce cadre historique pour nourrir **sa représentation des pouvoirs de l'amour**. Ainsi, dès l'incipit, elle s'attarde sur les liens qui unissent le roi à Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois et puissante maîtresse d'Henri II : « quoique sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente ». Cette violence annonce la force des passions qui seront dépeintes durant tout le roman.

Il est en effet difficile de résister aux charmes de l'amour et ce dernier semble réellement ensorceler certains personnages. Les scènes de rencontre, qui renouvellent le topos de l'*innamoramento*, ont la violence et la soudaineté du coup de foudre. C'est ce qu'éprouvent tour à tour le prince de Clèves et le duc de Nemours en découvrant M^{lle} de Chartres. Le prince conserve ainsi « une passion violente et inquiète » qui le trouble sans cesse. Il donne l'impression d'être le jouet de puissances qui le dépassent : la joie d'être l'époux de celle qu'il aime s'accompagne de la douleur de voir que cette passion n'est pas partagée. Nous en revenons alors au sens étymologique de « passion », qui véhicule cette idée de souffrance.

Des pouvoirs complexes

Si la passion amoureuse peut animer les personnages, elle est donc aussi responsable de leurs troubles. C'est ce que réalisent constamment la princesse de Clèves et le duc de Nemours en passant sans cesse d'une émotion à l'autre. L'individu semble alors morcelé tant **des forces a priori opposées cohabitent en lui**.

La princesse de Clèves doit ainsi lutter contre son envie de voir le duc de Nemours. Elle est à la fois rassurée et déçue de s'en éloigner. **Les longues phrases sinueuses** parviennent à traduire ces sentiments contradictoires. Dans la deuxième partie, la princesse de Clèves est confrontée à cette étrange expérience : « Le discours de M. de Nemours lui plaisait et l'offensait quasi également [...]. L'inclination qu'elle avait pour ce prince lui donnait un trouble dont elle n'était pas maîtresse. » Mais ce qui complique encore cette représentation des passions, c'est que l'individu doit sans cesse composer avec une société qui le guette et le surveille.

L'individu face à la société

Le regard de la société

La cour est un espace dans lequel **l'intime est constamment menacé**. L'aveu de la princesse de Clèves, même si son identité reste floue pour la plupart des personnages, devient ainsi un objet de conversation. Le duc de Nemours fait l'erreur de confier cette histoire au vidame de Chartres, qui en parle à son tour à M^{me} de Martigues. La dauphine en vient en définitive à restituer à la princesse de Clèves sa propre aventure, ce qui cause à cette dernière « une douleur qu'il est difficile d'imaginer ».

L'individu vit constamment **sous le regard de la société**. Ce poids est tel que chacun, pour exister, doit briller par sa conversation, ses actions ou son apparence, car **la cour est l'espace du paraître**. Dans la deuxième partie du roman, après la signature de la paix, un grand tournoi est par exemple organisé : « Tous les princes et seigneurs ne furent plus occupés que du soin d'ordonner ce qui leur était nécessaire pour paraître avec éclat ». Pour autant, ces apparences sont souvent

trompeuses, comme le montrent les intrigues politiques du roman.

Le poids de la morale

La société joue par ailleurs un rôle important parce qu'elle **impose une morale à l'individu**. La mère de la princesse de Clèves n'est pas seulement une confidente ou une alliée pour sa fille : elle fait aussi office de directeur de conscience. Après avoir accueilli la nouvelle de sa mort prochaine « avec un courage digne de sa vertu et de sa piété », elle met une dernière fois sa fille en garde contre l'amour qu'elle porte au duc de Nemours, et le déshonneur qui risque de rejaillir sur elle et son mari.

Cette norme est peu à peu intériorisée par la princesse de Clèves qui en vient finalement, alors que rien ne l'y oblige plus, à repousser le duc de Nemours. C'est ce qui surprend ce dernier, qui évoque un « fantôme de devoir ». Il y a ainsi dans l'œuvre elle-même une **visée moralisatrice**. C'est en restant fidèle à cette décision et en faisant le choix d'une solitude austère que la princesse de Clèves laisse « des exemples de vertu inimitables », pour reprendre les derniers mots du roman. Madame de Lafayette éclaire ici le *xvi^e* siècle à la lumière du *xvii^e* puisque les codes sociaux et moraux qu'elle utilise sont en partie ceux de son époque.

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

- La trop discrète M^{me} de La Fayette p. 18 (Claire Paulhan, *Le Monde* daté du 22.07.1988)

tendent de mettre en lumière les contraintes pesant sur l'individu et les effets produits par le milieu sur le tempérament de leurs personnages : Balzac dresse ainsi un inquiétant portrait moral et physique de Gobseck déterminé par son souci des économies (*Gobseck*, 1830), Zola dépeint le pouvoir de séduction et le goût du luxe de la demi-mondaine Nana (*Nana*, 1880).

- La difformité ou la laideur permettent d'exprimer la faiblesse de

la condition humaine, comme dans la description de l'agonie d'Emma (Flaubert, *Madame Bovary*, 1857).

L'INDIVIDU PEUT-IL ÉCHAPPER À LA MORALE SOCIALE ?

- L'individu apprend à connaître les fonctionnements de la société et se forge progressivement une représentation de l'existence humaine par un questionnement sur lui-même. Dans *L'Éducation sentimentale* de

Flaubert (1869), le jeune Frédéric tombe amoureux d'une femme mariée, Mme Arnoux. Il confronte ses idéaux romantiques à la réalité de la morale sociale et finit par sombrer dans la désillusion. Tchen, dans *La Condition humaine de Malraux* (1933), fait de la lutte armée sa seule raison de vivre. Son engagement révolutionnaire est l'objet d'un questionnement moral et politique, qui l'amène à se forger une véritable mystique suicidaire.

CITATIONS

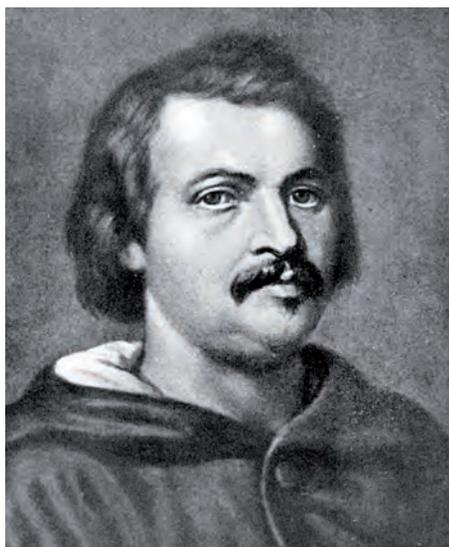
Le poids de la société dans La Princesse de Clèves.

- « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, [...] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité. »
- « Songez à ce que vous devez à votre mari ; songez à 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 ».

Dissertation

Le personnage de roman doit-il nécessairement affronter des forces qui le dépassent ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette ainsi que sur des lectures personnelles.



Honoré de Balzac.

Introduction

Analyse du sujet :

Si le héros de tragédie est souvent confronté à un destin contre lequel il lutte en vain, le personnage de roman semble a priori moins entravé. *La Princesse de Clèves* présente pourtant le cas d'un personnage qui doit sans cesse composer avec le poids de cadres auxquels il est difficile d'échapper. Peut-on alors dire que le personnage de roman doit lui aussi affronter des forces qui le dépassent ? Cette question interroge les relations que le personnage entretient avec le milieu dans lequel il est plongé.

Annonce du plan :

Nous commencerons donc par souligner l'importance de la société avant d'interroger le rôle que peut aussi jouer la morale. Il sera cependant nécessaire, pour finir, de remarquer que le personnage peut parfois se retrouver face à lui-même.

Le plan développé

I. Le rôle de la société

A. Un animal politique

L'être humain n'est pas solitaire, rappelle Aristote lorsqu'il le présente comme un « animal politique ». Le personnage de roman est

bien souvent aux prises avec un milieu social.

Dans *La Princesse de Clèves*, nous faisons connaissance avec la cour avant même de découvrir celle qui donne pourtant son nom au roman. Cette parade permet de mettre en valeur le duc de Nemours puis M^{lle} de Chartres. Celle qui devient ensuite la princesse de Clèves découvre rapidement qu'on peut difficilement vivre éloigné du regard de la société. Même les scènes les plus intimes, comme celle de l'aveu à son mari, sont ensuite transformées en sujet de conversation.

Le récit a sur ce point l'apparence d'un roman d'apprentissage. Balzac suit au XIX^e siècle un chemin similaire dans *Le Père Goriot*. Rastignac ouvre par exemple les yeux sur une société qui le déçoit et qu'il défie.

B. Déterminations

Émile Zola rappelle qu'il est difficile, pour un personnage, d'échapper à ses origines et son milieu social. Le héros de roman est déterminé par ces forces qui sont parfois aussi puissantes que le destin.

M^{me} de Clèves est elle aussi gouvernée par son origine et son milieu social, même si ces facteurs déterminants n'ont pas la même fonction que dans les romans de Zola. C'est d'ailleurs sa mère qui lui rappelle le poids de la famille et celui des conventions sociales en l'éclairant sur la cour. Elle lui transmet également une série de conseils.

Le personnage est donc bien en partie gouverné par une société à laquelle il est difficile d'échapper. Mais ces déterminations jouent aussi un rôle important lorsque les normes sociales deviennent des normes morales.

REPÈRES

Aux sources du roman : de l'auditeur au lecteur.

- Le terme « roman » a été utilisé pour la première fois au Moyen Âge, pour désigner un récit littéraire, généralement écrit en vers, rédigé en « roman » (en langue « vulgaire ») par opposition au latin. C'est cette forme du « roman » que troubadours et trouvères utilisent pendant tout le Moyen Âge, afin de raconter les exploits des chevaliers. Le récit écrit n'est alors qu'un support pour la mémoire, puisque la littérature est

profondément orale : ses destinataires sont des auditeurs et non pas, comme aujourd'hui, des lecteurs. Cette littérature s'adresse d'ailleurs à un public restreint, celui des seigneurs et de leur cour.

- À travers ses romans (*Le Conte du Graal*, *Le Chevalier à la charrette*, etc.), l'un des auteurs les plus célèbres de cette période, Chrétien de Troyes, a ainsi su créer un genre narratif – enchaînant des épisodes suivis mais aussi entrelaçant différentes « histoires » – pour

célébrer les exploits d'hommes valeureux dans un temps légendaire et mettre en relief les éléments culturels et religieux du XIII^e siècle. Ces trois aspects sont, précisément, les orientations qui guident, aujourd'hui encore, notre perception du « roman ». En effet, nous sommes attentifs à la façon dont chaque auteur module les spécificités du genre romanesque, au « héros » – motif central du roman – et enfin à la vision du monde qui transparait à travers l'œuvre.

- Au XVI^e siècle, grâce à la diffusion de l'imprimerie, le roman bénéficie d'un public plus large qui devient lecteur plus qu'auditeur. Les œuvres majeures sont les romans satiriques de Rabelais (*Pantagruel*, 1532, *Gargantua*, 1534, suivis de trois autres Livres) qui traitent dans un registre burlesque les thèmes majeurs de l'humanisme : éducation, religion, guerre.

II. Le poids des valeurs morales

A. Leçons de morale

Le roman de Madame de Lafayette fait revivre « les dernières années du règne de Henri second », comme l'annonce l'incipit. C'est pourtant avec le regard du XVII^e siècle que Madame de Lafayette observe le XVI^e siècle.

En portant à l'écran *La Princesse de Montpensier*, Bertrand Tavernier a affirmé que le rapport aux passions ou au corps était un peu moins étouffant au XVI^e siècle. On retrouve donc dans *La Princesse de Clèves* certains codes esthétiques ou moraux de la préciosité.

On sent aussi dans ce roman l'influence du jansénisme. La mère de l'héroïne, avant d'expirer, met sévèrement sa fille en garde en lui rappelant qu'il lui faut opposer la fermeté de « la vertu et [du] devoir » aux attraits de la passion : « vous êtes sur le bord du précipice : il faut de grands efforts et de grandes violences pour vous retenir ». À la fin du roman, M^{me} de Clèves fait figure de modèle en ayant réussi à suivre la voie de la morale.

B. Entre vertu et transgression des normes

Il ne faut pourtant pas considérer l'histoire du roman comme une longue suite de leçons de morale. Bien que le roman enferme l'héroïne dans un cadre en apparence bien dessiné, il contient des scènes singulières.

Ainsi, M^{me} de Clèves, durant l'épisode de

l'aveu, fait une entorse aux convenances sociales et morales en avouant implicitement à son mari qu'elle en aime un autre que lui. Elle en a bien conscience puisqu'elle annonce avant toute chose : « je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari ».

Cette scène a entraîné des débats importants au XVII^e siècle et beaucoup l'ont jugée invraisemblable. Elle participe pourtant de l'originalité de ce récit et de ce personnage.

Le roman permet par conséquent de décrire le cadre moral dans lequel un personnage évolue. Reste que toutes ces forces sont extérieures aux personnages : d'autres sont beaucoup plus personnelles, mais elles n'en sont pas moins redoutables.

III. Une lutte contre soi

A. Des normes intériorisées

En étant privée de sa mère, la princesse de Clèves pourrait être libérée d'un regard aussi bienveillant que directif, mais le personnage a en réalité parfaitement intériorisé les normes sociales ou morales.

La mort de M. de Clèves pourrait permettre aux personnages de vivre plus librement : « il n'y a plus de devoir qui vous lie, vous êtes en liberté », lui rappelle le duc de Nemours. Il n'en est rien. M^{me} de Clèves évoque certes « la destinée » qui a empêché que tous deux se rencontrent avant son mariage, mais c'est bien « le devoir » qui semble en définitive conduire le personnage.

Même des personnages moins vertueux que M^{me} de Clèves peuvent faire cette expérience. Dans *Thérèse Raquin*, Thérèse et Laurent sont ainsi rongés par leur conscience et leur crainte après le meurtre de Camille. C'est ce qui les conduit à leur perte alors que personne ne les soupçonne.

B. Tensions

Les personnages peuvent ainsi être divisés et tiraillés par des forces opposées.

La langue de Madame de Lafayette, à la fois limpide et sinieuse, traduit parfaitement cette complexité. C'est par exemple ce que confirment ces propos de M. de Clèves : « je n'ai que des sentiments violents et incertains dont je ne suis pas le maître. Je ne me trouve plus digne de vous ; vous ne me paraissez plus digne de moi. Je vous adore, je vous hais, je vous offense, je vous demande pardon ; je vous admire, j'ai honte de vous admirer. » C'est aussi ce que constate inlassablement M^{me} de Clèves, qui est sans cesse écartelée entre sa crainte et son envie de voir le duc de Nemours.

Cette plongée dans des consciences tourmentées participe pleinement de la modernité de ce roman qui, tout en s'inscrivant dans son époque, annonce aussi des expériences menées au XX^e siècle. Dans une langue bien évidemment différente, Virginia Woolf nous plonge par exemple dans des consciences particulièrement agitées.

Conclusion

Le propre du roman n'est donc pas seulement de confronter le personnage à une société qui peut à la fois l'inclure et le menacer. Ce genre littéraire permet aussi de raconter des luttes plus intérieures, dans lesquelles le personnage peut se retrouver finalement face à lui-même. On comprend dès lors le succès de *La Princesse de Clèves* qui, plus de trois siècles après sa première publication, n'a sans doute rien perdu de sa singularité et de sa modernité.

CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE

Confondre personnage de roman et personnage de tragédie classique. Le sujet impose de réfléchir sur un seul genre.

REPÈRES

Les techniques de caractérisation du personnage.

CARACTÉRISATION DIRECTE

Le héros est d'abord caractérisé par sa désignation : un prénom et un nom. Certains patronymes donnent ainsi un « indice » sur le caractère ou la condition sociale du personnage. Son identité est complétée par un physique, des vêtements, l'appartenance à un certain milieu, l'environnement familial, etc. Zola, dans les *Rougon-Macquart*, ajoutera à ces

éléments la notion d'hérédité avec des personnages de plusieurs générations différentes appartenant à la même famille.

Une caractérisation psychologique peut également être utilisée. Chez Balzac, le physique et le caractère sont souvent liés : Madame d'Espard, femme du monde cruelle et intéressée, est ainsi dotée d'un « profil d'aigle ».

CARACTÉRISATION INDIRECTE

Le héros peut aussi livrer des aspects de sa personnalité à travers des

éléments « indirects » : ses gestes, ses actions, son comportement. De plus, les dialogues insérés dans le récit sont également porteurs d'indications sur le personnage.

Enfin, un objet ou un vêtement peuvent parfois fonctionner comme des symboles, donnant un éclairage essentiel sur le héros. Flaubert, par exemple, dans le portrait de Charles Bovary enfant, qu'il affuble d'une invraisemblable casquette, signe, dès les premières pages de l'œuvre, la condamnation de ce personnage.

CARACTÉRISATION DYNAMIQUE

Le personnage de roman évolue constamment au cours de l'œuvre. Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal montre un Julien Sorel d'abord totalement absorbé par ses ambitions sociales, prêt à tout pour « réussir ». Puis, à la fin du roman, un homme se rapprochant, au contraire, de ses pairs, rejetant l'hypocrisie et l'ambition au profit de l'amour et de la solidarité.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*

Stendhal pensait écrire pour les *happy few* et pour la postérité. Le succès posthume rencontré par *Le Rouge et le Noir* ne semble pas l'avoir démenti. Dans ce roman publié pour la première fois en 1830, le lecteur suit le parcours de Julien Sorel, un jeune homme qui est bien décidé à s'élever au-dessus de sa condition.



Stendhal par Silvestro Valeri, 1836.

Le personnage et son époque

Des jalons discrets

« Chronique du XIX^e siècle » et « chronique de 1830 » : les sous-titres de ce roman **inspiré par des faits divers** traduisent la volonté d'ancrer le récit dans une époque précise. Le chapitre XXII de la première partie s'intitule même « Façons d'agir en 1830 ». Il s'agit donc pour Stendhal d'explorer l'époque contemporaine. Il met d'ailleurs en scène un dialogue avec son éditeur, durant lequel ce dernier le pousse à inclure des éléments politiques dans quelques conversations, pour rendre le roman **plus actuel et plus vraisemblable**.

Pour autant, Stendhal ne multiplie pas les indications chronologiques. Il se contente de **quelques jalons** pour montrer les liens qui unissent le héros du roman et la société dans laquelle il espère briller. C'est ainsi que Julien Sorel fait référence à *Hernani*, célèbre drame de Victor Hugo joué pour la première fois en février 1830.

Le portrait d'une société

Il s'agit, pour Stendhal, de peindre une société sans l'idéaliser. En ce sens, il s'inscrit bien à sa manière dans l'esthétique réaliste, même si le réalisme n'est pas encore théorisé. Tout au long du récit, nous respirons « **l'atmosphère empestée des petits intérêts d'argent** ». Le père de Julien se montre ainsi particulièrement avare et se console de la mort de son fils parce qu'il pense en tirer un peu d'argent. **La religion** n'échappe pas à ce portrait critique, bien que l'abbé Pirard soit un allié précieux pour Julien Sorel.

Le héros du roman comprend donc rapidement **l'importance des apparences** dans une société où le paraître l'emporte sur l'être. Ses relations avec les autres personnages peuvent en effet varier selon les vêtements qu'il porte : le marquis le traite « comme un égal » lorsqu'il endosse un élégant habit bleu, alors qu'il continue à lui parler avec hauteur lorsqu'il est vêtu de son habituel habit noir. Le nouveau nom qu'il reçoit à la fin du roman, en masquant ses origines, semble également le transfigurer. L'amour semble seul pouvoir **atténuer les différences de classe**, même si Julien Sorel reste souvent sourcilieux sur ce point. Mathilde de La Mole sacrifie ainsi le titre de duchesse que son père pouvait lui offrir par un mariage avantageux. M^{me} de Rênal oublie quant à elle le statut de Julien puisqu'« elle l'aim[e] mille fois plus que la vie et ne fai[t] aucun cas de l'argent ».

Un singulier roman d'apprentissage

Évolutions

Nous suivons l'évolution du « héros » au fil des pages de ce **roman d'apprentissage**. Dans le livre premier et durant les premiers chapitres du livre second, Julien Sorel commet de nombreuses maladroites, ce qui n'est pas

PARCOURS

Le personnage de roman, esthétique et valeurs.

LE PERSONNAGE DE ROMAN

Le personnage est un être de fiction souvent ancré dans une époque et un milieu. Il porte un nom qui le classe et dont le sens est souvent symbolique : Ferdinand Bardamu (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932) évoque ainsi un barda qui est mû, un équipement de soldat que l'on bouge. Le personnage relève souvent d'un type romanesque :

Gil Blas incarne le picaro (Lesage, *Gil Blas*, 1715) ; Manon Lescaut (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, 1731), la femme fatale.

LE PERSONNAGE COMME INCARNATION DE VALEURS

• Un personnage de roman est le reflet de valeurs. L'exemple du roman de Camus *La Peste* (1947) est à cet égard éclairant : Rieux, incarnant la lutte contre le fléau de la peste, rencontre un journaliste qui, lui, est prêt à tout pour quitter

la ville où la peste s'est déclarée, et rejoindre sa bien-aimée. Pour ce jeune homme, l'amour est plus important que la solidarité avec les habitants. Mais Rieux ne le condamne pas. Les deux perspectives sont ainsi données au lecteur, comme deux choix personnels, engageant deux modes de comportement et deux visions du monde.

• Ni le narrateur ni le romancier ne sont forcément en accord avec les visions du monde portées par les personnages : l'ironie de Flaubert,

dans *L'Éducation sentimentale*, fait éclater aux yeux du lecteur l'aspect illusoire de la conception du monde de Frédéric Moreau.

MISE EN VALEUR ESTHÉTIQUE DU PERSONNAGE

• La première apparition du personnage est significative. Il peut être présent dès le titre (Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*). Son apparition, parfois dès l'incipit, annonce les enjeux du roman. Le personnage est mis en valeur de

sans donner au récit une allure comique. Même s'il est parfois naïf, le personnage a lui-même conscience de ses erreurs, par exemple lorsqu'une question de M^{me} de Rênal le désarçonne au chapitre XIV de la première partie : « Il fut gauche et s'exagéra sa gaucherie. » Face au marquis de La Mole, ses manières trahissent aussi sa naissance et sa **méconnaissance des convenances**.

Pour autant, l'intelligence et l'exceptionnelle mémoire de Julien Sorel lui permettent de gagner peu à peu en aisance et en confiance. Il est pour cela aidé par **différents adjuvants qui le guident** pour triompher dans la société comme dans ses relations amoureuses. C'est par exemple le cas de Korasoff : « Vous n'avez pas compris votre siècle, lui disait le prince Korasoff : faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous. Voilà, d'honneur, la seule religion de l'époque. » Les conseils de ce prince russe vont s'avérer décisifs pour conquérir définitivement Mathilde de La Mole.

Un parcours sinueux

Le trajet suivi par Julien Sorel n'est cependant pas tout à fait linéaire. Son parcours s'apparente même à **une boucle** dans la mesure où il revient finalement sur ses pas en délaissant Mathilde de La Mole pour retrouver M^{me} de Rênal. Il retrouve également son père, qui ne semble guère avoir changé depuis leur précédente rencontre. De même, sa relation avec Mathilde de La Mole est particulièrement sinieuse : il peut soudainement passer du statut de vainqueur à celui d'homme méprisé, avant d'être de nouveau aimé.

De plus, malgré leurs évolutions, les personnages de Stendhal conservent des caractéristiques bien particulières. **L'ambition** qui anime Julien ne le quitte pas durant le roman, excepté en prison. Ses valeurs et ses modèles

restent aussi sensiblement les mêmes. Il se tourne ainsi volontiers vers **Napoléon** et son *Mémorial de Sainte-Hélène*, même s'il doit souvent cacher son admiration pour l'Empereur. Mathilde de La Mole aussi agit avec une forme de constance, même lorsqu'elle est inconstante. Elle se rêve par exemple sans cesse en héroïne et elle **s'identifie** tout particulièrement à Marguerite de Navarre.

L'espace des passions

Élans et souffrances

Pour traduire les élans de ses personnages, Stendhal manie volontiers **l'hyperbole**. Il s'agit à chaque fois de traduire la soudaineté et l'intensité des sentiments. À la fin du chapitre XIII du livre second, le narrateur précise : « Jamais la musique ne l'avait exalté à ce point. Il était un dieu. » C'est notamment ce **caractère passionné** qui finit par attirer Mathilde de La Mole. Cette dernière est même ravie lorsque Julien Sorel, dans un mouvement de colère, semble prêt à la tuer. M^{me} de Rênal est également « transportée du bonheur d'aimer », et **cet amour peut la pousser à enfreindre bien des règles**.

Tout en animant les personnages, **la passion conserve son sens étymologique** et elle peut mener vers la souffrance. Julien Sorel se reproche fréquemment cette **grande sensibilité** qui lui cause bien des problèmes. L'âme de Mathilde de La Mole est elle aussi « en proie à de violents combats », et l'amour absolu qui s'empare finalement d'elle lui apporte autant de joies que de souffrances. Le roman s'achève sur la mort de M^{me} de Rênal, qui ne survit que trois jours à celui qu'elle aime.

Les dimanches de la vie »

Le narrateur du roman s'invite volontiers dans le récit et il n'hésite pas à **commenter les réactions des personnages** ou à s'adresser aux lecteurs. Ces intrusions permettent parfois de **mettre à distance** les émotions des personnages, d'autant que les élans sont troublés par de nombreuses dissonances. **Le registre pathétique** voisine ainsi avec des **éléments comiques**. Le lecteur peut certes se trouver parfois ému, mais il sourit aussi beaucoup en tournant ces pages. Le marquis de La Mole rappelle d'ailleurs très justement : « il faut s'amuser [...] il n'y a que cela de réel dans la vie ».

S'il évoque les émotions de ses personnages, Stendhal se méfie donc des envolées lyriques qui peuvent alourdir la narration. Il joue aussi avec les **différents rythmes du récit**, en s'attardant longuement sur une scène avant de proposer d'audacieuses ellipses ou de soudains sommaires. Le style alerte traduit **les incessants mouvements de la vie**. Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq affirme même que ce roman est « un refuge fait pour dimanches de la vie, où l'air est plus sec, plus tonifiant, où la vie coule plus désinvolte et plus fraîche ».

DEUX ARTICLES DU MONDE À CONSULTER

- Nicolas Mathieu, les vies désœuvrées p. 19 (Macha Séry, *Le Monde des livres* daté du 14.09.2018)
- Stendhal ou l'amour comme révolte contre l'ordre social p. 20 (Michel Contat, *Le Monde des livres* daté du 16.03.2007)

différentes façons au sein de l'écriture romanesque : art du portrait et description (Balzac), monologue intérieur (Virginia Woolf).

- Le roman met en scène des personnages d'exception qui font rêver et auxquels le lecteur peut avoir envie de s'identifier. Mais certains romanciers remettent en question le héros en proposant des personnages immoraux ou peu exceptionnels. S'instaure ainsi la notion d'antihéros : vulgarité de Bardamu (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932) ;

absence de volonté et dégoût de la vie d'Aurélien (Aragon, *Aurélien*, 1944).

- Les détracteurs du personnage remettent en cause la notion même de personnage, jugée périmée à la fin du xx^e siècle par les auteurs du Nouveau Roman, comme Alain Robbe-Grillet qui ne donne que de simples initiales aux personnages dans *La Jalousie* (1957). Cependant, le personnage résiste et reste au cœur du dispositif narratif au xxi^e siècle.

CITATIONS

Le vulgaire et le génie dans Le Rouge et le Noir.

- « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. »

- « [...] un des caractères du génie est de ne pas traîner sa pensée dans l'ornière tracée par le vulgaire. »

« L'air triste ne peut être de bon ton ; c'est l'air ennuyé qu'il faut. Si vous êtes triste, c'est donc quelque chose qui vous manque, quelque chose qui ne vous a pas réussi. »

Commentaire

Vous commenterez ce texte issu du roman Le Rouge et le Noir de Stendhal.

Julien s'échappa rapidement et monta dans les grands bois par lesquels on peut aller de Vergy à Verrières. Il ne voulait point arriver sitôt chez M. Chélan. Loin de désirer s'astreindre à une nouvelle scène d'hypocrisie, il avait besoin d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agitaient.

J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille !

Ce mot lui peignait en beau toute sa position, et rendit à son âme quelque tranquillité.

Me voilà avec cinquante francs d'appointments par mois, il faut que M. de Rênal ait eu une belle peur. Mais de quoi ?

Cette méditation sur ce qui avait pu faire peur à l'homme heureux et puissant contre lequel une heure auparavant il était bouillant de colère acheva de rasséréner l'âme de Julien. Il fut presque sensible un moment à la beauté ravissante des bois au milieu desquels il marchait. D'énormes quartiers de roches nues étaient tombés jadis au milieu de la forêt du côté de la montagne. De grands hêtres s'élevaient presque aussi haut que ces rochers dont l'ombre donnait une fraîcheur délicieuse à trois pas des endroits où la chaleur des rayons du soleil eût rendu impossible de s'arrêter.

Julien prenait haleine un instant à l'ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt, par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres, il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. L'air pur de ces montagnes élevées communiqua la

sérénité et même la joie à son âme. Le maire de Verrières était bien toujours, à ses yeux, le représentant de tous les riches et de tous les insolents de la terre ; mais Julien sentait que la haine qui venait de l'agiter, malgré la violence de ses mouvements, n'avait rien de personnel. S'il eût cessé de voir M. de Rênal, en huit jours il l'eût oublié, lui, son château, ses chiens, ses enfants et toute sa famille. Je l'ai forcé, je ne sais comment, à faire le plus grand sacrifice. Quoi ! plus de cinquante écus par an ! un instant auparavant je m'étais tiré du plus grand danger. Voilà deux victoires en un jour ; la seconde est sans mérite, il faudrait en deviner le comment. Mais à demain les pénibles recherches.

Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il envoyait cette force, il envoyait cet isolement.

C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?

(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, livre premier, chapitre x)

Introduction

Présentation de l'extrait :

Stendhal occupe une position bien particulière dans l'histoire de la littérature française. Si son œuvre emprunte indéniablement des

caractéristiques à l'esthétique réaliste, le romancier ne renie pas tout à fait les élans de l'âme propres au romantisme. Il veille pourtant à les mettre à distance, comme le prouve souvent *Le Rouge et le Noir*. Dans ce roman, Julien Sorel est bien décidé à s'élever au-dessus de sa condition de fils de charpentier. Entré malgré lui au service de M. de Rênal, il voit peu à peu sa situation évoluer. À l'issue d'un quiproquo, il parvient même à obtenir de M. de Rênal une augmentation de la somme qu'il reçoit chaque mois. À la fin du chapitre x du livre premier, il s'isole pour méditer sur cette victoire pour le moins inattendue.

Problématique et annonce du plan :

Comment Stendhal parvient-il alors à traduire les mouvements de l'âme de son héros ? Pour le comprendre, nous commencerons par observer l'élévation de Julien Sorel avant de montrer que ce personnage mène à sa manière une guerre contre la société. Nous soulignerons pour finir la singularité de cet étrange héros.

Le plan développé

I. Une élévation

A. Une double ascension

Le héros de Stendhal s'élève au propre comme au figuré dans cet extrait. Le verbe « monter » marque le début de cette double ascension. Le lexique renforce par la suite cette impression de hauteur : autour de Julien Sorel se dressent par exemple « de grands hêtres » et on le voit finalement se tenir « debout sur un roc immense » et « debout sur son grand rocher ».

Le personnage perçoit lui-même que cette « position physique » fait sens. D'une part, elle représente son début d'élévation sociale, que viennent matérialiser ces inespérés « cinquante francs d'appointments par mois ». Mais, plus encore, l'ascension traduit le caractère du personnage, qui n'est pas dépourvu d'accents sublimes, pour reprendre le sens étymologique de cet adjectif.

ZOOM SUR...

Le narrateur et les points de vue narratifs.

LE NARRATEUR

Il est celui qui narre, c'est-à-dire qui raconte l'histoire.

- Dans un récit à la première personne, il est le « je » qui s'exprime et peut intervenir dans l'histoire en tant que personnage. Attention,

cependant, à ne pas le confondre avec l'auteur, qui a écrit le livre. Cette distinction entre auteur et narrateur ne s'abolit que dans les récits autobiographiques, fondés justement sur le principe selon lequel l'auteur du livre raconte sa propre vie (c'est ce que l'on appelle le « pacte autobiographique »).

- Dans un récit à la troisième personne, le narrateur n'est pas un personnage de l'histoire : il s'efface derrière les événements narrés. Pourtant, tout récit est forcément raconté à partir d'un certain point de vue : bien que le narrateur ne dise pas « je », il peut manifester sa présence (son jugement, ses

sentiments), par exemple, à travers des modalisateurs.

- Pour faire partager au lecteur l'importance des personnages, le romancier a le choix entre trois points de vue narratifs ou « focalisations ».

LA FOCALISATION ZÉRO

Également appelée « point de vue

B. Une méditation solitaire

La position de Julien Sorel lui permet aussi de s'éloigner des autres hommes. Cette solitude paraît nécessaire pour un personnage qui a besoin « d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agit[ent] ». La colère de Julien s'apaise : « l'air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme ». L'utilisation du point de vue interne nous permet de partager les réflexions de Julien Sorel et de suivre le cheminement de ses pensées.

Stendhal nous offre en somme un paysage état d'âme, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique romantique. Le calme semble total. Même les cigales cessent de chanter et « quand elles se taisaient tout était silence autour de lui ». Stendhal insiste sur ce « silence » absolu puisqu'il répète le terme quelques lignes plus loin pour décrire le vol d'un épervier.

Cette élévation et cette quiétude ne doivent toutefois pas occulter le bouillonnement de l'âme de Julien. Même apaisé, le personnage n'oublie pas qu'il a d'importantes batailles à livrer.

II. En guerre

A. Une bataille

Tout au long du roman, Julien Sorel se rêve en soldat et regrette que le temps des conquêtes napoléoniennes soit révolu. Le héros de Stendhal doit pourtant lui aussi mener des « batailles », pour reprendre un terme répété au début du texte au discours direct.

M. de Rênal est ici un symbole et « le représentant de tous les riches et de tous les insolents de la terre ». L'hyperbole traduit bien l'ampleur de la colère du personnage. Il faut d'ailleurs souligner que l'utilisation d'une périphrase permet de substituer la fonction de M. de Rênal à son identité. Ce dernier est ainsi présenté comme « le maire de Verrières ». Julien Sorel l'associe aussi à « son château » et à « ses chiens », qui viennent

avant l'évocation de sa famille dans l'énumération. Stendhal peint ici une société dans laquelle les apparences l'emportent sur la valeur des êtres.

B. L'ivresse de la victoire

Julien Sorel remporte « deux victoires en un jour » et se trouve « tiré du plus grand danger ». Stendhal associe un vocabulaire presque martial à une hyperbole. Il s'agit ici de représenter le trouble de Julien Sorel, qui a bien cru être perdu par un portrait de Napoléon caché dans sa chambre.

La répétition initiale (« J'ai gagné une bataille [...] j'ai donc gagné une bataille ! ») montre l'allégresse d'un personnage qui semble tenir une forme de revanche. Sa position, « debout sur son grand rocher », est ainsi celle d'un conquérant, qui tient « à ses pieds vingt lieues de pays ». Il n'est donc pas étonnant de voir ressurgir, à la fin du texte, l'image de Napoléon, tant Julien Sorel s'identifie à la figure de l'empereur.

Cette image presque stéréotypée d'un héros triomphant ne doit toutefois pas nous induire en erreur. Stendhal procède en effet à une série de décalages pour renforcer la singularité de son personnage.

III. Un héros singulier

A. Un héros sans réponse

Si Julien Sorel a triomphé de M. de Rênal, il constate lui-même qu'il ignore totalement les raisons de sa victoire. Dès le début de l'extrait, il s'interroge avec perplexité : « il faut que M. de Rênal ait eu une belle peur. Mais de quoi ? ». Stendhal continue par la suite à jouer avec les différents types de phrase pour renforcer le trouble de son personnage. C'est notamment le cas lorsqu'il utilise des phrases exclamatives comme « Quoi ! plus de cinquante écus par an ! ». Or, si Julien Sorel veut cheminer « loin du regard des hommes » pour examiner librement sa situation, il n'est en réalité guère plus avancé à la fin de l'extrait.

Le jeu des points de vue permet à Stendhal

de créer un décalage entre la situation du personnage et les informations dont dispose le lecteur. En effet, c'est grâce à un malentendu presque comique que Julien a vaincu « l'homme heureux et puissant » qu'est M. de Rênal. Certes, Julien Sorel peut difficilement comprendre l'amélioration de sa situation. Mais il est aussi grisé par son orgueil qui, rapidement, « lui [peint] en beau sa position ». Il semble en outre oublier le rôle essentiel joué par Mme de Rênal lors de la première « victoire ».

B. Un héros contemplatif

Comme souvent, le personnage n'est pas maître des passions qui l'agitent. Tout en étant capable de faire preuve d'audace, Julien Sorel est aussi le jouet des événements. Il ne brille ici ni par sa force ni par sa ruse, à l'inverse des héros traditionnels. Il ne s'agit pas pour Stendhal de ridiculiser son personnage mais bien plutôt de montrer qu'il se situe du côté des émotions.

Le chapitre s'achève en outre sur « les mouvements tranquilles et puissants » d'un « oiseau de proie ». Julien Sorel en vient rapidement à « envier » la situation de l'oiseau, mélange de « force » et d'« isolement ». L'ignorance du héros ne freine donc pas son ambition.

Conclusion

Stendhal parvient donc bien à représenter la complexité de son héros. L'approche réaliste n'exclut pas la plongée dans « une foule de sentiments ». Si cette élévation semble temporairement apaiser ce singulier personnage, elle ne met pas un terme au combat qui est le sien. C'est que Julien Sorel n'est pas au bout du parcours imaginé par le romancier. Le héros connaîtra encore d'autres élévations, mais il lui arrivera également de redescendre brutalement sur terre.

omniscient ». Le romancier est « tout-puissant » : il sait tout de son héros et des personnages du roman et livre leurs pensées les plus intimes.

LA FOCALISATION INTERNE

Elle permet de connaître les émotions ou les jugements du héros, mais pas ceux d'autres personnages. Le lecteur ne surplombe plus la « population » du roman, il est avec l'un d'entre eux et découvre, en

même temps que lui, et de l'extérieur, comme lui, les réactions des autres personnages. Ce mode de focalisation facilite l'identification au héros.

LA FOCALISATION EXTERNE

Elle fait du romancier une « caméra » enregistrant l'extérieur des choses. Cette technique laisse le lecteur construire lui-même ses interprétations, et suggère que le monde est opaque, impénétrable.

CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE

- Relever des figures de style sans les mettre en relation avec le sens du texte.
- Se contenter de reformuler l'idée principale du texte.

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

Lorsque Marguerite Yourcenar publie *Mémoires d'Hadrien* en 1951, elle est déjà l'auteure de poèmes, de romans, de nouvelles ou de traductions. C'est pourtant le succès de cet étonnant ouvrage qui lui permet d'accéder à la notoriété. Ce livre nous entraîne dans une époque éloignée mais qui fait écho à la nôtre. Voyant la mort approcher, l'empereur Hadrien revient dans une longue lettre sur son existence et sur les traces qu'il a laissées dans l'Histoire. En nous plongeant dans les méandres d'une conscience, Marguerite Yourcenar parvient à faire du « je » un miroir aux multiples reflets. Il s'agit ainsi sans cesse de se voir « soi-même comme un autre », pour reprendre le titre d'un célèbre ouvrage du philosophe Paul Ricoeur.

À la rencontre d'un empereur romain

Voyages

Mémoires d'Hadrien nous propose un voyage dans le temps. « Animula vagula blandula », « Varius multiplex multiformis », « Tellus stabilita », « Sæculum aureum », « Disciplina augusta » et « Patientia » : ces mots latins qui servent de titres à chacune des parties nous rappellent que cette lettre est écrite par un Romain dont la voix fictive traverse les siècles. Il n'est donc pas étonnant qu'Hadrien évoque un ensemble d'éléments propres à son époque. Il loue ainsi les mérites de l'esclavage, tout en se montrant attentif à la condition des esclaves. Il s'attarde aussi fréquemment sur le système politique de l'Empire romain. Marguerite Yourcenar parvient à éclairer le

lecteur sans jamais lui offrir de lourds exposés. Son érudition et son travail de reconstitution historique sont d'autant plus impressionnants qu'ils ne sont jamais exhibés.

Le statut d'Hadrien l'amène en outre à voyager et à passer de longs moments loin de Rome. Il est lui-même, confie-t-il, « poussé par [son] goût du dépaysement ». Par son regard, nous pouvons ainsi goûter aux charmes d'Athènes, qu'il apprécie tout particulièrement. Marguerite Yourcenar nous offre donc ici toute une série de voyages, dans le temps comme dans l'espace.

Un narrateur complexe

C'est aussi dans une conscience que le lecteur est invité à voyager. Hadrien ne masque pas à son lecteur les détails de son parcours politique, de son caractère ou encore de sa vie

amoureuse. Il ne se met pas nécessairement en valeur. Certes, il sait se montrer capable de patience, de douceur et de clairvoyance. Mais l'ancien soldat peut aussi devenir dur et violent, comme lorsqu'il s'agit de punir des traîtres ou de châtier des peuples qui se soulèvent contre Rome. Il lui arrive ainsi de céder à différents mouvements d'humeur. C'est notamment le cas lorsqu'il s'en prend à son secrétaire : agacé, il lui donne un coup et oublie qu'il tient un « style », c'est-à-dire un poinçon permettant d'écrire. Il lui crève alors un œil, et regrette aussitôt ce geste qu'il ne pourra jamais réparer.

Le statut d'Hadrien en fait par ailleurs un personnage singulier. Il est à la fois un homme comme les autres et un être « unique ». Il est agité par les élans ou les passions qui nous animent tous, mais il jouit d'un statut qu'il est, de son vivant, le seul à connaître. Sa complexité en fait un mystère, et c'est aussi pour mieux se comprendre qu'il prend le temps d'écrire cette longue lettre.

À la rencontre de l'autre

Du « je » au « tu »

Le choix de la forme épistolaire impose un mode de communication bien particulier. Marguerite Yourcenar ne fait entendre qu'une seule voix, celle de l'empereur Hadrien. Cependant, même réduit au silence, le destinataire de la lettre joue un rôle capital. Le jeune Marc Aurèle est le premier lecteur, certes fictif, de cette lettre, comme nous le rappellent de nombreuses marques de la deuxième personne : « Je te recommande Céler : il a toutes les qualités qu'on désire chez un officier placé au second rang ».

Plongeant dans sa conscience et son existence, Hadrien ne s'enferme pas dans un exercice solitaire. Son projet n'a de sens que

PARCOURS

Soi-même comme un autre.

Soi-même comme un autre est un ouvrage philosophique de Paul Ricoeur paru en 1990, dans lequel l'auteur s'interroge sur les questions de l'identité et de la morale, en distinguant le « moi » intérieur et le « soi », par lequel l'homme réalise un retour sur lui-même grâce à l'autre.

LE RÉCIT DE SOI

On distingue l'autobiographie, dans laquelle l'auteur fait le récit de sa

propre vie à la première personne, des autofictions où le romancier peut intégrer à la fiction des éléments issus de sa propre vie. Ces écrits invitent souvent le lecteur à réfléchir sur la construction de l'identité. L'auteur, en écrivant sur sa propre vie, donne du sens à son parcours et réfléchit à sa propre personnalité et à son propre corps, en s'analysant avec plus ou moins d'indulgence. Michel Leiris porte ainsi un regard implacable sur son physique dans

L'Âge d'homme (1939) ; Marguerite Duras fait un bilan de son évolution de la jeunesse à la vieillesse dans *L'Amant* (1984), roman où elle intègre de grands pans autobiographiques. Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), Simone de Beauvoir montre comment elle se détache progressivement de l'éducation morale et religieuse qu'elle a reçue.

PERSONNAGE ET IDENTITÉ

Le roman, comme le souligne Virginia Woolf, « est la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle ». Le romancier, parce qu'il peut raconter la vie d'un personnage de son début à sa fin, nous fait réfléchir à la question de l'identité. Les romans montrent ainsi l'importance du rapport à l'autre et à la société dans la construction



Villa Hadrienne.

s'il rencontre cet autre qu'est le destinataire du texte. Marguerite Yourcenar rappelle par ailleurs qu'on écrit toujours pour être lu, et que **le lecteur**, même silencieux, joue toujours un rôle important, aussi bien au moment de la création que de la réception.

Les pouvoirs de l'altérité

Hadrien réalise lui-même que **nous existons aussi par le regard de l'autre**. C'est ainsi qu'il observe, avec anxiété d'abord, puis avec sérénité, l'image que Rome renvoie de lui. Certains personnages recomposent le sens de son existence et anticipent le travail, en somme, de tout lecteur.

L'empereur existe par les autres, mais aussi pour les autres. Tout au long de l'ouvrage, Hadrien reste attaché à **l'idée d'utilité**. L'adjectif « utile » revient souvent dans sa lettre. De même, à la fin de sa vie et de sa lettre, puisque les deux finissent par se rejoindre, il constate que « tout reste à faire ». Il ajoute, pour bien marquer le lien qui l'unit à l'Empire et donc aux autres hommes : « La

boîte aux dépêches de Phlégon, ses grattoirs de pierre ponce et ses bâtons de cire rouge seront avec moi jusqu'au bout. »

À la rencontre de soi

Reflets

On aurait tort de penser que les mots d'Hadrien ne concernent que l'Empire romain. Marguerite Yourcenar fait souvent en sorte que le lecteur puisse construire **des ponts entre cette lettre et le xx^e siècle**. Si Hadrien est un chef militaire, qui ne refuse pas la guerre lorsqu'elle s'avère nécessaire, il s'attache aussi à pacifier les rapports que Rome entretient avec d'autres peuples. Ce n'est pas un hasard si cette volonté fait écho avec le contexte dans lequel Marguerite Yourcenar a imaginé ces Mémoires. Commencé avant la Seconde Guerre mondiale, ce projet a été abandonné de 1939 à 1948. Marguerite Yourcenar y revient à une époque où il est précisément question de **reconstruire un monde ravagé par la guerre**.

L'auteure souligne d'ailleurs dans ses notes de travail : « si cet homme n'avait pas maintenu la paix du monde et rénové l'économie de l'Empire, ses bonheurs et ses malheurs personnels m'intéresseraient moins ».

Du « je » au « nous »

Il faut se garder, comme beaucoup l'ont fait hâtivement, de considérer Hadrien comme le double de l'auteure. « Grossièreté de ceux qui vous disent : "Hadrien, c'est vous" », déplore-t-elle dans les notes qui accompagnent Mémoires d'Hadrien, avant d'ajouter cependant : « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi ». La voix de l'auteure doit s'effacer derrière celle de son personnage pour que le lecteur puisse s'y reconnaître et pour qu'il retrouve, derrière le « je » de l'intimité, **les contours d'un « nous » beaucoup plus universel**.

L'auteure s'attache ainsi à **décrire des épreuves que chaque homme doit affronter**. La perte de l'être aimé, qui ravage Hadrien, n'est pas directement liée à son statut : chaque être humain peut en faire l'expérience. Il en va de même pour les joies du quotidien, pour la contemplation d'un paysage, pour le plaisir des souvenirs, pour la souffrance, pour la maladie et, en définitive, pour la mort. Avant de se taire, le personnage clôt sa lettre sur ces mots, qui peuvent toucher bien des lecteurs : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ».

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

- « L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde. » p. 21-24 (Philippe Ridet, *Le Magazine du Monde* daté du 27.04.2019)

de soi et mettent en scène des personnages dont l'identité se révèle au cours des épreuves qu'ils subissent. Claude Gueux, personnage éponyme du roman de Victor Hugo (1834), révèle la capacité de l'homme à se dépasser face à l'injustice.

MODÈLES LITTÉRAIRES

L'identité du personnage est également forgée par les modèles qu'il emprunte, par les personnages

auxquels lui-même s'identifie, comme Emma Bovary qui cherche à imiter les héroïnes des romans dont elle s'abreuve dans le roman de Flaubert (*Madame Bovary*, 1856), ou Julien Sorel qui s'inspire de la vie de Napoléon dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Les romanciers proposent alors une réflexion sur la littérature elle-même et sur la manière dont elle nous fait devenir « autre ».

ZOOM SUR...

Le genre des Mémoires.

L'auteur de « Mémoires » fait traditionnellement le récit de sa propre vie en mettant l'accent sur des événements historiques dont il témoigne :

- Jules César est un acteur principal des faits qu'il relate dans les *Commentaires sur la guerre des Gaules* (I^{er} siècle av. J.-C.) ;
- Le cardinal de Retz (1613-1679) fait la chronique de la politique de son temps, en incluant des maximes et

des commentaires sur la psychologie des acteurs ;

- François-René de Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe* (1848), associe récit des événements politiques et peinture de ses émotions personnelles : « J'ai vu de près les rois, et mes illusions politiques se sont évanouies, comme ces chimères plus douces dont je continue le récit. »

Dissertation

Dans une célèbre lettre, Arthur Rimbaud écrit en 1871 : « Je est un autre. » Dans quelle mesure cette affirmation peut-elle éclairer la lecture d'un récit s'appuyant sur des faits réels ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar ainsi que sur vos lectures personnelles.



Arthur Rimbaud par Étienne Carjat, vers 1872.

Introduction

Analyse du sujet :

On rappelle souvent que Marguerite Yourcenar a été en 1980 la première femme élue à l'Académie française. Dès 1951, l'auteure marque les esprits avec la publication de *Mémoires d'Hadrien*, œuvre dans laquelle

elle nous propose d'entendre la voix fictive d'un empereur romain qui a réellement existé. Son récit repose sur des sources précises, mais loin de n'en rester qu'à un « je » limité dans l'espace et le temps, l'auteure parvient à créer un personnage singulier. Pourrait-on dès lors, en reprenant les mots d'Arthur Rimbaud, aller jusqu'à affirmer que même dans un récit s'appuyant sur des événements historiques, « je est un autre » ?

Annonce du plan :

Afin de répondre à cette question qui interroge les liens entre le réel et la fiction, nous commencerons par arpenter l'espace du « je » pour observer que l'Histoire n'écrase pas l'écriture de l'intime. Seulement, nous montrerons ensuite que ce « je » est souvent fragmenté et qu'il lui faut nécessairement en passer par l'épreuve de l'altérité pour se recomposer.

Le plan développé

I. L'espace du « je »

A. La forme épistolaire

Le choix de la forme épistolaire nous permet d'être au plus près de la voix du personnage.

Dans *Mémoires d'Hadrien*, l'empereur semble prendre lui-même conscience de l'espace que lui offre cette lettre. Dans ses

carnets de notes, Marguerite Yourcenar souligne que le choix de la première personne lui permet d'être proche de l'empereur, « pour [se] passer le plus possible de tout intermédiaire ».

Ce voyage dans la mémoire de l'empereur repose sur un travail minutieux qui offre de solides fondations au récit. Dans les *Lettres persanes*, Montesquieu tire aussi profit de la forme épistolaire tout en s'appuyant sur des faits historiques, comme la mort de Louis XIV. Usbek, l'un des protagonistes du roman, n'est pas un simple témoin : il possède lui aussi une voix singulière qui lui permet d'exister dans l'espace du roman.

B. Une singulière écriture de l'intime

Le titre choisi par Marguerite Yourcenar inscrit l'œuvre dans le genre des Mémoires, qui impose une distance vis-à-vis des événements personnels ou historiques. Reste que l'auteure ne se contente pas d'un récit froid, bien au contraire.

L'empereur peut aussi bien évoquer les grandes réformes qu'il a menées que s'attarder sur ce qu'il appelle, dès les premières phrases du livre, « les voluptés de l'amour ». L'amour reste pour lui « de tous nos jeux, [...] le seul qui risque de bouleverser l'âme ». Aussi l'auteure de *Mémoires d'Hadrien* nous place-t-elle parfois face aux bouleversements d'une âme, comme l'illustrent de nombreux passages évoquant Antinoüs.

Évoquant d'abord ses origines, Hadrien finit par montrer combien la mort prend peu à peu de la place dans son quotidien, jusqu'à avoir le dernier mot. Le contexte historique, même s'il est important, ne nuit donc pas à la plongée dans la conscience du personnage.

Le trajet relativement linéaire suivi par un récit comme *Mémoires d'Hadrien* ne doit toutefois pas nous induire en erreur. C'est

CITATIONS

La question de l'identité dans Les Mémoires d'Hadrien.

• « Tantôt ma vie m'apparaît banale au point de ne pas valoir d'être, non seulement écrite, mais même un peu longuement contemplée, nullement plus importante, même à mes propres yeux, que celle du premier venu. Tantôt, elle me semble unique, et par là même sans valeur, inutile, parce qu'impossible à réduire à l'expérience du commun des hommes. » (« Animula vagula blandula »)

• « D'admirables bonnes volontés se groupèrent autour de moi ; la petite troupe étroitement intégrée à laquelle je commandais avait la plus haute forme de vertu, la seule que je supporte encore : la ferme détermination d'être utile. » (« Varius multiplex multiformis »)

• « Je ne jetais qu'un coup d'œil à ma propre image, cette figure basanée, dénaturée par la blancheur du marbre, ces yeux grands ouverts,

cette bouche mince et pourtant charnue, contrôlée jusqu'à trembler. Mais le visage d'un autre m'a préoccupé davantage. » (« Tellus stabilita »)

• « Arrien comme toujours a bien travaillé. Mais, cette fois, il fait plus : il m'offre un don nécessaire pour mourir en paix ; il me renvoie une image de ma vie telle que j'aurais voulu qu'elle fût. [...] Vue par lui, l'aventure de mon existence prend

un sens, s'organise comme dans un poème. » (« Patientia »)

• « Il se peut après tout que ces gens-là aient raison, et que la mort soit faite de la même matière fuyante et confuse que la vie. » (« Patientia »)

en réalité un « je » complexe et fragmenté qui peut parfois s'exposer devant son lecteur.

II. Un « je » fragmenté

A. Un personnage mouvant

Le ^{xx}e siècle a fragilisé le statut d'un personnage qui semble de plus en plus mouvant.

Dans *La Route des Flandres*, Claude Simon nous plonge ainsi dans la mémoire d'un être disloqué. Le texte est à l'image du chaos de la Seconde Guerre mondiale.

Même si le récit de Marguerite Yourcenar est moins heurté, il arrive bien souvent que les souvenirs et les émotions se bousculent, comme c'est le cas après la mort d'Antinoüs. Hadrien évoque alors la mort de son grand-père, mais aussi la disparition de ses parents et de Plotine.

Tout en étant limpide, le trajet proposé par Marguerite Yourcenar se fait donc souvent tortueux. Il suit les contours troubles d'un homme qui n'est pas dépourvu de paradoxes. Hadrien peut se montrer magnanime avec certains de ses ennemis, comme lorsqu'il décide de libérer la fille de l'empereur Osroès avant même la fin des négociations. Mais il est aussi capable, pour servir ses intérêts ou ceux de l'Empire, de se montrer dur et intraitable.

B. L'énigme du « je »

Le personnage d'Hadrien repose en outre sur une dualité souvent soulignée par Marguerite Yourcenar, comme dans « *Disciplina augusta* » : « Je me disais que seules deux affaires importantes m'attendaient à Rome ;

l'une était le choix de mon successeur, qui intéressait tout l'Empire ; l'autre était ma mort, et ne concernait que moi. »

On peut dès lors se demander qui est réellement ce « je » que le lecteur pense pourtant bien connaître dans la mesure où il appartient à l'Histoire.

En outre, le « je » peut être trompeur. « À de certains moments, constate Marguerite Yourcenar, d'ailleurs peu nombreux, il m'est même arrivé de sentir que l'empereur mentait. Il fallait alors le laisser mentir, comme nous tous. » L'aveu est troublant, et donne l'impression que le personnage échappe à son créateur.

La voix finit d'ailleurs par se brouiller, et les personnes se mélangent. Dans les dernières lignes de l'œuvre, Hadrien parle de lui à la troisième personne, tout en s'adressant à sa « petite âme, âme tendre et flottante ». Le « je », le « tu » et le « il » finissent par se confondre pour mieux s'unir.

Le récit ne nous enferme donc pas dans un « je » totalement clos par des faits réels ou des événements historiques. Ce « je » ne parvient sans doute à exister pleinement que lorsqu'il s'arrache à lui-même pour se tourner vers l'autre.

III. L'épreuve de l'altérité

A. L'autre comme refuge

Hadrien réalise lui-même que si nous existons dans le regard de l'autre, c'est aussi de manière déformée, et souvent décevante.

Il fait notamment ce constat lorsqu'il est confronté aux différents portraits qu'on fait de lui : il se désintéresse alors de son reflet, préférant se tourner vers d'autres visages. Hadrien, par l'écriture, trouve un nouveau chemin pour laisser une trace dans les consciences.

Dans *Les Années*, récit qui n'est pas un roman mais qui raconte aussi l'histoire d'une vie et d'une époque, Annie Ernaux cherche également à « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais ». Les mots rassemblés dans la lettre d'Hadrien le sauvent de cet oubli qu'il craint de plus en plus à mesure que sa mémoire faiblit avec son corps. En ce sens, les Mémoires font office de tombeau.

B. Une dimension universelle

Non seulement Hadrien existe au contact de l'autre, mais le « je » de l'empereur peut aussi devenir nôtre.

Ainsi, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Marguerite Yourcenar propose un modèle en la personne de cet empereur dont le premier consulat se présente comme « une année de campagne, une lutte secrète, mais continue, en faveur de la paix. » Le genre des Mémoires permet constamment d'associer la petite histoire d'un homme à la grande Histoire des Hommes.

« Parlant de lui, c'est de moi que je parle », constate de même le narrateur des *Vies minuscules* de Pierre Michon lorsqu'il fait le récit d'une vie qui n'est pas la sienne.

Conclusion

La célèbre phrase de Rimbaud peut donc éclairer *Mémoires d'Hadrien* et bien d'autres récits, à condition de mettre du jeu dans la mécanique du « je ». Le lecteur peut alors se retrouver dans les mots, certes fictifs, d'un empereur romain. Si le texte de Marguerite Yourcenar n'est pas dépourvu d'accents sombres, l'auteure avouera des années plus tard qu'elle a sans doute fait preuve d'un peu trop d'optimisme. En 1968, elle offre aux lecteurs une voie plus obscure dans *L'Œuvre au noir*.

CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE

Se contenter d'exemples de l'œuvre intégrale étudiée en classe.

ZOOM SUR...

Les grandes évolutions du genre romanesque.

- Le roman connaît deux périodes dominantes. D'abord, aux ^{xiii}e et ^{xiv}e siècles, on assiste à l'extraordinaire épanouissement du roman courtois, qui narre les aventures des chevaliers du roi Arthur partant à la conquête du Graal, cependant que *Le Roman de Renart* évoque cet accomplissement sur un mode burlesque. Ensuite, c'est au ^{xviii}e siècle qu'a lieu la lente

gestation du roman réaliste en Angleterre, puis en France dans la première moitié du ^{xix}e siècle, où le roman s'impose peu à peu comme le genre littéraire majeur.

- La liberté propre au genre romanesque, ainsi que l'essor de la diffusion du livre et de la presse au ^{xix}e siècle, expliquent l'extraordinaire explosion du genre dans des directions multiples (romans d'aventure, romans gothiques,

romans policiers, romans noirs, romans de science-fiction, etc.). Le genre culmine, au début du ^{xx}e siècle, dans ces deux sommes romanesques que sont *l'Ulysse* de James Joyce (1922) et *la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1913-1927).

- À partir des années 1950, en France, le Nouveau Roman jette le « soupçon » sur tout ce qui fonde le genre romanesque : la projection

de l'histoire selon une perspective temporelle unifiée ; la consistance de personnages définis par un projet ; la cohérence d'un monde qui s'ordonne autour de l'histoire que l'on raconte. Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robert Pinget ou encore Marguerite Duras s'ingénient alors à brouiller les codes narratifs traditionnels.

La trop discrète M^{me} de La Fayette

L'anonymat et les coquetteries de l'auteur de « La Princesse de Clèves ».

M^{me} de La Fayette s'est toujours farouchement défendue d'être un écrivain : le seul texte qu'elle ait jamais signé de son nom a été son tout premier portrait, celui de la marquise de Sévigné (qui était sa cousine par alliance), dans un recueil réuni par la Grande Mademoiselle en 1659. Par la suite, elle nia avoir écrit *la Princesse de Montpensier* (1662), *Zaïde* (1669-1671), *la Princesse de Clèves* (1678), trois œuvres achevées qu'on lui attribue généralement depuis le début du XVIII^e siècle.

Craignait-elle de passer pour un « auteur de profession », pour une « femme savante », pour une « précieuse ridicule » ? Voilà qui assurément aurait été indigne de son rang et de sa qualité – explique Roger Duchêne en rappelant utilement le code des valeurs de l'époque, – car elle était comtesse de La Fayette, filleule de la duchesse d'Aiguillon, favorite de Madame, femme d'influence et femme d'esprit, bien persuadée que la littérature et, en particulier, le roman ne pouvaient être qu'une activité de savants érudits, de professionnels de l'écriture ou d'amateurs...

Mais cet anonymat n'alla pas sans

coquetteries ni indiscretions : elle ne dédaignait point de dire en public beaucoup de bien de *la Princesse de Clèves* et de répondre, dans le même mouvement, à qui lui en demandait l'auteur : « *Pour moi, je suis flattée que l'on me soupçonne, et je crois que j'avouerais le livre si j'étais assurée que l'auteur ne vint jamais me le redemander.* »

Le roman connu, après une campagne de presse remarquablement orchestrée par *le Mercure galant*, la réelle faveur du public et de la cour : nul doute, cependant, que les exégèses mondaines remarquèrent les singularités du livre... Car, après l'extraordinaire engouement du public pour les dix tomes baroques de la *Clélie* de Madeleine de Scudéry (1654-1660), que M^{me} de La Fayette avait lues avec plaisir, écrire un assez mince roman qui se passe à peine un siècle plus tôt, où les personnages portent les patronymes des plus grandes familles de France et non des pseudonymes « à l'antique », où les affres de la passion dévorent des êtres qui désirent, se déchirent, se consomment, relève d'une étonnante conscience de l'évolution de

l'histoire littéraire et morale à venir.

Et, en femme qui connaissait à merveille les rouages psychologiques du monde où elle évoluait avec discernement, M^{me} de La Fayette entoura la parution de ce « nouveau roman » de tous les secrets imaginables : elle laissa courir le bruit que La Rochefoucauld, qui était alors son platonique amant d-e cœur, avait participé à sa rédaction ; elle laissa entendre que ce drame entre le prince, la princesse de Clèves et le duc de Nemours était inspiré des Mémoires amoureux qu'Henriette d'Angleterre lui avait confiés avant de mourir en 1670.

Ses proches l'appelaient « le Brouillard » tellement elle s'entendait à masquer ce qu'elle ne voulait pas avouer... Et Roger Duchêne d'analyser les derniers rebondissement (en 1880 et 1924) de cette paradoxale recherche en paternité que des lettres authentiques infirment et que des faux, établis par on ne sait quel fou littéraire, confirment...

Tout se passe, en fait, comme si l'activité littéraire de M^{me} de La Fayette, oscillant entre la réserve du propos et la galanterie des procédés, se substituait, sur une nouvelle carte du Tendre, à ce sentiment de l'amour qu'elle déclarait à dix-neuf ans n'être qu'une « chose incommode ».

C'est en écrivain qui a tué « l'incommode » en elle et qui a laissé la « langueur » prendre possession de son corps que M^{me} de La Fayette navigue avec subtilité sur les trois fleuves de la carte du Tendre – Inclination, Estime et Reconnaissance – sans jamais aborder sur les rives inconnues de la Jouissance... ●

Claire Paulhan,

Le Monde daté du 22.07.1988

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article vous apporte de précieuses informations sur M^{me} de La Fayette. Si cette dernière fait désormais partie des grands noms de la littérature française, Claire Paulhan souligne qu'elle a préféré rester dans l'ombre. M^{me} de La Fayette a en effet affirmé qu'elle n'était pas l'auteure de *La Princesse de Montpensier*, *Zaïde* ou *La Princesse de Clèves*. Cette posture éclaire le contexte de la seconde moitié du XVII^e siècle. D'une part, le roman ne jouit pas encore du prestige qui est désormais le sien et il n'a pas la renommée de la tragédie. D'autre part, le statut social de M^{me} de La Fayette ne l'incite pas à revendiquer les œuvres qu'elle a écrites. Cette attitude n'est toutefois pas synonyme de désintérêt et l'article montre combien l'auteure a œuvré pour faire connaître ses romans. En outre, vous trouverez ici des précisions sur la réception de *La Princesse de Clèves* qui a, dès sa parution, marqué les esprits. L'œuvre parvient à la fois à plaire par ses qualités et à surprendre par sa singularité. Claire Paulhan montre que ce court roman tranche avec les œuvres beaucoup plus amples qui étaient alors appréciées des lecteurs. Tant par son format que par ses thèmes ou son style, *La Princesse de Clèves* marque une étape importante dans l'histoire du roman. L'anonymat qui a entouré la publication de cette œuvre n'a donc pas empêché son auteure d'être en pleine lumière.

Nicolas Mathieu

Les vies désœuvrées

Avec « Leurs enfants après eux », le romancier accompagne des adolescents sans perspectives au cœur de la Lorraine désindustrialisée. Sensible et juste.

La sève et la rouille. De 1992 à 1998, de 14 à 20 ans, des adolescents poussent dans une vallée perdue de Lorraine. L'administration n'a pas encore rebaptisé « Grand-Est » cette région possédant une longue histoire sidérurgique. A l'époque retracée par Nicolas Mathieu dans *Leurs enfants après eux*, les hauts-fourneaux se sont tus. Leurs carcasses servent désormais de cibles à catapultes, un jeu de gamins désœuvrés, ayant déjà fait un blessé dans les environs.

Les pubères – Anthony, Hacine et quelques autres – tuent l'ennui autrement. Dans la torpeur du mois d'août, ils jouent au flipper ou aux jeux d'arcade. Sur la rive opposée d'un lac, ils matent les filles aux seins nus. Ils écluent des bières. Ils écoutent Nirvana (*Smells Like Teen Spirit*). Ils bourent et se bagarrent. Ils s'habituent à la fumette. Ils prennent leur BMX ou leur scooter pour longer des nationales. Ils mentent à leurs parents. Ils se mentent à eux-mêmes. Ils rêvent de « foutre le camp »... Identique est l'horizon des filles. « Elle s'était mise à bosser, soudain horrifiée à l'idée de rester à Heillange pour mener à son tour une vie peinarde et modérément heureuse. Peut-être que l'illumination était venue en cours de socio, ou en faisant les courses au Leclerc avec sa mère. » Heillange, lieu imaginaire, est un toponyme translucide. Il rappelle Hayange, commune de Moselle frappée de plein fouet par le chômage et dotée d'un édile d'extrême droite depuis les élections municipales de 2014.

Le récit de formation proposé par Nicolas Mathieu n'exsude aucune nostalgie. Comment le pourrait-il quand le temps de la jeunesse donne des signes avancés de vieillesse ?

Les rêves et leurs dépouilles. La splendide chronique de *Leurs enfants après eux* se décompose en quatre étés. Des vacances ? Plutôt une vacance, que les jeunes occupent à glander, puis à travailler, exception faite de quelques enfants de notables. Le romancier fait ici du sur-mesure pour décrire du

POURQUOI CET ARTICLE ?

Lauréat du prix Goncourt en 2018, Nicolas Mathieu propose, avec *Leurs Enfants après eux*, un roman d'apprentissage qui pourra éclairer votre lecture de l'œuvre de Stendhal. Nous voyons en effet les adolescents qui sont au centre de ce roman évoluer durant quatre étés. Entre 1992 et 1998, les personnages se construisent sous nos yeux au gré des rencontres, des déceptions et des émois. L'article rappelle ainsi que le roman est une succession de « premières fois ». En outre, Nicolas Mathieu prend soin d'inscrire son roman dans un cadre précis. Grâce à de nombreux détails, le récit fait revivre toute une époque. Sans être moralisateur et sans tomber dans ces leçons politiques qui, d'après Stendhal, peuvent écraser le roman, Nicolas Mathieu éclaire la fin du xx^e siècle pour nous permettre également de mieux comprendre notre époque. L'écriture d'un roman passe en outre par une recherche esthétique, ce que cet article permet de bien comprendre. La littérature reste affaire de style, et Nicolas Mathieu parvient à trouver « un ton capable de dire les emballements du cœur, la rage et la fragilité », comme le souligne Macha Séry. Le réalisme n'écrase pas l'émotion et il peut même lui donner encore davantage de force.

surplace. Soit des variations autour de l'impossibilité à prendre son envol, qui a fourni tant de trames aux romans noirs.

Cependant, le récit de formation proposé par Nicolas Mathieu n'exsude aucune nostalgie. Comment le pourrait-il quand le temps de la jeunesse donne des signes avancés de vieillesse ? « Les hommes parlaient peu et mouraient tôt. Les femmes se faisaient des couleurs et regardaient la vie avec un optimisme qui allait en s'atténuant. Une fois vieilles, elles conservaient le souvenir de leurs hommes crevés au boulot, au bistrot, silicosés, de fils tués sur la route, sans compter ceux qui s'étaient fait la malle. » Pareillement à eux, leur descendance connaîtra les « premières fois » (émois sexuels, chagrin d'amour, orientation professionnelle, menus larcins, engagement). Qu'elles soient tristes ou heureuses, ces « premières fois » résonneront. Les peaux qui se rapprochent et les ambitions qui s'éloignent : voilà ce qu'excellente à exprimer Nicolas Mathieu.

La relève et la débrouille. Avec ce deuxième roman, dont le titre est tiré du « Livre de Ben Sira le sage » (44,9), l'auteur quadragénaire s'enracine dans le paysage littéraire. Il s'impose en écrivain des lisières. Après Olivier Adam, il dépeint la France dite « périphérique », dont tous deux sont issus. Chez le

natif d'Epinal (Vosges), fils d'une comptable et d'un réparateur d'ascenseurs, il ne s'agit pas de banlieues lointaines – mi-cités, mi-zones pavillonnaires –, mais des campagnes saignées par la désindustrialisation. A bas bruit s'y manifestent colères et rancœur. Il y règne une forme de normalité dénuée de perspective, hormis le fait d'être « licencié, divorcé, cocu ou cancéreux ». Voilà un trait juste, sous forme de raccourci, pour mille nuances apportées par les diverses évolutions des personnages.

Le style de Nicolas Mathieu ne se drape dans rien. Il a un drapé. Plutôt un moiré : écrire sur l'adolescence et ses reflets changeants requiert une exigence sans faille. Il faut une sensibilité qui possède du tranchant, un ton capable de dire les emballements du cœur, la rage et la fragilité. Nicolas Mathieu a démontré qu'il maîtrisait tout cela dès son premier livre, *Aux animaux la guerre* (Actes Sud, prix Mystère de la critique 2014). Il s'agissait d'un tombeau pour la classe ouvrière, dépeignant l'étrécissement des options accordées aux gagne-petit. *Leurs enfants après eux* prolonge le clair-obscur et achève de convaincre. Sous le charme, tomber n'est pas déchoir. ●

Macha Séry,

Le Monde des Livres daté du 14.09.2018

Stendhal ou l'amour comme révolte contre l'ordre social

Stendhal, romancier de l'énergie, de l'ambition contrariée, de l'amour calculé (Julien Sorel du *Rouge et le Noir*), emporté (Fabrice Del Dongo, la Sanseverina, Clélia Conti, dans *La Chartreuse de Parme*), précurseur du romantisme, républicain de cœur, aristocrate des sentiments... les *topoi* sur lui abondent, pas faux mais usés.

Une étude très stimulante vient heureusement étendre les perspectives au-delà des clichés. On la doit à Jacques Dubois, critique littéraire qui ne cache pas sa dette à l'égard de Bourdieu. Pour aborder Stendhal à neuf, il se fonde d'abord sur une proposition du philosophe Alain qui, en 1935, disait de lui avec faveur : « Cet auteur ne cesse pas d'offenser. » Ce qui signifie qu'il ne cesse de heurter les opinions convenues, mais aussi, souligne Dubois, qu'il bouscule « les modèles reçus de la représentation » et qu'avec lui, « il y va d'une forme d'engagement qui naît de l'écriture elle-même et que le temps n'a aucunement ternie ».

N'importe quel lecteur d'aujourd'hui, confronté aux blocages sociaux, et qui découvre *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme*, se sent en phase avec leur allégresse d'écriture, cette vitesse du récit lorsqu'il se noue à la passion, cet humour, cette jeunesse qui se fracasse aux murs d'une société toute d'hypocrisie, d'ennui, de fermeture. La vue nouvelle que propose Jacques Dubois sur les romans de Stendhal rend compte de cette expérience de lecture heureuse et révoltée en révélant en eux, comme on le dit d'un bain pour une photographie, une structure liant intimement l'amour et la politique, l'une étant la métaphore de l'autre et réciproquement.

L'idée d'un roman politique stendhalien offense d'abord, car elle s'oppose au credo de l'auteur lui-même, formulé dans une parenthèse du *Rouge et le Noir*, où il réplique à son éditeur qui lui demande une page d'explicitation politique : « *La politique est une pierre attachée au cou*

POURQUOI CET ARTICLE ?

Dans cet article, Michel Contat fait une critique élogieuse des analyses de Jacques Dubois, portant sur les rapports entre l'amour et la politique dans les romans de Stendhal. Le candidat au baccalauréat pourra ainsi élargir sa réflexion sur le mouvement littéraire du réalisme, et plus largement sur la question de l'engagement en littérature. Les échos faits par l'auteur avec d'autres œuvres, notamment *La Chartreuse de Parme*, montrent la cohérence de la production littéraire de Stendhal. Celui-ci, loin de s'en tenir à narrer des intrigues amoureuses dans ses romans, s'est intéressé de près aux mécanismes psychologiques de la passion. Il décrit précisément dans *De l'amour* l'opération de « cristallisation » par laquelle peut naître ce sentiment. Cet article permet de mieux comprendre la façon dont la peinture des sentiments devient chez Stendhal une forme de révolte contre le « sérieux » des intrigues politiques.

de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. » A quoi l'éditeur répond que, si ses personnages ne parlent pas politique, ils ne sont plus des Français de 1830, « *et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention* ». En effet, si le roman est bien « *un miroir qu'on promène le long d'un chemin* », il doit donner à voir aussi la politique, mais la présence de celle-ci le plombera inexorablement aux yeux du lecteur d'un autre temps. Stendhal le confirme avec la même image mais un autre motif dans *La Chartreuse de Parme* : « *La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention. Nous allons parler de fort vilaines choses, et que, pour plus d'une raison, nous voudrions taire ; mais nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages.* »

Pour dépasser la contradiction entre la fidélité au réel, qui est politique et psychologique aussi bien, et une esthétique du plaisir, Stendhal invente une forme romanesque où l'humour est indissociable de l'amour parce que l'amour se vit en rébellion contre le sérieux de la société

autoritaire. Son roman a pour héros des femmes qui ont l'audace révoltée des hommes, et, inversement, des hommes qui ont la sensibilité et la tendresse des femmes ou qui les retrouvent grâce à elles. Dès lors, la structure romanesque obéit à un chiasme généralisé : le roman héroïque est héroïsme du roman par la féminisation des hommes et la masculinisation des femmes, de telle sorte que la passion amoureuse implique profondément l'amitié entre les sexes.

La reconnaissance généreuse de l'un par l'autre au sein d'une communauté des « primitifs » contre l'ordre social est esquissée dans ses romans – tragiquement, car la société est victorieuse en temps de réaction. L'amour se vit comme révolte et, lorsqu'il échoue, sa défaite est politique aussi. C'est ce qu'avait déjà aperçu Simone de Beauvoir dans une belle étude du *Deuxième Sexe* (1949) sur « Stendhal ou le romanesque du vrai ». Une étude que Jacques Dubois ne mentionne pas, mais qui reste d'actualité. ●

Michel Contat,

Le Monde des livres daté du 16.03.2007

« L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde. »

D'Édouard Louis au dernier Prix Goncourt Nicolas Mathieu, nombreux sont les jeunes écrivains à se réclamer d'Annie Ernaux. À 78 ans, malgré son engagement social et féministe, l'auteure de « La Honte » n'a pourtant guère eu le souci de faire école. Mais plutôt de raconter, sans chercher à « faire joli », son enfance normande, ses parents épiciers, son sentiment d'être à jamais une transfuge de classe. Une matière à la fois intime et politique qu'elle n'a de cesse d'explorer au scalpel comme dans son chef-d'œuvre « Les Années », en lice pour le prestigieux Booker Prize.

Enfin, ça s'est joué à pas grand-chose. Aurait-il fallu qu'on insistât davantage pour qu'elle accepte de partager avec nous cette part de son quotidien, ce moment où même une écrivaine sélectionnée à 78 ans dans la short list du prestigieux prix littéraire Man Booker International Prize pour son chef-d'œuvre *Les Années* (2008, édité chez Gallimard comme la majeure partie de son œuvre et paru en 2018 en langue anglaise), doit remplir son frigo ? Selon Wikipédia, le prix – qui sera décerné le 21 mai – assure à l'auteur primé « une gloire internationale, laquelle est souvent assortie d'un succès de vente pour l'ouvrage ». Au palmarès de cette distinction, elle rejoindrait Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, Julian Barnes et quelques autres du même calibre. En tout cas, nous sommes formel, elle a paru hésiter un instant quand, alors qu'elle nous accompagnait dans sa petite Volkswagen Polo noire à la gare RER de Cergy-Préfecture, nous lui avons demandé si nous pouvions l'aider à pousser son chariot sur quelques-uns des 13 000 m² du supermarché Auchan du centre commercial Les 3 Fontaines (plus de 150 boutiques) où elle s'apprêtait à faire ses courses. Mais Annie Ernaux a souri, semblant jouer un instant avec cette idée, en mesurer la cocasserie et nous a laissés en plan devant la gare. Notre rencontre s'achevait comme elle avait commencé : sur une histoire de supermarché.

Tout avait commencé deux heures plus tôt par des commissions à faire, des marchandises à vendre ou à acheter. Arrivé en avance au rendez-vous qu'elle nous avait fixé dans sa grande maison de Cergy, nous avons attendu assis sur un muret de pierre en parcourant quelques pages piochées au hasard parmi les 1 085 du volume de la collection « Quarto » où sont réunies ses œuvres presque complètes. Nous nous faisons l'impression d'un élève négligent qui pense qu'une révision de cinq minutes avant l'interrogation suffira à sauver la situation ou, à l'inverse, d'un fin connaisseur à qui quelques extraits lus à la sauvette suffisent pour restituer la totalité de l'œuvre. Pour être exact, la vérité se situait entre les deux. Annie Ernaux nous occupait depuis longtemps sans que pourtant nous nous précipitions sur tous ses livres. Nous les avions lus dans le désordre et prenions, comme d'autres lecteurs, un titre pour un autre. Mais revenons à notre attente et à notre muret. Dès les premières lignes de *Journal du dehors* (1993), il est question du centre commercial Les 3 Fontaines à Cergy, où elle a ses habitudes : « *Foule muette aux caisses. Un Arabe regarde constamment l'intérieur de son Caddie, les quelques choses qui gisent au fond. Satisfaction de posséder bientôt ce qu'il désirait, ou crainte d'en "avoir pour trop cher", ou les deux ?* » Il restait encore dix minutes à tuer, nous avons enchaîné avec *La Honte* (1997). Nous

sommes tombé sur le passage où elle décrit l'épicerie-mercerie-café que son père et sa mère tenaient à Yvetot (Seine-Maritime, 6 800 habitants environ lorsque l'écrivaine y passa son enfance). Elle était, écrit-elle, « *logée dans un corps de vieilles maisons basses à colombage, jaune et brun, flanqué aux deux bouts d'une construction récente en brique, avec un étage, sur un terrain qui va de la rue de la République à la rue du Clos-des-Parts* ». Cette épicerie, nous la connaissons depuis son premier livre, *Les Armoires vides* (1974). Nous avons visualisé la chambre unique où toute la famille dormait, la cuisine, espace à la fois privé et public entre le café et l'épicerie, les toilettes à la turque dans la cour. Lire Annie Ernaux à 30 mètres du portail blanc de la villa où le mot de « Favola » (fable) s'écrivait en lettres de fer forgé noir était une expérience très étrange. Un truc de fan légèrement allumé, dans le genre de ceux qui écoutent un morceau des Doors sur la tombe de Jim Morrison au cimetière du Père-Lachaise. Sauf qu'Annie Ernaux était bien vivante et qu'il était maintenant temps de la rejoindre.

Tout s'est enchaîné. Comme dans un film. Nous avons dit : « *On a lu un passage sur les supermarchés en attendant.* » Elle a répliqué, après nous avoir installé autour de la table ovale d'un salon-salle à manger : « *Beaucoup d'hommes, des cadres en particulier, ne font jamais de courses. Je me souviens d'avoir entendu*

un journaliste de France Inter se vantant que sa mère les fasse pour lui. Désormais, mes enfants sont grands, je ne subis plus la corvée des achats obligatoires. Il reste que c'est agréable d'aller au 3 Fontaines en tant qu'observatrice. J'ai une compréhension presque immédiate des gens, des produits. » Elle ajoute en riant : « Je suis quand même une fille d'épicière ! » Plus sérieusement, elle a expliqué : « Les supermarchés ce sont des endroits où l'on attend. On peut choisir de rester dans son propre monde et penser à autre chose. Mais, en général, quand je suis dans un endroit public, je ne me retire pas dans ma coquille. J'en sors au contraire. Je regarde et c'est passionnant. » En 2014, elle a même consacré un petit livre au 3 Fontaines (*Regarde les lumières mon amour*, Seuil). Dans un entretien à *L'Express* la même année, elle soulignait : « Un centre commercial est un endroit hors du temps, l'heure n'y est jamais indiquée d'ailleurs. C'est juste le présent, le présent du désir. » Dans son journal, elle a écrit : « Je suis traversée par les gens, leurs existences, comme une putain. » Elle était devant nous telle qu'on la connaît depuis toujours. Les cheveux longs, peu ou pas de maquillage, un visage pâle. De la vigne vierge grimait le long d'une fenêtre. Au fond, l'Oise miroitait sous le soleil d'avril. Alentour, les employés municipaux faisaient bourdonner leurs tondeuses. Il y a plus de quarante ans qu'elle vit là, déracinée dans une ville dite « nouvelle », où tout le monde vient

d'autre part. Au besoin, la Normandie n'est qu'à une centaine de kilomètres. De temps en temps, Zoé, une chatte, pointait le bout de son museau.

La lire, c'est la connaître. Elle est en définitive l'unique objet de ses livres. Se raconter soi-même comme si elle était une autre, intégrer à son autobiographie permanente les conditions objectives de son évolution de fille d'ouvriers devenus épiciers, en prof agrégée de lettres et en romancière parmi les plus importantes de son époque, touiller la même tambouille de l'ascension sociale et de la honte d'être un transfuge de classe, éviter le jugement, le surplomb, réduire peu à peu son écriture à un outil efficace et tranchant comme un canif, ou un couteau à désosser... Nous connaissons par cœur sa comédie humaine débitée en fines tranches qui sont autant de livres d'une centaine de pages, comme si, au-delà, commençait justement la littérature – et sa cohorte d'adjectifs, de sentiments, d'impressions. Le mensonge, peut-être.

Elle écrit pour « venger sa race », a-t-elle dit il y a longtemps et pour cela pas besoin de faire joli. Tout a été disséqué, remémoré : l'enfance normande (*Les Armoires vides*), l'ascension sociale de ses parents (*La Place, La Honte*), son adolescence (*Ce qu'ils disent ou rien*), son mariage, la naissance de ses deux fils et ses débuts professionnels à Annecy (*La Femme gelée*), l'avortement (*Les Armoires vides, L'Événement*), la maladie

d'Alzheimer de sa mère (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*) et sa mort (*Une femme*), un amour de passage (*Passion simple*), sa sœur décédée avant sa naissance (*L'Autre Fille*), la perte violente de la virginité (*Mémoire de fille*). Et puis, comme une nef de cathédrale qui les englobe tous, il y a *Les Années*, le livre du temps qui cavale de sa naissance en 1940, à Lillebonne, à 2007, année de l'élection de Nicolas Sarkozy.

La première phrase, « *Toutes les images disparaîtront* » et la dernière, « *Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais* », résument la tâche qu'elle s'est fixée, son incroyable difficulté et, sa formidable réussite. Trop d'Annie Ernaux dans Annie Ernaux ? « *Je ne suis pas exhibitionniste. Je ne suis pas autocentrée même si on me l'a reproché. Je crois que j'ai toujours parlé de moi en termes distancés, comme si j'étais le lieu d'une expérience que je restituais. Je parle de moi parce que c'est le sujet que je connais le mieux quand même... Je m'intéresse à ce qu'il y a pu y avoir de social déposé en moi comme dans tout le monde.* »

Avant de la voir, nous avons fait le tour de ses admirateurs. Ces écrivains qui ont placé leur œuvre sous son ombre, à qui elle a donné, sans le savoir, les clés de leur vocation. Elle en connaît certains, d'autres pas. En s'installant « *au-dessous de la littérature* », dans un créneau où la sociologie (façon Pierre Bourdieu) le dispute à la littérature (façon Simone de Beauvoir), elle se croyait seule, rivée à sa table dès potron-minet, bien contente si elle parvient à sauver 15 lignes en fin de journée. Elle est désormais suivie d'une cour d'auteurs prêts à porter sa traîne de reine des lettres française. La voilà cheffe de file, défricheuse. Édouard Louis, l'auteur d'*En finir avec Eddy Bellegueule* (2014, Seuil), l'a installée sur le piédestal. Pour l'écrivain picard (qui n'a pas répondu à nos sollicitations), « *elle invente une façon d'écrire, elle propose quelque chose de tout à fait nouveau, de révolutionnaire* », a-t-il confié à *Télérama*. Son compère Didier Eribon, qui a lui aussi choisi le silence, ne cache pas ce qu'il lui doit dans son livre *Retour à Reims* (2009, Flammarion). Beaucoup plus

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article permet de se familiariser avec le parcours d'Annie Ernaux, une des grandes figures de la littérature contemporaine. Présente dans la dernière sélection du prestigieux Man Booker International Prize, celle qui a longtemps été enseignante travaille une matière très personnelle. Philippe Ridet énumère ainsi une série de sujets traités par l'auteure, comme l'enfance, l'adolescence, la famille, la maladie ou la mort. Mais l'article vous rappelle également qu'il s'agit, pour l'auteure, de « se raconter soi-même comme si elle était une autre ». Même si Annie Ernaux évolue sur un terrain littéraire qui n'est pas celui des Mémoires d'Hadrien, cette mise à distance n'est pas sans rappeler la démarche de l'empereur, qui tente de trouver du sens dans la « matière fuyante et confuse » de la vie. En outre, comme Marguerite Yourcenar, Annie Ernaux tisse des liens entre le « je » et le « nous ». L'écriture de l'intime mène aussi à l'altérité. Dans *Les Années*, Annie Ernaux raconte toute une époque. « Je m'intéresse à ce qu'il y a pu y avoir de social déposé en moi », confie-t-elle dans cet article. Vous pourrez par ailleurs, en découvrant ce portrait, vous interroger sur les pouvoirs de l'écriture. Écrire la vie, c'est aussi tenter de lutter contre l'oubli pour « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais ».

loquace, Maria Pourchet (*Les Impatients*, Gallimard) explique : « D'Annie Ernaux, j'ai appris le rôle du langage dans l'éducation des filles ; elle m'a également permis d'évacuer la question du style, le souci de faire joli. Elle est le greffier du réel. » Un autre ? L'historien Ivan Jablonka, auteur de *Laetitia ou la Fin des hommes* (2016, Seuil) : « Elle a une très grande influence sur moi. Je ne limite pas son influence à sa dimension de sociologue des classes populaires, ou de l'enfance. Ses livres éclairent aussi l'histoire des femmes, la honte, l'ennui de la femme mariée. Elle conçoit la littérature comme une entreprise de déchiffrement. Elle ne vise pas à la description mais à la compréhension. » Le Prix Goncourt 2019, Nicolas Mathieu (*Leurs enfants après eux*, Actes Sud), n'est pas en reste : « Annie Ernaux m'a permis de mettre les mots exacts sur le sentiment diffus de honte et de dette que je ressentais. Elle m'a appris le sens du détail. Même si je crois encore aux grands récits romanesques, sa lecture m'a servi de socio-psychanalyse. » Erwan Desplanques (*L'Amérique derrière moi*, Éditions de l'Olivier) l'affirme : « Les textes d'Annie Ernaux résistent à la lassitude de la fiction. Elle indique le chemin d'une littérature du réel, même si ses épigones sont plus ou moins talentueux. »

Flattée ? Sans doute. Mais, si elle a donné pendant quarante ans des cours de français (au lycée d'abord, puis, en raison d'une luxation congénitale de la hanche, à distance pour le CNED), elle ne se voit pas en maîtresse d'école, même littéraire. Poser en donneuse de leçons supposerait qu'elle ait fait le tour de la question de l'écriture. Impossible pour elle, qui se fait de son travail l'idée d'une expérimentation qui jamais ne finira. « Je me refuse absolument de théoriser ma façon d'écrire. Jamais je n'ai pensé que ma manière était juste. J'ai trop de doutes pour dire ce genre de choses. Donc je n'ai pas fait école et c'est très bien comme ça. » Toutefois, parce qu'elle sait ce qu'elle représente, elle ajoute : « Je suis contente d'avoir quand même changé des choses dans la littérature, je crois avoir fait en sorte qu'il n'y ait plus cette espèce d'admiration inconditionnelle pour la joliesse,

la belle phrase, la rhétorique. Chaque livre porte en soi sa problématique d'écriture. J'ajoute que je ne peux pas me situer en dehors de la littérature puisque chaque mot compte. On ne peut pas écrire n'importe quoi. L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde. »

C'est avec *La Place*, prix Renaudot 1984, qu'elle dit avoir trouvé la forme stylistique qu'elle voudrait parfaire encore. Elle raconte : « Avec ce livre, j'ai merdouillé longtemps. » Les contraintes inhérentes à la littérature, au romanesque la conduisaient inévitablement à bâtir une sorte de tombeau trop ouvragé. « Je voulais donner un destin à mon père, mais cela sonnait faux. Je connaissais quelques détails de son enfance mais leur description diluait ce matériel brut. J'ai tout repris. Je me suis libérée du roman. Cela n'a pas été facile parce qu'il représentait pour moi la forme parfaite de la littérature. Le livre est venu en neuf mois. Écrire, c'est ouvrir une porte sur des choses qu'on ne connaît pas. Parce que les choses ne sont pas derrière soi pour qu'on les écrive, elles sont devant pour qu'on leur donne une forme. » Elle revient sur son analyse, la complète, la rature. « Quand j'ai commencé d'écrire sur mon père, je voyais bien qu'il fallait que je m'interroge sur ma posture d'écrivain. Moi, j'étais où ? Du côté des gens qui savent écrire. J'avais déjà publié deux livres. Je n'étais plus de son monde. Ce passage d'un univers à l'autre, c'est la trahison. »

Il n'est pas étonnant qu'Annie Ernaux ait pris fait et cause pour les « gilets jaunes ». Elle se sent de plain-pied avec le sentiment de déclassé des manifestants, la colère que leur inspire leur misère économique. Dans *Libération*, elle a expliqué au début du mouvement que « c'était une insurrection contre le mépris d'un pouvoir » symbolisé par Emmanuel Macron et « son inconscient de classe ». Même si, samedi après samedi, la mobilisation s'épuise, elle considère que leur combat est « important » et que ni le grand débat ni les annonces du chef de l'État, qu'elle déteste, ne régleront rien. « Chez moi, il suffit de choses comme ça pour que tout un pan se réveille. Les humiliations. Ce sentiment de

classe qui vous fait comprendre que vous n'êtes pas des leurs. Que les "gilets jaunes" réclament la dignité, je peux comprendre ça. La mobilisation ne va pas s'éteindre. Ce n'est pas du tout réglé par le grand débat. » Elle a voté Mélenchon à la présidentielle. Il reste « une option » pour l'avenir dit-elle, même si elle ne peut cacher qu'elle l'a trouvé un peu ridicule lors de la perquisition à son domicile, drapé « dans le corps de la République comme l'autre dans le corps du roi ». De toute façon, elle en est persuadée, d'autres surprises sont à attendre pour l'élection de 2022.

Alain Finkielkraut, qui l'a beaucoup lue dès les années 1970, estime qu'elle est un « grand écrivain perdu dans l'idéologie qui la mène au pire ». Il a aimé ces livres « précis et brefs », cette « autobiographie collective » mais elle a, dit-il, évolué « de plus en plus mal ». Prenant, par exemple, la défense dans une tribune publiée par *Le Monde* en juin 2017, de Houria Bouteldja, tête d'affiche du Parti des indigènes de la République, auteure du controversé *Le Blanc, les Juifs et nous* (La Fabrique), et selon les signataires de ce texte, « cible privilégiée des accusations les plus insensées, qui sont autant de calomnies : racisme, antisémitisme, homophobie... »

En mars dernier, elle fustigeait dans *Libération*, l'interdiction du hijab de course, conçu par la marque Decathlon pour permettre aux femmes musulmanes pratiquantes de faire du sport selon les critères de leur religion. « Comment nous, femmes féministes, qui avons réclamé le droit à disposer de notre corps, qui avons lutté et qui luttons toujours pour décider librement de notre vie pouvons-nous dénier le droit à d'autres femmes de choisir la leur ? » Tapant du doigt sur la table en bois du salon, elle persiste. « Comment peut-on se dire féministe en réclamant des interdictions ?

– Mais quand même, avons-nous risqué, pourquoi ne pas convaincre d'autres femmes de s'émanciper ?

– Je n'ai pas envie de convaincre ! Pourquoi voudrais-je le faire ? Parmi les écrivaines du Booker Prize, l'une porte le voile. Ça ne gêne personne. La France est

arc-boutée sur sa mauvaise conscience coloniale. On a mis la poussière sous le tapis. Moi, je peux en parler. J'y étais puisque je suis né en 1940. Et quand la guerre d'Algérie s'est terminée, on s'est dit "on oublie tout ça"... Mais rien n'a changé. Pourquoi convaincre ces femmes d'enlever leur voile ? À Cergy, plein de filles sont voilées et ça ne pose pas de problème. On s'acharne sur elles alors qu'il y a 42 féminicides depuis le mois de janvier en France. C'est mon idée de liberté : je fais ce que je veux et je m'habille comme je veux. Elles aussi. C'est clair. Pas de discussion. »

Parfois, elle aimerait se taire. Ne pas réagir. Elle envie furtivement Elena Ferrante, cette écrivaine italienne dont personne ne connaît l'identité. Mais s'interroge : « Si j'étais inconnue ma parole aurait-elle la même portée ? »

Alain Finkielkraut nous avait confié une question. « Pourquoi, alors qu'Annie Ernaux peut se considérer comme un exemple de la méritocratie républicaine, a-t-elle choisi le registre de la récrimination plutôt que celui de la gratitude ? » Ni une ni deux, nous lui avons relayé cette interrogation. Une nouvelle fois, une forme de colère a jailli. Son doigt a de nouveau martelé la table en chêne : « Il se trompe. Je ne suis pas un produit de la méritocratie. J'ai étudié dans une école religieuse parce que j'étais une enfant unique, fragile, et aussi parce que ma mère ne voulait pas que je puisse fréquenter des garçons, comme à la communale. J'ai continué jusqu'au premier bac dans ce même établissement où l'enseignement était très mauvais, mais il coûtait moins cher à mes parents que le lycée de Rouen où j'ai finalement fait ma philo avec des petites-bourgeoises. Personne

ne m'a orientée. Personne ne m'a parlé des classes préparatoires, par exemple. Alors la méritocratie... Puis j'ai décidé de devenir institutrice, toujours avec le souci de coûter le moins possible à mes parents. Voilà, je ne dois rien à personne. » Elle répète avec fureur : « Rien, rien ! Il faudrait que ce soit clair. Si vous revoyez Finkielkraut, vous pourrez le lui dire. Je ne peux être dans la gratitude, puisque l'État n'a rien fait pour moi à part me donner ma retraite ! »

Nous sommes revenus à la littérature. En relisant *Les Années*, quelque chose nous avait frappé mais nous en ignorions la cause. Cette impression de vitesse que l'on ressentait autrefois en se penchant à la fenêtre d'un train quand bien même la locomotive ne dépassait pas les 80 km/heure. Un peu comme un garagiste aurait diagnostiqué un problème de moteur d'un laconique « c'est le carbu », elle a répondu sans hésiter : « L'impression de vitesse est due à l'imparfait. L'imparfait constitue une avancée sans retour. J'ai commencé le récit comme ça. Je ne pouvais pas revenir au présent. Cela ne fonctionnait pas. Et quand je suis arrivée aux événements contemporains de l'écriture, Sarkozy et la présidentielle de 2007, je l'ai écrit à l'imparfait. C'était bizarre sur le moment. Maintenant, tout cela est déjà loin... Au fond, dans l'écriture, ce qu'il y a de plus terrible et mystérieux, c'est quand même l'écriture. »

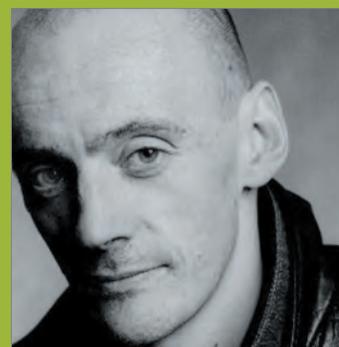
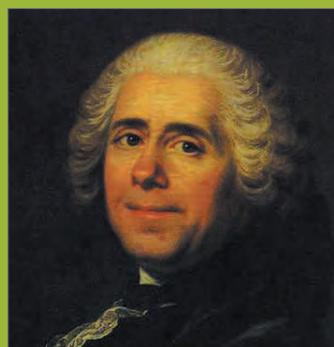
Près de deux heures avaient passé depuis notre arrivée. Nous avions, dans un parfait désordre, parlé de littérature, des courses à faire, des « gilets jaunes », de Marguerite Duras, dont elle n'aime qu'*Un barrage contre le Pacifique* (1950, Gallimard), de Proust, qu'elle admire mais qu'elle trouve méprisante pour sa servante Françoise, et de

malaise social. Que restait-il ? Le temps qui reste ? L'âge ? « Vous n'êtes pas identique entre vos 20 ans et vos 80 ans, a-t-elle expliqué. Ce n'est pas qu'une question de physique. C'est une question de pensée, une manière de se situer dans le monde par rapport aux autres. On s'éloigne de sa jeunesse. On voit disparaître des gens qu'on n'a pas forcément connus, comme Agnès Varda récemment, mais qui appartenaient à notre univers mental. Elle était un marqueur dans ma vie. Le temps dont on dispose, on s'en rend compte au fur et à mesure qu'on vieillit, n'est plus le même. J'ai passé vingt ans à élaborer *Les Années*, mais je n'ai plus vingt ans devant moi pour un livre de même nature... Il n'y a pas que le monde qui change à mesure que le temps passe. Il y a des mots qui disparaissent, les mots de mes parents, de mon adolescence que je n'ai pas entendus depuis des décennies. Quelquefois, ils me reviennent. J'essaye de transmettre à mes fils des expressions normandes. Certaines sont déjà acquises. Par exemple, le mot "mucre" qui désigne un temps humide, douceâtre. »

À Cergy, le printemps était généreux. Sur le chemin du retour dans la petite Polo noire de l'écrivaine, nous nous sommes extasiés sur la flamboyance des cerisiers du Japon en fleur qui bordaient la route. Un peu de lilas se montrait déjà au coin des cours. C'est à ce moment que nous lui avons proposé de l'accompagner au supermarché Les 3 Fontaines. Mais vous connaissez sa réponse. ●

Philippe Ridet,
Le Magazine du Monde
daté du 27.04.2019

LE THÉÂTRE DU XVII^e SIÈCLE AU XXI^e SIÈCLE



Molière, *Le Malade imaginaire*

Le Malade imaginaire est la dernière pièce de Molière, créée le 10 février 1673 au théâtre du Palais-Royal : Molière, qui joue le rôle d'Argan, meurt juste après la quatrième représentation, le 17 février. On retrouve dans cette pièce tout ce qui caractérise son théâtre, depuis les emprunts formels à d'autres arts du spectacle comme la *commedia dell'arte* ou le ballet, jusqu'aux attaques en règle contre les mariages arrangés et les médecins. Comédie brillante par les fastes qu'elle déploie comme par la synthèse théâtrale qu'elle réalise, *Le Malade imaginaire* réaffirme plus que jamais les deux préceptes qui guidaient Molière : la volonté de plaire et la liberté de critiquer.



Portrait de Molière
par Pierre Mignard, vers 1658.

Un divertissement royal

Un spectacle total

Comédie-ballet mêlant théâtre, musique et danse, *Le Malade imaginaire* offre un **spectacle total à son public** : pour la création de la pièce, Molière s'entoure du chorégraphe Beauchamp avec lequel il a déjà travaillé plusieurs fois et du jeune compositeur Marc-Antoine Charpentier, qui signe alors sa seconde collaboration avec lui. Danse et musique s'entremêlent ainsi à la comédie : un prologue ouvre la pièce tandis que chacun des trois actes est suivi d'un intermède chanté et dansé.

Ces scènes de ballet empruntent toutes à **des univers littéraires connus du public** : le prologue met en scène le monde de la pastorale, le premier intermède s'inscrit dans le sillage de la *commedia dell'arte* et de la farce, le deuxième puise dans la mode de l'orientalisme qui s'installe peu à peu en France et le dernier exploite la tradition du carnaval. Molière use des divers moyens artistiques et styles littéraires à sa portée afin de faire de cette comédie un modèle de divertissement.

Le plaisir, la meilleure ordonnance qui soit

Il écrit en effet cette pièce à l'occasion du carnaval, c'est-à-dire pour une fête dont les mots d'ordre sont liesse et exubérance. En outre, cette comédie-ballet a explicitement pour intention de « délasser [le roi] de ses nobles travaux » : « Après les glorieuses fatigues et les exploits victorieux de notre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement » (« prologue »). Depuis 1672, Louis XIV est en guerre contre la Hollande. *Le Malade imaginaire* affiche de la sorte **une volonté délibérée d'amuser et de divertir**.

Dans **une mise en abyme joliment orchestrée**, le frère d'Argan, Béralde, fait valoir les bienfaits du divertissement : « Je vous amène ici un divertissement, que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin, et vous rendra l'âme mieux disposée aux choses que nous avons à dire. [...] et cela vaudra bien une ordonnance de Monsieur Purgon » (II, 9). Le divertissement égale l'« ordonnance » : c'est affirmer que, loin d'être anodin, il peut guérir de bien des maux.

Du rire à la risée : satires véhémentes

Contre les mariages d'intérêt

Mais comme toujours avec Molière, le rire est un rire « aux dépens de » : certes, il s'agit

PARCOURS

Spectacle et comédie.

LA COMÉDIE-BALLET

Spectacle mêlant théâtre, musique et danse, la comédie-ballet naît en 1661 sous l'impulsion de Molière et du compositeur italien Lully qui travaillent avec le chorégraphe Beauchamp à la création des *Fâcheux*. Ensemble, ils vont ainsi créer une petite dizaine d'œuvres dont certaines connaissent un grand succès comme *Monsieur*

de Pourceaugnac (1669) et *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Mais en 1672, Lully rachète le privilège de l'Académie royale de musique et obtient ainsi le monopole sur tous les spectacles musicaux, délivrant l'autorisation ou non à d'autres d'en créer. Molière en est donc réduit à demander au roi la permission de travailler avec seulement quelques musiciens (six chanteurs et douze violons) pour *Le Malade imaginaire* en 1673.

LA COMMEDIA DELL'ARTE

La *commedia dell'arte* apparaît en Italie au XVI^e siècle et conquiert l'Europe et même la Russie. Il s'agit d'un théâtre d'improvisation : les comédiens s'attribuent un personnage et improvisent à partir d'un canevas (une trame) simple, en inventant de petites scènes ou des *lazzi* (intermèdes comiques mimés, accompagnés parfois d'un maigre dialogue, sans rapport avec l'intrigue). Les histoires varient ainsi au

gré des représentations. La *commedia dell'arte* met en scène des personnages types parmi lesquels on trouve les *zanni* (valets) tels qu'Arlequin ou Scapin, le vieillard avare et libidineux nommé Pantalon, le soldat fanfaron nommé Capitan, etc. La *commedia dell'arte* constitue une véritable source d'inspiration pour Molière et le théâtre français.

de s'amuser, mais aussi, par le rire, **d'amener les hommes à se corriger de leurs défauts en les épinglant sur la scène**. La critique des mariages d'intérêt, sujet central de bien des farces, est une constante des pièces de Molière. Elle redouble cependant d'intensité ici en se dédoublant : deux mariages servent de cible, celui projeté par Argan de sa fille Angélique avec le jeune médecin Thomas Diafoirus et celui d'Argan lui-même avec la vénale Béline. Toinette puis Béralde tentent de le convaincre de ne pas marier Angélique dans son intérêt, mais dans celui de sa fille.

La réplique finale de Béralde dans la scène 3 de l'acte III prend même le tour d'une brève **moralité** : « je vous dirai que [...] pour le choix d'un gendre, il ne faut pas suivre aveuglément la passion qui vous emporte, et qu'on doit, sur cette matière, s'accommoder un peu à l'inclination d'une fille, puisque c'est pour toute la vie, et que de là dépend tout le bonheur d'un mariage ». La critique des mariages d'intérêt atteint son acmé lorsque Argan, contrefaisant le mort, découvre que, loin de le pleurer, Béline se réjouit de son décès et ne songe qu'à s'emparer de son argent (III, 12).

Les mauvais médecins tournés en dérision

Mais le principal point de mire de cette comédie intitulée *Le Malade imaginaire* est bien sûr constitué par **les excès des médecins**. Molière en croque (à pleines dents !) tous les défauts, depuis **le pédantisme** bien (ou mal) appris du jeune Thomas Diafoirus (dont le discours fleuri tourne court dès lors que la mémoire lui fait défaut, II, 6) jusqu'à **l'ignorance** crasse et dangereuse du médecin joué par Toinette (qui, à tout symptôme énoncé répond « le poumon » et à toute ordonnance prescrite par ses pairs s'exclame « ignorant », III, 10) en passant par **l'autoritarisme** despotique de Monsieur Purgon. Celui-ci ne mâche

pas ses mots en qualifiant la désobéissance d'Argan d'« attentat contre la médecine », de « crime de lèse-Faculté » et passe du ton d'un juge proferant une sentence à celui d'un sorcier lançant une malédiction (III, 5).

La satire des mauvais médecins culmine dans **la savoureuse parodie** offerte par le dernier intermède, dans lequel des comédiens jouent des médecins et imitent leur parlure savante par un mélange de mots latins, français et de termes français latinisés de façon fantaisiste.

Se jouer des limites ou la liberté de tout jouer

L'art de contourner la censure

Sans cesse, Molière a été confronté à de violentes oppositions lors de la création de ses comédies. Au fil du temps, il a développé **un art de contourner la censure** dont il semble offrir une démonstration dans cette pièce.

Afin de parvenir à parler à Angélique malgré la surveillance d'Argan, Cléante, déguisé en maître de musique, a l'idée de chanter avec elle « un petit opéra qu'on a fait depuis peu » (II, 5) et qui est en réalité une invention personnelle : des « vers libres, tels que la passion et la nécessité peuvent faire trouver à deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur-le-champ » explique-t-il à Argan **dans un discours à double sens** qui expose à Angélique le fonctionnement de son ingénieux système de communication. Cléante imagine une pastorale dont il calque l'intrigue sur ce qui s'est passé entre Angélique et lui, comme leur rencontre qu'il raconte (II, 5) en reprenant les éléments divulgués par l'héroïne un peu plus tôt (I, 4).

Ce faisant, il parvient non seulement à déclarer son amour à Angélique, mais aussi à obtenir d'elle l'assurance du sien, lui faisant répéter à l'envi des « je vous aime » et allant

jusqu'à décrire clairement leur situation avant d'éveiller les soupçons d'Argan. Difficile de ne pas voir dans cette scène **une mise en abyme de l'art d'esquiver la censure**.

Défense de la liberté d'expression

Molière va encore plus loin dans la scène 3 de l'acte III : par un autre effet de mise en abyme, Béralde conseille à Argan d'aller voir les comédies de Molière. C'est l'occasion pour Molière auteur de **répondre à ses détracteurs** en expliquant, par l'entremise de Béralde, l'objet exact de ses railleries : « Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine », puis en revendiquant le droit à la satire.

Par un extraordinaire pied de nez, en jouant Argan, c'est-à-dire un personnage représentant ses adversaires qui dénigre à n'en plus finir ses comédies, Molière comédien ridiculise ces mêmes adversaires en même temps qu'il désamorce leurs critiques. Il fait ainsi miroiter en les réconciliant les divers sens de (se) jouer (de) : *s'amuser, interpréter un rôle, se moquer*, comme il le rappelle dans un clin d'œil à la scène 13 de l'acte III, avant un dernier intermède de théâtre dans le théâtre.

DEUX ARTICLES DU MONDE À CONSULTER

- Ah ! le grand médecin p. 38 (Jacques Longchamps, *Le Monde* daté du 24.03.1990)
- « Le Malade imaginaire » à l'Atelier p. 39 (Colette Godard, *Le Monde* daté du 07.04.1987)

L'OPÉRETTE

Apparue en France au XIX^e siècle, l'opérette est une pièce légère et courte (un ou deux actes), qui s'amuse à parodier des sujets sérieux en alternant parties parlées, parties chantées et danses burlesques.

LE MUSIC-HALL

Il s'agit d'un spectacle de variétés qui se développe en France vers 1848 et qui se compose de tours de chant, de numéros comiques et parfois d'attractions, attirant un public populaire, en quête d'un divertissement festif.

LA COMÉDIE MUSICALE

Héritée de la comédie-ballet, de l'opérette et de la revue de music-hall, la comédie musicale désigne une pièce et, plus tard, un film, mêlant prose, parlée et chantée, et danse. À la différence des précédents spectacles musicaux, la comédie musicale se détache de la musique classique et fait la part belle à d'autres styles de musique comme le jazz. Si certains historiens du genre font remonter ses débuts à *The Shop Girl* de George Edwardes en 1892 en Angleterre, la plupart d'entre eux s'accordent à donner à *The Black Crook* (1866), adaptation du mythe de Faust, les

honneurs de la création du genre. L'avènement du cinéma parlant à la fin des années 1920 marque un tournant : à partir du *Chanteur de jazz* (1927) d'Alan Crosland, les comédies musicales connaissent un essor sans précédent et certaines d'entre elles deviennent des succès internationaux tels *Top Hat* (1935), *Chantons sous la pluie* (1952) et *West Side Story* (1961) pour n'en citer que quelques-unes.

Dissertation

La comédie n'est-elle qu'un divertissement ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Le Malade imaginaire de Molière ainsi que sur des lectures personnelles.

Introduction

Analyse du sujet :

La comédie a souvent été considérée comme un spectacle léger : le but qu'elle affiche, faire rire le spectateur, l'a souvent reléguée au rang de simple distraction sans conséquence. Certes, la comédie fait rire à gorge déployée à partir de petits riens, de situations futiles, mais cela signifie-t-il pour autant qu'il ne faille pas la prendre au sérieux ?

Annnonce du plan :

Nombre d'auteurs comiques ont revendiqué haut et fort le simple droit d'amuser par tous les moyens leur public. Néanmoins, le rire provoqué par la comédie est souvent un rire « aux dépens de » : un personnage, une situation suscitent la moquerie du spectateur, mettant ainsi en évidence un défaut, un ridicule. Cette capacité à faire rire qu'étient la comédie s'avère alors libératrice.

Le plan développé

I. La liberté d'amuser par tous les moyens

A. Des plaisanteries prosaïques

« Je voudrais bien savoir si la grande règle de

toutes les règles n'est pas de plaire et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin », dit Dorante dans la scène 6 de *La Critique de l'École des femmes* de Molière : assurément, le but de la comédie est l'amusement du public.

Pour ce faire, elle n'hésite pas à recourir au comique décrié, mais toujours efficace du « bas corporel ». *Le Malade imaginaire* lui consacre une place non négligeable en mentionnant les maux d'Argan et les ordonnances des médecins. Ce comique culmine lorsque Monsieur Purgon se met à maudire Argan à grand renfort de maladies digestives : de la « bradypepsie » à la « dyspepsie », de la « dyspepsie » à l'« aepsie », de l'« aepsie » à la « lienterie », etc. (III, 5).

B. Les fastes de la comédie : séduire et fasciner

Mais le divertissement que propose la comédie se traduit aussi par un art de séduire et fasciner le spectateur, comme c'est le cas avec la comédie-ballet qui ne ménage pas ses effets en mêlant théâtre, danse et musique.

Dans *Le Malade imaginaire*, le prologue et les trois intermèdes mettent en scène des univers très différents, de la pastorale au carnaval en passant par la *commedia dell'arte* et l'orientalisme. Outre l'animation produite par la musique et la danse, on imagine assez bien le faste des costumes, des maquillages, des lumières tel qu'a pu essayer de les reproduire Jean-Marie Villégier dans sa mise en

scène au théâtre du Châtelet en mars 1990.

La comédie s'affirme comme un divertissement préoccupé seulement de plaire et d'amuser. Pourtant le rire qu'elle provoque n'est pas aussi bénin qu'il le semble.

II. Faire rire pour mieux dénoncer les travers du monde

A. Des pièces engagées

Sous couvert de faire (innocemment) rire le spectateur, bien des comédies pourraient être qualifiées de pièces engagées, car elles dénoncent, en les tournant en dérision, les injustices sociopolitiques de leur temps.

Les pièces de Molière en sont bien sûr un exemple : si dans *Le Malade imaginaire* il s'attaque au pouvoir excessif des médecins, dans *Tartuffe*, l'une de ses pièces les plus polémiques, il s'en prend à l'influence abusive des faux dévots.

Un siècle plus tard, la comédie prend une teinte explicitement politique avec *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Dans son célèbre monologue, Figaro met à mal la société des trois ordres et des privilèges en invectivant le comte en son absence : « 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 [...] » (V, 3).

B. Une école de sagesse

La comédie, en exagérant les manies d'un individu au point d'en faire un « type », se révèle aussi être une école de sagesse. S'ouvrant au plus fort de la crise monomaniaque d'un personnage qui tyrannise son entourage, elle mène peu à peu à sa défaite en ridiculisant au fur et à mesure toutes ses obsessions.

MOTS CLÉS

MISE EN ABYME

Fait pour un texte de se prendre lui-même pour objet ou de se représenter lui-même comme un élément de l'œuvre. Il y a « théâtre dans le théâtre » lorsque les personnages d'une pièce deviennent eux-mêmes spectateurs d'une pièce de théâtre à l'intérieur de celle à laquelle ils appartiennent.

PASTORALE

Récit qui raconte, dans un cadre champêtre, les amours de héros qui

sont des bergers et des bergères. La pastorale s'inspire de la poésie grecque et latine de Théocrite et de Virgile et a nourri aussi bien le genre romanesque que le genre théâtral. Elle connaît un grand succès au théâtre à la Renaissance et continue à se développer au XVII^e siècle grâce à l'esthétique galante et précieuse, tout en s'étendant au genre de l'opéra.

CITATIONS

• « Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde », Molière, préface de *Tartuffe*.

• « La musique n'ajoute pas peu d'ampleur à cette magnificence du rire ; surtout, elle le rend possible ; elle désarme la critique ; elle livre la

raison aux folies des sens. En même temps, elle adoucit l'ironie, elle enlève à la parole railleuse ce qu'elle a toujours d'un peu sec », Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne*.



Médecin tenant une seringue (gravure).

C'est le cas dans *L'École des femmes* de Molière, où Arnolphe incarne le stéréotype de l'homme qui craint d'être cocu au point d'élever une jeune fille dans le secret et l'ignorance de tout pour en faire une épouse docile.

Dans *Le Malade imaginaire*, la scène d'ouverture lors de laquelle Argan fait ses comptes et énumère à n'en plus finir tout ce qu'il a payé aux médecins, donne une juste idée de sa folie, dont les autres personnages

tentent de le guérir en lui faisant prendre conscience de l'excès dans lequel il est tombé.

Le rire provoqué par la comédie est moins anodin qu'il ne le semble à première vue : le spectateur rit de personnages ou de situations qui lui apparaissent tout à coup risibles, car il en perçoit, par un effet de grossissement comique, tout le ridicule. C'est que le divertissement occasionné par la comédie permet, en lui faisant prendre de la distance, de libérer le spectateur.

III. Un rire libérateur : divertir ou l'art de détourner des pensées sombres

A. Le rire comme remède

Certes la comédie est un divertissement, mais un divertissement au sens fort du terme puisque celui-ci vient du latin *divertere* qui signifie « détourner ».

La comédie est ainsi ce qui permet de se détourner de ses ennuis, comme l'explique Françoise à Irénée dans *Le Schpountz* de Pagnol : « Quand on fait rire sur la scène ou sur l'écran, on ne s'abaisse pas, bien au contraire. Faire rire ceux qui rentrent des champs, avec leurs grandes mains tellement dures qu'ils ne peuvent plus les fermer ; [...] Ceux qui reviennent de l'usine, la tête basse, les ongles cassés, avec de l'huile noire dans les coupures de leurs doigts... » De fait,

le divertissement apporté par la comédie est un remède qui vaut bien « une ordonnance » comme le déclare Béralde à Argan dans *Le Malade imaginaire* (II, 9).

B. Philosophie du rire : dépasser la crainte de la mort

Le divertissement comique permet aussi de dépasser certaines de ses peurs et, parmi elles, la plus répandue, celle de la mort.

C'est bien cette peur qui hante Argan : les multiples maladies qu'il s'invente n'en sont que l'expression. C'est une facétie imaginée par sa servante qui lui offre l'occasion d'apprivoiser sa crainte : Toinette, pour éprouver la véracité des sentiments de Béline puis d'Angélique à son égard, lui propose de faire semblant d'être mort.

Si Argan s'inquiète la première fois (« N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ? », III, 11), il obtient sans objection la seconde fois. Jouer au mort (et faire naître de belles frayeurs chez ses victimes en mettant fin à la plaisanterie !) lui permet de mettre la mort à distance et, ainsi, de surmonter sa phobie.

Conclusion

La comédie assume pleinement son caractère de divertissement en se donnant comme dessein premier de faire rire son public par tous les moyens et, comme mission, de parvenir à le détourner de ses idées noires : si le rire s'élève à partir de petits riens, par la dimension d'exutoire qu'il possède, il hisse celui qui le laisse s'échapper au-dessus des événements et le réconcilie avec sa finitude.

ZOOM SUR...

Le baroque.

Ce courant littéraire apparaît à la fin de la Renaissance et s'éteint peu à peu avec les débuts du classicisme. Il est caractérisé par le recours à la mise en abyme, le goût pour les jeux sur la perspective et l'illusion d'optique et le choix de l'irrégularité, de l'asymétrie et du foisonnement. Ses thèmes de prédilection sont la hantise de la mort et la vanité de l'existence humaine.

Les Plaisirs de l'île enchantée.

Du 7 au 13 mai 1664 ont lieu de grandes fêtes au château de Versailles, commandées par Louis XIV,

organisées par le duc de Saint-Aignan et conçues par le machiniste et décorateur Carlo Vigarani. Leur déroulement s'appuie sur un épisode du *Roland furieux* de l'Arioste, où la magicienne Alcine retient prisonniers dans son palais des chevaliers qui s'ingénient à inventer des amusements pour passer le temps. Durant les cinq journées que durent ces fêtes grandioses, toutes sortes de spectacles et divertissements se succèdent : défilés et courses équestres, illuminations et feux d'artifice, loteries, visites de la Ménagerie, ballets, comédies-ballets, comédies. Molière y donne quatre comédies : *La Princesse d'Élide*, *Les Fâcheux*, *L'Hypocrite* et *Le*

Mariage forcé. *L'Hypocrite* est la première version de ce qui deviendra *Tartuffe* : en attaquant les faux dévots, Molière déclenche parmi la Cour un véritable scandale qui marque le début de l'affaire du *Tartuffe*.

Marivaux, *Les Fausses Confidences*

Créée à la Comédie-Italienne à Paris le 16 mars 1737, *Les Fausses Confidences* est la vingt-septième pièce de Marivaux, auteur reconnu alors âgé de 49 ans, et sa dernière comédie en trois actes. Lors de sa création, le succès n'est pas au rendez-vous : il faut attendre sa reprise au Théâtre-Français après la Révolution française pour qu'elle devienne l'une des œuvres de Marivaux les plus appréciées du public. Non sans raison : loin de se réduire à un simple badinage ou « marivaudage » comme cela a souvent été reproché au théâtre de Marivaux, cette comédie se fait le reflet de l'évolution de la société française, annonçant les bouleversements sociaux et politiques de la fin du siècle.



Portrait de Marivaux par Louis-Michel von Loo, 1753.

Une comédie grinçante

Persistence des formes traditionnelles du comique

On retrouve dans *Les Fausses Confidences* les formes traditionnelles du comique qui provoquent chez le spectateur un rire franc, comme le comique de mots (sur le verbe « donner », mal compris par Arlequin, I, 8) ou le comique de situation (Dorante se retrouve en un instant fiancé à Marton à cause de Monsieur Remy alors même qu'il projette de séduire Araminte, I, 4).

De même, Marivaux ayant toujours travaillé avec les comédiens du Théâtre-Italien, on trouve encore trace de l'influence de la *commedia dell'arte* dans cette pièce,

notamment par le biais du personnage d'Arlequin, stéréotype du valet balourd et rustaud, uniquement intéressé par les victuailles et/ou la boisson et dont les bévues donnent lieu à de véritables saynètes comiques.

D'un valet à l'autre : du rire à l'inquiétude

C'est sous un tout autre jour que se présente le deuxième personnage de valet de cette comédie, Dubois. **Il s'oppose en tous points à Arlequin** et rappelle les personnages de serviteurs rusés que l'on trouve dans les comédies de Plaute. Car, à la différence d'Arlequin dont la balourdise ralentit l'action de la pièce, Dubois, lui, fait progresser l'intrigue. Plus encore, c'est lui qui, de bout en bout, en dirige le cours comme il le décrète dès le début de la pièce, en jurant à Dorante qu'il épousera Araminte : « vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là » (I, 2).

Là où Arlequin fait rire, **Dubois aurait tendance à troubler** : sa détermination, son habileté à feindre et à manipuler, si elles prêtent à sourire, ne font pas moins de lui un personnage inquiétant.

Le tableau d'une société en pleine mutation

La veuve émancipée

Avec cette comédie en apparence anodine, Marivaux saisit en réalité sur le vif les indices d'une profonde et lente évolution de la société, comme autant de signes avant-coureurs de la Révolution française qui éclatera quelques dizaines d'années plus tard. Les rôles sociaux sont en effet en train de changer, comme le révèle l'héroïne de la pièce, Araminte, dont la situation reflète à la fois la difficulté du sort des femmes sous l'Ancien Régime et les premières manifestations de

PARCOURS

Théâtre et stratagème.

RHÉTORIQUE

Art du discours ou art d'argumenter, c'est-à-dire d'employer les mots pour convaincre et persuader son interlocuteur. Elle est un élément important des pièces qui reposent sur la réalisation d'un stratagème : sa réussite dépend en effet en grande partie de la capacité du personnage qui complot à influencer par la parole ses interlocuteurs.

APARTÉ

L'aparté désigne le discours qu'un personnage prononce sans être entendu des autres personnages (ce qui relève bien sûr d'une convention théâtrale). Entendu des spectateurs, l'aparté, qui dévoile les pensées de celui qui s'exprime, permet d'informer le public sur ses véritables motivations. Il révèle ainsi le double jeu de certains personnages, notamment ceux qui trament des machinations contre les autres.

DÉGUISEMENT (OU TRAVESTISSEMENT)

Changement d'identité (sexe et/ou condition sociale) d'un personnage par le biais d'un accessoire (costume et/ou port d'un masque). Le personnage peut vouloir dissimuler sa véritable identité (Rosalinde qui fuit la persécution de son oncle dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare) ou usurper celle d'un autre personnage (Jupiter qui prend

l'apparence d'Amphitryon dans la pièce de Molière). On retrouve ce procédé aussi bien dans la comédie que dans la tragédie. Le fait qu'un personnage ignore sa véritable identité est aussi considéré comme un déguisement (bien qu'inconscient) et donne lieu la plupart du temps au moment de la « reconnaissance ».

leur désir d'émancipation.

Le caractère d'Araminte s'affirme en effet au fil des scènes, en même temps que croît son amour pour Dorante. De son refus de le renvoyer (II, 11) à l'annonce de leur mariage (III, 13), c'est à une véritable fronde d'Araminte que l'on assiste, elle qui dénonce à haute voix les manœuvres dont elle fait l'objet : « il y a dans tout ceci des façons si désagréables, des moyens si offensants, que tout m'en choque » (III, 8).

Le valet affranchi

Outre Araminte, un autre personnage affermit peu à peu sa liberté d'action : Dubois. Valet de son état, il s'impose pourtant comme le personnage maître de cette pièce, dépassant de loin sa condition et surpassant, bien que le servant, son propre maître, Dorante.

La relation qui les lie ne manque pas d'ambiguïté. L'écart entre eux tend à se réduire puisque Dorante, personnage de plus haute condition, se fait engager au service d'Araminte, ce qui le place (bien qu'en tant qu'intendant il conserve un statut plus élevé que Dubois) au rang des serviteurs. La situation semble parfois bel et bien inversée entre Dubois et Dorante, Dubois n'hésitant pas à donner des ordres directs à son maître comme dans la scène 17 de l'acte II où il multiplie les recours aux formes impératives et oppose de sèches fins de non-recevoir à ses demandes.

Dans le piège des mots

La maîtrise du langage, un enjeu de pouvoir

Si Dubois paraît dominer de loin toutes les situations, c'est qu'à la différence de la plupart des personnages de cette pièce, il détient une parfaite maîtrise du langage comme une excellente connaissance de ses effets.

Arlequin prend les mots au pied de la lettre (I, 8). Marton parle trop et, pour son malheur, ne saisit que trop tard les doubles sens glissés par Dubois (I, 17 et III, 2) ou Dorante (II, 3). Quant à Madame Argante, elle se laisse aller à l'injure en traitant Dorante d'« impertinent » (III, 5), puis Monsieur Rémy, son oncle, de « bonhomme » (III, 6), lequel ne se prive pas de répliquer, en dépit de la différence de condition qui les sépare. Enfin, la parlure très policée, voire maniérée du Comte qui multiplie les litotes, s'avère désuète (III, 8) et le dessert auprès d'Araminte. Le rapport qu'entretiennent les personnages avec le langage est révélateur de l'influence qu'ils exercent au sein de leur microsociété.

Le doux poison des mots

En fin connaisseur de la puissance du langage, Dubois s'ingénie à distiller ses paroles à l'oreille d'Araminte afin d'éveiller en elle un tendre intérêt pour Dorante. Relatant les circonstances dans lesquelles Dorante se serait épris d'elle, il recourt au topos de la rencontre à l'Opéra. Il prend alors soin de rendre son récit vraisemblable en insistant sur un jour de la semaine (« c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui un vendredi », I, 14) tout en passant sous silence la date exacte de cette rencontre : à la fois vraisemblable et romanesque, ce récit dont la véracité est invérifiable ne peut que flatter Araminte qui s'y laisse prendre.

De même, Dubois use de tous les artifices possibles pour exalter ses sentiments, comme la jalousie en lui inventant une rivale (I, 14) ou la connivence en lui faisant croire qu'elle détient le secret de la passion de Dorante à son insu (I, 14). Dubois évalue si bien le poids de sa parole qu'il n'hésite pas à en faire miroiter la valeur, par exemple dans la scène 10 de l'acte II où il se fait prier pour dire « un mot ».

Araminte, de plus en plus consciente du pouvoir que les paroles de Dubois ont sur elle, tente de s'en prémunir : « tais-toi donc, tais-toi » lui enjoint-elle (II, 12) avant de réitérer plus tard cette demande (II, 16 et III, 9). En dépit de ces dénégations, Araminte a déjà bu tout le poison de ses discours et s'est éprise de Dorante. En élève modèle, elle a cependant appris en observant son valet à manier le langage à son avantage, au point de « tendre un piège » (II, 12) à Dorante en lui dictant une fausse déclaration au Comte afin de le forcer à lui avouer son amour. Mais Dorante, bien qu'en apparence réduit au silence sur sa passion, se révèle lui-même très adroit avec les mots.

DEUX ARTICLES DU MONDE À CONSULTER

- « La Double Inconstance », de Marivaux p. 40 (Michel Cournot, *Le Monde* daté du 16.02.1988)
- Anouk Grinberg : « Marivaux explore les méandres de l'âme » p. 40-41 (Propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde* daté du 01.03.2010)

DRAME ROMANTIQUE ET CONSPIRATION

Dans la plupart des pièces de théâtre, les héros sont confrontés à un complot qu'ils doivent déjouer, comme dans *Marie Stuart* de Schiller, où Marie Stuart tente d'échapper à sa mise à mort décrétée par sa cousine Élisabeth I^{re}. Mais, avec la création du drame romantique au XIX^e siècle, apparaissent des héros qui fomentent eux-mêmes des conspirations. C'est le cas d'Hernani, dans la pièce de Victor Hugo, qui, par vengeance, projette de tuer le roi Don Carlos. La pièce de Musset *Lorenzaccio* repose, elle, tout entière sur

le dessein de Lorenzo d'assassiner son cousin le duc Alexandre de Médicis, tyran de Florence, afin de restaurer la république. Ce choix d'un héros conspirateur permet à Musset de représenter les tourments intérieurs de ce personnage romantique, déchiré entre la hauteur de ses idéaux et la cynique trivialité de la réalité.

LUTTES ET JOUTES AMOUREUSES

Outre la politique, l'amour est le grand inspirateur de ruses et de stratagèmes ingénieux. Les pièces de Marivaux en sont bien sûr un parfait exemple,

les personnages n'hésitant pas à changer d'identité pour s'assurer de l'amour de l'élue de leur cœur (*L'Épreuve*) ou pour découvrir incognito leur futur(e) promis(e) (*Le Jeu de l'amour et du hasard*). L'amour est l'enjeu d'une véritable bataille pour réunir les deux jeunes amoureux (*L'École des femmes* de Molière ou *Roméo et Juliette* de Shakespeare), lorsqu'il n'est pas l'objet d'une lutte entre les amoureux eux-mêmes qui ne parviennent pas à s'avouer leur amour mutuel (*On ne badine pas avec l'amour* de Musset).

Commentaire

Vous commenterez ce texte issu de la pièce *Les Fausses Confidences* de Marivaux.



ARAMINTE. — Mais dans la situation où vous êtes, quel intérêt aviez-vous d'entrer dans ma maison, et de la préférer à une autre ?

DORANTE. — Je trouve plus de douceur à être chez vous, Madame.

ARAMINTE. — Il y a quelque chose d'incompréhensible en tout ceci ! Voyez-vous souvent la personne que vous aimez ?

DORANTE, *toujours abattu*. — Pas souvent à mon gré, Madame ; et je la verrais à tout instant, que je ne croirais pas la voir assez.

ARAMINTE, *à part*. — Il a des expressions d'une tendresse ! (*Haut*.) Est-elle fille ? A-t-elle été mariée ?

DORANTE. — Madame, elle est veuve.

ARAMINTE. — Et ne devez-vous pas l'épouser ? Elle vous aime, sans doute ?

DORANTE. — Hélas ! Madame, elle ne sait pas seulement que je l'adore. Excusez l'emportement du terme dont je me sers. Je ne saurais presque parler d'elle qu'avec transport !

ARAMINTE. — Je ne vous interroge que par étonnement. Elle ignore que vous l'aimez, dites-vous, et vous lui sacrifiez votre fortune ? Voilà de l'incroyable. Comment, avec tant d'amour, avez-vous pu vous taire ? On essaie de se faire aimer, ce me semble : cela est naturel et pardonnable.

DORANTE. — Me préserve le ciel d'oser concevoir la plus légère espérance ! Être aimé, moi ! Non, Madame. Son état est bien au-dessus du mien. Mon respect me condamne au silence ;

et je mourrai du moins sans avoir eu le malheur de lui déplaire.

ARAMINTE. — Je n'imagine point de femme qui mérite d'inspirer une passion si étonnante : je n'en imagine point. Elle est donc au-dessus de toute comparaison ?

DORANTE. — Dispensez-moi de la louer, Madame : je m'égarerais en la peignant. On ne connaît rien de si beau ni de si aimable qu'elle ! Et jamais elle ne me parle ou ne me regarde, que mon amour n'en augmente.

ARAMINTE, *baisse les yeux et continue*. — Mais votre conduite blesse la raison. Que prétendez-vous avec cet amour pour une personne qui ne saura jamais que vous l'aimez ? Cela est bien bizarre. Que prétendez-vous ?

DORANTE. — Le plaisir de la voir quelquefois, et d'être avec elle, est tout ce que je me propose.

ARAMINTE. — Avec elle ! Oubliez-vous que vous êtes ici ?

DORANTE. — Je veux dire avec son portrait, quand je ne la vois point.

ARAMINTE. — Son portrait ! Est-ce que vous l'avez fait faire ?

DORANTE. — Non, Madame ; mais j'ai, par amusement, appris à peindre, et je l'ai peint moi-même. Je me serais privé de son portrait, si je n'avais pu l'avoir que par le secours d'un autre.

ARAMINTE, *à part*. — Il faut le pousser à bout. (*Haut*.) Montrez-moi ce portrait.

DORANTE. — Daignez m'en dispenser, Madame ; quoique mon amour soit sans espérance, je n'en dois pas moins un secret inviolable à l'objet aimé.

ARAMINTE. — Il m'en est tombé un par hasard entre les mains : on l'a trouvé ici. (*Montrant la boîte*.) Voyez si ce ne serait point celui dont il s'agit.

DORANTE. — Cela ne se peut pas.

ARAMINTE, *ouvrant la boîte*. — Il est vrai que la chose serait assez extraordinaire : examinez.

DORANTE. — Ah ! Madame, songez que j'aurais perdu mille fois la vie, avant d'avouer ce que le hasard vous découvre. Comment pourrai-je expier ?... (*Il se jette à ses genoux*.)

Marivaux,

Les Fausses Confidences, Acte II, scène 15

Introduction

Présentation de l'extrait

Avertie par Dubois de l'amour que Dorante lui porte, Araminte a tenté une première fois dans la scène 13 de l'acte II de l'amener à lui avouer ses sentiments en lui faisant écrire une fausse déclaration au Comte : sans succès. Dans cette scène, Araminte vient d'apprendre de la bouche même de Dorante qu'il n'aime ni Marton ni le riche parti qui s'était

présenté à lui, mais une troisième femme. Elle décide alors d'essayer une seconde fois de le pousser à dévoiler le nom de celle qu'il aime, non sans prendre le risque de trahir ses propres sentiments.

Problématique et annonce du plan

En quoi peut-on dire que Marivaux fait de cette scène d'aveu une véritable partie de jeu entre les deux protagonistes ? Araminte semble dans un premier temps mener la partie, en prenant l'initiative de soumettre Dorante à un interrogatoire amoureux. Mais celui-ci, fidèle aux règles de la galanterie, ne se déclare qu'à demi-mot, ne tombant pas dans le piège qu'elle lui tend. En fin de compte, ce pourrait bien être Araminte qui se laisse attraper.

Le plan développé

I. Un interrogatoire amoureux

A. Évaluer la profondeur des sentiments de Dorante

L'interrogatoire auquel Araminte soumet Dorante lui permet tout d'abord d'évaluer la profondeur de ses sentiments.

La passion avec laquelle Dorante évoque la femme qu'il aime provoque chez Araminte un fort mouvement de surprise comme l'indiquent, dans son premier aparté, l'exclamation et l'expression emphatique (« d'une tendresse »).

La stupéfaction d'Araminte ne fait que croître au fur et à mesure que les mots employés par Dorante pour décrire son amour gagnent en puissance. Lorsqu'elle dit ne questionner son intendan que « par étonnement » sur « une passion si étonnante », la dérivation qui fait passer d'« étonnement » à « étonnante » trahit l'intensité de sa surprise, tout comme l'emploi répété d'adverbes (« si étonnante » ; « Elle est **donc** »).

B. Amener Dorante à se déclarer

Informée de la passion de Dorante à son égard et ayant déjà échoué une première fois à la lui faire avouer, Araminte dans cette scène joue le tout pour le tout : ses neuf premières répliques (sur un total de douze) contiennent toutes une à deux questions, ce qui fait un total de treize questions dans ce court extrait !

Leur brièveté (quelques mots qui s'enchaînent parfois deux par deux) dit l'impatience d'Araminte comme la pression qu'elle exerce sur Dorante, à qui elle laisse à peine le temps de répondre.

Cet interrogatoire franchit un palier supérieur avec la répétition de « Que prétendez-vous » dans la même réplique, suivie

par un échange de stichomythies (répliques brèves) entre Araminte et Dorante. C'est ensuite par l'abandon de l'interrogation au profit de l'impératif qu'un dernier palier est passé.

Quoique l'emploi de l'interrogation et de l'impératif place Araminte en position dominante dans ce dialogue, Dorante cependant ne faiblit pas et ne lui livre qu'un aveu à demi-mot.

II. Un aveu à demi-mot

A. Une déclaration galante

Refusant toute déclaration d'amour directe, Dorante n'en fait pas moins une déclaration galante à Araminte. En effet, Dorante ne se résout jamais à outrepasser le respect qu'il doit à Araminte selon les règles de la galanterie : étant d'une position sociale inférieure à la sienne, il ne peut lui parler de son amour sans risque de l'offenser.

Choissant alors de ne jamais lui adresser directement sa déclaration, mais mentionnant toujours l'objet de son amour à la troisième personne du singulier, Dorante n'en recourt pas moins à tout le vocabulaire de la passion amoureuse. Il emploie ainsi le verbe « adorer » dans son sens fort ou encore le terme « transport » qui désigne une très vive émotion.

Il assure ne pouvoir décrire la femme aimée, car elle est au-dessus de tout (« On ne connaît rien de si beau ni de si aimable qu'elle ! ») et se dit par deux fois prêt à mourir plutôt que de trahir son secret.

B. Une ambiguïté savamment cultivée

Dorante n'en cultive pas moins l'ambiguïté, parsemant ses réponses évasives d'indications pratiques très précises.

Dans l'ordre, il annonce ainsi à Araminte que la femme qu'il aime est « veuve », puis qu'elle est d'« un état bien au-dessus du [s] ien » : autant d'éléments qui ne peuvent que confirmer Araminte dans l'idée qu'il lui parle d'elle.

Dorante va même plus loin en lui laissant entendre par deux fois qu'il se trouve chaque jour en présence de cette femme. Lorsque Araminte lui demande quel intérêt il a à travailler chez elle, il joue dans sa réponse sur le terme « douceur », qui appartient également au vocabulaire galant et amoureux.

Si Dorante paraît en mauvaise posture dans ce dialogue où Araminte tente de le mettre au pied du mur, ce n'est qu'à première vue, car, en réalité, tout se déroule selon son souhait.

III. Telle est prise qui croyait prendre...

A. Un coup d'avance

Araminte ne peut gagner la partie amoureuse qui se joue dans cette scène, car Dorante a pipé les dés : contrairement à ce qu'elle croit, il sait qu'elle a connaissance de son amour puisque Dubois, à sa demande, le lui a révélé.

C'est pour cette raison que Dorante peut se permettre des paroles ambiguës : parce qu'il sait qu'Araminte en saisira le double sens. Il maîtrise donc entièrement la situation dans cette scène, comme le confirme l'ironie comique qui perce dans cette réplique : « Hélas ! Madame, elle ne sait pas seulement que je l'adore. »

Autre indice de sa maîtrise de la situation, l'emploi anticipé et figuré du verbe « peindre » (« je m'égarerais en la peignant ») par lequel il amène peu à peu la conversation sur le portrait pictural qu'il a réalisé d'Araminte et qu'il a sciemment fait intercepter par Arlequin et Marton afin que son amour soit connu de tous. Ainsi Dorante, qui semblait respecter toutes les conventions sociales, les transgresse.

B. Araminte s'expose

Aussi Araminte est-elle en réalité dans cette scène celle qui s'expose et découvre malgré elle ses sentiments.

Son impatience, qui se manifeste par l'accumulation de questions et d'exclamations, est le signe de son intérêt pour Dorante. Ses dénégations (« Je ne vous interroge que par étonnement »), les précautions oratoires qu'elle prend (« par hasard » ; « si ce ne serait point ») et les ouvertures qu'elle ménage en direction de Dorante (« On essaie de se faire aimer, ce me semble : cela est naturel et pardonnable ») sont autant d'indices de sa tendresse pour lui.

Enfin, la multiplication des impératifs à la fin de l'extrait, en signalant sa détermination à faire avouer à Dorante son amour, achève de trahir celui qu'elle éprouve pour lui.

Conclusion

Marivaux, fidèle à sa conception de l'amour comme jeu entre les deux protagonistes, fait de cette scène une partie serrée entre Araminte et Dorante. Mais les dés ont été pipés dès le début par Dorante, et l'aveu progressif qu'il fait de son amour à Araminte n'est en réalité que l'une des fausses confidences qui émaillent cette pièce, rappelant que, au théâtre, il ne saurait y avoir de véritables confidences.

Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*

Juste la fin du monde est l'une des dernières pièces de théâtre de Jean-Luc Lagarce, écrite peu de temps après qu'il a appris sa séropositivité. Les notes de création conservées dans son *Journal* révèlent que cette pièce s'intitulait à l'origine *Quelques éclaircies*. Si la trame reste la même (un homme décide de rendre visite à sa famille pour lui annoncer sa mort prochaine), l'évolution du titre manifeste le changement de tonalité de l'œuvre : l'optimisme esquissé par les éclaircies laisse place à un sentiment de fin du monde, perçu tantôt comme tragique, tantôt comme dérisoire.



Jean-Luc Lagarce

Du drame familial à la comédie de la famille

Une reconnaissance manquée

Le retour du héros dans la maison familiale après plusieurs années d'absence s'accompagne d'un désir : celui d'être reconnu par les siens. Il peut être compris comme une volonté de donner à ses proches une seconde chance de le connaître (*re-connaître* prend alors le sens de *connaître une seconde fois*) et de leur permettre de découvrir ses qualités (*reconnaître* prend alors le sens d'*obtenir la considération des autres*).

Sur le plan dramaturgique, la « reconnaissance » est aussi un procédé théâtral, employé habituellement à la fin d'une pièce pour en permettre le dénouement. Or, dans

cette pièce, tout se joue dès le début : Louis doit se faire reconnaître par ses proches et il a un secret à leur avouer. Mais il ne parvient à faire ni l'un ni l'autre. C'est son frère, Antoine, qui entérine cette reconnaissance manquée : « tu ne sais pas qui je suis, / tu ne l'as jamais su, / ce n'est pas ta faute et ce n'est pas de la mienne / non plus, moi non plus, je ne te connais pas [...] / on ne se connaît pas » (partie 1, sc. 11). Si toute reconnaissance est impossible, c'est que les personnages avouent ne s'être jamais connus. Ils se révèlent prisonniers des rôles qu'ils se sont attribués les uns aux autres.

Une vaine tentative de déjouer

Le retour de Louis peut de ce fait apparaître comme une tentative de déjouer :

l'intrigue qu'il prévoit, déjouer la distribution des rôles. Lorsqu'il a entrepris son voyage, il savait déjà quelle tournure allaient prendre les événements : « c'est exactement ainsi, / lorsque j'y réfléchis, / que j'avais imaginé les choses, / vers la fin de la journée, / sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur / – c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable » (partie 2, sc. 1). Prévoyant tout ce qui va advenir, Louis voudrait en contrarier le cours et imposer une nouvelle trame à l'histoire familiale. Mais il réalise vite que ce projet n'est pas « jouable » : il est condamné, comme les autres, à endosser son costume habituel.

Car chacun joue en effet sa comédie familière et familiale. Louis est le frère aîné « désirable et lointain, distant » (intermède, sc. 5), Antoine, le frère au « mauvais caractère,

PARCOURS

*Crise personnelle,
crise familiale.*

TRAGÉDIE ET FAMILLE

Dans la tragédie, le héros ou l'héroïne tente vainement d'échapper à une malédiction familiale. Ainsi, l'histoire des grandes familles tragiques de la mythologie gréco-romaine que sont les Atrides (Agamemnon, Ménélas, Clytemnestre, Iphigénie, Oreste

et Électre) et les Labdacides (Œdipe, Jocaste, Étéocle et Polynice, Antigone, Ismène) ont inspiré les trois grands auteurs tragiques grecs, Eschyle, Sophocle et Euripide. Eschyle s'intéresse aux Labdacides dans *Les Sept contre Thèbes* et aux Atrides dans *l'Orestie*. Sophocle consacre trois pièces aux Labdacides, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et une aux Atrides, *Électre*. Euripide

quant à lui s'intéresse aux Atrides avec *Électre*, *Oreste*, *Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie à Aulis*. La tragédie explique le destin funeste du héros ou de l'héroïne tragique par leur ascendance : ils sont condamnés à expier malgré eux des crimes commis par leurs ancêtres, comme Phèdre encore, protagoniste des pièces de Sénèque et de Racine.

LUTTES FRATRICIDES

Sujet à la fois mythologique (Romulus et Rémus) et biblique (Caïn et Abel), la lutte entre deux frères a souvent été représentée sur scène. Le combat entre Étéocle et Polynice, les fils d'Œdipe, a par exemple inspiré Eschyle (*Les Sept contre Thèbes*) et Racine (*La Thébaïde*). C'est encore ce thème qui intéresse Racine dans sa tragédie *Britannicus* qui met en scène

borné » (partie 1, sc. 4), Suzanne, la petite sœur qui parle trop, la mère, celle qui ressasse et Catherine, la belle-sœur « simple, claire, précise » (partie 1, sc. 7). Chaque personnage énonce un jugement sur les autres dont aucun ne peut se libérer, comme le déclare Antoine à Louis : « car tu le voudrais, tu ne saurais plus t'en défaire, tu es pris à ce rôle » (partie 2, sc. 3). À tel point que Suzanne, la petite sœur, indique à Louis le moment de la conversation où il faudrait qu'il lui dise « Ta gueule, Suzanne » et que celui-ci, pour respecter le jeu de rôles, s'exécute (partie 1, sc. 7).

Une pièce sans action

Une structure statique

L'une des particularités de cette pièce est l'absence d'action qu'elle présente : il ne se passe rien, **les seuls actes observables sont des actes de langage**. La structure de la pièce repose sur des scènes comme juxtaposées, une suite de paroles isolées : soit le dialogue ne prend pas entre les personnages dans les scènes de groupe, soit la parole est confisquée par un seul personnage durant une scène entière, donnant lieu à une succession de **monologues**. La parole solitaire de Louis vient régulièrement ponctuer la pièce : au début (prologue), à la fin (épilogue) et au début de la seconde partie (sc. 1).

Au centre de la pièce survient l'intermède, comme dans un hors-temps, un hors-lieu, à mi-chemin entre le rêve et le fantasme, contribuant à fragmenter un peu plus la temporalité, à disloquer le réel. Pas de péripéties, pas de coups de théâtre, il n'est question que de langage : de la volonté de dire, de l'incapacité de dire.

Paroles en l'air

Tout comme aucune action ne s'engage, aucune parole ne se réalise : **le langage ne fait**

DEUX ARTICLES DU MONDE À CONSULTER

- Jean-Luc Lagarce, héros théâtral p. 42 (Fabienne Darge, *Le Monde* daté du 12.10.2006)
- Bouleversante « fin du monde » p. 43 (Martine Silber, *Le Monde* daté du 10.03.2008)

que sanctionner l'impossibilité de l'action.

Les personnages ne font que dire ce qu'ils feraient *si*, énoncer ce qu'ils diraient *si* : « Je souhaite quant à moi, / ce que je souhaitais, / je serais heureux de pouvoir... » (partie 1, sc. 6). Les nombreuses **épanorthoses**, le plus souvent exprimées par des changements de temps et de modes des verbes, indiquent le caractère velléitaire des paroles prononcées.

De la velléité au **mensonge**, il n'y a d'ailleurs qu'un pas et les personnages se complaisent en fausses promesses. La mère demande ainsi à Louis de mentir : « même si ce n'est pas vrai, un mensonge qu'est-ce que ça fait ? Juste une promesse qu'on fait en sachant par avance qu'on ne la tiendra pas » (partie 1, sc. 8).

Dire la lente paralysie de la vie

Dialogues de sourds-muets

Juste la fin du monde met en scène l'**échec du dialogue** : chacun se heurte à la difficulté de dire à l'autre ce qu'il voudrait exprimer. Louis le premier, dans la scène 5 de la première partie, avoue qu'il « ne trouve pas les mots » avant de conclure que sa famille l'aime comme un mort, « sans pouvoir ni savoir jamais rien [lui] dire ». Il est pris entre prières de parler et prières de se taire. Suzanne et la mère veulent qu'il se dévoile, qu'il raconte. À l'inverse, Catherine et Antoine lui intiment l'ordre de ne rien dire. À la difficulté pour Louis de parler répond **le refus d'Antoine**

d'écouter : « tu voudras me parler / et il faudra que j'écoute / et je n'ai pas envie d'écouter » (partie 1, sc. 11).

Dès lors que l'un des personnages prend la parole, ou il s'excuse de le faire ou il s'emploie à fournir une interprétation des mots qu'il prononce, comme la mère qui ne cesse de commenter son propre discours : « ce que j'essaie de dire » (partie 1, sc. 4). Miné de toutes parts, le dialogue ne peut s'établir.

Observer l'inéluctable

Si les personnages ne parviennent pas à communiquer, c'est aussi que toutes leurs amorces de conversations **sont arrimées au passé**. Un passé que chacun recrée à sa façon, sur lequel chacun a son mot (définitif) à dire, comme l'explique la mère dans la scène 8 de la première partie. Pour chacun des personnages, il ne s'agit que d'exposer son point de vue, sa vérité, comme le permet au théâtre la focalisation zéro.

Pourtant cette pièce, et cela fait sa singularité, semble adopter une focalisation interne en privilégiant le point de vue de Louis qui, dépassant les limites du personnage de théâtre, se place en narrateur et en témoin d'une histoire qu'il raconte autant qu'il la (re) joue, brouillant les frontières entre les genres littéraires.

l'assassinat de Britannicus par son frère Néron.

COMÉDIE ET FAMILLE

La comédie est elle aussi fondée sur des histoires de famille mais, par définition, plus légères. Le mariage en est la grande affaire et il s'agit pour le héros ou l'héroïne d'échapper à un mariage d'affaires conclu par son père ou sa mère afin d'épouser l'élu(e) de son cœur et fonder sa propre famille. La comédie se plaît alors à croquer les membres de la famille en « types » (souvent hérités de la *commedia dell'arte*) : la grand-mère

parangon de morale chrétienne, le père avare ou hypocondriaque, la belle-mère vénale, la jeune fille innocente, le fils naïf, etc. On retrouve ces personnages dans différentes pièces de Molière comme *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Malade imaginaire*, etc. Dans la comédie comme dans la tragédie, le héros ou l'héroïne tentent d'échapper à l'emprise familiale.

TROIS SŒURS, CINQ SŒURS

Dans le théâtre du xx^e siècle, le personnage de la sœur représente souvent le type de la femme qui

n'a pas réussi à vivre sa vie, déchirée entre aspirations personnelles et fidélité à l'ordre familial (dont elle finit par rester prisonnière). Plusieurs auteurs se sont plu à mettre en scène des fratries uniquement composées de sœurs qui attendent indéfiniment dans leur maison que quelque chose arrive, comme Tchekhov avec *Les Trois Sœurs*, García Lorca avec *La Maison de Bernarda Alba* et Lagarce avec *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*.

Dissertation

Louis est-il un héros tragique ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce ainsi que sur des lectures personnelles.

Introduction

Analyse du sujet :

Selon le critique Jacques Morel, « le héros tragique entend s'affirmer dans le présent d'une action, fût-elle désespérée. Il n'existe que dans la mesure où il refuse d'être condamné seulement parce qu'il est homme, et veut mériter sa mort ou sa grâce par un acte libre » (*La Tragédie*). Parce qu'il affirme dans le prologue vouloir « paraître pouvoir là encore décider » et se donner « l'illusion d'être responsable de [lui]-même et d'être [...] [s]on propre maître » alors qu'il se sait condamné, Louis peut apparaître comme un héros tragique : à la veille de sa mort, il s'obstine à essayer de renouer les liens avec sa famille. Mais ce qui advient dans cette pièce n'a cependant rien d'une tragédie : personnages, actions, lieu, situations ne sont pas ceux de ce genre dramatique. Louis peut-il encore de ce fait être considéré comme un héros tragique ?

Annnonce du plan :

Du héros tragique, Louis possède à la fois le destin funeste et l'absence d'espoir. L'histoire dans laquelle il évolue n'est pourtant que celle d'une famille comme les autres. Néanmoins, par l'émotion qu'il provoque,

par l'angoisse et le désespoir qui l'étreignent, Louis porte indéniablement en lui une part de tragique.

Le plan développé

I. Une lutte sans espoir

A. Un héros condamné

Comme les héros tragiques, Louis est par avance condamné. Il sait qu'il n'y aura pas d'autre issue pour lui que la mort.

Il ne cherche pas à s'y dérober, à se leurrer mais au contraire à reprendre une certaine maîtrise du cours de sa vie en projetant d'annoncer la nouvelle à ses proches : « dire, / seulement dire, / ma mort prochaine et irrémédiable, / l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger » (prologue).

Se faire le messenger de sa disparition à venir c'est, par le langage, regarder la mort en face et la dépouiller de son pouvoir de terreur. Mais ce n'est en aucun cas la contrer et l'épilogue s'ouvre sur ces mots de Louis : « Je meurs quelques mois plus tard, / une année tout au plus ».

B. Une histoire déjà écrite

Tout comme il se sait condamné, Louis n'ignore pas qu'il se lance, en revenant dans la maison familiale, dans une cause perdue, car tout est déjà joué d'avance : « c'est exactement ainsi, / lorsque j'y réfléchis, / que j'avais imaginé les choses, / vers la fin de la journée, / sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur / [...] je repris la route » (partie 2, sc. 1).

Il ne peut alors qu'observer les choses se dérouler de la façon dont il l'avait prévue, vérifier ses hypothèses, se laisser entraîner à inventer ce qui aurait pu être : « On les devine par avance, / on s'amuse, je m'amusais, / on les organise et on fait et on refait l'ordre de leurs vies » (partie 1, sc. 10).

Comme le héros tragique, Louis ne peut ni échapper à une fin funeste ni changer le cours des choses. Mais à la différence de lui, il n'est confronté qu'à de simples événements familiaux.

II. Une simple histoire de famille

A. La banalité du quotidien

Juste la fin du monde ne met en scène que la banalité du quotidien familial. Les personnages racontent des anecdotes qui ressemblent à celles de nombreuses autres familles.

La mère rappelle ainsi à ses enfants les habituelles promenades dominicales avec leur père : « Pas un dimanche où on ne sortait pas, comme un rite, / je disais cela, un rite, / une habitude » (partie 1, sc. 4).

Elle se complait à donner des détails d'une trivialité bien éloignée de la tragédie, comme lorsqu'elle décrit la façon qu'avait le père de laver sa voiture : « Le matin du dimanche, il la lavait, il l'astiquait, un maniaque, / cela lui prenait deux heures » (partie 1, sc. 4). Par cette description des petites choses de la vie, corollaire de l'absence de toute transcendance dans cette pièce, *Juste la fin du monde* se trouve très éloignée de la tragédie.

MOTS CLÉS

DRAME

En grec, *drama* signifie à la fois « action » et « conflit ». Le mot « drame » désigne donc toute forme d'action théâtrale, celle-ci reposant sur un conflit originel. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle, avec la création du drame bourgeois, que ce terme se met à désigner un nouveau genre théâtral, autre que la tragédie et la comédie. À la suite du drame bourgeois, diverses sortes de drames voient le jour : drame romantique,

drame symboliste et drame moderne. Ce dernier met en scène l'impossibilité de l'action humaine face à l'adversité sous toutes ses formes (déterminisme social, hantise de la mort, usure du temps, etc.).

MONOLOGUE

Le monologue désigne le moment où le personnage, seul en scène, se parle à lui-même. En vérité, le monologue de théâtre est toujours en partie un dialogue : à l'intérieur

de son discours solitaire, le personnage peut s'adresser à un autre personnage absent (être aimé, ennemi, Dieu, etc.) ou discuter avec lui-même, comme si deux parties différentes de lui entretenaient un dialogue (conflit interne). En outre, il ne faut pas oublier que le monologue a toujours au moins un récepteur (ou auditeur), car il est écouté par les spectateurs.

SOLILOQUE

À la différence du monologue, le soliloque désigne le discours du personnage qui ne produit aucun effet de communication. Lorsqu'il soliloque, le personnage est souvent dans un état second (rêve, ivresse, folie, angoisse, etc.). Le soliloque serait « le monologue moderne [qui] enferme le personnage dans la subjectivité d'un vécu sans transcendance ni communication » (Gérard Genette, *Figures III*).



B. Les sempiternelles disputes familiales

De même, les seules actions qui ponctuent la pièce sont des disputes familiales, celles qui durent et se renouvellent entre les membres de la famille depuis des années et d'autres, qui surgissent tout à coup.

Le retour de Louis provoque en effet plusieurs brouilles entre Antoine et Suzanne qui rythment la pièce, Antoine accusant sa sœur de se retourner contre lui depuis que Louis est arrivé : « Toute la journée tu t'es mise avec lui, / tu ne le connais pas » (partie 2, sc. 2).

Antoine s'en prend aussi à Louis, n'hésitant pas à le singer dans la scène 9 de la première partie, ce qui l'amène à répliquer : « Tu te payais ma tête, tu essayais ». Autant de chamailleries ordinaires et insignifiantes en comparaison des grandes altercations de la tragédie.

Alors que par le prosaïsme de l'histoire qu'elle représente, cette pièce s'oppose en tous points à une tragédie, Louis s'affirme comme un personnage tragique par la détresse qui l'habite et l'émotion qu'il suscite chez le spectateur.

III. Un désarroi tragique

A. L'incommunicabilité entre les êtres

Confronté à l'impossibilité de nouer un dialogue avec ses proches, Louis exprime une angoisse poignante dont l'intermède donne toute la mesure.

Le découragement qu'il éprouve se traduit par l'image d'une maison aux dimensions démesurées : « dans mon rêve encore, toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres, / et jamais je ne pouvais

les atteindre ». Cette maison aux pièces inatteignables traduit l'impression éprouvée par Louis de ne jamais pouvoir se rapprocher des siens.

Ces dialogues impossibles exacerbent son sentiment de solitude : « C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit rien, j'entends juste les bruits, j'écoute, je suis perdu et je ne retrouve personne ». L'égarement de Louis, la sensation d'être éloigné de tous et de tout sont portés au même paroxysme que la solitude du héros tragique.

B. L'horizon de la mort

C'est aussi le désespoir qui perce chez Louis lorsqu'il évoque sa propre mort – inexorable et de plus en plus proche – qui fait de lui un personnage saisissant.

Désespoir parfois mâtiné de révolte et d'ironie comme dans la scène 10 de la première partie, mais qui dissimulent mal le désir lancinant de s'en sortir, malgré tout : « Tous les agonisants ont ces prétentions [...] / donner de grands coups d'aile imbéciles, / errer, perdu déjà et / croire disparaître, / courir devant la Mort, prétendre la semer ».

C'est ce réflexe de peur et de désespoir d'un homme face à la mort (qui n'attend rien d'un quelconque dieu ni quelconque au-delà), auquel s'oppose la volonté de continuer à vivre, la force de narguer encore la camarade qui, bouleversant le spectateur, le hisse au rang de personnage tragique : « La Mort prochaine et moi, / [...] nous nous promenons, / nous marchons la nuit dans les rues désertes légèrement embrumées et nous nous plaisons beaucoup. / Nous sommes élégants et désinvoltes. »

Conclusion

Si, comme le héros tragique, Louis décide d'agir encore, alors même qu'il se sait condamné et qu'il n'ignore pas que tout est déjà écrit, il n'est certes pas le héros d'une tragédie, n'ayant à affronter à son retour dans la maison familiale que les mêmes éternelles disputes, les mêmes éternelles histoires, mille fois déjà ressassées. Mais lorsque Louis, aux prises avec la solitude et la mort à l'œuvre, laisse entendre la terreur qui l'étreint, il acquiert une véritable stature tragique : son visage vulnérable et abandonné devient celui de l'humanité tout entière et cet ultime cri – de joie, de vie – qu'il n'aura pas poussé ne peut que rappeler aux êtres humains le silence inéluctable qui les guette.

ÉPANORTHOSE

Figure par laquelle le locuteur corrige immédiatement ce qu'il vient de dire, donnant l'impression qu'il formule sa pensée en même temps qu'il l'exprime. Ex. : « C'est un roc ! c'est un pic !... c'est un cap ! Que dis-je, c'est un cap ? C'est une péninsule ! », *Cyrano de Bergerac* (1897), Edmond Rostand.

RECONNAISSANCE

(ANAGNORISIS EN GREC)

Découverte à la fin d'une pièce de théâtre de faits secrets ou ignorés et/ou de l'identité véritable d'un personnage. En révélant des vérités jusque-là inconnues, la reconnaissance permet le dénouement (le plus souvent heureux) de la pièce.

CITATIONS

• « Que feront-ils de moi lorsque je ne serai plus là ? On voudrait commander, régir, profiter médiocrement de leur désarroi et les mener encore un peu. On voudrait les entendre, je ne les entends pas, leur faire dire des bêtises définitives et savoir enfin ce qu'ils pensent. » (Lagarce, *Juste la fin du monde*)

• « À moins que cette pièce ne soit à ce point habitée par la violence destructrice des événements et

des rapports de domination qu'elle s'emploie à la détourner, héritière en ceci de la tragédie classique, ou les catastrophes sont renvoyées au hors-scène non de ne pas exister mais d'exister trop fortement pour être soutenables, et où les mots s'offrent comme la possibilité ultime et irremplaçable de mourir en beauté. » (Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* »)

Ah ! le grand médecin

« Le Malade imaginaire » au Châtelet avec les fastes, musique et danses de Marc-Antoine Charpentier

Les enchanteurs d'*Athys*, William Christie, Jean-Marie Villégier et Francine Lancelot, se retrouvent au Châtelet pour nous donner le fastueux spectacle d'un *Malade imaginaire* remonté pour la première fois tel qu'il apparut à la création, jusqu'au jour fatal où, dans la cérémonie finale, le pauvre malade, Molière, cracha le sang et s'en alla mourir chez lui.

C'était, en effet, alors, une comédie « *mêlée de musique et de danses* », composées par Marc-Antoine Charpentier, dont une partie importante n'a été retrouvée que très récemment par le musicologue américain John Powell dans un recueil manuscrit de la Comédie-Française. Le spectacle durait (et dure toujours) quatre heures et réclamait une profusion de danseurs comme d'instrumentistes, ce qui militait en faveur d'une réduction à la seule pièce de Molière. Mais pour nous, c'est un privilège de pouvoir retrouver la comédie-ballet dans toute sa splendeur, comme l'an passé au Festival d'Aix-en-Provence *la Reine des fées* de Purcell (*le Monde* du 11 juillet).

Un grand prologue pastoral d'une demi-heure à la gloire de Louis XIV (qui ne l'entendit jamais), un intermède italien aux mélodies délicieuses précèdent une farce où Polichinelle se fait bastonner

par des Ripoux, avant l'acte II, un petit opéra « improvisé » qui permet à Cléante de faire sa cour à Angélique à la barbe des Diafoirus, un adorable divertissement dansé par « *des Egyptiens vêtus en Mores* » avant l'acte III, enfin la cérémonie des médecins : Marc-Antoine Charpentier a fait bonne mesure.

Splendeur italienne

Sa musique répand un parfum de féerie autour de la comédie assez dure, à l'emporte-pièce, de Molière, où les personnages bénéfiques (Toinette, Béralde, les amoureux) ont bien besoin de renfort pour vaincre les forces mortifères des Béline, Purgon et autres Diafoirus. Comme une sorte de « *rite de fertilité* », écrit Marc Fumaroli, où l'esprit sombre de l'hiver, du malheur et de la mort va tenter fictivement et vainement de combattre l'esprit printanier de fécondité, de bonheur et de vie. Le musicien de trente ans tout empli de la lumière de Rome venait envelopper de rêve (mais aussi d'un comique hilarant *in fine*) les imprécations contre la médecine d'un mourant acharné dans son combat désespéré.

La réalisation des comédies-ballets et autres spectacles analogues, dont raffolait le XVII^e siècle, pose toujours le problème délicat de l'agencement des deux genres

dans le temps et dans l'espace. Dans le temps, le long prologue peut inquiéter qui est venu surtout voir une pièce de Molière, mais l'alternance est ensuite agréable entre l'action parlée et les divertissements, qui délassent et enchantent.

Dans l'espace, l'équilibre est moins certain. Pour déployer tous les fastes de la danse, avec la profusion des merveilleux costumes de Patrice Cauchetier, dont chacun mérite d'être contemplé, Carlo Tommasi utilise toute la profondeur du Châtelet en une très longue salle de danse reposant sur des piliers de béton, avec un plafond bas à caissons et de superbes éclairages rasants. D'où une impression de splendeur italienne, de couleurs d'étoffes rares qui s'accordent si bien avec les murmures des violons, des luths et des flûtes, les chansons humoristiques des hautbois et bassons, les chœurs opulents et flexibles des *Arts florissants*.

Mais lorsque la haute marée des chants et des danses se retire, cet immense décor paraît assez vide et dur. Les acteurs s'y trouvent un peu perdus et ont quelque mal à endosser leur personnage, même s'ils donnent une agréable réplique à Jean Dautremay. Ce malade, d'ailleurs, suffit à nous ravir, naïf et finaud à la fois, berné et enfantin, mais rebondissant comme un lutin, finalement ravi d'être entraîné dans la comédie qu'il s'est donnée.

Pourtant le dernier mot reste à la musique et à la danse, peut-être parce que les *Arts florissants*, comme *Ris et danceries*, constituent aujourd'hui des troupes à l'apogée de leur travail et de leur talent. Les uns sous la direction royale de William Christie en perruque, dans son bel habit blanc frappé du soleil louis-quatorzien ou en maître de l'Ordre des médecins revêtu d'une pourpre cardinalice ; les autres dansant sur les pas de Francine Lancelot, qui n'a peut-être jamais

POURQUOI CES ARTICLES ?

L'article que Jacques Longchamp consacre à la mise en scène du *Malade imaginaire* par Jean-Marie Villégier au théâtre du Châtelet en mars 1990 rend compte du travail de reconstitution opéré par le metteur en scène qui, pour la première fois, recrée cette pièce en son entier, telle que l'avait conçue Molière. Les mises en scène précédentes de la pièce réduisaient en effet cette œuvre à sa seule dimension théâtrale, en « coupant » le prologue et les intermèdes chantés et dansés. Le compte-rendu de Jacques Longchamp permet ainsi de redécouvrir l'œuvre de Molière sous toutes ses facettes et d'en saisir l'aspect grandiose.

L'article de Colette Godard, quant à lui, est centré sur une interprétation du personnage d'Argan qui a durablement marqué le rôle : celle de Michel Bouquet. Cette analyse du jeu de ce grand acteur laisse entrevoir le processus par lequel un rôle révèle un acteur qui, à son tour, dévoile de nouveaux replis du personnage qu'il interprète.

atteint à cette grâce et à ce naturel, à cette harmonie prodigieuse des figures.

On aimerait revenir un jour longuement sur la musique de Marc-Antoine Charpentier qui égale ici celle des comédies-ballets de Lulli avec un abattage

exceptionnel, tant dans la cérémonie finale que dans la scène où Polichinelle (l'éblouissant Alain Trédout) se bat avec les violons puis avec les policiers. Bornons-nous à égrener les noms bien connus des chanteurs qui nous ont toujours ravis avec

Christie, Monique Zanetti, Howard Crook, Jean-François Gardeil, Bernard Deletré, Dominique Visse et tous les autres. ●

Jacques Longchamp,
Le Monde daté du 24.03.1990

« Le Malade imaginaire » à l'Atelier

Les vertiges de la solitude

La pièce la plus amère de Molière. Son dernier rôle. Dans le fauteuil légendaire où il fait vivre son personnage, il y a aujourd'hui Michel Bouquet, grandiose.

Blafard, les jambes pendantes sur son fauteuil trop grand, Argan, l'hypocondriaque amoureux de la médecine, fait ses comptes. Il recense les soins dont il fait l'objet, et par ce biais chemine à l'intérieur de son corps, ce corps voué à la mort, où la mort s'est installée comme dans un palais vide, une caverne qu'elle a peuplé de souffrances, d'angoisses sourdes.

Argan a le regard énigmatique de Michel Bouquet, sa dégaîne faussement maladroite, sa voix que la fatigue semble altérer et qui, dans un éclat de colère imprévisible, révèle une force redoutable. Dans sa bouche, le long monologue qui commence la pièce, et par lequel Molière pose le personnage qui fut son dernier rôle, cet inventaire minutieux des soins, des remèdes et du prix à payer – « *Les entrailles de Monsieur, trente sols* » – devient une sourde litanie, un poème surréaliste, une sorte de prière adressée à la mort, et aussi une âpre négociation. Car le Malade marchande, moins par avarice que pour faire durer le plaisir.

Michel Bouquet, dès la première scène, impose un personnage ambigu, qui déjà, ne fait plus tout à fait partie des vivants. La mort a blanchi sa peau, creusé ses traits exsangues, réduit ses lèvres à une fente qui s'ouvre sur un trou noir. Il a les gestes précautionneux de la grande

fatigue, et il se fige comme pris de vertige au bord d'un vide, d'un évanouissement. Et puis, des sursauts d'énergie, de panique, le font débouler, débousolé. Il est comme un pantin de chiffon monté sur ressort, juché sur son fauteuil de bois immense, inconfortable, aménagé avec des tiroirs, avec une tablette, tout ce qu'il faut pour y passer ses derniers moments sans avoir à en descendre. Vêtu d'un costume de nuit, chauve sous un bonnet carré, cabotinant sa mort pour l'exorciser, il ressemble à la fois au roi Lear et à son fou. Comme Lear, il est un tyran capricieux, un monstre d'égoïsme, floué par tous, en particulier par les femmes.

Il est également grugé par les médecins, mais là, il est à son affaire. Il a besoin de la maladie pour se ressentir encore un peu vivant. Enfermé dans sa maladie et dans sa maison, les médecins représentent son seul contact social. Molière était malade et haïssait les médecins qui ne savaient pas le guérir, ne pouvaient pas le protéger de la peur. Il y a quelque chose de trouble dans la haine de cet acteur qui jouant le Malade, dit, en parlant de lui, auteur : « *Quand il sera malade je le laisserais mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement et je lui dirais : Crève, crève !* »

Le mot « crève » gronde, se déroule en imprécation douloureuse. Les lèvres minces de Michel Bouquet s'écartent comme si elles allaient se déchirer, son corps se tend en avant dans un spasme, comme s'il voulait

extirper de lui le mal. Toute la révolte fascinée contre la mort, la terreur secrète de l'agonie sont là, dans ce mot.

Le Malade de Michel Bouquet est grandiose. Il impressionne, bouleverse, fait peur. Il est moins convaincant quand il retrouve sa fonction d'être humain, père, époux, pauvre homme bien obligé de reconnaître la perfidie de sa femme, l'amour sincère de sa fille. Situation purement théâtrale qui, bizarrement, est traitée par-dessus la jambe. C'est une question de mise en scène. Elle est due à Pierre Boutron qui se contente de faire tenir le rythme. C'est bien, ce n'est pas suffisant. Avec un acteur comme Michel Bouquet, on pouvait espérer aller très loin.

A vrai dire, il est seul. Les comédiens (Juliette Carré, Sonia Vollereaux, André Valardy, André Burton, Jean-Jacques Giry, Jean Gouley...) s'agitent beaucoup, gambadent dans le désordre, plongent dans une convention bien plate. De plus, ils sont empêtrés de lourds costumes d'apparat qui ne les aident sûrement pas, et ne correspondent à rien. Pierre Boutron a peut-être voulu faire jouer la simple farce vaudevillesque pour mettre en lumière, par contraste, les équivoques de Michel Bouquet. Une fois encore, non seulement le spectacle repose sur un seul acteur, mais l'acteur est à lui seul le spectacle. Dans le cas de Michel Bouquet, c'est un bonheur. ●

Colette Godard,
Le Monde daté du 07.04.1987

« La Double Inconstance », de Marivaux

Pour les bougies de l'anniversaire

C'est un théâtre privé, celui de l'Atelier, qui fête le tricentenaire de la naissance de Marivaux – en février 1688 - en donnant la Double Inconstance.

En ce mois du tricentenaire de Marivaux, rappelons que sa résurrection sur nos théâtres s'est faite en quatre temps.

Le premier, c'est Jean-Louis Barrault qui, en 1946, à Marigny, présente *les Fausses Confidences*. Mise en scène d'ailleurs classique, mais éblouissante, grâce surtout au jeu de Madeleine Renaud et à l'éclat d'une toile peinte, au fond du décor, de Brianchon.

Deuxième temps, « *d'origine modeste* », selon l'expression consacrée, mais qui fait date : à la gare d'Austerlitz, les travailleurs de la SNCF donnent une mise en scène remarquable de *l'Île de la raison*, en 1950.

Puis c'est, en 1956, à Chaillot, *le Triomphe de l'amour* animé par Jean Vilar. Enfin, comme dit Frédéric Deloffre, le meilleur connaisseur de Marivaux aujourd'hui, Roger Planchon « *fait disparaître définitivement l'image d'un Marivaux poudré, musqué et affadi* » en donnant la *Seconde*

Surprise de l'amour, en 1959.

A partir de là, Marivaux va être joué sans cesse, sur les scènes privées et publiques, et va donner lieu aux imaginations les plus neuves, témoin *la Dispute*, mise en scène par Jean-Marie Patte en 1965 et deux ans plus tard par Chéreau.

Marivaux, de son temps, ne sut pas plaire à tout le monde. On lui reprochait ses complications, ses chassés-croisés, et son style, qui semblait obscur. « *Il a trouvé le moyen singulier de se rendre guindé avec les termes les plus clairs* », disait un critique. Et un autre : « *La multitude ne va pas au théâtre pour observer au microscope les fibres du cœur humain.* »

Et le grand défenseur de Marivaux, d'Alembert, disait : « *S'il fait tant de chemin dans ce petit espace, ce n'est pas précisément en repassant par la même route. C'est en traçant des lignes très proches, et cependant très distinctes.* »

Eh bien, aujourd'hui, trois cents ans après la naissance de Marivaux, *la Double Inconstance*, jouée à l'Atelier, balaie toutes ces réserves. Marivaux n'y est pas

« guindé », ses plans ne semblent pas restreints, et la « multitude » va y prendre son plaisir. La mise en scène de Bernard Murat n'est pas faite au microscope, c'est le moins que l'on puisse dire, elle est donc menée tambour battant. Des noms de vedettes, Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart, sont à l'affiche. Peu importe que Daniel Auteuil se permette des effets comiques qui sont étrangers au rôle, peu importe qu'Emmanuelle Béart ne quitte pas un ton bébé, une voix nunuche, puisque le public vient voir, pour son bonheur, deux figures en vogue du cinéma et de la télévision.

Et puis les « esprits chagrins », comme l'on dit dans ce cas-là, pourront se raccrocher du jeu de l'acteur Robert Rimbaud, qui interprète Trivelin avec intelligence, fervent, métier, dans le droit fil de Marivaux.

Et après tout, ce qui compte, les soirs d'anniversaire, c'est l'éclat des flammes des bougies, ce n'est pas le degré de finesse de la farine du biscuit. ●

Michel Cournot,
Le Monde daté du 16.02.1988

Anouk Grinberg : « Marivaux explore les méandres de l'âme »

Aux côtés de Pierre Arditi, l'actrice joue dans « *Les Fausses Confidences* », mises en scène par Didier Bezace au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers

Anouk Grinberg revient au théâtre, après le succès remporté trois ans durant par son spectacle *Rosa, la vie*, lecture des *Lettres de prison* de Rosa Luxemburg. A 46 ans, elle joue au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, l'un des plus beaux

personnages féminins de Marivaux, l'un des plus méconnus, aussi : l'Araminte des *Fausse Confidences*, dernier chef-d'œuvre marivaudien, écrit en 1737.

Ou comment une jeune et riche veuve brise les tabous pour épouser son

intendant, le jeune et pauvre Dorante. Dans cette mise en scène que signe Didier Bezace, Anouk Grinberg est en bonne compagnie : celle de Pierre Arditi, notamment, qui joue Dubois, valet et deus ex machina de l'amour.

C'est la première fois que vous jouez Marivaux. Vous en aviez envie depuis longtemps ?

Non, pas particulièrement. Je ne le connaissais pas très bien. C'était comme ces pays où on croit être allé, mais où, en fait, on ne s'est jamais rendu. Quand j'ai accepté la proposition de Didier Bezace, je l'ai relu. Un vrai ravissement. Mais surtout une découverte : la manière dont il décrit les profondeurs abyssales de l'âme. Marivaux arrive à attraper tout cela en ne donnant jamais l'impression qu'il sait quelque chose. C'est léger comme du Mozart, mais il explore les méandres de l'âme jusqu'à des régions très reculées, que la pensée et le langage ne peuvent pas atteindre.

Aviez-vous une vision préalable de Marivaux ?

Oui, je croyais qu'on ne pouvait le jouer sans être atteint par ce fameux marivaudage, qui n'est que sa caricature. Or ses personnages ne font pas exprès de ne pas dire la vérité : c'est juste qu'ils ne peuvent pas, et on en est tous là. Bien sûr, il y a dans ses pièces nombre de joueurs, de tricheurs, de manipulateurs, de comploteurs. Mais il y a aussi tous ces personnages qu'on accompagne dans leur parcours pour se connaître eux-mêmes, avec le temps que cela prend - on n'accède pas à soi facilement -, et le langage qui est le dépôt de tous ces méandres. Et quand, en plus, l'amour s'en mêle, cela ajoute au chaos, évidemment...

Mais en même temps, chez Marivaux, l'amour participe au processus de révélation de la vérité...

C'est les deux à la fois... Et d'ailleurs nous le savons bien, nous, humains, qui le vivons, parfois, l'amour, que c'est à la fois une révélation et un trou noir. Une chose qui nous grandit et nous rend minuscules.

D'autant que Marivaux est toujours dans les débuts de l'amour...

Il ne s'occupe pas de raconter l'amour dans la vie conjugale. Il prend ses personnages au moment où ils sont dans une forme d'équilibre, d'endormissement du cœur, et où leur arrive cette chose qui a la force des catastrophes naturelles, contre laquelle on ne peut rien. Et, ce qu'il montre, c'est le schmilblick humain, tellement compliqué : à la fois tout pousse et tout freine à vivre ce nouvel amour.

Rien là-dedans n'a vieilli : parce que le progrès peut agir sur presque tout, mais pas sur le cœur. On a beau être très équipé intellectuellement, on a beau avoir vécu, avoir vu vivre les autres, au moment où l'amour nous percute, on ne sait plus rien. C'est très étonnant comment cet endroit-là est imperméable au progrès et à la maturité.

Araminte occupe-t-elle une place particulière parmi les femmes de Marivaux ?

Oui : d'abord, ce n'est pas une jeune fille. A son époque, c'est une femme terminée, retirée dans une forme d'équilibre minéral : elle n'attend rien, n'a besoin de rien. Et tout à coup lui arrive cet amour de Dorante, qui est doublement de l'ordre de l'impossible, de l'impensable : d'abord

parce qu'elle est sourde à elle-même, et parce qu'elle ne peut aimer quelqu'un qui lui est inférieur socialement, et plus jeune qui plus est. Pourtant, cette liberté, elle la prend. C'est très beau, la manière dont elle trouve sa route au milieu de la déroute, et le courage qu'elle a de s'affranchir, de braver les interdits de tous ordres.

Marivaux est un des rares auteurs de son époque à montrer des personnages de femmes qui ne sont ni des victimes, ni des coquettes, ni des manipulatrices à la Merteuil, l'héroïne des « Liaisons dangereuses »...

Araminte n'est pas une femme fragile, un cœur d'artichaut, contrairement à la vision qu'en ont souvent les metteurs en scène hommes. C'est une femme qui, au milieu du vacarme et du paraître, trouve la voie de son accession au bonheur.

Marivaux exige-t-il un jeu particulier ?

Il aimait les acteurs italiens, parce qu'ils étaient naturellement dans la danse, dans le ludique, alors que les comédiens français voulaient toujours montrer qu'ils avaient tout compris.

Pour travailler une matière aussi volatile, il faut laisser tomber l'habileté, la maîtrise, l'analyse. C'est comme un papillon : c'est si beau qu'on voudrait bien l'avoir, mais si on l'a, ce n'est plus un papillon... Jouer avec Pierre Ardit m'apporte beaucoup : c'est un joueur sans entraves, heureux comme un gamin au pâté de sable. C'est merveilleux de savoir s'amuser ainsi au théâtre. ●

Propos recueillis par Fabienne Darge,

Le Monde daté du 01.03.2010

Jean-Luc Lagarce, héros théâtral

Jusqu'à la fin 2007, partout en France, de nombreux spectacles rendent hommage à l'auteur disparu en 1995

La scène pourrait prendre place dans une pièce de Jean-Luc Lagarce : le 18 septembre était inaugurée à Besançon une esplanade au nom de l'auteur mort prématurément en 1995, à l'âge de 38 ans. La consécration, en somme, pour celui qui s'était juré de « *fuir les cérémonies finales, les enterrements, la remise des prix et les feux de camp* ».

On ne va plus cesser, jusqu'à la fin 2007, de découvrir ou redécouvrir cet auteur sensible et aigu, qui est devenu depuis le début des années 2000 le dramaturge de notre temps le plus joué sur les scènes françaises, loin devant son aîné Bernard-Marie Koltès ou le contemporain Serge Valletti. L'auteur le plus joué en France après Shakespeare et Molière, eh oui (selon une étude réalisée par le ministère de la culture en 2001-2002), mais qui demeure paradoxalement méconnu.

Mais ce qui importe, c'est surtout que les pièces de Lagarce, ces textes aux titres magnifiques - *Le Pays lointain, J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Juste la fin du monde, Dernier remords avant l'oubli...* -, prennent avec le temps toute leur profondeur, tapie dans les replis d'une écriture élégante et précise.

Jean-Luc Lagarce aurait eu 50 ans le 14 février 2007, et les amis avec qui il fonda la compagnie et la maison d'édition Les Solitaires intempestifs, François Berreur en tête, organisent dans toute la France une longue « Année Lagarce », remplie de spectacles, d'expositions, de publications (des inédits et une biographie) et de colloques.

Outre l'esplanade bisontine, les festivités s'ouvrent avec trois spectacles qui, ensemble, apportent un éclairage particulièrement intéressant sur l'auteur, sur l'homme de théâtre, également metteur en scène et chef de troupe, sur le rapport au monde et à son époque qui court comme une ligne secrète dans son œuvre.

A Rennes, on a pu voir début octobre *La Cantatrice chauve*, de Ionesco, dans la mise en scène signée par Lagarce en 1991, recréée aujourd'hui par François Berreur et l'équipe d'acteurs de l'époque (elle tournera ensuite dans toute la France).

Au Théâtre national de Strasbourg, qui fait une ouverture de saison très lagarcienne, on peut voir jusqu'au 22 octobre *Nous, les héros (fragments)*, montée par un jeune metteur en scène, Guillaume Vincent, et les *Illusions comiques* d'Olivier Py (*Le Monde* du 12 mai), qui fut un ami proche de l'auteur et en fait un des « héros » de sa brillante réflexion sur le théâtre et l'engagement dans le monde contemporain.

Lagarce, dans sa mise en scène qui a étonnamment peu vieilli, fait de *La Cantatrice chauve* un moment formidablement théâtral et drôle, jouant la mécanique de Ionesco dans la lignée de celles de Feydeau, avec une précision diabolique. Le dialogue totalement absurde entre Mr et Mrs Smith et Mr et Mrs Martin est un concassage en règle de tous les genres théâtraux, du boulevard à Brecht, et le rire qu'il provoque sous la baguette lagarcienne met à distance toutes les manières de faire du théâtre, toutes les façons d'envisager la vie. Mais pas par pure dérision : comme une purification qui permettrait de tout recommencer.

Echantillon humain

C'est passionnant parce que c'est aussi ce que font *Nous, les héros* et *Illusions comiques*, deux spectacles qui se répondent de manière troublante (c'est d'ailleurs Olivier Py qui avait créé la pièce de Lagarce, en 1997) et mettent également le théâtre au cœur de leur propos, par le biais d'un groupe de comédiens. Sans que cela soit jamais narcissique – c'est bien plus fin que cela.

D'abord parce que, depuis Molière, et jusqu'au magnifique film réalisé par Louis Malle à partir de *l'Oncle Vanja* de Tchekhov, on sait qu'on ne fait pas mieux qu'un groupe d'acteurs comme échantillon humain pris dans un réseau de relations inextricable.

Mais surtout parce que ce choix dessine une interrogation en profondeur sur ce que cela signifie d'être acteur, au sens plein et entier du terme – acteur de sa propre vie, et de son époque – dans un monde qui, peut-être, laisse peu de place à cette possibilité.

Et *Nous, les héros* est justement un spectacle émouvant comme du Tchekhov, porté par une troupe de comédiens formidables, John Arnold et Annie Mercier en tête. Déclinant par tous les bouts, autour d'une longue table et d'une fête triste, ce qui se joue entre le théâtre et la vie, au point que l'on ne sait plus, à la fin, si les acteurs, en « tenue de ville », comme on dit, parlent d'eux ou de leur personnage.

Que Lagarce soit né en 1957, et donc un peu trop tard pour devenir un « soixante-huitard », est tout sauf anodin : il a été l'un des premiers de cette longue génération qui n'a pas été actrice de l'histoire.

Cela donne un rapport très particulier à la vie, qui empreint ses pièces : une forme de discrétion et, surtout, une manière de toujours reprendre les choses, les réexaminer, les réajuster pour trouver l'endroit où on peut les remettre en jeu, qui est au cœur de toute son écriture. Une écriture qui n'est pas tapageusement novatrice, mais accompagne en profondeur un temps qui fait des enfants de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle une génération privée du loisir d'agir sur l'histoire, mais tentant néanmoins d'inventer sa liberté et sa responsabilité. ●

Fabienne Darge,
Le Monde daté du 12.10.2006

Bouleversante « fin du monde »

L'auteur Jean-Luc Lagarce entre à la Comédie-Française, mis en scène par Michel Raskine

Pour l'entrée au répertoire de la Comédie-Française de *Juste la fin du monde*, de Jean-Luc Lagarce, l'auteur dramatique français contemporain le plus joué en France, mort du sida en 1995, à 38 ans, Michel Raskine a axé sa mise en scène sur... le théâtre. Le résultat est brillant et bouleversant.

Quand Lagarce rédige sa pièce, en trois mois, lors d'une résidence « Médecins hors-les-murs », en 1990, à Berlin, il se sait condamné, à terme. Mais il en a eu l'idée, comme le rappelle Jean-Pierre Thibaudat (*Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, éd. Les Solitaires intempestifs), avant de connaître sa séropositivité. Louis (Pierre Louis-Calixte) est revenu dans sa famille, un dimanche, après une longue absence entrecoupée de « *petites lettres elliptiques* » griffonnées au dos de cartes postales. Il revient parce qu'il va mourir « *plus tard, l'année d'après* », et qu'il veut prendre congé des siens et leur parler.

L'instantané et la longueur

Un frère trop différent (Antoine, Laurent Stocker), une sœur trop jeune (Suzanne, Julie Sicard) et une belle-sœur (Catherine, Elsa Lepoivre) étrangère à l'enfance passée, pleine de bonne volonté maladroite qui reflète comme un miroir brisé les cassures et les déchirures. Et cette mère (Catherine

Ferran) qui ne dit rien pendant longtemps, qui semble même lointaine, décalée, indifférente, qui ne sait même plus l'âge de son fils, et qui pourtant va expliquer, au beau milieu de la pièce, avec clairvoyance, tendresse et distance, l'impossible retour, les impossibles retrouvailles. Et lui, Louis, ne répondra que par un « *petit sourire* », comme toujours.

A cet argument simple répond une construction complexe. Louis, qui se dérobe et parle à peine lors des scènes familiales, intervient, seul, au cours de longs monologues, comme en contrepoids. Chaque membre de la famille s'adresse à lui une fois par une longue tirade, alors que les autres échanges sont brefs, percutants. Cette architecture qui mêle l'instantané et la longueur, ajoutée à la langue de Lagarce, faite de phrases fluides, mais souvent entrecoupées d'hésitations sur les mots « justes » ou la grammaire, donnent à l'œuvre sa respiration fragile, entrecoupée, vacillante, que la mise en scène reflète constamment.

Muriel Mayette, l'administratrice du Français, avait demandé au metteur en scène de jouer en « *gros plan* ». La salle Richelieu oublie ses fastes et ses dorures pour laisser place au théâtre et rien d'autre. Le plateau avance jusque dans la salle, créant une proximité avec le public

accentuée par l'exigence faite aux spectateurs de jouer leur rôle : leur attention est constamment requise par les comédiens. Le ton est donné d'entrée : la mère attend le public devant une vidéo de Louis, torse nu, et lorsqu'il entre en scène, il enlève l'écran d'un ample geste du bras, claqué des doigts, et c'est parti !

Le décor s'apparente à celui d'une répétition : au fond, un rideau rouge ; alignées le long du rideau, des chaises banales portent le nom de l'acteur d'un côté du dossier et celui du personnage de l'autre ; dans un coin, un amoncellement de « *vieilleseries* », sous une guirlande d'ampoules multicolores.

Place aux acteurs : Pierre Louis-Calixte, tantôt gamin, tantôt habité de douleur muette ; Elsa Lepoivre, drôle et fine ; Julie Sicard, exubérante mais peut-être un peu trop stridente ; Catherine Ferran, magnifiquement digne et lointaine, et surtout Laurent Stocker, déchirant face à l'incompréhension de tous. On gardera en mémoire l'un des seuls moments de paix, quand chacun sur une voix chantonne ou siffle le *Prélude op 18 n°3* pour orgue de César Franck, qui accompagne la pièce comme un chant funèbre et doux. ●

Martine Silber,
Le Monde daté du 10.03.2008

POURQUOI CES ARTICLES ?

L'article de Fabienne Darge dresse un portrait de Jean-Luc Lagarce à l'occasion de l'Année Lagarce, organisée en 2007 par la compagnie et la maison d'édition Les Solitaires intempestifs, qu'il créa avec des amis, dont François Berreur qui chapeauta l'ensemble des manifestations. Car Jean-Luc Lagarce, malgré le succès de ses pièces (il est, après Shakespeare et Molière, l'auteur le plus joué en France) est un auteur dramatique encore mal connu au début du XXI^e siècle. Fabienne Darge offre ainsi un panorama de son œuvre, à la fois en tant que dramaturge et en tant que metteur en scène, qui permet de saisir la profondeur de son théâtre et la densité de l'homme.

L'article de Martine Silber décrypte les choix de mise en scène de *Juste la fin du monde* par Michel Raskine au moment où Lagarce vient d'entrer au répertoire de la Comédie-Française. Martine Silber insiste sur la façon dont le travail de Michel Raskine et de ses comédiens met en lumière la langue complexe qui se déploie dans cette pièce, confrontée à la difficulté d'établir un dialogue.

Victor Hugo, *Les Contemplations* (livres I à IV)

Lorsque les poèmes des *Contemplations* sont publiés, en 1856, Victor Hugo est déjà un auteur reconnu et une figure politique importante. Écrit en grande partie durant son exil, ce recueil occupe une place bien particulière dans son œuvre colossale. Avec ces vers, Hugo trouve un espace capable d'accueillir le souvenir de sa fille morte en 1843. Dans sa préface, il précise que « ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. » Il ajoute que le recueil se présente aussi comme « les Mémoires d'une âme ».



Victor Hugo.

Itinéraire poétique

D'un livre à l'autre

Ce recueil est organisé avec soin, et les quatre premiers livres qui le composent n'échappent pas à cette règle. Chaque partie semble posséder **son unité et sa couleur**. Dans le premier livre, « Aurore », le poète peut installer un cadre bucolique ou encore évoquer « le firmament [...] plein de la vaste clarté » (I, 4). Sa voix se fait aussi ferme lorsqu'il s'agit de se dresser « contre un acte d'accusation » (I, 7). Le deuxième livre creuse souvent ce sillon, pour laisser s'épanouir cette « âme en fleur ». Les deux livres suivants sont plus sombres. Dans « Les luttes et les rêves », nous sommes loin

du cadre champêtre. Hugo nous confronte à la souffrance, à la pauvreté, à la solitude ou à l'injustice, comme dans « Mélancholia » ou dans « Le maître d'études ». La voix poétique semble parfois vaciller, évoquant elle-même des « heures de doute » (III, 3). Cette voix se brise dans le livre IV, qui entame le cycle intitulé « Aujourd'hui ». Tout se passe comme s'il était impossible d'évoquer directement le « 4 septembre 1843 », jour de la mort de Léopoldine Hugo. Ces quelques poèmes pour sa fille, pour reprendre le titre de cette section, évoquent un passé heureux et un présent marqué par la tristesse, comme dans le cinquième poème : « Son regard reflétait la clarté de son âme. / [...] Et dire qu'elle est

morte ! Hélas ! que Dieu m'assiste ! » Ce quatrième livre s'achève sur un hommage à Charles Vacquerie, qui venait d'épouser la fille du poète et qui s'est noyé avec elle en tentant de la sauver. L'amour se mêle donc à la tristesse.

Des jalons autobiographiques

L'itinéraire amenant le lecteur à passer d'un livre à l'autre semble d'autant plus organisé qu'il est accompagné de nombreuses dates. Hugo pose ici des jalons pour guider la lecture. C'est également ce que suggère la répartition en **deux grands ensembles** intitulés « Autrefois (1830-1843) » et « Aujourd'hui (1843-1855) ». L'organisation

PARCOURS

Les « Mémoires d'une âme ».

Victor Hugo, dans la préface des *Contemplations*, annonce au lecteur que celui-ci s'apprête à lire les « Mémoires d'une âme ». Il fait ainsi de l'écriture lyrique une forme de témoignage utile à tous les lecteurs.

POÉSIE ÉPIQUE ET POÉSIE LYRIQUE

• La poésie appartient au registre épique lorsque le poète prend en charge l'histoire d'un peuple, ou les

grands événements qui l'ont marquée, et qu'il les porte par sa voix. Il les fait résonner, les magnifie, et les transmet comme Ronsard dans *La Franciade* (1572).

• Le poète joue également un autre rôle qui lui fait dire les mouvements les plus intimes du cœur. Dans ce cas, le poète cherche par son lyrisme à exprimer les sentiments et émotions qui l'étreignent, positifs ou négatifs : bonheur, joie, espoir, plainte, regret, nostalgie, etc. Un texte lyrique peut

être qualifié d'élégiaque s'il exprime la mélancolie. Le thème en est souvent le malheur en amour, la mort d'un être cher, ou la nostalgie due à l'exil. Joachim Du Bellay rédige par exemple *Les Regrets* (1558), recueil de sonnets exprimant la déception devant les mœurs romaines et la nostalgie du pays natal.

LA POÉSIE ENGAGÉE

Le poète peut associer lyrisme et dénonciation des travers de son

temps. Lorsqu'il témoigne des événements de son époque, il exprime alors son horreur et son indignation en devenant à la fois un observateur et un juge. Ainsi, dans *Les Tragiques* (1615), Agrippa d'Aubigné dépeint les persécutions et les massacres des protestants ; les actions et le pouvoir de Napoléon sont dénoncés dans *Les Châtiments* de Victor Hugo (1852).

est si minutieuse que, dans le livre IV, le troisième poème évoque l'année du décès de Léopoldine : 43. Même si cette dernière n'est pas nommée, à l'inverse de Charles Vacquerie, le recueil comporte un grand nombre de liens explicites avec la vie du poète. **Ces rappels autobiographiques** donnent le sentiment que c'est bien son âme qu'il explore et met à nu sous nos yeux. Ils donnent à ce recueil des allures de mémoires.

Un voyage lyrique

Un « je » troublé

Le recueil, malgré quelques accents **polémiques**, est souvent **lyrique**. Hugo multiplie tout au long du recueil les références au **mythe d'Orphée**. « Oui, je suis le rêveur [...] et j'entends ce qu'Orphée entendit. », proclame-t-il par exemple (I, 27). Comme Orphée, le poète manie la lyre. C'est ce qu'annonce par exemple le deuxième poème du recueil : « Le poète s'en va dans les champs ; il admire, / Il adore ; il écoute en lui-même une lyre ». Le poète « écoute en lui-même » et nous invite à explorer les troubles du « je ». Les marques de la première personne du singulier sont nombreuses, ce qui permet d'inscrire ce recueil dans le registre lyrique et l'histoire du mouvement romantique.

Les émotions se heurtent souvent dans les quatre premiers livres. Certes, le « deuil » amène le poète à exprimer l'ampleur de sa douleur. Le lecteur est invité à **compatir**, c'est-à-dire à souffrir avec les différents personnages des *Contemplations*. Le poète se montre même sensible au calvaire d'un cheval agonisant « sous le bloc qui l'écrase et le fouet qui l'assomme ».

On n'oubliera toutefois pas que, fidèle à son esthétique faite de contrastes, Hugo manie avec brio **l'art du clair-obscur**. Un instant de lumière peut éclairer l'obscurité

tandis que la noirceur du présent menace souvent la gaieté d'« autrefois ».

La lutte contre le silence

Ce **nouvel Orphée** doit cependant lutter pour imposer son chant. Si la voix du poète est ferme ou enjouée dans les premiers livres, elle apparaît de plus en plus **menacée par la tentation du silence**. C'est qu'il faut, pour Hugo, parvenir à dire l'indicible. C'est en ce sens que le blanc qui suit la date du 4 septembre 1843 impose un vide menaçant. Le poème suivant montre que ce gouffre a englouti trois années. Le poète parvient à reprendre la parole, mais il semble usé, d'autant que le deuil de sa fille rejoint le souvenir d'une mère partie trop tôt :

*Il est temps que je me repose ;
Je suis terrassé par le sort.
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort !*

Le temps se fige dans un présent qui n'avance plus, et les verbes au futur, dans bien des poèmes, sont associés à des marques de la négation.

C'est pourtant précisément en **exhibant ses fêlures** que le poète parvient à lutter contre ce silence qui pourrait avoir raison de sa parole. Un renversement s'opère alors, et les mots, sans nier la douleur ou le doute, l'emportent sur la page blanche. Le lien avec le lecteur, d'un bout à l'autre de ces quatre livres, a finalement raison de **la solitude dont se plaint un poète incompris**, attaqué ou brisé.

Ouvertures

Une quête métaphysique

Cette quête qui mène le « je » vers son passé prend aussi **des accents métaphysiques**. La voix poétique cherche souvent à « aller au bord de l'infini », comme l'annonce Hugo dès la préface et comme le souligne encore

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

- Les malheurs de Didine p. 62-64 (Christian Colombani, *Le Monde* daté du 30.01.1993)

le titre du sixième et dernier livre. Souvent « le ciel s'ouvre à ce chant comme une oreille immense » et « l'infini tout entier d'extase se soulève » (I, 4). Ce terme d'extase fait particulièrement sens puisqu'il montre la capacité du « je » à sortir de lui-même pour s'avancer vers ce qui le dépasse.

Aussi le **poète évoque-t-il souvent Dieu** ou le ciel, et tout ce qui, en somme, représente l'infiniment grand, comme à la fin de « Billet du matin » : « Nous avons l'infini pour sphère et pour milieu, / L'éternité pour âge ; et, notre amour, c'est Dieu. » Cette âme voyage donc tout au long des *Contemplations*, pour aller dans le passé, mais aussi pour explorer d'autres univers et même d'autres corps.

D'un sublime à l'autre

Le sublime n'est pourtant pas toujours là où le lecteur l'attend. Un puissant mouvement traverse le recueil en nous ramenant sans cesse vers les êtres humains, qui font eux aussi partie de ce grand tout.

Si le romantisme a parfois été accusé de se concentrer sur le « moi », Hugo affirme dans sa préface que ce « moi » mène au « nous » : « Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*. Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence ; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu ; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ? »

LE « JE » LYRIQUE

Si les poètes peuvent reprendre en disant « je » des événements de leur vie, ils les recomposent librement. Ainsi, les dates indiquées à la fin des poèmes des *Contemplations* ne correspondent pas toujours aux dates d'écriture. Beaucoup de poèmes du premier livre ont par exemple été écrits entre 1853 et 1855 : Hugo crée ainsi un recueil ayant sa propre logique. Le « je » lyrique n'est pas uniquement autobiographique :

il tend à devenir universel, puisque les poètes cherchent à exprimer des sentiments que chacun est susceptible d'éprouver.

CITATIONS

- « 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 ! » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, préface)
- « Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! », (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857)
- « [J'] ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1820)
- « Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ! » (Alfred de Musset, *Premières Poésies*, 1832)
- « Entrez en vous-même / Sondez les profondeurs où votre vie prend sa source. » (Rainer Maria Rilke, *Lettre à un jeune poète*, 1929)

Dissertation

Le poète peut-il, comme l'écrivait Baudelaire à propos de l'auteur des *Contemplations*, devenir une « âme collective » ?



Lamartine par Henri Decaisne, 1830.

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Les Contemplations de Victor Hugo ainsi que sur des lectures personnelles.

Introduction

Analyse du sujet :

Les poètes romantiques ont dû se défendre contre de nombreuses attaques. Aussi Victor Hugo, dans la préface des *Contemplations*, répond-il à ceux qui se plaignent « des écrivains qui disent moi ». Il assure que le « moi » du poète peut aussi se transformer en « nous ». Mais peut-on aller jusqu'à affirmer que le poète devient une « âme collective », comme le fait Baudelaire dans un article consacré à Victor Hugo en 1861 ?

Annonce du plan :

Pour mieux comprendre les liens qui unissent le poète et son lecteur, nous commencerons par analyser le rôle du « je ». Nous montrerons ensuite que le « moi » peut se faire le porte-parole de ceux qui sont condamnés au silence. Les mots du poète gagnent alors une portée universelle.

Le plan développé

I. « Un cri de l'âme »

A. Des voix singulières

Le « moi » occupe bien une place importante dans *Les Contemplations*.

Victor Hugo nous propose par exemple une série de rêveries qui mettent une « âme » à nu. C'est le cas dans « Les Oiseaux » : « Je rêvais dans un grand cimetière désert ; / De mon âme et des morts j'écoutais le concert ».

Le poète ajoute : « Autour de moi, nombreux, / [...] Des moineaux francs faisaient l'école buissonnière. »

Non seulement l'âme du poète est la source de la rêverie, mais c'est bien autour du « moi » que gravitent les oiseaux et le reste du poème.

Victor Hugo va plus loin en mettant un événement intime au centre des *Contemplations* : la mort de sa fille Léopoldine. Ce recueil peut alors rappeler les *Méditations poétiques* de Lamartine, qui évoque lui aussi, dans « Le Lac », une douloureuse disparition.

B. De la musique avant toute chose

Il ne faut cependant pas considérer le poème comme un récit autobiographique. Il ne s'agit pas seulement de raconter une série de souvenirs personnels : il importe avant tout de les sublimer par la beauté du chant poétique.

Le poète devient ici l'égal d'Orphée, qui utilisait lui aussi sa lyre pour charmer et évoquer sa peine. Dans « La Fête chez Thérèse », la musique vient même de la nature : « Si bien qu'à ce concert gracieux et classique, / La nature mêlait un peu de sa musique. »

« De la musique avant toute chose », conseille justement Verlaine au début de son célèbre « Art poétique ». Cette musicalité est intimement liée au travail sur les rythmes

ZOOM SUR...

La fuite du temps en poésie.

DES ORIGINES ANTIQUES

La fuite du temps est un thème privilégié par les écrivains et philosophes antiques. *Fugit irreparabile tempus* (« Le temps fuit sans retour ») affirme ainsi Virgile dans ses *Géorgiques* (I^{er} siècle), ajoutant que l'homme, trop préoccupé qu'il est par des détails, tend à oublier que tout doit mourir. Dans la Rome antique, selon la légende, un esclave devait rappeler aux

généraux triomphants qu'ils allaient mourir un jour : c'est le fameux *memento mori* (« souviens-toi que tu vas mourir »). Jouir de sa vie, voici alors pour certains le seul impératif auquel devrait obéir l'homme. Le poète romain Horace le résumait ainsi : *carpe diem* qui signifie « cueille le jour », soit « profite de chaque jour ».

POURQUOI LA POÉSIE ?

Le poème, par sa forme versifiée et souvent courte, se prête

particulièrement bien à la mémorisation, à la récitation, et donc à la transmission, survivant en quelque sorte malgré le passage du temps. Il devient alors une sorte de souvenir qui traverse les âges et immortalise son objet. La poésie développera des images symbolisant le temps et la mort, devenues de véritables lieux communs, comme la fleur se fanant, ou encore les cours d'eau, fleuve ou rivière, s'écoulant à la manière du temps. Enfin, le poème, parce qu'il produit de nombreux effets

esthétiques, est une forme d'hommage parfaite, célébrant pour toujours son sujet, notamment lorsqu'il s'agit d'une femme que le poète a autrefois aimée : le poème devient le souvenir élogieux de la dame.

LA JEUNE FILLE ET LA MORT

De nombreux poètes développent le thème de la jeune fille enlevée trop tôt par la mort. Ainsi les vers de la ballade « Las, mort, qui t'a fait si hardie... » de Charles d'Orléans. La mort est présentée comme

et les sonorités. C'est pourquoi Hugo, loin de s'en tenir à un seul type de vers, manie aussi bien un vers court comme l'octosyllabe qu'un vers long comme l'alexandrin. Il utilise également différents schémas de rimes. C'est aussi ce travail formel qui doit mettre en valeur les émotions du « moi ».

On comprend dès lors pourquoi Hugo peut affirmer, dans la préface des *Contemplations*, que le recueil renferme « les Mémoires d'une âme ». Mais cette plongée dans l'intime n'exclut pas le détour par l'altérité.

II. Un cri de révolte

A. La voix des sans voix

On sait combien Victor Hugo, dans ses romans ou ses discours, a accordé d'importance aux « misérables », pour reprendre le titre d'une de ses plus célèbres œuvres. On se tromperait en pensant que ses poèmes font exception.

Parler de lui n'empêche pas le poète de penser aux autres. Ainsi, même si son recueil se compose d'éléments très intimes, Hugo se fait le porte-parole de ceux qui sont condamnés au silence. Il dénonce ainsi le travail des enfants dans « Melancholia » : « Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ? / Ces doux êtres pensifs, que la fièvre maigrit ? »

B. La poésie comme arme

La poésie peut donc servir à dénoncer les injustices, et les poètes sont souvent en première ligne pour attaquer ceux qui sont responsables du malheur des hommes.

Les surréalistes l'ont bien montré durant la Seconde Guerre mondiale en participant au recueil *L'Honneur des poètes*. Dans « Ce cœur qui haïssait la guerre », Robert Desnos proclame ainsi : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! »

Victor Hugo n'est pas en reste, lui qui s'est opposé à Napoléon III jusqu'à la chute du Second Empire. C'est en exil qu'il écrit une partie des *Contemplations* et, dès 1852, il s'est attaqué dans *Les Châtiments* à celui qu'il surnomme dans un pamphlet Napoléon le Petit. À la fin du recueil, il se dresse encore dans « Ultima verba » pour faire de l'écriture un acte de résistance. Le poète est bien décidé à ne pas abdiquer :

*J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme ;
[...] Si l'on n'est plus que mille, eh bien, j'en
[suis ! Si même
Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla ;
S'il en demeure dix, je serai le dixième ;
Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !*

Le poème devient alors un espace capable d'accueillir toutes les âmes. Il acquiert une dimension universelle dans la mesure où le cri du poète résonne dans l'esprit de chaque lecteur.

III. Un cri qui résonne

A. Une portée universelle

Certes, les poètes romantiques cherchent à faire entendre des voix singulières.

Tout au long des *Contemplations*, Hugo cherche aussi à innover sur le plan formel, en faisant par exemple preuve d'audace sur le plan du lexique :

*Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux
[dictionnaire.*

*Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !
(« Réponse à un acte d'accusation »)*

Il s'agit précisément de rapprocher le poème du peuple, pour rendre le texte encore plus accessible.

C'est que le poète travaille une matière qui concerne chaque lecteur. *Éros* et *Thanatos* voisinent par exemple dans ce recueil qui

CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE

Oublier la dimension sonore et picturale des poèmes.

associe étroitement l'amour et la mort. Le recueil prend même certains accents métaphysiques lorsqu'il s'agit d'évoquer ce grand tout auquel chacun appartient.

B. L'épreuve du temps

Par ses mots, le poète tente également de résister à l'épreuve du temps.

Hugo constate la fuite du temps et l'irréversible disparition des bonheurs passés : « Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et le vent ».

Mais si les hommes passent et doivent bien se résoudre à mourir, si leurs souvenirs disparaissent avec eux, leurs écrits, eux, restent encore un peu avec les vivants. Avec ses *Contemplations*, Hugo construit ainsi un tombeau pour Léopoldine, et il enferme dans ses pages ses souvenirs les plus chers, comme dans le septième poème de « Pauca Meae ».

Conclusion

Si le « moi » est bien au centre des *Contemplations* et de nombreux autres recueils, il est également appelé à se fondre dans un « nous » beaucoup plus vaste. En ce sens, les « Mémoires d'une âme » sont aussi les mémoires d'une « âme collective ». L'immense foule rassemblée pour les funérailles de Victor Hugo le 1^{er} juin 1885 prouve d'ailleurs que ce n'est pas en vain que le poète a cherché à toucher ses lecteurs.

impartiale, voire aveugle, car elle ne fait cas ni de l'âge, ni des richesses, ni de la moralité : elle emporte tout le monde. La mort de la bien-aimée, qui incarne la jeunesse, la beauté et l'amour, représente à ce titre la pire des injustices.

ROMANTISME ET FUITE DU TEMPS

Au début du XIX^e siècle, le romantisme fera de la fuite du temps un thème privilégié. Les célèbres vers extraits du poème « Le Lac » (1820)

d'Alphonse de Lamartine résumant l'appréhension romantique du temps :

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

OUTILS

DIÈRESE ET SYNÈRESE

Elles influent sur le comptage des syllabes. Elles concernent l'association de deux voyelles, dont la première est un *i*, *u* ou *ou*. Dans le langage courant, on prononce ces associations en une seule syllabe (synèrese) : « nuit » en une syllabe, « union » en deux syllabes, etc. En versification, le poète a le choix : soit il adopte le mode courant, effectuant ainsi une synèrese ; soit il désire une prononciation en deux syllabes, nommée

dièrese. Exemple : « Vous êtes mon lion superbe et généreux » (Victor Hugo). On n'obtient les douze syllabes de cet alexandrin que si l'on prononce *li/on* en deux syllabes (dièrese).

MÈTRE

Nombre de syllabes d'un vers.

ENJAMBEMENT

On appelle enjambement le fait que la phrase déborde le vers.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*

Après avoir été accusé d'« outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs », Gustave Flaubert est finalement acquitté en février 1857. Quelques mois plus tard, Charles Baudelaire doit affronter la même épreuve, régler une amende et retirer certains poèmes des *Fleurs du mal*. La société du Second Empire a donc sévèrement jugé ce recueil où le poète plonge dans la fange pour en tirer une étonnante forme de beauté. « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », écrit-il ainsi dans un épilogue des *Fleurs du mal* resté inachevé.



Charles Baudelaire par Étienne Carjat.

Un « maudit livre »

« Le fond de tes abîmes »

Le poète invite son lecteur à explorer « le fond de [ses] abîmes », aussi vastes et profonds que ceux de la mer, comme il le suggère dans « L'Homme et la Mer ». Cette plongée nous entraîne souvent **vers la mort**, qui fait office de titre pour la dernière partie du recueil. La mort a même le dernier mot puisque dans « Le Voyage », Baudelaire écrit : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! »

Le lecteur n'est par conséquent pas ménagé. Baudelaire l'**interpelle** même volontiers grâce au jeu des apostrophes. Certaines le concernent directement, comme lorsque le poète s'adresse à son « hypocrite lecteur, – [son] semblable, – [son] frère ! » De même, à travers un dialogue fictif, c'est aussi le lecteur

qui se trouve confronté à « Une charogne » ou à des « Remords posthumes ». Le poète est alors semblable à cette horloge :

*Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit :*
[« Souviens-toi !
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur
[plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible,
Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon ».

Un recueil condamné

Baudelaire ne craint pas non plus de **heurter l'ordre moral** de la société du Second Empire. Il imagine ainsi une singulière prière dans « La Litanie de Satan » :

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

Il célèbre en outre « Le Reniement de saint Pierre » : « Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait. »

La justice ordonne ainsi que six textes soient finalement retirés : « Lesbos », « Femmes damnées », « Les Bijoux », « Le Léthé », « À celle qui est trop gaie », et « Les Métamorphoses du vampire ».

Si l'outrage à la religion n'est finalement pas retenu contre le poète, c'est bien souvent l'évocation de l'homosexualité qui heurte les représentants de la société du Second Empire. L'épreuve est douloureuse pour Baudelaire qui avait **méticuleusement organisé son recueil**. Elle le pousse à composer de nouveaux poèmes qui seront ajoutés à une nouvelle publication en 1861.

PARCOURS

*Alchimie poétique :
la boue et l'or.*

L'ALCHIMIE

L'alchimie, très à la mode au Moyen Âge, est une pratique qui consiste à chercher des moyens de rendre l'homme immortel ou encore de transformer des métaux en or. On peut utiliser l'alchimie comme métaphore de la pratique poétique car les poètes ont le pouvoir de transformer une réalité banale, triste ou

moralement condamnable en un objet beau et durable :

- « Faire une perle d'une larme : / Du poète ici-bas voilà la passion, / Voilà son bien, sa vie et son ambition. » (Alfred de Musset, « Impromptu »)
- « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance. » (Michel Houellebecq, *Rester vivant*)

LA LAIDEUR

La laideur peut ainsi devenir objet poétique ou pictural. Sa mise en scène sert les buts argumentatifs du poète, révèle l'instabilité du monde et la vanité de la condition humaine, remet en cause la vision traditionnelle de la poésie.

- Pierre de Ronsard, « Quand vous serez bien vieille... » (*Sonnets pour Hélène*, 1578) : le poète dépeint la décrépitude à venir de la femme aimée pour l'inviter au carpe diem.

- François Villon, « La Ballade des pendus » (1489) : le lecteur est invité à faire preuve d'indulgence envers le poète et à se reconnaître dans les cadavres pourrissants du poète et de ses compagnons à la chair « dévorée et pourrie ».

- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869) : le poète exprime une vision négative de la vie et une révolte à l'encontre de la condition humaine dans des poèmes en prose constituant le récit épique des

Un espace de tensions

Le poète et la société

Le poète dresse un portrait parfois peu flatteur de ce « siècle vaurien », qui lui apporte plus de déceptions que de motifs de réjouissance. Dans « Le Cygne », il constate, impuissant : « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ». Même lorsque le recueil offre quelques contrepoints plus lumineux, le mal s'invite rapidement dans le poème pour créer différents contrastes, comme le prouve « Réversibilité » :

*Ange plein de gaieté, connaissez-vous
[l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un
[papier qu'on froisse ?*

Le poème suivant, « Confession », nous fait en outre entendre un chant qui met en lumière les défauts des hommes : « Pauvre ange, elle chantait, votre note criarde : / Que rien ici-bas n'est certain, / Et que toujours, avec quelque soin qu'il se farde, / Se trahit l'égoïsme humain [...] ».

Le poète est alors **exilé**, éloigné d'une société qu'il rejette et qui le rejette. Il est l'égal du « grand cygne, avec ses gestes fous / comme les exilés, ridicule et sublime ». Dans « L'Albatros », Baudelaire propose une analogie qui confirme cet isolement. « Pour s'amuser, les hommes d'équipage » capturent ces oiseaux décrits comme des « rois de l'azur », devenant soudain « maladroits et honteux » dès lors qu'ils sont « sur les planches ». À nouveau, le poème est parcouru par une série de contrastes et Baudelaire finit par conclure que « le poète est semblable au prince des nuées / [...] Exilé sur le sol au milieu des huées ».

Conflits intérieurs

Les tensions peuvent aussi traverser le cœur et l'esprit du poète. Le spleen s'oppose

ainsi à l'idéal et « l'ennemi » peut aussi être intérieur. Baudelaire écrit ainsi dans « L'Irréparable » :

*Pouvons-nous étouffer le vieux, le long
[Remords,
Qui vit, s'agite et se tortille,
Et se nourrit de nous comme le ver des morts,
Comme du chêne la chenille ?*

« L'Héautontimorouménos » témoigne aussi de cette scission. « Bourreau de lui-même », comme l'indique le titre du poème, le « je », « faux accord dans la divine symphonie », est tiraillé par des forces contraires :

*Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !
Je suis de mon cœur le vampire.*

Le poème devient alors un espace de dissonances. Pour autant, c'est aussi de ces tensions que peuvent naître l'harmonie et la beauté.

Métamorphoses

Alchimie

La « boue » et « l'or » ne sont donc pas seulement opposés. Ils sont aussi complémentaires. Tout l'art du poète revient alors à sculpter une matière laide ou triviale pour en faire un objet précieux, **comme un alchimiste** qui réussirait miraculeusement à transformer le plomb en or. C'est ce que suggère le dernier quatrain du poème intitulé « Le Soleil ». Grâce à une analogie, Baudelaire associe ainsi le poète et le soleil car chacun « ennoblit le sort des choses les plus viles ». De même, dans « À une mendicante rousse »,

il parvient à trouver, derrière les marques de « la pauvreté », des traces de « beauté », comme l'indique en outre l'association des deux termes à la rime.

Aussi Baudelaire manie-t-il volontiers les figures d'opposition en multipliant les oxymores ou les antithèses. « Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie ! », écrit-il par exemple dans l'un des poèmes de « Spleen et idéal ». Le **chiasme** vient ici illustrer le renversement opéré par le poète. « Ô douceur, ô poison ! », ajoute-t-il dans « Le Balcon ».

Voyages poétiques

Ce singulier recueil nous offre des plongées dans la noirceur mais aussi **des évasions**. Tout en explorant la boue du monde et de la nature humaine, Baudelaire nous propose quelques « invitations au voyage », pour reprendre le titre de l'un de ses plus célèbres poèmes. Il tire pour cela profit des « **Correspondances** », qui lui permettent de transfigurer la réalité pour en faire la source d'une expérience poétique. Alors « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », si bien que le recueil, tout en se faisant l'écho du chaos, peut souvent parvenir à une forme d'harmonie. On comprend dès lors pourquoi Baudelaire manie la synesthésie qui lui permet d'associer différents sens.

Le parfum de ces *Fleurs du mal* peut même devenir enivrant. Non seulement Baudelaire nomme une partie de son recueil « Le Vin », mais il célèbre **différentes formes d'ivresse**. L'odeur d'un « sein chaleureux » peut ainsi donner vie à « des rivages heureux », comme dans « Parfum exotique ».

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

- « Les Fleurs du mal réhabilité » p. 60-62 (Emmanuel Pierrat, *Le Monde* daté du 07.06.1999)

transgressions d'un héros du Mal.

• Tristan Corbière, « Le Crapaud » (*Les Amours jaunes*, 1873) : l'auteur renverse l'image traditionnelle du poète en le transformant en crapaud, animal répugnant.

Les peintres se servent également de la laideur comme sujet d'inspiration. Francis Bacon dépeint ainsi dans *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* la souffrance de corps malmenés.

LES BLASONS

Le blason, très répandu au XVI^e siècle, est un poème à rimes plates qui loue ou qui dénigre (qui « blasonne ») un objet. Ce peut être la guerre ou l'amour, mais, le plus souvent, il s'agit d'une partie du corps féminin que chante le poète. « Tétin de satin blanc tout neuf / Tétin qui fait honte à la rose / Tétin plus beau que mille choses... » (Clément Marot, « Le Blason du beau tétin », 1535.)

OUTILS

LES TERMES PÉJORATIFS ET MÉLIORATIFS

Un terme péjoratif est dévalorisant ; un terme mélioratif est valorisant. Une maison (terme neutre), peut être appelée péjorativement « baraque » ou au contraire, de façon méliorative, « demeure ». Certains suffixes sont péjoratifs : -ard (braillard), -âtre (jaunâtre), -aud (lourdard), -asse (bavasser), -esque (livresque), -on (souillon), -is (ramassis).

ANTITHÈSE/ OPPOSITION

Une antithèse consiste à rapprocher, dans le même énoncé, deux pensées, deux expressions, deux mots opposés pour mettre en valeur un contraste fort.

Dissertation

Le poète doit-il nécessairement tremper sa plume dans la boue ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Les Fleurs du mal de Charles Baudelaire ainsi que sur des lectures personnelles.



Introduction

Analyse du sujet :

Étymologiquement, le poète est un créateur. Aussi sculpte-t-il toutes sortes de matériaux pour les transformer par sa technique et son art. Dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire plonge ainsi dans « la boue » du monde et de l'âme, comme l'indique la répétition de ce substantif tout au long du recueil. Mais le poète est-il condamné à tremper sa plume dans cette fange pour parvenir à créer ? Cette question interroge les fonctions et les pouvoirs de la poésie.

Annonce du plan :

Certes, comme nous commencerons par le noter, le poète peut célébrer les charmes de l'existence. Reste que nous constaterons ensuite qu'il est rarement insensible aux troubles qui l'entourent ou l'habitent. Paradoxalement, c'est ce détour par la noirceur qui peut éclairer le lecteur.

Le plan développé

I. Les charmes de la vie

A. Les plaisirs de l'amour

Le thème de l'amour permet bien souvent une célébration de la vie.

Si Ronsard évoque la mort, c'est aussi pour chanter la vie. Son memento mori appelle souvent un carpe diem. Il écrit notamment dans ses *Sonnets pour Hélène* : « Vivez, si m'en

croyez, n'attendez à demain : / Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie. »

Même dans le sombre bouquet des *Fleurs du mal*, on trouve de tels élans dès lors qu'il s'agit de peindre les charmes d'une femme. « La chevelure » traduit une ivresse communicative et la femme aimée devient même une porte ouverte menant à la beauté et à l'infini : « Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues, / Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond. »

B. La beauté du monde

Le poète est aussi celui qui nous invite à contempler le monde pour en découvrir les innombrables richesses.

Il arrive que, dans *Les Fleurs du mal*, le tableau proposé par Baudelaire dégage une impression d'harmonie. Dans « Harmonie du soir », « les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ». Dans « L'Invitation au voyage », Baudelaire nous offre une évocation grisante vers un « pays » où « tout n'est qu'ordre et beauté, / luxe, calme et volupté ».

De même, c'est en s'abaissant parfois vers les choses les plus simples que le poète parvient à nous élever. Dans ses *Odes*, Ronsard chante les plaisirs de la vie :

*Achète des abricots,
Des pompons, des artichauts,
Des fraises, et de la crème :
C'est en été ce que j'aime.*

En somme, la poésie célèbre parfois les charmes de l'existence. Est-ce à dire qu'elle délaisse les souffrances ? Rien n'est moins sûr, tant elle se fait souvent l'écho des troubles du monde.

II. Les troubles du monde

A. Échos

Même s'il n'est pas question pour lui

MOTS CLÉS

Quelques outils de transfiguration poétique.

ALLÉGORIE

Figuration d'une abstraction (exemples : l'amour, la mort) par une image, un tableau, souvent par un être vivant.

ANALOGIE

L'analogie est une identité de fonctionnement ou un modèle commun entre deux réalités différentes. En général, elle implique un raisonnement (raisonnement par analogie)

mais elle peut aussi avoir le sens plus vague de « ressemblance » entre ces deux réalités.

COMPARAISON

Une comparaison rapproche deux idées ou deux objets (ou un objet et une idée) et un rapport d'analogie est établi entre ces deux éléments. Elle comprend toujours au moins deux termes (un comparé et un comparant) et s'opère grâce à un terme comparant (*ainsi que, comme, de même que, pareil à, tel, etc.*).

MÉTAPHORE

Il s'agit d'une figure qui consiste à désigner un objet ou une idée par un mot qui convient pour un autre objet ou une autre idée liés aux précédents par analogie. La métaphore fusionne, donc, les deux termes de la comparaison en un seul ; il s'agit d'une comparaison sans terme comparatif, d'une comparaison implicite. La métaphore est dite filée quand le comparant est développé par plusieurs mots qui lui sont apparentés, sans que leur comparé soit exprimé.

Lorsque le comparé et le comparant sont présents dans la phrase, on parle de métaphore *in praesentia* ; quand seul le comparant est présent dans la phrase, on parle de métaphore *in absentia*.

PERSONNIFICATION

Cette figure de style confère à des entités abstraites, ou à des inanimés, des traits de comportement, de sentiment ou de pensée propres aux êtres humains.

d'assujettir la poésie à des fins morales ou politiques, Baudelaire n'écrit pas retiré dans une tour d'ivoire.

Dans « Le Joujou du pauvre », l'un de ses poèmes en prose, il représente ainsi les « barreaux symboliques » qui séparent un enfant « beau et frais » et un enfant « sale, chétif, fuligineux ». Le poème s'achève sur le spectacle de cet enfant pauvre qui possède pour seul jouet un rat vivant enfermé dans « une boîte grillée ».

Victor Hugo est allé beaucoup plus loin que Baudelaire sur ce chemin, n'hésitant pas à utiliser la poésie pour dénoncer ouvertement des injustices. Dans « Melancholia », poème extrait des *Contemplations*, il se dresse face au terrible spectacle des enfants qui doivent travailler.

B. « Dans la nuit noire de l'âme »

Le poète peut également nous entraîner « dans la nuit noire de l'âme », pour reprendre les mots de Francis Scott Fitzgerald.

Baudelaire consacre ainsi plusieurs poèmes au « Spleen » qui devient sous sa plume l'occasion de visions particulièrement oppressantes, comme lorsqu'« il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ». L'ennemi qui ronge le cœur de l'homme est alors bien tapi au fond de lui.

Ce trajet rejoint en partie celui que préconise Arthur Rimbaud dans sa célèbre lettre à Paul Demeny : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. [...] Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »

La poésie peut donc nous confronter à la souffrance, à l'injustice ou à la laideur.

Pour autant, on trouve aussi, bien cachées sous cette boue, de surprenantes formes de beauté.

III. De la boue à l'or

A. Clair-obscur

Il faut parfois de l'ombre pour mettre en valeur la lumière. Bien des poètes brillent dans cet art du clair-obscur. Chez Baudelaire, la chute s'oppose par exemple à l'élévation et le fini à l'infini. Il écrit ainsi dans « L'Irréparable » :

*J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore [...]*

Il manie aussi volontiers les figures d'opposition, comme l'oxymore ou l'antithèse. C'est ce qu'illustre notamment la dernière strophe du « Flacon » : « Cher poison préparé par les anges ! Liqueur / Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur ! »

C'est donc bien tout près de la boue que le lecteur a le plus de chance de trouver des traces d'or.

B. Transfigurer

La poésie permet même de transfigurer certains sujets qui pourraient, a priori, manquer de noblesse. Le travail formel sur les sonorités, les rythmes et les images vient métamorphoser la matière que travaille le poète. La « charogne infâme » décrite par Baudelaire a par exemple tout pour effrayer comme l'indiquent la « pourriture », la « puanteur si forte », les « larves » et les « mouches ». La scène, sans rien perdre de sa noirceur, devient pourtant la source d'un spectacle qui mêle la musique et la peinture :

*Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un*

[mouvement rythmique

Agite et tourne dans son van.

Francis Ponge s'est lui aussi penché sur des objets très prosaïques. Dans *Le Parti pris des choses*, il s'attarde sur « le cageot », « la bougie » ou encore « le pain ». Il choisit ici le poème en prose mais il parvient à donner une valeur poétique à ces choses qui sont transfigurées sans jamais être dénaturées. « L'Huître » renferme ainsi « tout un monde ».

De même, c'est parfois près de la violence qu'on trouve des motifs d'espoir. Dans un poème intitulé « La Victoire de Guernica », Paul Éluard dénonce la cruauté des responsables de ce bombardement mais il célèbre aussi l'espoir :

*Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de
[l'avenir.*

Conclusion

Le poète n'est donc pas condamné à affronter des sujets repoussants ou effrayants. Pour autant, le détour par la noirceur peut se révéler précieux et salutaire. Non seulement il éclaire le lecteur, mais il permet au poète de se faire alchimiste. Le vers et la prose peuvent transformer le plus banal ou le plus vil des sujets en un objet précieux qui traversera les siècles.

EXTRAITS CLÉS

LA RÉCEPTION DES FLEURS DU MAL

« Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire ; il y en a où l'on n'en doute plus : c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes mots, des mêmes pensées. L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'inflect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins dans si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables,

de chloroses, de chats et de vermine. Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur » (Gustave Bourdin, article publié dans *Le Figaro*, 5 juillet 1857).

« L'ALCHIMIE DU VERBE »

« À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantaux de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la

poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs, rythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées,

révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements. » (Arthur Rimbaud, « Alchimie du Verbe », *Une saison en enfer*, 1873)

Guillaume Apollinaire, *Alcools*

Apollinaire a gagné ses galons d'auteur classique mais ce statut ne doit pas faire oublier l'originalité d'*Alcools*, recueil publié en 1913. Non seulement Apollinaire a été pour beaucoup un précurseur, mais il a libéré la poésie d'un certain nombre de carcans. Il a aussi fait entrer son époque dans ses vers. On comprend dès lors qu'il passe pour un poète moderne. Cette exigence de singularité n'empêche toutefois pas l'écrivain de s'approprier différents héritages.



Un calligramme de Guillaume Apollinaire.

Un recueil composite

Des formes variées

Ce qui donne tout d'abord une allure singulière à ce recueil, c'est le soin avec lequel Apollinaire **passé sans cesse d'une forme à l'autre**. Dans « Zone », le premier texte du recueil, certains vers sont rassemblés tandis que d'autres sont isolés. Ce n'est pas le cas du poème suivant, « Le Pont Mirabeau », qui repose sur une alternance de **quatrans** et de **distiques**. Le poème « Chantre » n'est pour sa part constitué que d'un seul vers, comme pour mieux reproduire « l'unique cordeau des trompettes marines ». Il s'agit en somme, pour le poète, de chercher la forme la plus adaptée à son propos, et non de se contenter d'un cadre unique.

Dans un poème aussi, Apollinaire peut **créer des ruptures en passant d'un vers à l'autre**. Certains poèmes font ainsi la part

belle à l'**hétérométrie**. Le deuxième poème de « À la santé » comporte par exemple des vers particulièrement courts :

*Non je ne me sens plus là
Moi-même
Je suis le quinze de la
Onzième.*

Un carrefour poétique

Alcools nous propose par ailleurs un étonnant voyage poétique. **Les références les plus diverses** se croisent sans cesse, ce qui donne à ce recueil une dimension polyphonique. Dans « Zone », le poète s'adresse à la tour Eiffel, signe que le monde moderne a droit de cité dans ce recueil. Nous rencontrons également « des troupeaux d'autobus mugissants ».

Les dédicaces jouent par ailleurs un rôle important : certaines **ancrent encore davantage le recueil dans une forme de**

modernité. « Palais » est écrit pour Max Jacob, qui sera ensuite proche du mouvement Dada et du surréalisme. « La Maison des morts » est dédiée à Maurice Raynal qui fut un défenseur du cubisme. C'est à Pablo Picasso, dont il était très proche, qu'Apollinaire dédie « Les Fiançailles ».

Mais le poète trempe sa plume dans bien d'autres sources et certaines appartiennent au passé. Nous retrouvons par exemple **de nombreuses traces du Moyen Âge**. Dans « Merlin et la vieille femme », Apollinaire évoque les fées Morgane et Viviane. Le poète qui « [sait] des lais pour les reines » affectionne par ailleurs les termes tombés en désuétude comme « baller » (« Merlin et la vieille femme ») ou « feulloler » (« Les Fiançailles »).

Nous rencontrons en outre dans ces pages **des personnages bibliques**, comme Salomé, dans le poème qui porte son nom, mais aussi

PARCOURS

Modernité poétique ?

DES THÈMES REVISITÉS

Les poètes continuent à utiliser des thèmes traditionnels mais en les traitant différemment. Par exemple, la muse est une figure essentielle de l'inspiration poétique, souvent invoquée par les poètes romantiques. Or Baudelaire rompt avec l'image traditionnelle et idéalisée de la muse qui n'est plus, dans *Les Fleurs du mal* (1857), une divinité inspiratrice mais une créature féminine

affaiblie et tourmentée (« La Muse malade », « La Muse vénale »).

DE NOUVELLES SOURCES D'INSPIRATION

Les poètes s'intéressent au quotidien, à ses objets, à ses lieux, car ils peuvent montrer le monde autrement. Les lieux oubliés ou méprisés pour leur manque apparent de poésie sont réhabilités : les terrains vagues qui entouraient Paris avec « Zone » d'Apollinaire ou la banlieue avec Jacques Réda (*Amen*,

1968). Francis Ponge, dans *Le Parti pris des choses* (1942), revendique l'importance majeure de l'objet, trop souvent ignoré à tort. Il s'intéresse donc à l'huître, au pain, au cageot. Tous ces éléments du quotidien lui permettent de proposer implicitement des réflexions sur l'art d'écrire et de lire.

DE NOUVELLES IMAGES

Les comparaisons et les métaphores ont toujours joué un rôle essentiel en poésie : du XIX^e siècle au XXI^e siècle,

le renouvellement touche aussi ce domaine. Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, propose des associations inattendues comme dans ce vers de « Correspondances » : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants ». Les surréalistes vont creuser cette veine et chercher des images qui soient les plus étranges possible : à la suite de Lautréamont qui désirait « une rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie », ils rapprochent

de grandes figures de l'Antiquité. « Le sage Ulysse » est par exemple évoqué dans « La Chanson du mal aimé ».

II. Une singulière écriture poétique

Héritages

Apollinaire assume par conséquent de nombreux héritages dans ce recueil et il est loin de rejeter tous les cadres de l'écriture poétique. Il **forge encore des rimes**, même dans « Zone », comme l'illustrent les premiers vers de ce poème, bien qu'il écrive aussi des **vers libres**.

Par ailleurs, bien des thèmes placés au centre du recueil sont empruntés à l'histoire de la poésie. Apollinaire ne l'ignore pas, lui qui fait souvent **référence à Orphée** dans *Alcools*. On retrouve ainsi cette figure majeure de la **poésie lyrique** dans « Le Poème lu au mariage d'André Salmon » et dans « Le Larron ». L'évocation du temps qui passe, symbolisé notamment par la Seine, est un topos bien connu des lecteurs, tout comme la peinture de « L'Automne » ou du « Clair de lune ». À nouveau, cependant, Apollinaire parvient à nous surprendre.

Innovations

L'**absence de ponctuation** fait bien évidemment partie des surprises qui attendent le lecteur. Il ne s'agit plus d'être guidé par les règles habituelles de la langue : c'est le vers qui impose son propre rythme.

Apollinaire nous offre aussi de singulières images poétiques. En ce sens, il s'inscrit bien dans **l'histoire de la modernité** : il suit le chemin tracé par Rimbaud et annonce le surréalisme. « Merlin et la vieille femme » s'ouvre par exemple sur une étonnante comparaison :

*Le soleil ce jour-là s'étalait comme un
[ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel
L'analogie permet d'associer deux éléments bien différents : elle crée un pont pour nous transporter dans un monde qui requiert aussi notre participation.*

Tout en restant fidèle au vers, Apollinaire peut aussi se montrer très **prosaïque**. Il s'autorise toutes les libertés comme dans « Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople » : « Ta mère fit un pet foireux / Et tu naquis de sa colique. »

Le poète va même jusqu'à inventer des noms, comme le prouve, non sans une forme de fantaisie, le poème intitulé « Les Sept Épées ».

III. L'éclatement du sujet

Le « je » en question

La légèreté de certains poèmes est cependant travaillée par **des sentiments plus sombres**. L'alcool devient alors source de tristesse. À la fin de « Nuit rhénane », le lecteur voit ainsi le verre, le vers et le rire voler en éclats : « mon verre s'est brisé comme un éclat de rire ». Le rire peut donc masquer bien des fêlures et le recueil n'est pas exempt de mélancolie. L'évocation de la Seine est par exemple propice à l'épanchement lyrique, comme à la fin de « Marie » :

*Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas
Quand donc finira la semaine.*

Le « je » poétique se trouve alors pris dans ce flux, comme il le constate lui-même, toujours dans « Marie » :

*Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encor que sais-je.*

La parole même semble remise en question, et elle est menacée par le silence, à l'image de ces vers extraits des « Fiançailles » : « Je n'ai plus même pitié de moi / Et ne puis exprimer mon tourment de silence. »

Recompositions

Le vertige n'entraîne pourtant pas nécessairement la chute. Si le « je » paraît fragilisé par les épreuves qu'il affronte, il peut aussi sortir vainqueur de ce périple. Il n'est pas toujours isolé et la parole poétique rassemble volontiers ceux qui semblaient éloignés. « Rhénane d'automne » scelle ainsi **l'union des êtres par-delà les différences sociales** :

*Ah ! que vous êtes bien dans le beau cimetière
Vous bourgmestres vous bateliers
Et vous conseillers de régence
Vous aussi tziganes sans papiers.*

L'amour est aussi célébré, en dépit des souffrances qu'il peut causer.

La parole poétique est tout de même capable d'enivrer d'autant que rien ne semble en mesure d'éteindre la soif de découverte du poète. Dans le tout dernier poème d'*Alcools*, Apollinaire écrit ainsi : « Écoutez-moi je suis le gosier de Paris / Et je boirai encore s'il me plaît l'univers. »

Apollinaire nous invite à tendre l'oreille et à ouvrir les yeux pour boire à notre tour « l'univers tout entier contenu dans ce vin » poétique.

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

• Guillaume Apollinaire invente le surréalisme p. 58-59
(Brigitte Salino, *Le Monde* daté du 01.08.2017)

des termes pourtant très éloignés. Pour Breton, Desnos, Éluard, etc., le rationnel n'est qu'une façon parmi d'autres d'envisager le réel, et une façon réductrice.

DE NOUVELLES FORMES

Ce nouveau regard porté sur soi et sur le monde quotidien conduit à un renouvellement des formes. Paul Verlaine consacre, dans *Jadis et naguère* (1884), un texte intitulé « Art poétique » qui lui permet d'exprimer l'originalité et la singularité

de la poésie notamment par le refus de l'alexandrin. Le recours au vers libre s'impose et le poème en prose est de plus en plus utilisé (*Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, *Le Parti pris des choses* de Ponge). La forme versifiée est conservée mais elle est revisitée. Dans *Raturer outre*, Yves Bonnefoy utilise ainsi en 2010 le sonnet mais en insérant différentes irrégularités rythmiques et prosodiques. Dans « Les Nouvelles du soir », Jaccottet utilise l'alexandrin mais le dissimule par

de multiples enjambements et par l'effacement de la majuscule initiale. Le langage poétique est lui aussi transformé : recours à un lexique ou des tournures d'une grande simplicité, néologismes ou barbarismes, représentation graphique des mots.

CITATIONS

• « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. » (Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 1871)

• « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863)

Commentaire

Vous commenterez ce texte extrait de « Vendémiaire », poème issu du recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire.

[...]
 Les villes répondaient maintenant par centaines
 Je ne distinguais plus leurs paroles lointaines
 Et Trèves la ville ancienne
 À leur voix mêlait la sienne
 L'univers tout entier concentré dans ce vin
 Qui contentait les mers les animaux les plantes
 Les cités les destins et les astres qui chantent
 Les hommes à genoux sur la rive du ciel
 Et le docile fer notre bon compagnon
 Le feu qu'il faut aimer comme on s'aime soi-même
 Tous les fiers trépassés qui sont un sous mon front
 L'éclair qui luit ainsi qu'une pensée naissante
 Tous les noms six par six les nombres un à un
 Des kilos de papier tordus comme des flammes
 Et ceux-là qui sauront blanchir nos ossements
 Les bons vers immortels qui s'ennuient patiemment
 Des armées rangées en bataille
 Des forêts de crucifix et mes demeures lacustres
 Au bord des yeux de celle que j'aime tant
 Les fleurs qui s'écrient hors de bouches
 Et tout ce que je ne sais pas dire

Tout ce que je ne connaîtrai jamais
 Tout cela tout cela changé en ce vin pur
 Dont Paris avait soif
 Me fut alors présenté
 Actions belles journées sommeils terribles
 Végétation Accouplements musiques éternelles
 Mouvements Adorations douleur divine
 Mondes qui vous ressemblez et qui nous ressemblez
 Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré
 Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers
 Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
 Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les bélandres

Écoutez-moi je suis le gosier de Paris
 Et je boirai encore s'il me plaît l'univers
 Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie
 Et la nuit de septembre s'achevait lentement
 Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
 Les étoiles mouraient le jour naissait à peine

(Apollinaire, « Vendémiaire », *Alcools*)



Le jeune Bacchus, Caravaggio, 1589.

Introduction

Présentation de l'extrait :

« Il faut être absolument moderne », proclame Arthur Rimbaud dans *Une saison en enfer*. En publiant *Alcools* en 1913, Guillaume Apollinaire semble répondre à cet appel. Ce recueil ne cesse en effet de surprendre son lecteur en se libérant de différentes contraintes. « Vendémiaire », le dernier poème de l'œuvre, ne fait pas exception. Ce poème,

long de plus de 170 vers, nous propose un singulier voyage poétique.

Problématique et annonce du plan :

Les vers se suivent librement et, loin de proposer une fin bien délimitée, Apollinaire semble nous inviter à ouvrir de nouvelles portes dans les derniers vers du poème. C'est pourquoi nous montrerons que cette clôture est aussi une ouverture. Pour cela, nous commencerons par souligner la dimension polyphonique du poème avant d'analyser l'ivresse poétique offerte par l'auteur. Nous explorerons ensuite les mondes qu'Apollinaire nous invite à découvrir.

Le plan développé

I. Un chant polyphonique

A. Une voix personnelle

Dans les derniers vers du recueil, nous continuons à suivre ce « je » poétique qui s'exprime souvent dans *Alcools*.

Il impose une forme d'unité, comme lorsqu'il évoque « tous les fiers trépassés qui sont un sous [son] front ». C'est lui qui nous somme d'être, à notre tour, attentifs, comme pour rappeler au lecteur que cette parole ne vit que pour être partagée. « Écoutez-moi », « Écoutez mes chants », nous demande-t-il.

Le poème contient bien d'autres marques de la première personne : le « je » est souvent

sujet de l'expérience poétique, mais il peut aussi se faire objet, comme lorsqu'il devient lui-même destinataire de connaissances qui le dépassent : « Tout ce que je ne connaîtrai jamais / Me fut alors présenté ».

B. D'une parole à l'autre

Tout en étant à la source du poème, la voix qui s'adresse à nous peut aussi s'effacer pour faire entendre d'autres chants.

Dès le début de cet extrait, le poète se fait l'écho de « paroles lointaines » puisque « les villes répondaient maintenant par centaines ». Il n'est pas étonnant de voir ainsi des villes prendre la parole, tant l'univers urbain joue un rôle important dans *Alcools*.

Pour autant, la nature n'est pas muette puisque nous découvrons également des « fleurs qui s'écrient hors de bouches ». Même « les cités les destins et les astres [...] chantent ». C'est en définitive « tout l'univers » que boit le « je » pour nous le restituer.

En ce sens, l'expérience que nous propose Apollinaire n'a rien d'une aventure solitaire dans laquelle la voix poétique ne chercherait qu'à explorer l'espace de l'intime. On comprend alors pourquoi le poète, dans une lettre écrite en 1908, dit chercher « un lyrisme neuf et humaniste à la fois ». C'est pourquoi Apollinaire peut, à la fin de ce poème, nous inviter à écouter ses « chants d'universelle ivrognerie », avec un pluriel qui rappelle le titre du recueil.

C'est bien une communion que propose ici Apollinaire. Le « je » sort de l'espace du moi pour rencontrer d'autres paroles et cette ivresse poétique se révèle particulièrement communicative.

II. Une ivresse poétique

A. Verres et vers

Dans le calendrier républicain français, « Vendémiaire » est le premier mois de l'année. Le recueil s'achève donc sur une forme de renouveau. Le titre du poème évoque en outre celui du recueil puisque « vendémiaire » est le mois des vendanges.

On ne s'étonnera donc pas que, dans ce poème, il soit aussi question de « vin ». Le terme, placé à la fin du cinquième vers de l'extrait, paraît isolé, alors que les quatre précédents vers étaient unis par des rimes suivies.

D'autres marques de l'ivresse rejoignent ce « vin ». Toutes sont le signe d'une soif infinie, que rien ne semble vraiment pouvoir éteindre, comme l'indique ce vers : « Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré ». Le poète distille le monde pour en faire un alcool poétique qui viendra ensuite enivrer son lecteur.

B. Des repères troublés

Les repères du lecteur, lorsqu'il est gagné par cette ivresse, sont alors troublés.

La modernité de l'écriture d'Apollinaire lui permet de nous plonger dans une succession d'images. L'absence de ponctuation accélère

cette cascade de vers. L'énumération tourne parfois au tourbillon, comme lorsque défilent sous nos yeux « Végétation Accouplements musiques éternelles / Mouvements Adorations douleur divine ». Le substantif « mouvements », renforcé par le pluriel, semble ici particulièrement approprié.

Les figures d'analogie participent également à ces apparitions aussi intenses que fugitives. « L'éclair qui luit ainsi qu'une pensée naissante » produit de fulgurantes illuminations. Surgissent par exemple devant nous « des forêts de crucifix ». La métaphore, tout en reposant sur des termes qui ne sont pas étrangers au lecteur, crée des ponts entre des univers a priori éloignés.

Enivré, le lecteur peut alors découvrir de nouveaux mondes, à la fois proches de ceux qu'il connaît et complètement différents.

II. De nouveaux mondes

A. Rencontres

Guillaume Apollinaire procède ici, comme souvent dans *Alcools*, à de curieux « accouplements », pour reprendre l'un des termes de l'extrait.

Nous croisons par exemple dans ces vers le « fer » et le « feu », qui ne sont pas dépourvus de connotations inquiétantes, d'autant qu'ils précèdent des « trépassés » et « des armées rangées en bataille ». Mais ils sont pourtant associés aux mots « docile » et « aimer ». La mort et la naissance sont par ailleurs associées à la toute fin de ce poème : « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine ».

Les vendanges annoncées dès le titre du poème sont en outre propices aux rencontres : le vin récolté se répand dans les villes et Paris devient un carrefour. Les « fleurs » et la « végétation » s'unissent aux « bélandres » et aux « feux rouges des ponts

[s'éteignant] dans la Seine ». Les sonorités même permettent de réunir Paris et la Seine avec bien « des villes anciennes ».

B. Métamorphoses

Guillaume Apollinaire parvient par conséquent à atteindre un équilibre fait de multiples contrastes.

Certes, le « je » paraît dans cet extrait menacé par le silence puisqu'il fait lui-même état de « tout ce [qu'il] ne [sait] pas dire ». Reste que, par ses visions, Apollinaire parvient à réinventer « tout l'univers », des « plantes » jusqu'aux « astres », des « animaux » jusqu'aux « hommes à genoux sur la rive du ciel ».

La fin du poème pourrait marquer le terme de ce voyage : la nuit s'achève, les feux s'éteignent et les étoiles meurent. Mais cette fin, qui n'est pas dépourvue de douceur comme le prouve par exemple l'adverbe « lentement », est aussi une renaissance. La fin du recueil nous pousse alors à ouvrir nos yeux et nos oreilles pour boire à notre tour « tout l'univers ».

Conclusion

Ces derniers vers permettent donc bien à Guillaume Apollinaire d'achever son recueil sans mettre pour autant un point final à l'aventure poétique. « Vendémiaire » est aussi une aube, faite d'ivresse, d'illuminations et peut-être de révolutions, comme pourrait le laisser penser la référence au calendrier républicain. Sans rejeter tout à fait le passé, Guillaume Apollinaire fait ici preuve de modernité et il annonce les expériences surréalistes qui marqueront l'entre-deux-guerres. Il est d'ailleurs, avec sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, l'un des premiers à avoir utilisé le terme « surréaliste ».

CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE

Oublier de mentionner des figures de style. Exemples : l'anaphore (répétition d'un mot et début de vers) ou la personnification (fait de donner des caractéristiques humaines à un objet).

ZOOM SUR...

Orphée.

LE MYTHE

Selon la légende, Apollon aurait fait don d'une lyre à Orphée, et les Muses lui auraient appris à en jouer. Il devient ainsi capable de charmer les animaux, les arbres et les rochers. Il participe d'ailleurs à l'expédition des Argonautes, et son chant parvient à charmer le serpent gardien de la Toison d'Or. Lorsque son épouse Eurydice, voulant échapper aux avances d'un dieu, est mordue par un serpent et meurt, Orphée est inconsolable. Il se rend

à l'entrée des Enfers et, grâce à son chant et à sa musique, réussit à attendrir Charon, le passeur, le chien Cerbère, et Hadès qui permet à Orphée de ramener Eurydice à la vie, à une condition : il ne doit pas se retourner vers elle avant d'avoir revu la lumière du jour. Mais Orphée ne parvient pas à respecter cette condition : juste avant d'arriver à la lumière, il se retourne – et perd définitivement Eurydice.

Orphée donne ainsi une image double de la figure du poète : il est celui qui reçoit un don, et qui est

proche des dieux, en même temps celui qui est profondément homme. Il permet également de mettre l'accent sur une fonction fondamentale du poète, celle de l'enchanteur grâce à la puissance du lyrisme et aux liens qui unissent poésie et musique.

LA PERMANENCE DU MYTHE

- Ovide : *Les Métamorphoses* (Livres X et XI – texte de référence).
- Apollinaire : *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, 1911. Chaque poème dresse un portrait plein

d'esprit d'un animal.

- Jean Cocteau : *Orphée* en 1950 et *Le Testament d'Orphée* en 1960. Le mythe y est transposé dans le monde contemporain.

- Marcel Camus : *Orfeu Negro* (1959). Le mythe est transposé de Thrace à Rio de Janeiro lors du carnaval.

- Marguerite Yourcenar : *La Nouvelle Eurydice* (1931). Roman privilégiant la figure d'Eurydice.

- Jean Anouilh : *Eurydice* (1942). L'héroïne est actrice dans une troupe de comédiens.

Guillaume Apollinaire invente le surréalisme

1917 – La première des « Mamelles de Tirésias » provoque un chahut de tous les diables. Apollinaire y crée pour la première fois un « drame surréaliste en deux actes et un prologue »

Ils se sont égayés sur les trottoirs de Montmartre, certains dévalant la rue Lepic, d'autres grim pant vers le haut de la butte. C'était un beau dimanche d'été, le 24 juin 1917, et ils venaient d'assister à une représentation surchauffée : la première des *Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire. Il y avait eu un chahut de tous les diables, des insultes et des hurlements de joie, et même une petite frayeur, quand une spectatrice avait cru qu'un beau jeune homme en uniforme anglais allait tirer avec son revolver : Jacques Vaché, venu avec André Breton, qui allait assurer la gloire d'un mot inventé par Guillaume Apollinaire et inscrit dans le programme des *Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste en deux actes et un prologue ».

En 1917, « surréalisme » est un mot de plus dans la cohorte des « ismes » qui fleurissent pour qualifier l'avant-garde, se bagarrer en son nom, ou la moquer, ce dont un critique ne se prive évidemment pas, en décrivant une salle où se mêlent des « *fauvistes, cubistes, orphistes, dentistes, enfin, toute la ménagerie littéraire* ». Et quelle ménagerie ! Jean Cocteau, Louis Aragon, Paul Fort, Philippe Soupault, Max Jacob, Jules Romains, Maurice Martin du Gard, Willy, Gaston Gallimard, Julien Benda, Madame Rachilde. Les couturiers Paul Poiret et Jacques Doucet. Les peintres Diego Rivera, Juan Gris, Gino Severini. Des bourgeois cultivés. Une foule de journalistes. Seuls manquent Matisse... et Picasso, qui est à Rome. Mais il est présent dans le programme, pour lequel il a dessiné une écuyère qui se cabre.

C'est Thérèse, l'héroïne des *Mamelles de Tirésias*. Une sacrée femme : elle a décidé que cela suffisait, qu'elle n'obéirait plus à

son mari et vivrait sa vie, en s'autorisant tout ce qu'interdit sa condition – faire la guerre, être artiste, avocate, sénatrice, ministre, médecin, mathématicienne, philosophe, chimiste... La liste de Thérèse est longue, et son premier désir, très clair : ne plus faire d'enfants. Son mari n'en revient pas. Il ne trouve qu'une chose à lui répondre : « *Donne-moi du lard, je te dis, donne-moi du lard.* » Las ! Thérèse fait éclater ses mamelles, et se retrouve aussi plate qu'une morue. La barbe lui pousse, une moustache frise son visage : la voilà devenue homme, étalon, taureau. Beau gars.

Puisque c'est ainsi, dit le mari, je vais m'en charger : c'est moi qui ferai des enfants. Parce qu'il faut en faire, et beaucoup, surtout en temps de guerre. Et parce que cela permettra d'assouvir un fantasme : être enceint. Ne demandez pas comment le mari de Thérèse devenue Tirésias s'y prend, mais il se débrouille si bien qu'en un jour il donne naissance à 40 049 enfants. Une manne : « *L'enfant est la richesse des ménages/ Bien plus que la*

monnaie et tous les héritages », déclare-t-il à un journaliste. Le père est bien décidé à spéculer sur sa progéniture, en générant un homme d'affaires, un écrivain à succès ou un maître chanteur. Mais les bouches coûtent cher à nourrir, et la famine menace à Zanzibar, où se déroule l'action.

C'est alors qu'intervient le revirement. Par un tour de passe-passe proprement apollinarien, Tirésias redevient Thérèse, le mari redevient son mari, tout rentre dans l'ordre et s'achève par une chanson rythmée par des grelots : « *Et puis chantez matin et soir/ Grattez-vous si ça vous démange/ Aimez le blanc ou bien le noir/ C'est bien plus drôle quand ça change/ Suffit de s'en apercevoir.* »

Le final est à l'aune du style de la pièce, truffée d'humour gaulois, de jeux de mots, de calembours, d'audaces et de plaisanteries de potache. Il y a du Jarry dans les « *merdecin* » qu'on entend, et l'esprit de Dada n'est pas loin. Un esprit bête et méchant, dirait-on aujourd'hui, où la pièce d'Apollinaire a été détrônée par l'opéra que Francis

POURQUOI CET ARTICLE ?

Pour prendre la mesure de la modernité de Guillaume Apollinaire, il est important de le situer dans son époque. C'est ce qu'invite à faire cet article qui revient sur l'invention du terme « surréaliste » par Apollinaire. Vous pourrez donc découvrir ici que le terme est né avec *Les Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste en deux actes et un prologue ». De nombreux artistes se rassemblent durant la première de cette pièce le 24 juin 1917. Outre Louis Aragon et André Breton, on retrouve Jean Cocteau, Philippe Soupault ou encore Max Jacob. Pablo Picasso est absent, mais l'ami d'Apollinaire a participé au programme en proposant un dessin. Les spectateurs de cette pièce assistent à l'étonnante métamorphose d'une femme qui se transforme en homme : Thérèse devient Tirésias avant de retrouver sa première identité. Apollinaire joue avec les repères des spectateurs et annonce certains traits du surréalisme en faisant preuve d'une grande liberté. L'article montre aussi les liens qui unissent ce texte avec l'esprit qui anime ensuite le mouvement dada. La pièce surprend par son audace et la salle s'agite, à tel point que la représentation prend des allures de scandale. Pour autant, derrière l'humour et les provocations se cache une réflexion particulièrement moderne sur la place de la femme dans la société.

Poulenc en a tiré, en 1944. Mais ces galéjades servent une cause : « *Chanter la vie, l'avenir, le changement, dût-on, pour se prémunir, se draper d'une souveraine indifférence face à la vie, face à la mort* », comme l'a écrit Jacqueline Piatier dans *Le Monde*.

En 1917, Apollinaire porte un bandeau autour de la tête. Il a été trépané après avoir reçu un éclat de shrapnel, le 17 mars 1916, alors qu'il lisait *Le Mercure de France*, dans une tranchée, au bois des Buttes, au nord de l'Aisne. Il s'était engagé dès le 5 décembre 1914 dans la Légion étrangère, parce qu'il n'était pas français, mais russe – il a été naturalisé le 9 mars 1916. Après sa blessure, Apollinaire accroche son casque chez lui, dans son appartement de Saint-Germain-des-Près. Il reprend ses activités littéraires, dans un Paris artistique bouillonnant. En octobre, il fait paraître *Le Poète assassiné*. Puis écrit *Les Mamelles de Tirésias*, en puisant dans l'actualité.

Dans la France en guerre

Thérèse n'affirme pas son féminisme par hasard. Dans la France en guerre, des femmes se battent pour leurs droits et se mettent en grève. Leur place a changé : elles se sont mises à conduire des taxis ou à distribuer le courrier, et les ouvrières ont pris de l'assurance dans les usines, où elles ravitaillent les soldats en armes et matériel, pour des salaires bien inférieurs à ceux des hommes. Au printemps 1917, lasses d'être trop peu payées, des couturières, les « midinettes », descendent dans la rue. D'autres leur emboîtent le pas. Elles empruntent un de leurs slogans à Anatole France : « *On croit mourir pour la patrie et on meurt pour les industriels.* »

Pendant ce temps, au front, des poilus se mutinent, révoltés par la boucherie du Chemin des Dames (200 000 morts et blessés) et leurs conditions de vie effroyables. Deux tabous sont brisés : refus du combat pour les hommes, refus du travail en temps de guerre pour les femmes, que l'Etat incite à repeupler la France. Quelque

38 200 enfants sont nés en 1916, contre 79 040 en 1914. Des primes à la naissance sont offertes, et certaines usines créent des crèches et des pièces pour l'allaitement. C'est cette politique nataliste qu'Apollinaire met en pièces : « *Criez partout sur le boulevard/ Qu'il faut refaire des enfants à Zanzibar* », claironne le mari de Thérèse, cerné de berceaux et de moïses, dans le second acte.

Voilà qui nous ramène au 24 juin 1917. Les Mamelles de Tirésias sont jouées au Conservatoire Renée-Maubel (l'actuel Théâtre Michel-Galabru), une salle qui porte le nom de sa propriétaire et se trouve rue de l'Orient. Elle est bleue et blanche et contient 450 places. C'est un lieu de rendez-vous de l'avant-garde, dans le haut de Montmartre où l'herbe pousse entre les pavés. Apollinaire et ses amis n'y répètent pas. Ils se retrouvent dans des appartements ou des ateliers, à partir de mars, et l'un d'entre eux dira que « *ce n'était pas de la mise en scène, mais plutôt de la mise en engueulade.* » A part Louise Marion (Thérèse), qui a joué avec Lugné-Poë, et Marcel Herrand (le mari), apprenti comédien qui fera une belle carrière, tous sont des amateurs.

Et vogue la galère, jusqu'à la première : la musique a été confiée à Germaine Albert-Birot, mais, faute de pouvoir réunir un orchestre, elle est interprétée au piano. Le décor et les costumes sont signés par le peintre Serge Férat, qui reprend des thèmes cubistes. Max Jacob se glisse dans le chœur, et Philippe Soupault dans le trou du souffleur. Annoncée pour 16 h 45, la représentation commence avec deux heures de retard, à cause de la cohue dans le théâtre, où les poulbots (l'atelier du dessinateur est rue de l'Orient) regardent entrer une faune excentrique et agitée. « *On s'y entassait comme les ingrédients d'une bombe* », dira Cocteau. De fait, il y a autant de raffut dans la salle que sur la scène. Et plus de scandale qu'à la création de *Parade* par les Ballets russes de Serge Diaghilev, qui a eu lieu le 18 mai, au Théâtre du Châtelet.

« La gaîté moderne »

C'est à cette occasion que le mot « surréalisme » a été imprimé pour la première fois. « *Dans le texte qu'il consacre à Parade, explique l'universitaire Etienne-Alain Hubert, sans dire un mot de l'argument du ballet, Apollinaire déclare "qu'une sorte de surréalisme" résulte des décors et des costumes de Picasso, comme de la chorégraphie de Messine.* » Quelques semaines plus tard, le mot revient dans le sous-titre des *Mamelles de Tirésias*, et Apollinaire s'en explique dans la préface : « *Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.* » Le jour de la création, le mot ne fait pas débat. Deux clans s'opposent. Les contre, comme Jacques Vaché, reprochent bruyamment à l'auteur de « *rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique* ». Les pour, comme Aragon, défendent avec autant d'ardeur un théâtre nouveau : « *Les Mamelles nous libèrent enfin du théâtre des boulevards.* » André Breton reste impérial, à son habitude. Il dira bien plus tard avoir apprécié « *la gaîté moderne* » des *Mamelles de Tirésias*, mais regretté qu'Apollinaire ne soit pas allé plus loin.

En 1920, il revient sur la définition donnée dans la préface, comme le précise Etienne-Alain Hubert : « *S'il y reconnaît une incitation décisive à l'inventivité, il ajoute immédiatement que "l'idée de la jambe humaine, perdue dans la roue, ne s'est retrouvée que par hasard dans la bielle de la locomotive". La variante est de taille : avec le rôle donné au "hasard", surgit l'intuition que l'homme est le plus authentiquement créateur quand il renonce à la maîtrise de sa production. Le Manifeste du surréalisme se profile.* » Il paraîtra en 1924. Sept ans après que Guillaume Apollinaire, sanglé dans son uniforme et entouré d'amis, a descendu la rue Lepic. ●

Brigitte Salino,
Le Monde daté du 01.08.2017

« Les Fleurs du mal » réhabilité

Il y a cinquante ans, la Cour de cassation autorisait la publication de six poèmes de Baudelaire, censurés lors de leur publication, en 1857, pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. En 1924 encore, un exemplaire non expurgé avait été retiré d'une vente aux enchères sur ordre de la justice

C'est le 31 mai 1949, à l'issue de douze jours de délibéré, que la chambre criminelle de la Cour de cassation rend une décision laconique mais sans surprise : après quelque quatre-vingt-douze années de purgatoire, les six pièces les plus sulfureuses des *Fleurs du mal* sont à nouveau autorisées à la publication. La requête en révision en faveur de Charles Baudelaire, présentée par le président de la Société des gens de lettres auprès du ministère de la justice, a été approuvée par l'avocat général lui-même.

Dans leur arrêt, les magistrats de la haute juridiction réexaminent tour à tour les critères de l'outrage aux bonnes mœurs. Ils relèvent, sans plus de précisions, que « les poèmes faisant l'objet de la prévention ne renferment aucun terme obscène ou même grossier et ne dépassent pas, en leur forme expressive, les libertés permises à l'artiste ; que si certaines peintures ont pu, par leur originalité, alarmer quelques esprits à l'époque de la première publication des *Fleurs du mal* et apparaître aux premiers juges comme offensant les bonnes mœurs, une telle appréciation, ne s'attachant qu'à l'interprétation réaliste de ces poèmes et négligeant leur sens symbolique, s'est révélée de caractère arbitraire ; qu'elle n'a été ratifiée ni par l'opinion publique ni par le jugement des lettrés ».

Quant à l'intention de Baudelaire, les juges de 1949 retiennent tout aussi pudiquement que « le jugement dont la révision est demandée a reconnu les efforts faits par le poète pour atténuer l'effet de ses descriptions (...). Les poèmes incriminés sont manifestement d'inspiration probe ». Ils en concluent qu'« il échet de décharger la mémoire de Charles Baudelaire, de Poulet-Malassis et de

De Broise de la condamnation prononcée contre eux ».

L'édition originale est constituée de mille trois cents exemplaires des *Fleurs du mal* – augmentés d'une vingtaine de volumes tirés sur vergé –, mis en vente le 25 juin 1857 par les éditeurs Auguste Poulet-Malassis et Eugène de Broise. Cinquante-deux poèmes seulement sur cent que contient le recueil sont alors totalement inédits.

Dès le 5 juillet, *Le Figaro* publie, sous la plume de Gustave Burdin, une véritable dénonciation publique du recueil : « L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins dans si peu de pages ; jamais on n'assistait à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine ! Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur. »

Baudelaire restera persuadé que cet article fut à l'origine de ses malheurs judiciaires. Et de fait, le 7 juillet, la justice se saisit du dossier et se penche plus particulièrement sur treize poèmes, dont quatre ont été signalés dans l'article du quotidien.

Le 9 juillet 1857, Baudelaire rassure encore sa mère : « On avait répandu le bruit que j'allais être poursuivi ; mais il n'en sera rien. Un gouvernement qui a sur les bras les terribles élections de Paris n'a pas le temps de poursuivre un fou. » Le 11, il écrit pourtant à son éditeur : « Vite, cachez, mais cachez bien toute l'édition... Voilà ce que c'est que de ne pas vouloir lancer sérieusement un livre. Au moins, nous aurions la consolation, si vous aviez fait tout ce qu'il fallait faire, d'avoir vendu l'édition en trois semaines, et

nous n'aurions plus que la gloire d'un procès, duquel d'ailleurs il est facile de se tirer. »

Le poète déclare d'ailleurs au magistrat instructeur : « Mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et de ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de la morale. » Il mentionne également le prix du volume, qui empêcherait le simple quidam d'y avoir accès. Il écrira encore pour sa défense : « Je répète qu'un livre doit être jugé dans son ensemble. »

Mais la loi du 17 mai 1819 (dont les sanctions ont été aggravées par une loi du 25 mars 1822) a instauré une politique systématique de censure. Le délit d'« outrage à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes mœurs » est plus redoutable que ne l'imagine ou ne l'espère alors l'auteur des *Fleurs du mal*, surtout lorsqu'il est invoqué par un lecteur aussi obstiné qu'Ernest Pinard. Le substitut impérial avait déjà, six mois auparavant, demandé l'interdiction de *Madame Bovary* devant le tribunal de Rouen. Flaubert, politiquement plus en faveur, avait été relaxé mais tout de même « blâmé » par ses juges. Pinard poursuivra également, mais en vain, au mois de septembre de la même année, *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue. Imperturbable, il estimera encore dans *Mon journal*, publié trente-cinq ans plus tard, n'avoir fait qu'accomplir sa mission ; le magistrat n'a pas à jouer un rôle de critique littéraire.

Dans une lettre datée du 14 août 1857, le même Flaubert s'inquiète du procès auprès de Baudelaire : « Ceci est du nouveau : poursuivre un volume de vers ! Jusqu'à présent la magistrature laissait la poésie fort tranquille !

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article écrit par l'avocat Emmanuel Pierrat éclaire la réception pour le moins agitée des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Il rappelle ainsi que le recueil, en s'intéressant à des sujets jugés scandaleux, a été la cible de bien des attaques. Publié le 25 juin 1857, il doit dès le 5 juillet subir les foudres d'un article du *Figaro* qui affirme que « l'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect ». Mais les ennuis de Baudelaire ne font que commencer puisque la justice du Second Empire se penche sur ces *Fleurs du mal*. Le poète et ses éditeurs sont finalement condamnés pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». Six poèmes sont alors censurés. Emmanuel Pierrat revient aussi sur les réactions des contemporains de Baudelaire comme Gustave Flaubert, Sainte-Beuve, Barbey d'Aureville ou Victor Hugo. Il montre par ailleurs que le recueil est longtemps resté sulfureux puisqu'en 1924 un exemplaire de l'édition de 1857 est retiré d'une vente aux enchères. Il faut finalement attendre 1949 pour que la chambre criminelle de la Cour de cassation revienne sur la condamnation et autorise la publication des six poèmes censurés, ce qui donne lieu à de nouveaux affrontements entre éditeurs en 1959. Près d'un siècle après sa première publication, le recueil continue donc à être au centre de nombreux débats !

Je suis grandement indigné. Donnez-moi des détails sur votre affaire si ça ne vous embête pas trop, et recevez mille poignées de mains des plus cordiales. »

Sainte-Beuve, lui, ne veut pas se compromettre et ne soutient son protégé que très mollement en lui adressant de très prudents *Petits Moyens de défense tels que je les conçois*. Barbey d'Aureville s'indigne, en revanche, au sortir de l'audience, que l'avocat de Baudelaire, Gustave Chaix d'Est-ANGE, ait plaidé « *je ne sais quelles bassesses, sans vie et sans voix* ».

Le jugement est donc rendu, le 20 août 1857, par la sixième chambre du tribunal correctionnel de la Seine. Il écarte l'offense à la morale religieuse, mais retient l'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs : « *L'erreur du poète dans le but qu'il voulait atteindre et dans la route qu'il a suivie, quelque effort de style qu'il ait pu faire, quel que soit le blâme qui précède ou suit ses peintures, ne saurait détruire l'effet funeste des tableaux qu'il présente aux lecteurs et qui, dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur.* » Baudelaire est condamné à trois cents francs d'amende et ses éditeurs à cent francs. Six poèmes – *Lesbos, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), Le Lethé, A celle qui est trop gaie, Les Bijoux et Les Métamorphoses du vampire* –, dont deux ont pourtant déjà été

publiés auparavant, sont interdits.

Charles Asselineau rapporte, dans son essai biographique sur Baudelaire, l'avoir interrogé juste après le prononcé du délibéré : « *Vous vous attendiez à être acquitté ?* » Le poète lui aurait répondu : « *Acquitté ! J'attendais qu'on me ferait réparation d'honneur.* » Victor Hugo tente, le 30 août, de reconforter Baudelaire : « *J'ai reçu, Monsieur, votre lettre et votre beau livre. L'art est comme l'azur, c'est le champ infini : vous venez de le prouver. Vos Fleurs du mal rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravo ! de toutes mes forces, à votre vigoureux esprit. Permettez-moi de finir ces quelques lignes par une félicitation. Une des rares décorations que le régime actuel [celui de Napoléon III] peut accorder, vous venez de la recevoir. Ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale ; c'est là une couronne de plus. Je vous serre la main, poète.* » Tandis que les Goncourt notent, en octobre suivant, dans leur *Journal* : « *Baudelaire soupe à côté. – Se défend, assez obstinément, et avec une certaine passion sèche, d'avoir outragé les mœurs dans ses vers.* »

Baudelaire ne fait pas appel de la décision, espérant une réduction de la peine. Une requête à l'impératrice, en date du 6 novembre, amène en effet le ministère de la justice à baisser le montant de l'amende

à cinquante francs.

Parallèlement, le poète se plaint de son éditeur, qui s'est contenté d'arracher les pages censurées plutôt que de détruire tous les exemplaires du recueil. Il voudra même un temps écrire six autres pièces en remplacement des textes censurés. Baudelaire gardera encore longtemps le projet de refaire l'histoire des *Fleurs du mal*. Poulet-Malassis, qui avait déjà connu les foudres de la justice à plusieurs reprises, écrit, le 10 novembre 1857 : « *L'affaire des Fleurs du mal a été de mon côté et de fond en comble une affaire de dévouement absolu. Je savais d'avance que nous avions la moitié des chances d'être poursuivis et si je m'étais fait illusion à ce sujet tous ceux qui savaient que j'imprimais ce livre se seraient chargés de me désabuser.* »

Le poète et ses éditeurs concluent pourtant un nouveau contrat pour *Les Fleurs du mal*, le 1^{er} janvier 1860. Il prend en considération la condamnation, et l'accord initial du 30 décembre 1856 y est expressément annulé.

En 1864, Baudelaire rejoint Poulet-Malassis en Belgique, où celui-ci s'est réfugié et aurait réédité, dès 1858, les poèmes condamnés. C'est cette année-là qu'ils sont à nouveau bel et bien imprimés, dans le *Parnasse satyrique du XIX^e siècle*. Ils figurent également dans *Les Épaves*, publié par Poulet-Malassis, en 1866, à Bruxelles, et dont Baudelaire envoie même un exemplaire à Pinard. Cette édition est à son tour poursuivie par la justice française et condamnée par le tribunal correctionnel de Lille, le 6 mai 1868, près d'un an après la mort du poète.

En 1871, toutes les pièces du procès de 1857 disparaissent dans l'incendie du palais de justice de Paris. En 1924, un exemplaire complet de l'édition de 1857 est retiré d'une vente aux enchères, à la demande du ministère public. La Société Baudelaire lance alors, en 1925, une campagne en faveur de la révision du jugement initial. La demande sera repoussée, faute de pièces ou de faits nouveaux justifiant le réexamen de l'affaire. Et c'est seulement

en 1929 que le ministère de la justice élabore un projet de loi *ad hoc* ouvrant droit à la désormais vénérable Société des gens de lettres de demander la révision des « *condamnations prononcées pour outrage aux bonnes mœurs par la voie du livre* » et devenues définitives depuis plus de vingt années. Cette initiative demeure lettre morte, malgré la publication, le 15 décembre 1933, dans le *Mercur de France* du plaidoyer pour « *La Révision du procès Baudelaire* » signé par Paul Blanchart et... Jeanne Renault de Broise. Les descendants des éditeurs d'origine se montreront d'ailleurs longtemps intéressés par le sort des pièces condamnées.

Un nouveau procès sera même intenté, en 1959, à l'encontre de vingt-trois éditeurs qui avaient tous repris, après 1949,

les six poèmes jusque-là interdits. Une héritière des éditeurs d'origine, appuyée du jeune avocat Roland Dumas, alors commis d'office, y demandera, ironie du sort, la saisie de « *tous les exemplaires édités comprenant les six pièces condamnées* ». Elle revendiquera en effet une prorogation de la durée des droits d'auteur sur l'œuvre, tombée officiellement dans le domaine public, en compensation de la privation d'une si longue période d'exploitation. La première chambre civile de la Cour de cassation lui donnera tort définitivement le 5 juillet 1967. Il faut attendre 1946 pour que l'idée d'un texte législatif permettant la révision des procès littéraires soit reprise par le député communiste Georges Cogniot. L'unique article en est adopté sans aucune opposition, le 12 septembre 1946, le

rapporteur ayant expressément précisé que le texte permettrait « *de réviser les condamnations prononcées contre des ouvrages qui ont enrichi notre littérature et que le jugement des lettrés a déjà réhabilités* ».

Fort de cette loi du 25 septembre 1946, dont ce sera la première application, la Société des gens de lettres peut alors immédiatement déposer un recours en révision, sur lequel se penche, le 19 mai 1949, la Cour de cassation. Le 3 août précédent, la justice avait condamné *J'irai cracher sur vos tombes*, de Boris Vian. Le 16 juillet 1949, naissait la loi sur les publications destinées à la jeunesse, qui établissait un système de censure encore en vigueur aujourd'hui. ●

Emmanuel Pierrat,
Le Monde daté du 07.06.1999

Les malheurs de Didine

Comment être pleinement soi-même quand on naît dans l'ombre d'un génie ? En se mariant, Léopoldine a tenté d'échapper à l'emprise de son père et de rompre l'enchantement. Mais, après sa fin tragique en 1843, Victor Hugo reprend sa fille sous son aile et l'immortalise dans « les Contemplations ».

Bébé, elle était de toutes les sorties. Ses parents la traînaient dans les soirées, aux repas de la mère Sagnet.

« *... Et puis, menez Léopoldine, Sans laquelle très mal on dîne, Sylphide, ange femelle, ondine...* »

Sous les feux de la rampe elle offrait ses beaux yeux noirs, ses gazouillis, ses câlins. « *Elle était*, écrit Jules Janin, *l'orgueil de son père, l'amour des poètes qui l'avaient bercée dans son berceau, elle était l'adoration de sa mère.* » Plus tard, elle passait, gracieuse, dans le salon de la place Royale, parmi les invités et leur demandait d'illustrer son album. Lamartine s'exécutait d'un long poème, d'autres tournaient leur compliment...

On admirait Hugo, on flattait Didine pour sa féminité, son doux front studieux,

son âme ; rarement pour son intelligence, car elle se débattait à écrire de « *tout son cœur* » des lettres plates à son « *cher papa* », dans une orthographe incertaine. Elle ne savait que lui répéter : « *Viens avec nous qui t'aimons tant !* » Elle voulait seulement se réchauffer à ses rayons. Lui, avec de soupirants « *hélas !* », de convaincant mensonges « *Ne dis jamais, même en plaisantant, ma fille bien-aimée, que je t'oublie* », – lui renvoyait de ses escapades « *en patache ou en coucou* », de magistrales pages d'écriture. Hugo fabriquait des phrases et des vers avec de l'amour paternel : les génies font feu de tout bois. Elle était la piété filiale, il la prenait par la main, sans jamais vouloir l'effrayer : « *L'ogre adorait les petits enfants.* » Les autres, Charlot, Toto et Dédé, entraient dans le chaud décor

des pépillantes amours, mais Didine, la contemplée, la préférée, la sirène, pouvait être engloutie par l'Homme de la mer.

Elle fut longtemps sans méfiance, comme l'enfant d'un père ordinaire. Elle s'asseyait sur les genoux de la statue et là, sans doute inquiète de tant de renommée, elle fronçait le sourcil pour trouver dans sa petite cervelle mieux que le langage enfantin du cœur. Ces efforts étaient vains : quoi qu'elle ait dit, elle inspirait à son père de beaux vers qui finissaient dans des recueils. C'était décourageant.

Léopoldine était humble et candide. Elle n'aimait pas l'école mais s'y était résignée. Elle savait mieux les travaux domestiques que les poètes latins. Sainte-Beuve qui, à l'époque, voyait partout des beautés chez les Hugo, avait offert à l'enfant, qui était

pour lui « *la plus perlée et la plus charmante ballade de son père* », un exemplaire de Paul et Virginie : elle n'avait pas neuf ans. C'était intimidant.

En grandissant, la fille de Victor Hugo ne profitait pas de ses privilèges d'élue. Elle n'était pas même dépensière : la robe de sa première communion avait été taillée dans une robe d'organdi qui avait appartenu à Juliette Drouet. Elle se prêtait innocemment aux machinations morales du grand homme : elle symbolisait la pureté et le rachat. Cependant l'ange descendait volontiers de son piédestal pour aller au bal, et préférait aux chants hugoliens des romances comme les *Laveuses du couvent*.

A la maison de la place des Vosges, le tumulte devenait infernal. Hugo, pair de France, académicien, frappait à grands coups sur la forge. Sa célébrité était immense. Plus rien ne poussait sous ce chêne. Il étouffait ceux qui l'aimait, car le monstre était humain. Ses amples antithèses donnaient le mal de mer au cercle de famille. Léopoldine, qui, peu à peu, se formait l'idée d'un bonheur à sa mesure, aspirait au havre qui l'abriterait des tempêtes de ce père-océan. Jusque-là, elle s'était protégée en jouant les grandes personnes, l'enfant-femme, mais, à présent, elle devait admettre qu'un autre Hugo, tout autre qu'un père caressant, habitait des livres vastes et profonds, une œuvre souveraine qu'il lui faudrait lire,

comprendre, juger, pour devenir à son tour, comme Adèle, comme Juliette, la confidente, le porte-voix et le porte-parole d'un génie. Elle n'était pas très encline aux abstractions, la gloire où elle baignait depuis sa naissance ne l'éblouissait guère. Quand Hugo se présentait à l'Académie, elle pensait comme Juliette qui écrivait à son Toto : « *Je fais les mêmes vœux que Mademoiselle Didine et je me réjouis à l'avance de vous conserver sans aucun persil...* » L'adolescente ne savait plus comment donner à la fois de l'amour à un père et à un « temple vivant ». Au seuil de l'âge adulte, dans l'ombre du géant, elle ne fut plus rien, rien qu'un petit désir de s'échapper.

Didine, « *Qui disait souvent : je n'ose/ Qui jamais ne disait : je veux* », prit la bouée qui passe, le premier parti venu. Elle aima Charles sans hésiter. Ils s'étaient connus en 1838 au Havre. L'année suivante, à Villequier, il lui avait pris la main, il l'avait entraînée sur une autre rive, et Charles Vacquerie, le frère aîné d'Auguste, un familier des Hugo, avait triomphé de son cœur. Elle avait quinze ans, lui vingt-deux. Victor était vaincu. Adèle poussa au mariage, comme si la femme de l'immortel, mère aimante, voulait éviter à la frêle Didine le perpétuel et turbulent voisinage d'un esprit démesuré. Hugo, le jeune patriarche, résista : il n'aimait pas ce doux Normand, sans qualités, sans

fortune, qui lui volait son feu et sa vestale. Il avait aussi de sombres pressentiments, peut-être une superstition inavouable : Léopoldine, qu'il avait montée au pinacle, porté dans ses bras au Cénacle, l'enfant du poète, survivrait-elle loin du nid ? En regardant Charles, assez laid mais sportif, le bon Charles, prévenant et intimidé, donc maladroit, assis en fiancé à la table familiale, et sa future, Léopoldine dont les yeux célèbres chaviraient dangereusement, le lion ne voulait pas soulever la patte et lâcher sa colombe. Il attendait, prétendait-il, pour signer, de ne plus avoir de rhumatismes aux mains. Mais il signa...

Les grands malheurs ont devant eux un long chemin invisible que les victimes suivent aveuglément, poussées par les hasards, leurs bourreaux. Un chemin bordé de remords. Le mariage eut lieu le 15 février 1843. Il n'y eut pas de réjouissances : la famille Vacquerie pleurait ses morts. La sœur de Charles venait de perdre son mari et ses deux enfants. Le jeune couple alla s'installer au Havre. En mars, une comète passa dans le ciel de Paris... Léopoldine, près de son homme, savourait des joies pures et patientes comme des travaux d'aiguille. Juliette s'inquiétait de trouver son Victor, « *son petit homme... tout rembruni* ». Elle lui écrivait : « *Ne crains rien pour ta Didine, mon adoré, elle sera la plus heureuse des femmes...* » Le père Vacquerie mourut à son tour. Didine vit pour la première fois un cadavre, s'habilla de noir et n'en aima que davantage son Charles qui sut pleurer dignement. Hugo envoya des condoléances : il portait un tout autre deuil.

Au Havre, cependant, la tristesse et l'ennui se dissipaient. Léopoldine allait accueillir sa mère et sa sœur pour les vacances : elles iraient assister aux régates, aux baptêmes des navires, elles feraient des parties de campagne, elles ne se quitteraient plus... Victor et Juliette étaient partis pour leur voyage annuel, dans le Sud-Ouest et en Espagne cette fois. En juillet, avant le départ, Hugo était venu embrasser sa fille. Le lendemain, il lui avait adressé une lettre : « *Mes yeux sont pleins de larmes, je ne voudrais jamais te quitter...* », avec un

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article revient sur les liens qui unissaient Victor Hugo et sa fille Léopoldine. Celle qui est surnommée « Didine » joue en effet un rôle central dans *Les Contemplations*, recueil qui évoque des souvenirs heureux mais aussi le poids du deuil. L'article raconte les circonstances de la noyade de la fille du poète le 4 septembre 1843. Il permet de mieux comprendre la douleur de Victor Hugo qui, avant de retrouver le chemin de la littérature, en vient même à cesser d'écrire, lui qui était pourtant un infatigable créateur. C'est ce dont témoigne le vide placé dans *Pauca meæ*, entre « 15 février 1843 » et « Trois ans après ». Mais Christian Colombani montre aussi que l'amour de cet illustre père a pu être étouffant. « Didine, la contemplée, la préférée » fait la fierté de son père et ce dernier ne voit pas d'un bon œil que sa fille s'éloigne de lui. Alors que le dernier poème du quatrième livre des *Contemplations* rend hommage à Charles Vacquerie, Victor Hugo n'a pas toujours considéré son gendre avec autant de bienveillance. Le recueil n'est donc pas un simple reflet du passé : il transfigure la relation entre le père et sa fille. Certes, le poète semble alors gommer quelques traits importants mais il donne aussi une dimension plus universelle à ses vers en se présentant comme un nouvel Orphée. La matière autobiographique s'efface alors derrière la puissance poétique. L'article peut en somme enrichir la lecture des *Contemplations* et la réflexion sur les pouvoirs de la poésie.

post-scriptum pour son gendre : « ... J'ai vu ma fille heureuse. Pour vous, mes enfants, songez que c'est là le paradis. Vivez-y tous les deux jusqu'à la mort. » Mais enfin, le père trahi ne s'était pas attardé au Havre. Il avait au cœur une déception, une sourde rancune, une crainte. Il ne devait plus jamais revoir Léopoldine.

Le 4 septembre à 14 h 30, la tragédie se dénoua. Le canot sur lequel se trouvait Charles, sa femme, son oncle et son neveu âgé de onze ans, chavira dans la Seine. Tous furent noyés. Etrange accident, à quelques brasses de la rive. Le temps était beau, l'heure calme. Ils étaient attendus à Villequier pour le repas. Il y eut une rafale de vent, un coup de faux sous le soleil, l'embarcation mal lestée se retourna. On vit Charles deux ou trois fois remonter à la surface, puis disparaître. Un drame presque sans bruit, incompréhensible, comme si le poids du destin avait roulé du côté de la malchance : l'oncle capitaine et Charles étaient d'excellents nageurs, sur les bords du fleuve des témoins avaient cru à un jeu...

Il n'y avait pas sept mois que Léopoldine avait abandonné Paris. Elle avait à peine commencé son existence terrestre à l'écart des incandescences du poète, elle s'était à peine lissé les ailes, et elle quittait le monde sur lequel s'était posé son pied léger...

Là-bas, Hugo voyageait sans savoir, sans prévoir, « riant aux éclats de l'auberge et du gîte. » Il écrivait encore à sa fille qui dérivait déjà sur l'océan des morts : « Donc, continue d'engraisser, de rire et de bien te porter. Rayonne mon enfant, tu es dans l'âge. » Les signes n'apparurent que plus tard... Le 24 août, Hugo était monté au lac de Gaube, et, le lendemain, il avait raconté son excursion à son plus jeune fils, son « cher petit Toto » : « Rien de plus gracieux et de plus joli que ce lac. – l'eau en est glaciale. – Si l'on y tombe, on est mort. C'est ce qui est arrivé il y a deux ans à

deux jeunes mariés dont le tombeau est au bord du lac sur un rocher. J'y ai cueilli cette petite fleur. Je te l'envoie pour la joindre à l'autre. Celle-ci s'appelle une cinéraire. Elle est bien nommée, tu vois, venant sur un tombeau. » Le 8 septembre, Hugo et Juliette visitaient l'île d'Oléron. A Villequier, on avait enterré Charles et Léopoldine dans un même cercueil. Il y avait la fièvre sur l'île, beaucoup d'enfants mouraient. « Ce soir-là tout pour moi était funèbre et mélancolique. Il me semblait que cette île était un grand cercueil couché dans la mer et que cette lune en était le flambeau. »

Hugo apprit la nouvelle du drame, le 9 septembre, à Rochefort, en lisant *le Siècle*. Il rentra immédiatement à Paris, soutenu par Juliette qui lui cachait la vue des cimetières sur la route. Longtemps, il pleura auprès d'Adèle qui, prostrée, serrait dans sa main une mèche de la chevelure de son enfant. Ils croyaient l'entendre dans la maison tourner la clé de la porte. Ils se prenaient à lui parler encore. Hugo ne pouvait plus écrire, le chanter ne pouvait plus chanter, au milieu du chemin de sa vie se dressait à présent une borne : le tombeau de Léopoldine entre *Autrefois* et *Aujourd'hui*. Le poète pleura tout l'automne. Il rencontra Léonie Biard, une fraîche passion, une superbe proie. Mais la blessure ne se referma plus. Cinq ans plus tard, il écrivait à Arsène Houssaye qui venait de perdre sa fille : « ... On va, on vient, on travaille, on sourit même ; mais, quoi qu'on fasse, il y a toujours une chose morne et sombre dans le cœur : le souvenir de l'enfant disparu. »

Charles, le jeune rival, avait donné une preuve suprême d'amour : il s'était laissé couler avec Léopoldine qui s'était cramponnée de toutes ses forces au canot. Les Vacquerie avaient aussi payé leur tribut de larmes ; vis-à-vis des Hugo, ils n'avaient pas à se sentir gênés comme des gens en visite qui ont cassé un tanagra. Plus tard,

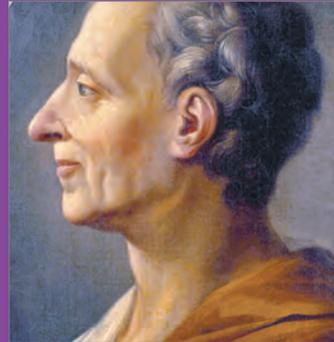
le poète dédia un poème à son gendre : il s'effaçait devant l'acte héroïque du brave Charles : « N'ayant pu la sauver, il a voulu mourir. » Il lui accordait enfin sa fille, et devant la postérité. Au petit cimetière de Villequier, les tombes néogothiques des Vacquerie, toutes pareilles, où poussaient jadis des rosiers, protègent aujourd'hui comme des sentinelles mitrées le sommeil des infortunés. Ici, plus tard, les rejoignirent Adèle, leur mère, et Adèle leur sœur, la fugueuse qui s'échappa dans la folie. L'effrayant génie repose dans les caves sonores du Panthéon.

Mais morte, Léopoldine, enfant prodigue, sagement immobile et glacée, retrouvait sa place dans le giron de la poésie. Plus de révolte, de désaccord, sa mort lui donnait tort. Sa véritable existence si courte, ses désirs, son doux bonheur près d'un falot, elle en somme, elle après tout devait rentrer au bercail comme une égarée dans la nuit. Le père, le « *pèrissime* » lui écrivait des funérailles universelles, un livre comme une pyramide. Tel Orphée et sa lyre, il allait la chercher au royaume des ombres. A Jersey, dans la maison de Marine Terrace qui passait pour hantée, il commandait encore à l'esprit de sa fille : les tables tournantes frappaient son nom. Il la voyait « à travers la vitre de l'éternité », il la cherchait sur l'aile de la poésie, le souffle de l'inspiration poussait sa barque à son rivage. Il se fit mort parmi les morts pour la reprendre par la main. En 1856 parurent *les Contemplations* :

« Mets-toi sur ton séans,
Lève tes yeux, déränge
Ce drap glacé qui fait des plis
Sur ton front d'ange,
Ouvre tes mains
Et prends ce livre : Il est à toi. » ●

Christian Colombani,
Le Monde daté du 30.01.1993

LA LITTÉRATURE D'IDÉES DU XVI^e SIÈCLE AU XVIII^e SIÈCLE



Michel de Montaigne, *Essais*, « Des cannibales », I, xxxi ; « Des cochés », III, vi

En 1580, Montaigne publie les deux premiers livres des *Essais*. Huit ans plus tard, il ajoute de nouveaux chapitres à cet ensemble tout en offrant aux lecteurs un troisième livre inédit. Dans le chapitre xxxi du livre I et dans le chapitre vi du livre III, il s'attarde sur le cas des peuples que les Européens qualifient trop rapidement de « barbares » ou de « sauvages ». L'écrivain parvient alors à s'appuyer sur la découverte d'un nouveau monde pour mieux interroger la société qui l'entoure.

Des chemins détournés

L'importance du « je »

« Je suis moi-même la matière de mon livre », annonce Montaigne au tout début de ses *Essais*. Après avoir évoqué Pyrrhus, Montaigne commence ainsi, dans « Des cannibales », par s'appuyer sur un **témoignage** qu'il a lui-même collecté. Il confie : « J'ai eu longtemps avec moi un homme qui était resté dix ou douze ans dans cet autre monde qui a été découvert dans notre siècle ».

De même, à la fin du chapitre, Montaigne nous livre un témoignage précieux en

rassemblant **quelques souvenirs personnels**.

En 1562, il a en effet accompagné la cour à Rouen au moment où le jeune roi Charles IX a rencontré trois hommes qui ont « quitté la douceur de leur ciel pour venir voir le nôtre ». Pour évoquer ce qui fait office de pain dans ce nouveau monde, Montaigne prend soin de préciser : « J'en ai fait l'essai : le goût en est sucré et un peu fade ».

Dans « Des cochés », Montaigne n'hésite pas non plus à s'attarder sur ses propres expériences. Avant d'en venir au sujet des voitures qui est annoncé par le titre du chapitre, il décrit **son rapport à la peur et, plus généralement,**

aux émotions. Il avoue ainsi qu'il ne se sent « pas assez fort pour soutenir le coup et l'impétuosité de ce phénomène de la peur ». Cette présence du « je », qui sait aussi parfois s'effacer, n'est pas anecdotique. Montaigne, lorsque c'est nécessaire, prend le soin d'exprimer clairement son opinion.

Par sauts et gambades »

Pour aller à la rencontre des peuples de ce nouveau monde, nous empruntons un chemin qui semble parfois sinueux. Il se livre volontiers à **des digressions**, comme il le note lui-même lorsque, après s'être égaré, il reprend le fil de son discours. Il utilise alors des formules comme « pour en revenir à mon sujet » ou « pour revenir à notre histoire » (« Des cannibales »).

De même, le chapitre intitulé « Des cochés » a tout pour surprendre le lecteur : Montaigne commence par différer le sujet annoncé par le titre avant de délaissier tout simplement les voitures, qu'il ne retrouvera qu'à la toute fin du texte. Il finit par annoncer : « Notre monde vient d'en trouver un autre ». Mais **ces détours** sont bel et bien concertés et les trois livres sont unis par des fils et des échos. Dans « Des cochés », l'auteur fait lui-même un parallèle avec le chapitre xxxi de son livre I : « témoin mes cannibales ».

Un autre monde

Des peuples injustement méprisés

Dès le début de son texte consacré aux cannibales, Montaigne **interroge la notion de « barbare »**. « Les Grecs appelaient ainsi tous les peuples étrangers », rappelle-t-il. L'étranger se trouve alors rabaisé. Or,

PARCOURS

Notre monde vient d'en trouver un autre.

Les Grandes Découvertes du xvi^e siècle (Christophe Colomb, Jacques Cartier, Amerigo Vespucci, Vasco de Gama, Magellan) permettent d'étendre la vision du monde des Européens. Cette ouverture d'envergure invite également à un retour sur soi et génère de multiples réflexions dont la littérature a su s'emparer.

LES RÉCITS DE VOYAGE

- Les explorateurs présentent de nouveaux peuples en se fondant directement sur leur expérience de voyage et sur leurs propres observations. Jean de Léry souligne d'ailleurs toute l'importance de cette démarche qui garantit à la fois objectivité et justesse.
- Dans son récit de voyage, *Voyages au Canada*, Jacques Cartier décrit précisément la manière d'agir des Indiens Micmac. Christophe Colomb tient son Journal de bord et relate

ainsi au jour le jour sa traversée de l'Atlantique ; le texte est donc riche en informations sur les réalités du voyage et sur toutes les découvertes faites une fois le pied posé à terre. Dans *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Jean de Léry témoigne de manière saisissante et sensible de sa rencontre avec les Indiens du Brésil, de leurs us et coutumes.

- Au xviii^e siècle, ce goût des voyages et des découvertes se maintient, par exemple avec le tour du monde de

Bougainville, qu'il relate dans *Voyage autour du monde*. James Cook raconte de même son voyage dans l'océan Pacifique, dans *Relations de voyages autour du monde*.

UN RETOUR INÉVITABLE SUR SOI

- La découverte d'un autre monde implique un retour sur soi qui peut passer par la mise en évidence élogieuse du savoir et du savoir-faire européens par rapport aux Indiens (Cartier). À l'inverse, le mode de vie

Pyrrhus souligne que la disposition de l'armée envoyée par les Romains « n'est nullement barbare ». Ce rapport à l'autre tient donc essentiellement de la paresse intellectuelle et de l'intolérance. Montaigne tente d'aller à l'encontre de certaines **idées reçues** pour montrer que les peuples du nouveau monde sont victimes de raccourcis méprisants et injustes.

C'est ainsi qu'on se trompe lourdement, note-t-il, en affirmant que les défaites essuyées par ces peuples sont le signe d'une quelconque infériorité. Il suffirait en effet, pour mesurer la valeur de ces hommes, « que ceux qui les ont subjugués suppriment les ruses et les tours d'adresse dont ils se sont servis pour les tromper ». Il loue « la hardiesse », le « courage » et « la noble obstination » de ceux qui ont subi ces attaques souvent déloyales. À l'inverse, à vaincre sans péril, les conquérants ont triomphé sans gloire.

Le mythe du bon sauvage

Montaigne fait également l'éloge de ces peuples qui, affirme-t-il, sont restés dans **une forme d'état de nature**. Il livre alors l'une des premières versions du mythe du bon sauvage. Il affirme par exemple, dans « Des cannibales », que ces êtres « sont encore dans cette heureuse situation de ne désirer qu'autant que leurs besoins naturels leur demandent ». De même, dans « Des cochés », il décrit « un monde enfant », tout en prenant soin de préciser que ces hommes et ces femmes ne sont « nullement inférieurs en clarté d'esprit naturelle et en justesse ».

Le **mythe du bon sauvage** propose une vision quelque peu réductrice de cultures en réalité très riches et très complexes.

Montaigne semble d'ailleurs en avoir conscience puisqu'il lui arrive aussi de prendre ses distances avec cette notion d'« enfance ». C'est ainsi qu'il restitue, dans « Des cochés », un long discours adressé à des Espagnols avant de conclure : « Voilà un exemple des balbutiements de ces prétendus enfants ». S'il propose parfois une vision déformée de ces peuples, ce mythe du bon sauvage permet aussi de faire la critique des Européens.

D'un monde à l'autre

Un regard critique

Ce détour par « un autre » monde nous ramène donc vers « notre monde ». Montaigne **dénonce ainsi la violence et l'hypocrisie** de ceux qui, tout en s'offusquant du cannibalisme, n'hésitent pas à pratiquer la torture. Il s'étonne par exemple que « jugeant bien de leurs fautes, nous soyons si aveugles à l'égard des nôtres » et déplore que des actes particulièrement cruels soient accomplis « sous prétexte de piété et de religion ». Il s'en prend aussi à la cupidité de ces explorateurs qui n'hésitent pas à se livrer à des massacres pour amasser toujours plus de richesses.

Il ne faut donc pas s'y tromper : tout en nous offrant une conversation qui progresse « par sauts et gambades », Montaigne ne perd jamais le fil de **sa démonstration**. Les connecteurs qu'il utilise montrent d'ailleurs que son argumentation suit une forme de progression logique.

Des leçons

Montaigne retrouve même chez ces peuples des qualités qui lui sont chères. Parce qu'il prend le temps de décrire son caractère dans

« Des cannibales », nous savons qu'il tente de surmonter les épreuves de l'existence en restant fidèle à **certains principes hérités du stoïcisme**. Il affirme ainsi compenser un manque de « force » par un surcroît d'« insensibilité ». On comprend dès lors pourquoi il s'attarde longuement sur les tourments de Cuauhtémoc, qui, après avoir fait preuve de bravoure, fait figure de sage lorsqu'il affronte stoïquement et avec « fermeté » ses ennemis, les tortures et finalement la mort.

Ceux qu'on présente injustement comme des sauvages peuvent donc **faire office de modèles pour le sage**. Il y a bien dans ces pages une dimension universelle, et Montaigne n'hésite jamais à utiliser le présent de vérité générale pour proposer des leçons que chaque lecteur, quelle que soit son époque, peut méditer à loisir.

(Toutes les citations sont empruntées à l'adaptation en français moderne d'André Lanly publiée aux éditions Gallimard dans la collection « Quarto ».)

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

- Le faux reclus p. 78 (Georges Balandier, *Le Monde des livres* daté du 11.09.1992)

des autochtones est parfois valorisé pour mieux blâmer les mœurs européennes (Montaigne, Léry).

• Reconnaître et accepter l'autre comme son semblable est chose délicate au ^{xvi}e siècle : on compte en effet un nombre certain de massacres des populations indigènes et de conversions religieuses forcées. Dans la *Très brève relation de la destruction des Indes*, Bartolomé de Las Casas accuse ainsi les Espagnols d'avoir pillé et totalement détruit une civilisation. Jacques Cartier

relate l'incompréhension initiale entre les Européens et les Indiens. Le récit de voyage peut alors prendre une dimension argumentative pour convaincre le lecteur et l'émouvoir.

• La réflexion sur le rapport entre soi et l'autre n'a d'ailleurs jamais cessé. Claude Lévi-Strauss, ethnologue du ^{xx}e siècle, auteur de *Tristes Tropiques*, montre que ce que nous nommons « barbarie » est bien plus de notre côté que de celui des « barbares ». Sartre, dans son texte *Orphée noir*, préface à *l'Anthologie*

de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française de Senghor, évoque les mécanismes racistes. D'autres auteurs utilisent l'argumentation indirecte. Prévert, Césaire, Senghor, par exemple, prennent la parole et défendent l'antiracisme à travers la poésie.

CITATION

La réflexion sur l'autre dans les Essais.

« Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par des tortures et des supplices un corps ayant encore toute sa sensibilité, à le faire rôtir petit à petit, à le faire mordre et tuer par les chiens et les pourceaux. »

Dissertation

Dans quelle mesure la littérature peut-elle susciter des rencontres ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les Essais de Montaigne ainsi que sur des lectures personnelles.

Introduction

Analyse du sujet :

Au début de ses *Essais*, Montaigne nous prévient qu'il parlera essentiellement de lui dans cet ouvrage destiné à ses proches. Il invite même son lecteur à passer son chemin : « il n'est pas raisonnable que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc ». Nous prenons pourtant plaisir à partir à la rencontre de ce « je » qui, tout en s'appuyant sur ses lectures et son expérience, évoque en définitive toutes sortes de sujets. Mais la littérature est-elle toujours propice à de telles rencontres ? Il s'agit en somme ici de mesurer la valeur des liens que peuvent tisser les mots d'un auteur.

Annonce du plan :

Certes, comme nous le montrerons pour commencer, la littérature n'est pas toujours l'occasion de rencontres apaisées. Reste que certains écrivains tentent d'éclairer les hommes pour mieux les rapprocher. Le livre peut même devenir, comme nous le noterons finalement, un espace d'échanges.

Le plan développé

I. Des rencontres agitées

A. L'écho de souffrances

L'écrivain se fait souvent l'écho de souffrances en mettant en lumière des situations révoltantes.

Dans ses *Essais*, Montaigne réhabilite ces « sauvages » qui sont souvent méprisés. Il dénonce aussi les tortures dont sont victimes ces peuples et s'attarde sur les massacres durant lesquels les Européens ont par exemple fait « brûler d'un seul coup, dans un même feu, quatre cent soixante hommes bien vivants ».

Bien d'autres auteurs tenteront après lui de s'élever contre la violence et l'injustice. C'est notamment le cas de Voltaire, qui a pris la défense de Jean Calas dans son *Traité sur la tolérance*. Dans son *Dictionnaire philosophique*, il dénonce aussi les juges qui condamnèrent le chevalier de La Barre et « ordonnèrent [...] qu'on lui arrachât la langue, qu'on lui coupât la main, et qu'on brûlât son corps à petit feu ».

B. Le lieu de conflits

La littérature n'est alors pas un espace de concorde, d'autant que les écrivains s'attaquent parfois directement aux responsables de ces souffrances.

Montaigne condamne ainsi un mauvais usage de la religion. Dans « Des cannibales », il fait référence aux guerres civiles qui ont ensanglanté le *xvi^e* siècle « sous prétexte de piété et de religion ».

Le texte peut alors lui-même être agité par la colère et la violence. C'est le cas de certains poèmes des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Le texte propage cette haine contre ses ennemis et, en ce sens, il semble lui-même opposer et diviser. Mais il permet aussi d'agréger les colères pour rassembler ceux qui défendent la liberté et la justice.

Si l'écrivain joue un rôle dans différents conflits, ce n'est donc pas seulement pour entretenir la flamme de la discorde. C'est aussi pour éclairer son lecteur. La raison peut se révéler, dans ce combat, aussi précieuse que la colère ou la haine.

II. Un espace de connaissances

A. Des traces du passé

Si le « je » est très présent dans les *Essais*, on y trouve également de nombreuses voix. Montaigne s'appuie volontiers sur des références antiques et son œuvre, loin d'être un monologue ininterrompu, devient un carrefour de langues et de cultures.

Dans « Des cannibales » et « Des cochés », il se nourrit ainsi des auteurs grecs ou latins pour éclairer les découvertes du *xvi^e* siècle. Il y a une forme d'humilité chez cet auteur qui confie également dans « Des cannibales » : « je voudrais que chacun écrivît ce qu'il sait, et autant qu'il en sait ».

Ces liens sont aussi précieux parce qu'ils nous permettent d'aller à la rencontre de nouveaux auteurs. La littérature ne cesse alors d'ouvrir des portes menant vers de

REPÈRES

L'HUMANISME

Le terme « humanisme » ne désigne pas spécifiquement la pensée du *xvi^e* siècle. Créé en 1765 en plein siècle des Lumières, il signifie alors « philanthropie » (intérêt pour l'homme). Ce n'est que dans la seconde moitié du *xix^e*, au moment où les historiens tentent de définir les époques historiques et les courants de pensée, qu'on l'applique aussi aux idées de la Renaissance. Les « humanistes » sont ainsi nommés parce qu'ils font porter leur réflexion sur des disciplines à dimension « humaine » (philosophie, arithmétique, etc.), par opposition aux dogmes

dispensés par l'enseignement théologique. Léonard de Vinci (1452-1519), à la fois ingénieur, architecte, peintre et anatomiste, incarne cet idéal de l'humaniste curieux de tout et aux talents multiples. Même s'il n'a pas reçu une formation précisément humaniste, Vinci vit dans le même univers de valeurs que les érudits. Comme ces derniers, les artistes sont fascinés par les mystères de l'univers et cherchent à les approcher. Tous désirent mieux connaître le monde, dans sa surface comme dans sa profondeur.

ÉRASME, À LA SOURCE DE LA RENAISSANCE INTELLECTUELLE

D'origine hollandaise, Érasme (1467-1536) reprend des études à Paris, à l'âge de 25 ans, auprès des humanistes français. Il publie en 1500 ses *Adages* et en 1511, son plus célèbre ouvrage : *Éloge de la folie*. Dans cette « déclamation » qui fourmille de citations et de références savantes, Érasme ébranle les fondements de toutes les certitudes humaines. Son « relativisme » est un élément fondamental de la pensée de la Renaissance.

AGRIPPA D'AUBIGNÉ, POÈTE « ENGAGÉ »

Écrit entre 1577 et 1589, le long poème des *Tragiques* (10 000 vers) n'a pu paraître qu'en 1616, dans une France religieuse pacifiée. Sur un ton tour à tour épique, prophétique, parfois violemment satirique, Agrippa d'Aubigné évoque les longues luttes religieuses du *xvi^e* siècle en pourfendant l'intolérance catholique.

LA BOÉTIE PRÉCURSEUR DES « LUMIÈRES »

Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie (1530-1562), publié en 1574, préfigure la philosophie des



Château de Montaigne.

nouvelles œuvres, de nouvelles pensées et de nouveaux styles. Comme l'affirme Pierre Michon dans *Trois auteurs*, « si la culture a un sens, elle est ce salut fraternel aux mânes des grands morts ».

B. Éclairer le présent

Même si elle est faite d'échos, la littérature ne s'enferme pas dans un entre-soi qui la couperait du monde qui l'entoure. Les connaissances que renferme l'œuvre littéraire permettent aussi d'éclairer le présent ou l'avenir.

Montaigne s'appuie ainsi sur des sources précises et tire profit de ses propres expériences pour inviter son lecteur à observer d'un œil neuf ces peuples éloignés.

De même, les auteurs des Lumières invitent leurs lecteurs à fortifier leur esprit critique. Dans le *Dictionnaire philosophique*, Voltaire formule par exemple ce conseil :

« Il ne tient qu'à vous d'apprendre à penser ; vous êtes né avec de l'esprit ». Ce n'est pas en vain que les Lumières défendent les vertus de la raison : les philosophes espèrent construire une société plus juste pour rassembler les hommes.

La littérature a alors bel et bien pour fonction de rassembler les hommes quand d'autres tentent de les diviser. Elle peut aussi donner lieu à de surprenants échanges.

III. Échanges

A. Dialogues

Montaigne n'agit pas en professeur dans ses *Essais*. Loin de se livrer à un monologue rigoureux et pédant, il progresse « par sauts et gambades ».

Feignant de congédier son lecteur au début de l'œuvre, il le sollicite en réalité à de nombreuses reprises, notamment lorsqu'il pose des questions rhétoriques. Pris à témoin, le lecteur est invité à confirmer les propos de l'auteur, comme dans « Des cochons » : « Notre monde vient d'en trouver un autre (et qui nous garantit que c'est le dernier [...] ?) » Montaigne peut même utiliser le « vous », comme il le fait au début de ce chapitre : « Me demandez-vous [par exemple] d'où vient la coutume de bénir ceux qui éternuent ? »

De nombreux critiques ont ainsi souligné que l'œuvre littéraire est une « œuvre ouverte », comme l'affirme par exemple Umberto Eco. Le lecteur n'est pas seulement le destinataire de l'œuvre : il est un acteur essentiel et Montaigne compte également sur cette rencontre pour que vivent ses *Essais*.

B. Du « je » au « nous »

Tout en reposant sur une matière personnelle, l'œuvre peut acquérir une dimension universelle.

Le « je » de Montaigne nous ramène souvent vers un « nous » qui traverse les époques et les pays. Montaigne tire ainsi des leçons générales en observant le comportement de ceux qui passent injustement pour des « barbares », en donnant par exemple pour modèle la fermeté du roi Cuauhtémoc.

L'humaniste, comme le philosophe des Lumières, a donc « des frères depuis Pékin jusqu'à la Cayenne, et il compte tous les sages pour ses frères », pour reprendre les mots de Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*.

Conclusion

En somme, si la littérature n'est pas toujours une terre pacifiée, elle reste propice aux rencontres. Non seulement la culture peut rassembler, mais les spécificités du texte littéraire nous permettent bien souvent d'aller à la rencontre d'œuvres ouvertes et universelles. Ces *Essais* écrits au *xvi^e* siècle n'ont donc pas fini d'attirer de nouveaux lecteurs, comme le prouve du reste le récent succès d'*Un été avec Montaigne* d'Antoine Compagnon.

REPÈRES

Lumières. Sa thèse originale, selon laquelle le peuple qui se donne un roi ou un tyran assure volontairement son esclavage, a été populaire notamment pendant la Révolution : « C'est un extrême malheur que d'être assujéti à un maître, dont on ne peut être jamais assuré qu'il soit bon, puisqu'il est toujours en sa puissance d'être mauvais quand il voudra. »

Les genres argumentatifs.

APOLOGIE

Désigne, en grec, le discours prononcé pour défendre quelqu'un. Par extension, tout discours qui vise à

justifier ou à glorifier une personne ou une doctrine. Il appartient alors au vocabulaire de l'éloge et s'oppose au blâme. Les *Lettres philosophiques* de Voltaire, par exemple, sont une apologie du régime parlementaire anglais.

CONTROVERSE

Discussion argumentée, contestant une opinion, un problème, un phénomène ou un fait, notamment religieux. La controverse de Valladolid (1550-1551) porte sur la légitimité de la colonisation de l'Amérique par les Espagnols. Jean-Claude Carrière en a fait une pièce de théâtre en 1992.

CRITIQUE

Au sens littéraire, activité qui essaie de comprendre le fonctionnement et le sens de l'œuvre d'art, plus particulièrement littéraire. À partir du *xix^e* siècle, la critique est devenue un genre littéraire à part entière, dont les grands noms sont Sainte-Beuve, Proust (*Contre Sainte-Beuve*, 1954), Paul Valéry (*Variété*, 1924-1944), ou encore Roland Barthes (*Essais critiques*, 1964).

ESSAI

Texte en prose de longueur variable qui analyse librement un sujet moral, philosophique ou littéraire.

Le genre et le nom ont été inventés par Montaigne, imitant des traités philosophiques de Sénèque. Le genre trouve son plein épanouissement au *xx^e* siècle, avec une floraison d'essais critiques et philosophiques.

MANIFESTE

Déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle une entité politique, un artiste ou un groupe d'artistes expose une décision, une position, une conception ou un programme, artistique ou non. Exemple : André Breton, *Le Manifeste du surréalisme*, 1924.

Jean de La Fontaine, *Fables* (VII-XI)

Après avoir publié en 1664 ses *Contes et nouvelles en vers*, Jean de La Fontaine se fait remarquer en 1668 grâce à ses *Fables choisies*. Le succès de ce premier ensemble dédié au dauphin, le fils aîné de Louis XIV, est tel qu'il pousse La Fontaine à écrire de nouveaux poèmes. Dix ans plus tard, il offre à ses lecteurs son *Second recueil de fables*, qui correspond à l'ensemble qui s'étend désormais du livre VII au livre XI des *Fables*. En s'inspirant de nombreux modèles, il reste fidèle aux principes du classicisme : *placere* et *docere*. La fable reste plaisante, mais elle doit également proposer différents enseignements au lecteur.



Jean de La Fontaine par Hyacinthe Rigaud.

Plaire

Varier

Dans son avertissement, La Fontaine annonce qu'il entend bien « remplir de plus de variété [son] ouvrage ». L'auteur veille en effet à **ne pas lasser** ses lecteurs. Pour nous offrir « des choses agréables », La Fontaine s'appuie sur **des sources très variées**. Il précise lui-même qu'il s'inspire souvent de « Pilpay, sage indien ». C'est notamment le cas dans « La Souris métamorphosée en fille », qui nous permet de rencontrer « un bramin ». Mais il continue à s'appuyer sur **des auteurs antiques**, comme Phèdre ou Ésope. Il ne néglige pas non plus **les écrivains plus récents**. La fable intitulée « La Laitière et le

Pot au lait » est ainsi vraisemblablement inspirée par Bonaventure des Périers.

En outre, certaines fables sont courtes, comme « La Forêt et le Bûcheron », tandis que d'autres brillent par leur longueur, comme « L'Homme et la Couleuvre ». À l'intérieur même des fables, **l'hétérométrie** nous permet de passer d'un vers long à un vers court. La Fontaine utilise également des textes enchâssés lorsqu'un personnage de la fable raconte une autre fable : dans « Le Berger et le Roi », l'ermite propose ainsi un apologue au berger pour l'éclairer sur les dangers qui le menacent.

Surprendre

Le lecteur est donc souvent surpris en lisant ces fables. Parce qu'il entend **faire preuve**

d'esprit, La Fontaine fuit les lourdes démonstrations. Le fabuliste préfère **ménager ses effets**. Il imagine ainsi de véritables chutes. « L'Ours et l'Amateur des jardins », fable inspirée de Pilpay, commence par une étonnante rencontre entre « un ours montagnard, ours à demi léché » et un « vieillard ». Rapidement, « les voilà bons amis » et la fable pourrait célébrer les vertus de la différence, de la tolérance et de l'amitié. C'est sans compter sur la fin pour le moins brutale. Désirant chasser une mouche posée sur le bout du nez du vieillard endormi, l'ours : « Vous empoigne un pavé, le lance avec roideur, / Casse la tête à l'homme en écrasant la mouche, / Et non moins bon archer que mauvais raisonneur : / Roide mort étendu sur la place il le couche. »

PARCOURS

Imagination et pensée au XVII^e siècle.

L'« imagination » vient du latin « imaginatio » signifiant « image, vision », sens plus spécifiquement employé pour l'image d'un rêve. Par extension, le mot désigne la capacité à inventer des images et des idées. Les auteurs du siècle classique s'interrogent sur la façon dont l'imagination peut nous aider à penser.

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

Le XVII^e siècle est marqué par le triomphe de l'ordre (littéraire, culturel, artistique, architectural, politique) et s'impose comme le règne de la raison et de la morale. Mais il ne s'agit pas d'être austère : les auteurs classiques s'emparent du mot d'ordre d'Horace qui invite l'auteur à plaire et instruire, *placere* et *docere*. Se met en place l'idéal de l'« honnête homme » qui est élégant, spirituel, courtois, cultivé, aisé. Il représente

l'aisance, le tact, la facilité, le naturel. Il incarne la sagesse tant dans sa vie que dans son amour.

LES GRANDS MORALISTES

Tout une littérature des idées à visée moralisatrice se développe pendant le siècle classique, comme *Les Mémoires* du Cardinal de Retz, *Les Maximes* de La Rochefoucauld, les *Lettres* de M^{me} de Sévigné. Les moralistes réfléchissent à l'articulation entre imagination et pensée.

L'imagination est parfois condamnée comme source d'erreurs, mais c'est également par elle que l'on parvient à persuader son lecteur et à l'intéresser. Comment faire réfléchir en se dispensant des atouts de la narration ? M^{me} de Sévigné a par exemple recours au procédé de l'anecdote pour mettre en place le récit du procès Fouquet, et La Bruyère dresse des portraits hauts en couleur des personnages dont il fait la satire.

Cette violence ne doit cependant pas nous faire oublier que le fabuliste cherche aussi, bien souvent, à **divertir son lecteur**. Il écrit ainsi, pour conclure « Le Pouvoir des fables » : « Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant. »

Dénoncer

« Écoutez, humains »

La Fontaine entend ainsi capter l'attention du lecteur pour mieux le **faire réfléchir**. Il ne cache pas que les animaux représentés dans les fables permettent avant tout de dénoncer les défauts des êtres humains. La démonstration est parfois implicite mais le fabuliste peut également rendre le parallèle encore plus évident, comme il le fait au début de « L'Homme et la Couleuvre » : « À ces mots, l'animal pervers / (C'est le serpent que je veux dire, / Et non l'homme : on pourrait aisément s'y tromper), / À ces mots, le serpent, se laissant attraper, / Est pris, mis en un sac. »

Le lecteur, tout en étant séduit par les fables, n'est donc pas ménagé. Il découvre dans ces apologues une longue liste de **défauts propres à l'espèce humaine**. La Fontaine s'en prend ainsi à l'orgueil dans « Le Coche et la Mouche », à la lâcheté dans « Le Berger et son troupeau » ou encore à l'avarice dans « L'Enfouisseur et son compère ».

Les pièges de la cour

Une cible retient particulièrement l'attention du fabuliste : la cour. La Fontaine écrit à ce propos dans « Les Obsèques de la lionne » : « Je définis la cour un pays où les gens / Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents, / Sont ce qu'il plaît au prince, ou s'ils nepeuvent l'être, / Tâchent au moins de le

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

• « La science-fiction aborde des enjeux planétaires » : entretien avec trois maîtres de la SF p. 79-81
(Elisa Thévenet, *Le Monde* daté du 26.05.2019)

paraître, / Peuple caméléon, peuple singe du maître. »

La cour est l'**espace du paraître et du faux**, et les flatteurs y règnent en maîtres. Les plus faibles et les plus naïfs y survivent rarement, comme nous le rappelle l'auteur dans « Les Animaux malades de la peste ».

Les fables visent également les **plus puissants**. Le lion, symbole du pouvoir royal, s'illustre souvent par sa crédulité ou sa violence. La Fontaine met un roi en scène dans « Le Berger et le Roi » : le berger, devenu juge, n'est pas protégé par ses talents et sa probité, et « le prince » finit par faire preuve d'injustice et d'ingratitude en l'accusant.

III. Instruire

Le pouvoir des fables

Les fables permettent en somme **d'allier légèreté et gravité**. Les morales sont parfois développées, parfois particulièrement courtes, comme lorsqu'il s'agit d'achever « L'Âne et le Chien » : « Je conclus qu'il faut qu'on s'entr'aide. » La morale peut même être implicite.

« Le Pouvoir des fables » n'est donc pas négligeable, comme le montre bien la fable qui possède ce titre. Un orateur athénien tente de mobiliser toute son éloquence pour toucher son public, en vain. Il suffit pourtant qu'il prenne « un autre tour » et **emprunte un détour pour être entendu**. Le fabuliste célèbre alors les charmes et les pouvoirs de l'apologue : « Nous sommes tous d'Athènes

en ce point ; et moi-même, / Au moment que je fais cette moralité, / Si Peau d'âne m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême. »

Le trésor des fables

Si le fabuliste est souvent critique lorsqu'il évoque les défauts des êtres humains, il offre aussi **des modèles** en guise de contrepoints. La Fontaine défend souvent l'idée qu'il faut savoir **faire preuve de mesure**. C'est ce que découvrent les personnages de la fable intitulée « Les Souhais ». Disposant de trois souhaits, ils commencent par demander « l'abondance », avant de réaliser que cette dernière leur apporte bien des tracas. Ils préfèrent alors, en guise de deuxième souhait, demander « la médiocrité », c'est-à-dire le juste milieu. La fin de la fable fait l'éloge de la sagesse : « Ils demandèrent la sagesse ; / C'est un trésor qui n'embarrasse point. »

« Rien de trop », conseille encore une fable du livre IX qui préconise d'agir « modérément », même si c'est souvent difficile pour l'homme.

La Fontaine invite également à **faire preuve de philosophie face à la mort**. C'est la leçon de « La Mort et le Mourant » : « La mort avait raison. Je voudrais qu'à cet âge / On sortît de la vie ainsi que d'un banquet, / Remerciant son hôte, et qu'on fit son paquet ; / Car de combien peut-on retarder le voyage ? »

PARCOURS

LE GENRE ROMANESQUE

Les romans accordent une large place à la fiction mais ne peuvent se passer d'une part réflexive qui, par sa portée morale, ne fait qu'accroître la densité de l'imaginaire. *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman sentimental, s'inspire des romans de chevalerie mais envisage toute une réflexion sur les expériences du cœur (passion, ignorance, indécision, mépris). *Le Roman comique*, qui tourne en

dérision le roman pastoral, est l'histoire d'une troupe de théâtre ambulante qui mêle aventures chevaleresques, nouvelles enchâssées, histoires d'amour, récit de la vie des comédiens. Scarron propose de nombreuses réflexions sur l'art du théâtre, sur la conception du personnage romanesque, sur l'écriture, sur les mœurs de son siècle.

LES COURANTS DE PENSÉE AU XVII^e SIÈCLE

• Le courant précieux se manifeste au cours des années 1650-1660 et se distingue de tout ce qui incarne la vulgarité en visant le raffinement de sa personne, de ses sentiments, de ses actes, de son langage, le goût de la distinction. Quelques noms à retenir : Scarron, Voiture, M^{lle} de Scudéry, M^{me} de Sévigné, M^{me} de Lafayette.

• Le courant libertin tend à se libérer du poids de la religion et de ses dogmes pour donner à l'existence humaine un sens uniquement terrestre. On distingue le libertinage philosophique, avec notamment La Mothe le Vayer et Gassendi, du libertinage de mœurs, encore appelé libertinage mondain (par exemple, le cardinal de Retz, Saint-Évremond).

Dissertation

L'imagination est-elle une arme utile pour défendre des idées ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les Fables (VII-XI) de Jean de La Fontaine ainsi que sur des lectures personnelles.

Introduction

Analyse du sujet :

Dans ses *Pensées*, Pascal présente l'imagination comme une « superbe puissance ennemie de la raison » dont il convient de se méfier. Force est pourtant de constater qu'en littérature, l'imagination est un outil dont il est difficile de se passer. Est-elle pour autant une arme réellement utile lorsqu'il s'agit de défendre des idées ? La Fontaine semble lui accorder un rôle important dans ses *Fables* et bien d'autres écrivains font rimer imagination et argumentation. Il s'agit donc de comprendre en quoi l'imagination, loin de nuire au travail de la raison et au débat d'idées, peut se révéler particulièrement précieuse.

Annnonce du plan :

Certes, comme nous le noterons pour commencer, elle n'est pas toujours nécessaire. Reste que nous soulignerons ensuite qu'elle propose des détours souvent salutaires et qu'elle offre un rôle bien particulier au lecteur.

Le plan développé

I. Une arme parfois secondaire

A. Des attaques directes

Certains préfèrent accorder un rôle secondaire à l'imagination pour exposer plus clairement leurs idées, comme l'indiquent de nombreuses lettres ouvertes.

Ainsi, dans un célèbre article publié à la une du journal *L'Aurore* le 13 janvier 1898, Émile Zola cherche à exposer aussi nettement que possible « la vérité [...] sur le procès et sur la condamnation de Dreyfus ». Il finit, en guise de conclusion, par une longue anaphore de « J'accuse », dans laquelle il met nommément en cause des personnalités importantes. La lettre ouverte prend alors des accents polémiques.

Elle rappelle sur ce point certains pamphlets, comme *Napoléon le Petit* de Victor Hugo. Sans être tout à fait absente, l'imagination semble alors passer au second plan : elle s'efface derrière des attaques plus frontales.

B. Des vertus didactiques ?

Les auteurs peuvent également se montrer méfiants à l'égard du pouvoir didactique des fables.

L'imagination vient selon Rousseau brouiller le message du texte au lieu de le servir.



Allégorie de la rhétorique par Hans Sebald Beham.

C'est ainsi que certains enfants en viennent, d'après lui, à ne pas comprendre les fables. Il écrit ainsi dans *Émile* : « quand ils sont en état d'en faire l'application, ils en font presque toujours une contraire à l'intention de l'auteur ». Rousseau affirme par exemple que les enfants s'identifient volontiers au renard dans « Le Corbeau et le Renard » : la fable leur apprendrait alors à tromper et à railler.

Il est donc parfois plus utile d'exposer directement des idées ou des connaissances. C'est aussi dans cet esprit que Diderot et

EXTRAIT CLÉ

L'imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté ».

« C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité si elle l'était infaillible du mensonge. Mais étant le plus souvent fautive, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux. [...] Cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer

combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. Elle a ses heureux, ses malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres. Elle fait croire, douter, nier la raison. Elle suspend les sens, elle les fait sentir. [...] Elle ne peut rendre sages les fous, mais elle les rend heureux, à l'envi de la raison, qui ne peut rendre ses amis que misérables, l'une les couvrant de gloire, l'autre de honte. [...] Le plus grand philosophe du monde sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le

convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. Plusieurs n'en sauraient soutenir la pensée sans pâlir et suer. [...] Le ton de voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de force. L'affection ou la haine changent la justice de face. Et combien un avocat bien payé par avance trouve-t-il plus juste la cause qu'il plaide ! Combien son geste hardi la fait-il paraître meilleure aux juges dupés par cette apparence ! Plaisante raison qu'un vent manie et à tout sens ! » (Blaise Pascal, *Pensées*, « Vanité »)

REPÈRE

LE BLÂME

Les procédés les plus couramment utilisés pour blâmer sont :

- un vocabulaire péjoratif ;
- des figures par amplification (hyperbole) ou par opposition (antithèse), des répétitions (anaphore, accumulation...) qui accentuent la réprobation, exagèrent la critique ;
- des métaphores et des comparaisons dépréciatives ;
- une ponctuation expressive, des phrases de type exclamatif ou interrogatif qui traduisent, par exemple, la colère et l'indignation du locuteur.

D'Alembert ont œuvré pour rassembler les connaissances de leur époque dans l'*Encyclopédie*.

S'il n'est pas toujours nécessaire de passer par les chemins de l'imagination pour défendre des idées, cette dernière n'en demeure pas moins utile. Elle nous offre en effet de surprenants détours.

II. L'art du détour

A. Des chemins étonnants

Les *Fables* de La Fontaine ne sont pas dépourvues d'une certaine fantaisie. L'écrivain veut en effet charmer et surprendre son lecteur.

Au lieu de proposer une argumentation directe, il emprunte des chemins détournés, comme il l'explique dans « Le Pouvoir des fables ». Au début de cette fable, il commence par interroger M. de Barillon, un ambassadeur à qui la fable est dédiée : « Vous puis-je offrir mes vers et leurs grâces légères ? ».

Fidèle à l'esthétique classique, La Fontaine n'oublie pas qu'il lui faut plaire pour transmettre efficacement ses idées. Il s'attache donc à divertir son lecteur par des situations étonnantes, des renversements surprenants et des formules marquantes.

Voltaire ne procède pas autrement dans son *Dictionnaire philosophique*. Pour ne pas lasser son lecteur, il préfère volontiers les dialogues pleins de vivacité aux longs exposés, comme le prouve notamment l'article « Liberté de penser ».

B. Des finalités sérieuses

Dans la préface publiée en 1668, La Fontaine nous met cependant en garde : « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence, car dans le fond elles portent un sens très solide. »

Le fabuliste peut en effet traiter des matières graves et sérieuses. Il s'intéresse à des questions politiques et peut même s'aventurer sur le terrain de la philosophie et répondre à Descartes, comme il le fait notamment dans son « Discours à Madame de la Sablière ». L'imagination n'exclut donc ni la raison, ni l'argumentation.

Elle est d'autant plus efficace qu'elle touche plus facilement ceux qu'elle vise. C'est d'ailleurs, pour Molière, l'une des vertus de la comédie, comme il l'explique dans la préface de *Tartuffe*. Par le rire, la comédie permet de « corriger les vices des hommes ».

De même, la science-fiction nous éloigne du monde qui nous entoure pour mieux l'éclairer. Ces voyages imaginaires sont souvent l'occasion de réflexions profondes, comme le prouvent par exemple les romans d'Alain Damasio.

En somme, loin de lui nuire, l'imagination peut parfois renforcer l'argumentation. Elle sollicite aussi l'attention du lecteur en l'invitant à participer activement au débat d'idées.

III. Le travail du lecteur

A. Jeux de masques

La Fontaine sait qu'il est parfois risqué de critiquer les puissants, comme il le rappelle dans « L'homme et la Couleuvre » :

On en use ainsi chez les grands.

La raison les offense [...]

Mais que faut-il donc faire ?

Parler de loin ; ou bien se taire.

Au ^{xvii} siècle, l'écrivain doit en effet composer avec un pouvoir royal et un pouvoir religieux qui n'entendent pas être contredits. Il lui faut donc « parler de loin » en tirant profit des pouvoirs de l'apologue.

Cyrano de Bergerac, dans *Les États et empires du soleil*, imagine ainsi en 1662 un « parlement des oiseaux ». Une perdrix s'en prend aux hommes pour condamner leur orgueil et va jusqu'à se moquer de la prière. Il est ici plus prudent de faire parler un oiseau.

B. Un rôle actif

C'est alors au lecteur qu'il revient de construire le sens de l'œuvre.

C'est le cas dans les *Fables* de La Fontaine. L'auteur ne nous annonce-t-il pas, dans « Le Rat et l'Huitre », que « cette fable contient plus d'un enseignement » ? Une seule et même fable peut ainsi être lue comme un récit divertissant, comme la critique d'une époque ou encore comme une méditation universelle. • C'est également ce qui a fait le succès des *Contes* de Perrault qui appellent aussi bien des lectures morales que des interprétations politiques ou des théories psychanalytiques.

Conclusion

En somme, si l'imagination n'est pas toujours nécessaire, elle se révèle souvent précieuse lorsqu'il s'agit de défendre des idées. Elle est d'autant plus utile au ^{xvii} siècle qu'elle permet de s'exprimer plus librement. En invitant le lecteur à participer activement à la construction du sens, l'œuvre mêle légèreté et profondeur, fantaisie et gravité. On comprend dès lors le succès des *Fables* de La Fontaine. Ces « légères peintures » ont encore beaucoup à nous apprendre et elles continuent à nous surprendre, comme l'a par exemple prouvé l'adaptation proposée par la Comédie-Française en 2004.

CITATIONS

LE POINT DE VUE ESTHÉTIQUE DE LA FONTAINE

• « Platon, ayant banni Homère de sa république, y a donné à Ésope une place très honorable. Il souhaite que les enfants suçent ces fables avec le lait, il recommande aux nourrices de les leur apprendre ; car on ne saurait s'accoutumer de trop bonne heure à la sagesse et à la vertu. » (*Fables*, préface, 1668)

• « Le Singe avait raison. Ce n'est pas sur l'habit / Que la diversité me plaît ; c'est dans l'esprit : / L'une fournit toujours des choses agréables ; / L'autre, en moins d'un moment, lasse les regardants. » (« Le Singe et le Léopard »)

• « Je hais les pièces d'éloquence / Hors de leur place, et qui n'ont point de fin. » (« L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin »)

ÉCLAIRAGE

« Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible. » (Voltaire, préface du *Dictionnaire philosophique*, 1764)

CE QU'IL NE FAUT PAS FAIRE

Oublier de proposer quelques citations de l'œuvre et des textes étudiés.

Montesquieu, *Lettres persanes*

C'est en Hollande que les *Lettres persanes* paraissent pour la première fois en 1721. Le succès ne se fait pas attendre et, même si l'ouvrage est publié anonymement, il permet rapidement à Montesquieu, alors magistrat, de devenir un écrivain reconnu. Si ce roman épistolaire a tant marqué les esprits, c'est qu'il parvient à utiliser le regard des Persans pour faire la satire de la société française. Derrière la légèreté se cache aussi une réflexion profonde sur le pouvoir, la liberté ou la vertu.



Montesquieu d'après la médaille de Jacques-Antoine Dassier.

Le cadre du roman

Un auteur dans l'ombre

L'auteur affirme, dans l'introduction de l'ouvrage, préférer rester dans l'ombre. « C'est assez des défauts de l'ouvrage, ajoute-t-il, sans que je présente encore à la critique ceux de ma personne. »

Certes, il s'agit pour Montesquieu de **se protéger**, mais cette mise en retrait a aussi pour but de renforcer **la vraisemblance de la fiction**. Pour cela, il va jusqu'à abandonner son statut d'auteur : il ne ferait ici « que l'office du traducteur ». Il soutient que ces lettres sont réelles : « Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi ; nous passions notre vie ensemble. » Les lecteurs ne sont pas dupes car ce **dispositif romanesque** n'a rien d'étonnant au XVIII^e siècle.

Des Persans en pleine lumière

Le talent de Montesquieu lui permet d'offrir à chacun de ses personnages **une histoire et une voix bien particulières**. De l'aveu même d'Usbek, « Rica jouit d'une santé parfaite : la force de sa constitution, sa jeunesse et sa gaieté naturelle le mettent au-dessus de toutes les épreuves » (lettre XXVII). À l'inverse, Usbek se présente comme un personnage en proie « à des réflexions qui deviennent tous les jours plus tristes ».

Montesquieu utilise différents artifices pour rendre cette histoire vraisemblable. Les indices d'énonciation jouent par exemple un rôle important. La première lettre est ainsi écrite « le 15 de la lune de Saphar 1711 ». L'auteur fait en partie référence au calendrier utilisé par les Persans et il séduit le lecteur français grâce à **une forme d'exotisme**. L'année permet tout de même d'avoir **quelques points de repère plus clairs**, d'autant que le roman évoque **des événements historiques** comme la mort de Louis XIV dans la lettre XCII, ou encore le système de Law dans la lettre CXXXVIII.

Un regard perçant

Une satire plaisante

Soigneusement caché sous le masque de ces personnages persans, l'auteur peut donc, à son aise, **s'attaquer à la société de son temps**. Dans de nombreuses lettres, les Persans font part de leur étonnement. « Voilà des bizarreries [...] qu'on ne voit point dans notre Perse », conclut par exemple Rica à la fin de la lettre LXXIII consacrée à l'Académie française. Les personnages ont souvent l'impression d'assister à « **un grand spectacle** » (lettre XXIII). Le roman propose ainsi un renversement : ce sont les Européens qui

PARCOURS

Le regard éloigné.

L'anthropologue Claude Lévi-Strauss publie en 1983 un ouvrage intitulé *Le Regard éloigné*. Il y explicite sa démarche qui consiste à observer des cultures très différentes de la sienne. Il prend ainsi de la distance par rapport à sa propre culture pour pouvoir mieux l'envisager. Cette démarche permet d'éviter l'ethnocentrisme, qui consiste à tout analyser à l'aune de sa propre culture.

REGARD SUR LA DIVERSITÉ DES CULTURES

Pour Claude Lévi-Strauss, le genre humain est unique dans sa constitution naturelle mais pluriel, divers dans sa culture par nécessité géographique, par besoin de se différencier, de s'émanciper et de rencontrer l'autre : « [...] à côté des différences dues à l'isolement, il y a celles, tout aussi importantes, dues à la proximité : désir de

s'opposer, de se distinguer, d'être soi. » (*Race et Histoire*, 1952)

LES DÉTOURS LITTÉRAIRES

Les écrivains utilisent ainsi des détours pour prendre de la distance par rapport à leur société et inviter le lecteur à voir les choses différemment. Ils peuvent utiliser l'ironie, qui consiste souvent à emprunter momentanément le discours de quelqu'un d'autre pour mieux s'en moquer et en montrer l'absurdité,

comme le fait par exemple Voltaire dans *Candide*. Ils imaginent également des voyages fictifs mettant en scène des personnages confrontés à l'altérité. Dans *L'Ingénu* (1767), Voltaire utilise ainsi le regard faussement naïf d'un huron amené à voyager en France pour mieux critiquer à travers ses déboires les défaillances politiques et religieuses de son époque.

sont considérés comme des « barbares » par les personnages qui vivent en Perse, comme l'écrit Zachi dans la lettre III.

Le terrain est donc propice à la **satire**. L'étonnement des Persans permet à l'auteur de s'attaquer à différentes cibles, en les tournant en ridicule. Le romancier ne s'intéresse alors pas à des individus bien précis mais à **des catégories**. C'est ce qui le conduit à se livrer à de nombreuses généralisations, comme dans la lettre LXXVI : « La fureur de la plupart des Français, c'est d'avoir de l'esprit ; et la fureur de ceux qui veulent avoir de l'esprit, c'est de faire des livres. » Le voyage des Persans est l'occasion d'évoquer aussi bien le fonctionnement de la justice (lettre LXVIII) que le jeu (lettre LVI) ou encore le théâtre (lettre XXVIII).

Des critiques acérées

La légèreté de certaines lettres n'exclut toutefois pas la réflexion, et Montesquieu montre que le roman, encore méprisé à cette époque, peut s'attaquer à des matières aussi sérieuses que la **politique** ou la **religion**.

Dans la lettre XXIV, Rica présente ainsi Louis XIV comme « un grand magicien » qui « exerce son empire sur l'esprit même de ses sujets ». Usbek se livre par ailleurs à des réflexions plus théoriques sur les types de gouvernement.

La religion est également au centre de bien des lettres. Montesquieu utilise ses personnages pour souligner les contradictions et l'**hypocrisie** de ceux qui défendent avec vigueur certains principes tout en manquant eux-mêmes de morale. Ce n'est pas à la religion que s'en prend Montesquieu, mais à ceux qui l'utilisent à leur profit ou qui oublient qu'elle doit avant tout unir les hommes.

Entre lucidité et aveuglement

Un personnage éclairé

Usbek semble le personnage idéal pour défendre **des principes chers aux Lumières**. Il fait ainsi figure de sage pour d'autres Persans qui l'interrogent et s'en remettent à son opinion. C'est ce que démontre notamment la lettre X écrite par « Mirza à son ami Usbek », où Mirza l'interroge sur la vertu et la justice. Dans un souci didactique, Usbek développe alors l'**histoire des Troglodytes** car « il y a certaines vérités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir ».

Pour ne pas nuire à la vraisemblance de son récit, Montesquieu veille à ce que son personnage reste fidèle à sa religion. C'est ainsi que, dans la lettre XVII, Usbek fait part au « Mollak Méhémet-Ali » de ses doutes et s'en remet à lui. Ces interrogations, auxquelles le « mollak » répond avec sévérité, sont précieuses pour Montesquieu. Même si elles paraissent parfois timides, elles illustrent le **travail de la raison et de l'esprit critique**.

Un despote

Le tour de force de Montesquieu, c'est pourtant d'avoir réussi à imaginer un personnage à la fois **lucide et aveuglé**. Le regard qu'Usbek pose sur le monde est ainsi marqué par la jalousie et le **despotisme**. En effet, son sérail n'est pas fait pour la liberté, comme le rappelle Usbek à Ibben dans la

lettre XXXIV. Au contraire, « tout s'y ressent de la subordination et du devoir ». Éloigné de ses nombreuses épouses, Usbek est d'ailleurs dévoré par une « violente jalousie », comme il l'avoue à Zachi dans la lettre XX.

Montesquieu tire profit **des particularités du roman épistolaire** pour enrichir son intrigue : des personnages mentent et certaines lettres n'atteignent pas leur destinataire. Alors qu'il avait écrit au grand Eunuque pour lui ordonner de semer « la crainte et la terreur » dans le sérail, Usbek découvre par exemple que ce dernier est mort et que son remplaçant n'a pas daigné ouvrir cette lettre. Sa réplique n'en est que plus **violente**.

Usbek, qui prônait la douceur et la justice, agit donc comme un despote. Montesquieu démontre toutefois que cette attitude est vouée à l'échec. Loin de s'apaiser, le sérail sombre dans une forme de chaos. Et c'est finalement celle qui semblait au-dessus de tout soupçon qui s'élève contre Usbek avant de mourir. « Oui, je t'ai trompé », affirme ainsi Roxane avant d'ajouter : « j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre ». C'est finalement ce **cri de révolte** qui a le dernier mot puisque les Lettres persanes s'achèvent sur cette lettre.

UN ARTICLE DU MONDE À CONSULTER

- La vie littéraire chez Montesquieu p. 81-83 (Émile Henriot, *Le Monde* daté du 06.10.1954)

VOYAGES ET RETOUR SUR SOI

Les voyages permettent également de se retrouver avec soi-même pour mieux se comprendre, pour faire un point sur sa propre vie. On peut ainsi penser à Sylvain Tesson et aux mois passés dans le Grand Nord à vivre dans sa cabane (*Dans les forêts de Sibérie*, 2011) ou à Vassili Golovanov qui entreprend plusieurs expéditions à la rencontre des Nénets sur l'île de Kolgouev (*Éloge des voyages insensés*, 2008).

Le voyage transforme ainsi celui qui l'effectue, comme le rappelle Nicolas Bouvier dans *L'Usage du monde* (1963) : « Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait. »

CITATIONS

- « [...] j'employai le reste de ma jeunesse à voyager. [...] En sorte que le plus grand profit que j'en retirais était que, voyant plusieurs choses qui, bien qu'elles nous semblent fort extravagantes et ridicules, ne laissent pas d'être communément reçues et approuvées par d'autres grands peuples, j'apprenais à ne rien croire trop fermement de ce qui ne m'avait été persuadé que par l'exemple et par la coutume. » (René Descartes, *Discours de la méthode*, 1637)
- « Il n'y a rien de barbare et de sauvage en ce peuple, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas conforme à ses usages ; à vrai dire, il semble que nous n'ayons d'autre critère de la vérité et de la raison que l'exemple et l'idée des opinions et des usages du pays où nous sommes. » (Montaigne, « Des cannibales », *Essais*, Livre I)

Commentaire

Vous commenterez ce texte extrait des *Lettres persanes* de Montesquieu.

Usbek à Ibben
À Smyrne

Le roi de France est vieux. Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné. On dit qu'il possède à un très haut degré le talent de se faire obéir : il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état. On lui a souvent entendu dire que, de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs ou celui de notre auguste sultan lui plairait le mieux, tant il fait cas de la politique orientale.

J'ai étudié son caractère et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre. Par exemple : il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts ; il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur ; quoiqu'il fuie le tumulte des villes, et qu'il se communique peu, il n'est occupé, depuis le matin jusques au soir, qu'à faire parler de lui ; il aime les trophées et les victoires, mais il craint autant de voir un bon général à la tête de ses troupes qu'il aurait sujet de le craindre à la tête d'une armée ennemie. Il n'est, je crois, jamais arrivé qu'à lui d'être, en même temps, comblé de plus de richesse qu'un prince n'en saurait espérer, et accablé d'une pauvreté qu'un particulier ne pourrait soutenir.

Il aime à gratifier ceux qui le servent ; mais il paye aussi libéralement les assiduités ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de ses capitaines. Souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorsqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes ou lui gagne des batailles. Il ne croit pas que la grandeur souveraine doive être dans la distribution des grâces, et, sans examiner si celui qu'il comble de biens est homme de mérite, il croit que son choix va le rendre tel : aussi lui a-t-on vu donner une petite pension à un homme qui avait fui deux lieues, et un beau gouvernement à un autre qui en avait fui quatre.

Il est magnifique, surtout dans ses bâtiments : il y a plus de statues dans les jardins de son palais que de citoyens dans une grande ville. Sa garde est aussi forte que celle du prince devant qui les trônes se renversent. Ses armées sont aussi nombreuses ; ses ressources, aussi grandes ; et ses finances, aussi inépuisables.

De Paris, le 7 de la lune de Maharram, 1713

(Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre XXXVII, 1721)



Statue de Voltaire, à Ferney.

Introduction

Présentation de l'extrait :

Dès leur publication en 1721, les *Lettres persanes* de Montesquieu connaissent un succès retentissant. Rapidement, les rééditions et les traductions se succèdent, et les lecteurs

se pressent pour découvrir cette étonnante suite de lettres. Montesquieu évoque de nombreux sujets dans ce roman polyphonique, des plus légers aux plus graves. Dans la lettre XXXVII, l'un des protagonistes nous offre ainsi un surprenant portrait de Louis XIV.

Problématique et annonce du plan :

Comment Montesquieu utilise-t-il le regard de son personnage pour se livrer à une redoutable critique ? Pour le comprendre, nous montrerons d'abord qu'il nous rappelle fréquemment que cette lettre, certes fictive, a été écrite par un Persan. C'est ce qui justifie l'étonnement du personnage, comme nous le soulignerons ensuite. Seulement, cette surprise n'est qu'une arme pour l'auteur car elle lui permet de dénoncer une série de travers.

Le plan développé

I. Un regard oriental

A. Le masque persan

Tout l'enjeu pour Usbek, qui est à Paris, est de raconter ce qu'il découvre à son ami qui

se trouve à Smyrne. Les indications de temps et de lieu sont donc importantes.

Montesquieu joue avec la date d'écriture de la lettre. La « lune de Maharram », qui correspond au mois de mars, renforce l'exotisme de la lettre tout en donnant l'impression que cette dernière est authentique.

Pour autant, l'auteur conserve le système chrétien pour évoquer l'année. Il permet ainsi au lecteur de se repérer plus aisément dans cette chronologie, tout en éclairant l'identité de ce « roi de France » qui n'est pas nommé.

B. Comparaisons

Usbek raisonne en Persan dans cette lettre et il ne cesse de faire des comparaisons en tentant de s'appuyer sur ses repères habituels. Seulement, il est confronté à d'importantes difficultés.

« Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné », constate-t-il par exemple devant la vieillesse du roi. Sa perplexité est telle qu'il en vient, en définitive, à ne pas trouver de point de comparaison.

Montesquieu nous permet donc d'observer la société française avec un œil nouveau. Force est de constater que, dans cette lettre, les efforts du personnage ne l'aident pas à y voir plus clair.

II. Un regard étonné

A. Un personnage naïf

Usbek fait parfois figure de sage dans les *Lettres persanes*. Il arrive ainsi qu'on l'interroge, qu'on lui demande conseil ou qu'on attende de lui certains éclaircissements. Reste que le personnage ne peut ici que formuler des observations tout en avouant son ignorance.

Les tournures qu'il emploie indiquent bien qu'il n'avance pas sur un terrain solide. Il s'en remet même à un « on » particulièrement vague, comme lorsqu'il écrit du roi : « On dit qu'il possède à un très haut degré le talent de se faire obéir ». Ces « on dit » donnent une allure naïve au personnage : ils offrent aussi une certaine liberté à l'auteur qui peut ainsi s'exprimer plus librement par l'intermédiaire de cet homme étonné.

B. Un éloge paradoxal

Usbek semble impressionné par ce qu'il découvre du roi et le lexique est en apparence mélioratif.

Il écrit ainsi au début de cette lettre que le roi de France « possède à un très haut degré le talent de se faire obéir ». L'hyperbole vient ici renforcer la dimension élogieuse de la phrase. Pourtant, les derniers mots font figure de chute et ils ne peuvent qu'interroger le lecteur. L'entrée en matière de la lettre sur l'âge n'est pas non plus valorisante.

Dans le dernier paragraphe, nous découvrons également que Louis XIV « est magnifique, surtout dans ses bâtiments ». Ces dissonances sont utilisées à de nombreuses reprises durant cette lettre. L'étonnement d'Usbek pourrait passer pour de l'admiration mais l'éloge tourne court. Tout indique donc qu'il y a une dimension ironique dans cette célébration qui n'en est pas réellement une. Derrière les mots du personnage, on peut ainsi entendre la voix de l'auteur.

Le regard que ce Persan pose sur le roi traduit donc bien une forme de surprise et de perplexité. Cet étonnement met alors en lumière une série de travers qui sont dénoncés par Montesquieu.

III. Une critique sociale

A. Un roi en question

Si Usbek est étonné dans cette lettre, c'est que le comportement du roi semble défier la logique.

Pour illustrer sa perplexité, le personnage propose une série d'exemples, comme lorsqu'il écrit : « il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts ; il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur ». Montesquieu utilise à plusieurs reprises la même structure syntaxique pour pointer avec plus de force les contradictions de cet étrange roi.

Cette longue énumération indique que la liste des reproches adressés à Louis XIV est conséquente. Le roi n'est ni un bon gestionnaire ni un bon militaire. Son orgueil et son égoïsme le perdent puisqu'il sacrifie le bien de la nation à ses intérêts personnels.

C'est dans ce gouffre que les ressources du royaume viennent s'engloutir, comme le prouve le dernier paragraphe.

B. Un système en question

Mais Montesquieu ne vise pas seulement la personne de Louis XIV, qui n'est plus en vie lorsque les *Lettres persanes* sont publiées. Il remet aussi en question un système politique qui confie tous les pouvoirs à un homme qui en abuse.

Ainsi, le roi va à l'encontre de la justice ou de la morale en récompensant ceux qui ne le méritent pas. Rien ne semble pouvoir s'opposer à ses décisions.

La cour ne semble pas valoir mieux que son souverain. Usbek souligne que Louis XIV « paye aussi libéralement les assiduités ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de ses capitaines ». L'attaque est ici franche, et soulignée par l'épanorthose : Montesquieu pousse son personnage à se reprendre pour utiliser le terme « oisiveté », qui n'a plus rien d'élogieux.

Conclusion

Usbek ne peut qu'observer un curieux spectacle qu'il ne comprend pas. Le lecteur perçoit ainsi que ce portrait masque une série de critiques. Nous sommes alors invités à tirer des conclusions qui ne sont pas à l'avantage de la monarchie absolue. Le détour par un regard éloigné est par conséquent précieux. Voltaire s'en souviendra dans de nombreux contes philosophiques, comme *Micromégas*. C'est alors un géant issu d'une autre planète qui nous entraîne dans un surprenant voyage.

REPÈRES

Les formes de l'argumentation.

L'argumentation peut être directe ou indirecte. Elle est dite « indirecte » ou « oblique » lorsque le locuteur utilise la fiction pour faire passer sa thèse ou son message.

LES FORMES DIRECTES

- L'éloge, le panégyrique, le dithyrambe sont des textes marquant l'enthousiasme et l'admiration que leur auteur voue à quelque chose ou quelqu'un.
- L'essai est un ouvrage de forme assez libre dans lequel l'auteur expose ses opinions (cf. Montaigne, *Essais*, 1580).

- La lettre ouverte est un opuscule souvent polémique, rédigé sous forme de lettre.
- Le manifeste est une déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement ou un parti expose un programme ou une position (on trouve ainsi des manifestes de groupes d'artistes, autour d'un programme esthétique : cf. *Le Manifeste du surréalisme*).
- Le pamphlet est un écrit satirique, souvent politique, au ton virulent.
- Le plaidoyer est la défense d'une cause.
- La préface est un texte placé en

- tête d'un ouvrage pour le présenter, en préciser les intentions, développer ses idées générales (préface de *Cromwell*, ou encore préface de *Dernier Jour d'un condamné*, de Victor Hugo).
- Le réquisitoire est une accusation.

LES FORMES OBLIQUES

- L'apologue, récit souvent bref contenant un enseignement : la fable et le conte appartiennent au genre de l'apologue.
- Le conte (Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, 1697) et le conte philosophique (Voltaire, *Candide*, 1759).

- Le dialogue (parfois dialogue philosophique, cf. Diderot ou Sade).
- La fable (La Fontaine).
- L'utopie (genre littéraire dans lequel l'auteur imagine un univers idéal, par exemple l'abbaye de Thélème, chez Rabelais) et la contre-utopie (1984, de Georges Orwell).

Le faux reclus

Montaigne, tout occupé qu'il soit de chercher en lui « *la forme entière de l'humaine nature* », reste un homme dans le monde. Il appartient à une époque qui brise les enfermements, se tourne vers l'extérieur, multiplie les ouvertures en redécouvrant l'Antiquité et en tirant enseignement des découvertes révélatrices de la diversité des sociétés et des mœurs. C'est le temps où historiens, voyageurs et moralistes recueillent avec une sorte de fringale les exemples d'usages déconcertants, les illustrations des manières exotiques ; ils entreprennent la collecte brouillonne des « *curiosités* », celles reçues du passé et celles acquises par l'exploration de l'ailleurs ; ils ouvrent ainsi une vaste enquête sur l'homme. Montaigne ne procède pas autrement, tout au moins durant une première période. Il fait leçon de ses lectures, en livrant ses opinions et en manifestant son humeur. Il accumule les histoires, les récits de comportements singuliers, les anecdotes, les mots accordés à sa convenance ; il ne se préoccupe guère de la lier, et évoque ironiquement toute une « *galimafrée* ». Il réserve aux leçons moins libres ce qui a une portée philosophique.

En 1580 et 1581, Montaigne effectue ce voyage qui le conduit en Suisse, en Allemagne et en Italie, sous le prétexte de visiter les stations thermales et de trouver remède à la gravelle qui le tourmente. Mais la raison principale est de satisfaire sa curiosité par l'observation directe. Il se comporte à la façon d'un ethnologue sur le terrain et, comme

celui-ci, il tient le journal de l'enquête. Il éclaire non pas seulement la lecture des *Essais*, mais aussi la méthode, qui conjugue l'accès à l'intimité de l'autre à l'accès à la connaissance de soi. Avec une liberté d'autant plus grande que le texte n'était pas destiné à un usage public, Montaigne s'y révèle curieux de l'homme sous tous ses aspects et dans toutes ses activités. Il se livre à une sorte d'ethnologie ouverte où la vie ordinaire reçoit une large place, qu'il s'agisse des travaux et du cours des jours ou des croyances et des pratiques codifiées par la coutume. Il accumule et associe librement ses observations, tout en restant constamment présent. Sa façon préfigure celle des ethnologues actuels lorsqu'ils sont aussi écrivains, comme le montre l'œuvre de Michel Leiris où le Journal du terrain complète le Journal intime. Dans les deux cas, l'indiscrétion apparente se transforme en connaissance plus vraie.

Ainsi se définit une ambition scientifique, une volonté de savoir que Montaigne caractérise déjà par l'engagement d'étudier l'homme dans toute son histoire et dans tous ses lieux. Il annonce une anthropologie qui prendra forme au dix-huitième siècle. Il trace la voie, il prépare à une exploration des sociétés et des cultures qui déjoue toutes les illusions et accorde un crédit entier à l'expérience. Dans les essais où il traite de la coutume, il invite à forcer les barrières que celle-ci impose et oppose ; il commande d'observer, de comparer avant de juger, de relativiser les appréciations. Il dénonce l'« *erreur commune*

de s'en tenir à ses usages », d'en faire la juste mesure de toute chose ; il insiste sur les méfaits de ce qui est aujourd'hui qualifié de socio-centrisme. Il sait que toute coutume comporte une part d'arbitraire, et que la pente conduit à trouver en celle de l'Autre la preuve de sa « barbarie ».

Le « détour » anthropologique

L'essai intitulé « Des cannibales », l'un des plus commentés, pourrait être la leçon première de l'enseignement de l'anthropologie. Montaigne recommande de s'en tenir surtout au « *véritable témoignage* » – celui de l'« *homme simple* », et non celui des fins gens qui glosent et ne « *représentent jamais les choses pures* ». Il insiste avec provocation, ailleurs, lorsqu'il dit apprendre autant de l'observation des paysans au village que des enseignements transmis par César en ses écrits. Il accorde même l'avantage à la première, car elle peut être répétée, contrôlée, toute son attitude intellectuelle l'incite à faire confiance à la seule expérience. De celle-ci, il attend à la fois une connaissance de la diversité humaine et la mise à l'épreuve d'une méthode capable de maîtriser cette diversité, en la soumettant aux exigences de la pensée positive. Celle qui reconnaît la seule autorité des faits et refuse d'accorder un privilège à la raison détachée, isolée dans une doctrine close.

Montaigne pratique ce qui est maintenant présenté comme le « détour » anthropologique, une façon de placer sous l'éclairage des différences notre propre univers et nos propres problèmes. Il oppose les « *lois naturelles* » qui gouvernent les « *barbares* » aux « *règles de la raison* » dont les civilisés se réclament sans toujours leur obéir. Il fait de la comparaison un usage critique, en révélant la part de « *barbarie* » cachée derrière l'écran de la civilisation. Le temps de Montaigne était celui d'une grande mutation, le nôtre l'est également et il est porteur de grands risques. En ce sens aussi, la leçon des *Essais* redevient vive, et sa naïveté calculée peut encore bousculer les illusions volontaires ou passivement subies. ●

POURQUOI CET ARTICLE ?

Si les *Essais* mettent le « je » à l'honneur, cet article rappelle que Montaigne n'a rien d'un « reclus ». Au contraire, il « reste un homme dans le monde ». Comme le souligne Georges Balandier, le XVI^e siècle est propice aux découvertes et aux redécouvertes. Toujours attentif à ce qui l'entoure, Montaigne ne fait pas exception en s'intéressant aussi bien au passé qu'au présent. Non seulement il se nourrit grâce à la lecture, qui lui apporte une somme d'informations considérable, mais il n'hésite pas, dans la mesure du possible, à voyager. Il s'agit toujours pour lui de faire preuve de curiosité et l'écrivain pratique une forme d'« ethnologie ouverte ». Georges Balandier montre qu'il fait ici figure de précurseur. Cet article permet ainsi de mesurer la singularité des *Essais*, qui possèdent également une dimension anthropologique. Il n'est donc pas étonnant que Georges Balandier évoque pour finir « Des Cannibales ». Il analyse alors le « détour anthropologique » de Montaigne. Ce dernier incite à privilégier des témoignages directs, et non des analyses obscures ou creuses, qui finissent par dénaturer ce qu'elles évoquent. Le détour proposé par Montaigne le ramène en définitive vers la société qui l'entoure. Après avoir découvert cet article, on peut également se replonger dans « Des cochons », pour relire ce texte à la lumière de ces analyses.

Georges Balandier,
Le Monde des livres daté du 11.09.1992

« La science-fiction aborde des enjeux planétaires » : entretien avec trois maîtres de la SF

Pierre Bordage, Alain Damasio et Jean-Michel Truong livrent leur conception de la science-fiction, de son avenir et de son rôle politique.

Pierre Bordage, Alain Damasio, Jean-Michel Truong... Trois figures de la science-fiction française, trois conceptions du genre et de l'avenir. A l'occasion de la 18^e édition des Imaginales, qui se tient du jeudi 23 au dimanche 26 mai à Epinal, ils ont croisé, pour Pixels, leur regard sur l'imaginaire de la SF et son rôle politique.

Pierre Bordage est un conteur hybride, qui navigue entre la fantasy et la science-fiction. Il a signé une quarantaine de romans, parmi lesquels la trilogie *Les guerriers du silence* (J'ai lu, 2001) qui a propulsé sa carrière.

Alain Damasio est l'écrivain français d'anticipation le plus populaire de l'Hexagone. *La Zone du Dehors* (Folio SF, 2015), *La Horde du contrevent* (Folio SF, 2015) figurent dans la liste des meilleures ventes de l'imaginaire en 2018. Il vient de publier *Les Furtifs* (La Volte, 2019).

Jean-Michel Truong est l'auteur du *Successeur de pierre* (Folio SF, 2012, lauréat du Grand prix de l'imaginaire 2000) et de *Reproduction interdite* (Folio SF, 2015), succès d'estime.

Le Monde : La science-fiction française a un faible pour l'anticipation. Depuis les années 1970, il existe un courant de la SF très engagé. Est-ce que le rôle de l'écrivain de science-fiction est politique ?

Jean-Michel Truong : Je ne le conçois pas autrement. Notre mission, c'est d'exercer le ministère de la vigilance en mettant à profit notre capacité à nous projeter dans un futur plus ou moins lointain pour faire le diagnostic de la situation présente et avertir des dérives possibles. Les bons auteurs de science-fiction devraient uniquement concevoir leur rôle comme politique. Mais beaucoup d'entre eux s'en méfient et préfèrent appliquer leur talent à des sujets anodins...

Pierre Bordage : Tu as sorti les sabres ! Il y a aussi une part de divertissement dans le

récit à laquelle je tiens beaucoup. Si je dois soulever des réflexions pour le lecteur, je veux que ce soit sous forme d'aventures. Qu'il soit entraîné par l'histoire et amené à se poser des questions naturellement. Je n'impose pas mes idées. Pour moi, la SF est une littérature du grattage, elle doit divertir, faire réfléchir et soulever des enjeux philosophiques. Dans le space opera par exemple, en se projetant dans l'espace-temps, on interroge la nature même de l'être humain.

Jean-Michel Truong : Le divertissement est indispensable, c'est sûr, mais il doit se mettre au service de la réflexion.

Alain Damasio : Je n'aime pas trop le terme « divertir », parce que je l'associe toujours à son étymologie « sortir de la voie ». Je défends plutôt le « subvertissement ». La science-fiction a une ampleur que n'a pas souvent la littérature blanche qui reste très intimiste. En SF, on aborde des enjeux planétaires. En touchant des affects et des percepts, on va chercher un public qui n'ouvrirait pas un essai de philosophie ou de sociologie, mais qui est content de spéculer et de réfléchir à la société. L'identification au personnage

est un vecteur extraordinaire qui permet d'embarquer le lecteur dans un vaisseau spatial. C'est la clé de tout. Mais la SF est forcément politique. On va nécessairement croiser le champ politique à un moment donné du récit et soulever des questions sur le vivre-ensemble, le rapport au pouvoir, le lien collectif...

Après près de quarante ans, l'imaginaire cyberpunk qui a infusé la pop culture commence à s'essouffler. Quelles tendances se dessinent dans le futur proche ?

Jean-Michel Truong : L'hybridation avec la machine est devenue tellement familière, tellement quotidienne. Les gens n'attendent plus de surprise.

Alain Damasio : Je crois en l'avenir d'un bio-punk. Quelque chose va se jouer dans le renouement avec le vivant, c'est une idée qui anime la nouvelle génération. Des succès comme *La Vie secrète des arbres* [Peter Wohlleben, Les Arènes, 2017] le montrent. On est en train de prendre conscience des capacités extraordinaires du vivant. Le travail de conceptualisation de la philosophie

POURQUOI CET ARTICLE ?

Au XVII^e siècle, Jean de La Fontaine a bien montré que l'imagination peut devenir une arme précieuse dans un débat d'idées. Par leur audace, leur fantaisie et leur liberté, les *Fables* ont ainsi traversé les siècles et elles séduisent encore bien des lecteurs. Mais d'autres formes littéraires peuvent se révéler utiles. C'est notamment le cas de la science-fiction qui cherche elle aussi à plaire et à faire réfléchir. Cet entretien se révèle sur ce plan particulièrement instructif puisqu'il permet d'aller à la rencontre de trois auteurs reconnus : Pierre Bordage, Alain Damasio et Jean-Michel Truong. Certes, la science-fiction est un genre populaire qui cherche souvent à divertir. Ces romanciers tiennent ainsi au plaisir de la lecture, aux liens entre le lecteur et le personnage ou encore à l'évasion. Mais, comme le note Jean-Michel Truong, loin de nous détourner de sujets importants, ce divertissement nous ramène vers des questions politiques. C'est peut-être pourquoi Alain Damasio préfère la notion de « subvertissement » avant de proposer des liens avec la philosophie. Si le rapport à la technologie semble nous éloigner du XVII^e siècle, ces romanciers montrent que la littérature continue à interroger les spécificités de l'homme. L'entretien peut aussi ramener vers le XVII^e siècle puisque, même s'il faut se méfier des anachronismes, Cyrano de Bergerac est parfois présenté comme l'un des précurseurs de la science-fiction.

du vivant est très intéressant, il établit des connexions entre la biologie, l'anthropologie, l'évolutionnisme, le darwinisme... Baptiste Morizot [philosophe français du vivant, auteur de *Sur la piste animale*, Actes Sud] parle de cette ancestralité animale, de toutes ces capacités cognitives qu'on a en commun avec les autres espèces. Cet élan, ce désir de reconnexion, je le sens émerger à travers les mouvements écologistes. On voit remonter une forme d'animisme rationnel, outillé par la science.

Quel rôle la science-fiction peut-elle jouer dans ce tournant conceptuel ?

Jean-Michel Truong : A l'heure où toutes les activités que l'on considérerait propres à notre espèce seront mieux endossées par des machines, la question que pose la science-fiction, c'est : qu'est-ce que l'humain ? Imaginez un Botero [Fernando Botero, peintre et sculpteur colombien] avec ses formes bien pleines, charnues. C'est la représentation que nous avons de l'homme avant l'arrivée de ces technologies, plein de capacités qui lui appartenaient en propre. Et puis, les technologies du dépassement de l'homme ont agi sur cet humain comme des coups de ciseaux. Quand nous avons commencé à faire de l'IA, nous avons fait tomber le pan « raisonnement » : l'homme n'était plus le seul « être raisonnable » conceptualisé par Aristote. Petit à petit, à force de cette abrasion permanente de ce qui était le gras de la représentation de l'homme, ce Botero s'est réduit. Aujourd'hui, il ressemble à l'une de ces statues de Giacometti, filiformes. L'idée de l'homme est toujours là, mais réduite à l'essentiel. Nous sommes en train de vivre ce processus. D'où la question : que restera-t-il de l'homme ? Peut-être plus rien de matériel, juste l'idée de l'homme. Une idée qui pourra s'instancier sur d'autres matériaux.

Pierre Bordage : Je n'ai pas la même lecture. Pour moi, si la machine prend tant de place, c'est justement parce qu'on n'a pas atteint notre statut d'homme. Elle vient pallier certaines insuffisances sur lesquelles il serait intéressant de réfléchir. Je crois que l'homme n'a jamais véritablement atteint son statut d'homme. Et les machines risquent de nous le prendre avant que ce soit le cas.

Dans mes romans, je cherche justement à nous réhabiliter. Depuis petit, j'ai des aspirations spirituelles, donc j'ai tendance à aller chercher dans les textes anciens et dans une spiritualité libre, débarrassée des systèmes de pensée dogmatiques des religions, une forme de transcendance au statut d'être humain, une liberté fondamentale.

Alain Damasio : Je ne crois pas non plus que l'homme ait été au bout de ce qu'il peut. C'est pour cela que le transhumanisme ne me touche pas, j'ai l'impression qu'on nous amène des solutions alors qu'on est très loin d'avoir exploré la totalité des capacités humaines. Quand Nietzsche écrit : « *L'histoire humaine jusqu'ici a été l'histoire des forces réactives* », il a raison. Elle a été portée par la mauvaise conscience, l'idéal ascétique, la rancœur, le ressentiment... Mais on n'a pas été au bout de l'histoire des forces actives. Plus l'éthologie progresse, plus on se rend compte que la créativité artistique, le rire, l'utilisation du langage symbolique existent dans le monde animal et de l'autre côté, toute la sphère de la raison a été enfoncée par l'IA. Donc qu'est-ce qu'il reste au milieu ?

Jean-Michel Truong : *La Horde du contrevent* [Alain Damasio, La Volte, 2004] formule une réponse. Qu'est-ce qu'il reste de l'humain ? Cette volonté chevillée au corps d'aller au bout quelles que soient les circonstances. L'homme, c'est peut-être juste celui qui se donne un but, qui se projette et tend de toutes ses forces vers celui-ci.

La science-fiction avait 50 ans d'avance, puis 30, puis 5... Comment écrit-on de la SF aujourd'hui, quand l'évolution technologique va plus vite que l'imagination ?

Pierre Bordage : On écrit de la fantasy (rires).

Alain Damasio : Ou de l'uchronie, comme ça on est carrément en retard ! Non, mais pour moi l'extrapolation technologique, c'est un faux enjeu. La science-fiction s'intéresse à la façon dont le fait technologique réinvente ce que l'homme peut être. C'est cette dimension anthropologique et sociopolitique qui importe, pas le fait de prédire l'évolution technologique. On doit porter les concepts, montrer les tendances lourdes, soulever des enjeux métaphysiques forts.

Jean-Michel Truong : De mon côté, je me suis éloigné d'un objectif purement descriptif et je me suis engagé dans une voie de propositions concrètes de changement. Jusqu'à présent, j'avais essentiellement fait du diagnostic et de l'avertissement, de l'alerte sur les dérives possibles, mais depuis 2013 environ, je m'intéresse à une réforme possible de nos institutions qui amènerait un changement par le biais des citoyens.

Les intuitions dystopiques de la SF ont malheureusement parfois tendance à se réaliser. Est-ce que face à la difficulté du discours politique à renouveler ses concepts et à susciter le désir, la science-fiction n'a pas un rôle d'éclaireur à jouer ?

Alain Damasio : C'est certain. Je suis sidéré d'avoir autant de jeunes à mes dédicaces. Je sens une vraie attente de leur part. Ils sont en recherche de sens, d'une lecture de l'époque. Ils sont en demande d'outils conceptuels. C'est clair que politiquement, on cherche des horizons un peu désirables. Et la SF peut permettre ça, il y a une telle liberté de ton, d'anticipation. Dans *Les Furtifs* [La Volte, 2019], j'ai mis en place plein de nouveaux modes de lutte, et je sens que les lecteurs rentrent un peu là-dedans comme dans une armurerie, en disant : « Tiens, on pourrait essayer de réutiliser ça. Tiens, ça, ça pourrait être intéressant. »

Pierre Bordage : On est en manque de personnes qui donnent envie d'aller au bout des choses, de tout bousculer pour atteindre un but. Aujourd'hui, on n'a pas de but.

Jean-Michel Truong : Ni de gens capables de mobiliser cette réserve d'énergie fabuleuse de l'homme. Ce sont les hommes politiques, pas les citoyens qui nous ont précipités dans le mur au pied duquel, et même dans lequel, nous nous trouvons.

Face à ce constat, est-ce que l'heure de l'avertissement n'est pas révolue ? Plutôt que de continuer à produire autant de récits post-apocalyptiques et dystopiques, pourquoi la science-fiction n'explore-t-elle pas davantage les voies désirables ?

Pierre Bordage : C'est extrêmement difficile de raconter l'utopie. Tous les récits mythologiques partent d'un constat négatif,

ils mettent en scène la vertu de l'épreuve, on retrouve cette logique de parcours initiatique dans la SF et la fantasy. Or, l'utopie ne permet pas de cheminement. Sauf à raconter l'évolution vers l'utopie. Alain Damasio : Il y a des récits à écrire sur la construction d'utopies. Mais c'est très difficile de restituer son aspect plural. Quand on soumet tout le monde à une seule direction, il y a forcément

un côté gourou hyper angoissant. Donc, il faudrait écrire sur l'utopie plurielle, mais bonne chance pour la transcrire dans un récit. Et puis, honnêtement, les affects apocalyptiques ou post-apocalyptiques sont fascinants...

Pierre Bordage : La fin du monde est décrite partout, dans tous les textes anciens. C'est une partie intégrante de notre culture. Mais bien entendu, cette tendance à la dystopie pose la

question de la responsabilité de l'auteur : est-ce que nos écrits préparent ou dénoncent les événements ? Le mot est très puissant, est-ce qu'on ne prépare pas dans l'esprit du lecteur certains lendemains ? Peut-être. ●

Elisa Thévenet,

Le Monde daté du 26.05.2019

La vie littéraire chez Montesquieu

« *Le grand tort qu'ont les journalistes, c'est qu'ils ne parlent que des livres nouveaux, comme si la vérité était jamais nouvelle ! Il me semble que jusqu'à ce qu'un homme ait lu tous les livres anciens il n'a aucune raison de leur préférer les nouveaux.* » C'est Montesquieu qui a écrit cela dans les *Lettres persanes*. Faisons-le donc bénéficier un instant de ce conseil, avant que le flot des livres nouveaux nous submerge, comme nous en sommes menacés. L'occasion de ce retour à un écrivain célèbre, et probablement peu lu de nos jours, nous est fournie par la publication d'une nouvelle édition des œuvres complètes de l'auteur de *l'Esprit des lois*, dont deux volumes sur trois sont parus. Le premier tome reproduit photographiquement en dix-huit cents pages in-4 sur papier bible les trois volumes des œuvres complètes de 1758 publiées peu après la mort de l'auteur, d'après ses cahiers de correction. Hors la contexture du papier, vous croyez avoir la typographie ancienne sous les yeux, et la lecture en est plaisante. Voici *l'Esprit des lois*, les *Lettres persanes*, les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Composé à neuf sous le même aspect, le second tome comprend les *Pensées*, *Spicilège*, *Geographica*, les *Voyages*. Reste à paraître la *Correspondance*, accrue de cinquante lettres retrouvées, et les œuvres

posthumes. L'ensemble de cette édition, qui a demandé dix ans de travail, a été dirigé par M. André Masson, inspecteur général des bibliothèques, et établi par une équipe de spécialistes de Montesquieu : MM. Desgraves, Nouât, Vedère, Gebelin, Shackleton, M^{lles} Françoise Weil et Jeanine Millaud, qui ont de façon savante, et on peut croire définitive, utilisé tous les papiers de l'écrivain encore conservés au château de la Brède ou passés à la Nationale, à la Bibliothèque de Bordeaux et dans des collections particulières. Cette prospection des manuscrits a permis de mettre au jour un nombre important de fragments inédits, dont quatre-vingts pensées et trois cent cinquante pages de notes de lecture (*Geographica*), et surtout de

présenter les quelque deux mille pensées dans un ordre plus satisfaisant qu'elles n'avaient été imprimées jusqu'ici, notamment dans la belle édition bordelaise de l'érudite Barckhausen. M. André Masson avait, il y a dix ans, publié pour la première fois le *Spicilège*, complété aujourd'hui d'un tiers dans la nouvelle édition. Il faut bien préciser ces choses pour donner envie de la lire, et je dois confesser que j'abordais ce sérieux travail sans enthousiasme, Montesquieu étant loin de nous avec ses préoccupations d'un autre temps et son style tendu qui oblige toujours à penser pour savoir exactement lui-même ce qu'il pense.

Bien qu'il faille voir en lui le père des Constitutions modernes, ce qui n'arrange

POURQUOI CET ARTICLE ?

À l'occasion d'une édition des *Œuvres complètes* de Montesquieu, Émile Henriot vous propose ici de mieux connaître « l'homme de la Brède ». Contrairement à certaines idées reçues, les œuvres de ce dernier ne sont en rien datées. L'académicien loue ainsi l'humour et l'esprit des *Lettres persanes*. Il n'en reste pas à la seule dimension satirique de ce roman épistolaire puisqu'il insiste également sur l'intrigue du harem. Mais l'originalité de cet article, c'est aussi d'attirer notre attention sur des textes souvent moins connus, comme les *Pensées*, qui, tout en étant moins illustres que celles de Pascal, restent bien vivantes. Montesquieu, tout en conservant ses qualités littéraires et son esprit critique, fait alors preuve d'une grande liberté, ce que favorisent son nom, sa situation sociale et son talent. Cette liberté est aussi, pour Émile Henriot, caractéristique d'une époque. La Régence offre une bouffée d'air frais à ceux qui ont connu le règne de Louis XIV. Force est de constater, à la lecture des *Lettres persanes*, que Montesquieu, sans être un adversaire de la royauté, ne fait pas partie des admirateurs du Roi Soleil. En outre, comme Montaigne, il allie une vaste culture à une grande curiosité. Il est du reste un voyageur, comme Usbek et Rica. Cet article montre donc bien la richesse de la vie et de l'œuvre de Montesquieu.

pas les choses car on a ajouté beaucoup d'enfants naturels à sa descendance, ce n'est pas l'*Esprit des lois* qui m'a retenu, ni les *Considérations sur les Romains*, lues pourtant autrefois avec intérêt. Les *Lettres persanes* supportent très bien l'épreuve de la relecture, compte tenu de l'actualité dépassée et du caractère chronique de ce recueil de vues sur le temps. Il y a là toute une partie de journalisme très brillant, très spirituel, plein de verve, d'humour, d'ironie, dans ces étonnements d'un Persan naïf et rusé devant les mœurs et les coutumes d'Occident. Il y a d'excellente comédie, alternée de satire et de drame, et ce roman par lettres finit même dans le sang, avec les imprécations de Roxane et le massacre du harem, comme au beau temps des ballets russes, lors de Schéhérazade et de Thamar. Mais au premier chef Montesquieu est un beau styliste, net et dur, exquis et concis, sans vague, sans bavure, et à cette révision je comprends pourquoi Valéry l'admirait tant et a si bien parlé de lui en sa lumineuse préface pour les *Lettres persanes*, reproduite dans *Variétés*. Parmi ses plus remarquables pierres gravées, en fait de morsure et de taille, on ne peut rien trouver de plus parfait que le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*, qui a l'air d'un fragment de Salluste écrit par Salluste en français. Écoutez Sylla retiré, parlant de César : « *Je ne crains qu'un homme, dans lequel je crois voir plusieurs Marius. Le hasard, ou bien le destin plus fort, me l'a fait épargner. Je le regarde sans cesse ; j'étudie son âme : il cache des desseins profonds ; mais s'il ose jamais former celui de commander à des hommes que j'ai faits mes égaux, je jure par les dieux que je punirai son insolence.* » C'est bien, non ?

Voici mieux, cependant. Ouvrez les *Pensées*, *Spicilège*, les *Voyages*, tout de suite on est accroché. Là aussi on croyait ne lire qu'un auteur, et on trouve un homme. L'homme Montesquieu, descendu de son socle, sorti de sa chaire, redevenu même encore au milieu de ses livres un être vivant : libre, gaillard, ami des femmes,

les connaissant, esprit critique agile, épris du vrai, ne se laissant pas faire et ne s'en laissant pas accroire ; bon ami, humain, amusé, curieux de la vie ; bienveillant et intelligent, capable d'envoyer promener un raseur par une lettre commençant ainsi : « *Monsieur, je me f... de vous* », et de se consoler d'une déception sentimentale par une aussi nette mise au point : « *J'ai été, dans ma jeunesse, assez heureux pour m'attacher à des femmes que j'ai cru qui m'aimaient. Dès que j'ai cessé de les croire, je me suis détaché soudain.* » Je note ou retrouve noté sur mon exemplaire des *Pensées*, au hasard, ces traits justes où l'homme s'est peint : « *Je ne sais pas haïr, il me semble que la haine est douloureuse... Ce qui m'a beaucoup nui, c'est que j'ai toujours trop méprisé ceux que je n'estimais pas... Il faut avoir des passions : on est pour lors à l'unisson de tout le monde. Tout homme qui a des sentiments modérés n'est ordinairement à l'unisson de personne... Les hommes aiment mieux leurs opinions que les choses... La gravité est le bouclier des sots... La liberté, ce bien qui fait jouir des autres biens... La gaîté des femmes leur tient lieu d'esprit... On est souvent tristement gai...* » Cela vit, ce n'est pas d'un mort.

En tête du premier cahier de ces *Pensées*, dont le manuscrit nous est parvenu, Montesquieu avait indiqué leur nature : « *Quelques réflexions ou pensées détachées que je n'ai pas mises dans mes ouvrages. Ce sont des idées que je n'ai pas approfondies et que je garde pour y penser dans l'occasion...* » Voilà l'intérêt essentiel de ces graffiti : le tout-venant d'un très grand esprit, dans son jet, nourri de savoir, d'expérience. Dans ce moment il écrit pour soi, sans se guinder comme dans l'*Esprit* ou les *Considérations*, sans figoler comme dans les *Lettres* du Persan. Écrire pour soi, comme Montaigne, comme Valéry. Montesquieu a sa place entre l'un et l'autre ; et Joubert aussi. N'ayant en vue que la vérité, sa vérité, par laquelle on sera sauvé et on durera, tant qu'il y aura des gens pour apprendre à lire. La vérité

de Montesquieu est fonction de sa liberté, « *ce bien qui fait jouir des autres biens* ». Mais il faut savoir être libre. La chance, le bonheur de l'homme de la Brède, aura été de venir dans un temps où c'était deux fois délicieux d'être un esprit libre. Il est né en 1689. Il avait vingt-six ans à la mort de Louis XIV, et il avait lui-même assez subi la lourdeur étouffante de la fin du règne pour pousser un ouf ! de bonheur, de libération, au brusque relâchement qui suivit le dernier soupir du grand roi. Montesquieu atteignait l'âge d'homme à la Régence : une des belles et heureuses époques de la France. Plus de guerre, plus de despotisme ; l'espérance partout ranimée, un nouveau siècle qui s'ouvrait, chargé de promesses. Montesquieu a vu assez l'ancienne cour, assez connu le régime louis-quatorzien, pour savoir ce dont on était délivré. L'ordre subsistait cependant, les vieilles assises tenaient ; on pouvait s'enivrer d'être indépendant sans risquer, comme un demi-siècle plus tard, de passer de la liberté à la licence et de justifier l'abîme. 1720, le temps du chef-d'œuvre d'humour et de vue claire écrit à trente ans, les *Lettres persanes*. C'est aussi le temps de Watteau, du jeune Voltaire ; ce sera bientôt le temps de *Manon Lescaut*, que Montesquieu admirera, disant pourquoi : ce qui plaît dans l'histoire de ces enfants perdus, la fille et le fripon, c'est qu'ils sont portés par l'amour, « *qui est toujours un motif noble* » ; et le charme en effet dure encore.

Cette liberté de Montesquieu, toute spirituelle. Il avait ses aises, une grande situation, une haute fonction ; son talent lui donnait la gloire ; il s'était acquis le droit de tout dire, et le personnage officiel et considérable qu'il était ne l'empêchait d'aucune audace de pensée. La liberté supérieure est de n'exclure rien de la continue révision ; plus rien n'est tabou. Et dès lors on peut entr'apercevoir la vérité : elle est au delà. Dire le fondement des lois, définir la justice et le droit, distinguer les trois pouvoirs, montrer les trois formes de gouvernement possibles, c'était l'affaire

du talent et de la réflexion dans le cabinet. L'œuvre célèbre de ce philosophe politique n'offre à la vue que la superstructure du grand homme. Humainement, ce sont ses dessous qui intéressent : l'homme à pied, expérimentant, rêvant, se formant, cherchant, et de tous côtés allant voir. Voilà l'excitant des *Pensées*, du *Spicilège*, des *Voyages* : tout ce reliquat manuscrit des préparatifs de Montesquieu, bien plus attachants que son œuvre ; Montesquieu en train de se faire, par une prodigieuse lecture, infatigablement décantée en notes, faits, anecdotes, idées, citations ; dans le *Spicilège* en particulier, où il enregistre ses continuelles acquisitions, où il transcrit pour son usage personnel les *analecta* cueillies pour lui par un savant lecteur de ses amis. Même ce compilé est bon : c'est du suc, choisi par Montesquieu. Il lit tout et il a tout lu : les historiens, les pères de l'Église, les poètes. Ses citations tirées de Martial, de Juvénal et de Pétrone sont exquises. Elles montrent le lecteur amusé par le trait vivant, le fait vrai ; très capable au reste de repousser telle interprétation abusive d'un commentateur, comme le sieur Nodot, qui voyait dans Trimalcion une caricature de Néron, parce qu'il y avait dans sa villa des insignes marins et des faisceaux : quel besoin de mobiliser Néron pour cela, quand Pétrone précise que Trimalcion a fait fortune en trafiquant sur mer ! D'autres fois Martial allégué donne plaisamment à penser sur la gaîté de Montesquieu. Il avait l'érudition joviale.

Il n'est pas seulement un grand lecteur. Il a rencontré, il a voyagé, il a vu. Il a visité l'Italie, l'Autriche, l'Allemagne. Voyageur, il devance Duclos et Stendhal, dans sa façon de circuler, de regarder, de noter ; et déjà ces notes, c'aurait pu être intitulé Rome, Naples et Florence ou Promenades dans

Rome. Montesquieu est le premier de nos écrivains à s'être intéressé aux arts, à l'architecture, à la peinture, qu'il étudie à Rome, à Venise, en amateur et en connaisseur. Il a naturellement le goût classique de son temps ; et à Pise il aura un mot méprisant pour les admirables fresques du Campo Santo si malheureusement détruites par la dernière guerre. Il est sociable, il aime voir le monde et s'entretenir. A Venise il rencontre l'aventurier Bonneval-Pacha, qui lui raconte les raisons de son exil et la bataille de Peterwardein. Il s'amuse d'un quidam qui rencontrant le nonce du pape masqué et, le reconnaissant, s'agenouille et lui demande sa bénédiction. A Vienne, l'empereur l'a reçu avec bonté. Naples n'a pas eu pour lui grand attrait, si ce n'est qu'à la cathédrale il a vu bouillir le sang de saint Janvier. Tout en admettant la bonne foi des religieux, il n'accepte pas le miracle. Il explique le phénomène par une raison de simple physique : le reliquaire conservé au frais et amené dans un lieu échauffé par la multitude du peuple et un grand nombre de bougies, c'est le changement de température qui fait monter le liquide dans le récipient, lui-même réchauffé par les mains du prêtre qui le montre : quelque chose enfin comme un thermomètre. Voilà bien le même homme qui disait qu'il aurait « *bien exécuté la religion païenne, où il ne s'agissait que de fléchir le genou devant quelque statue* ». Quant aux personnes qu'il a vues, il y a dans le *Spicilège* plusieurs pages d'un grand prix, datées du mois d'août 1734, et du château de La Ferté-Vidame, près de Laigle. C'était la maison où, depuis la mort du duc d'Orléans, Saint-Simon s'était retiré et où il écrivait ses Mémoires. En 1734 Saint-Simon avait cinquante-neuf ans, et Montesquieu quarante-cinq. Ils avaient dû

se connaître à Versailles, plus sûrement à Paris, auprès du Régent. Il faut imaginer cette visite, et Montesquieu encore jeune, déjà l'auteur célèbre de ses *Lettres*, curieux de savoir, interrogeant dans ce séjour l'atrabilaire duc et pair, alors en plein feu de ses *Mémoires*, et le questionnant sur ses souvenirs de la cour et sur Louis XIV. Le *Spicilège* enregistre au moment même les notes prises à La Ferté, qui seront remaniées deux fois par la suite pour aboutir dans les *Pensées* au portrait décisif, incisif et sans merci du roi : doux, libéral, avide, inquiet, despotique, dur, enfant, dupe, gouvernant, gouverné, faible, courageux, aimant la gloire et la religion, et n'ayant de sa vie connu ni l'une ni l'autre, « *et qui n'aurait eu aucun de ces défauts s'il avait été un peu mieux élevé et s'il avait eu un peu plus d'esprit* ». Cela corrobore Saint-Simon, de qui cela vient et dont les Mémoires comparés rejoignent presque mot pour mot, sur le même sujet, Montesquieu, Il est dommage que celui-ci n'ait rien consigné du séjour qu'il avait fait à La Ferté hors cet enregistrement de choses dites. Il n'y interroge qu'un témoin, et l'on eût été curieux de savoir quel air, quel regard, quelle voix, avait ce témoin passionné, ce futur auteur d'un chef-d'œuvre, quand il parlait de Louis XIV, de Lauzun ou de Maintenon, Mais l'époque n'avait pas ces préoccupations, et Montesquieu ne se doutait pas que ce qui nous importerait le plus ce serait non le portrait, mais le peintre en train de le peindre. Par bonheur, sans l'avoir voulu, Montesquieu se laisse voir ainsi dans ses admirables papiers. Avec lui aussi ce qu'il y a de mieux ce n'est pas le gibier, c'est la chasse. ●

Émile Henriot, de l'Académie française,
Le Monde daté du 06.10.1954

GRAMMAIRE



L'interrogation

L'interrogation est l'un des types de phrase. Elle sert en règle générale à demander une information ou à exprimer un questionnement. Selon le contexte, elle peut être plus ou moins contraignante pour le destinataire, jusqu'à avoir valeur d'ordre (par exemple quand un enquêteur demande : « Où étiez-vous au moment du crime ? »). Elle peut également exprimer la surprise, ou avoir un rôle argumentatif.

Les constructions

L'interrogation directe

Elle se caractérise à l'écrit par une ponctuation distinctive (le point d'interrogation) ; à l'oral, c'est l'intonation qui permet de la reconnaître.

a. Inversions

À l'écrit, elle implique une inversion des places traditionnelles du sujet et du verbe, si le sujet est un pronom personnel (ex. : Sais-tu où sont mes clefs ?). Cette caractéristique est plus rare à l'oral.

Si le sujet est un nom propre, ou un groupe nominal, il reste en première position mais est repris après le verbe par un pronom (ex. : Marc peut-il me remplacer ?).

b. Tournures interrogatives

Il existe plusieurs tournures interrogatives :
– la tournure *est-ce que*, derrière laquelle l'ordre traditionnel de la phrase ne change pas ;

– les pronoms interrogatifs *qui, que, quoi, lequel, laquelle*, etc. qui sont placés au début de la phrase. La question porte alors sur une personne ou un objet (ex. : Lequel de ces livres préfères-tu ?) ;

– le déterminant interrogatif *quel* (ex. : Quel chemin me conseilles-tu ?) ;

– certains adverbes, comme *comment, où, pourquoi, quand, combien*, qui font porter la question sur les circonstances (ex. : Combien de jours as-tu pour préparer ton examen ?).

L'interrogation indirecte

L'interrogation peut également être formulée dans une subordonnée et annoncée par un verbe introducteur dont le sens exprime l'idée d'interrogation, ou d'un savoir en suspens, tels que : *je (me) demande, j'ignore, j'étudie, je ne sais pas*. Il n'y a alors ni inversion ni ponctuation spécifique.

On ne peut alors utiliser que les formes simples des pronoms interrogatifs. *Qui est-ce qui* devient *ce qui* ; *qu'est-ce qui* devient *ce qui* ;

qu'est-ce que devient *ce que*. Par exemple, « Qu'est-ce qui s'est passé ? » devient « Dis-moi ce qui s'est passé ».

Les types d'interrogation

On distingue deux types d'interrogation :

– l'interrogation partielle, qui appelle l'apport d'une information manquante. L'intonation est descendante ; le terme interrogatif initial est mis en relief (ex. : Qui a téléphoné tout à l'heure ?) ;

– l'interrogation totale, qui appelle une réponse par « oui » ou « non ». L'intonation est montante (ex. : Es-tu là ?).

– La question rhétorique est un effet de style particulier, qui sert à souligner une information. On peut la considérer comme une affirmation implicite : le destinataire est invité à constater par lui-même l'importance du point mis en valeur par la question (ex. : Faut-il rappeler nos efforts passés ?).

L'INTERROGATION DANS UN TEXTE LITTÉRAIRE

TEXTE

PHÈDRE

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée :
[...] Il avait votre port, vos yeux, votre langage ;
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors ? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite :
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non : dans ce dessein je l'aurais devancée ;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours [...].

HIPPOLYTE

Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous

Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?

PHÈDRE

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?
(Jean Racine, *Phèdre*, II, 5)

QUESTIONS

1. « Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors / Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ? » Comment analysez-vous cette question ? Dans quelle mesure est-elle paradoxale ? Qu'exprime-t-elle des émotions de Phèdre et du problème profond qu'elle rencontre ?

2. « Qu'est-ce que j'entends ? » Analysez cette question. Que révèle-t-elle de la réaction d'Hippolyte ?

CORRIGÉ

1. C'est une question rhétorique puisque la réponse est donnée dans l'incise. Elle est donc paradoxale puisque Phèdre connaît parfaitement la réponse objective : le jeune âge d'Hippolyte. Cette jeunesse est le cœur du problème, puisqu'il y existe un décalage entre les générations : la belle-mère est amoureuse du beau-fils.

2. Il s'agit d'une nouvelle question rhétorique. Elle montre qu'Hippolyte a compris les sentiments que Phèdre exprime à son égard. Cette question est un cri de surprise, mais aussi une impossibilité à formuler ce qu'il entend, qui est trop indécent pour être dit.

La négation

Le principe de la négation est d'inverser l'information contenue dans une phrase ou proposition. Elle peut servir soit à décrire une réalité, soit à contester une affirmation antérieure venant d'une autre personne.

I. Construction

La négation lexicale

La négation peut être lexicale, c'est-à-dire que l'opposition est exprimée directement par les termes utilisés. C'est le cas avec les antonymes (*grand / petit, lent / rapide*) ou les termes formés par dérivation (*volontaire / involontaire*).

La négation grammaticale

La négation peut aussi être grammaticale ; la syntaxe de la phrase utilise alors des termes négatifs de plusieurs catégories :

- pronom (*rien, personne*) ;
- déterminant (*aucun*) ;
- adverbes (*ne... pas*).

II. Les types de négation

La **négation totale**, exprimée avec *ne... pas*, ou *ne... point*, inverse tout le sens de la phrase, ou conteste la phrase positive correspondante. Par exemple, « Je ne le savais pas » est le contraire de « Je le savais », ou une affirmation qui sous-entend : « Il serait faux de dire que je le savais ».

La **négation partielle** ne porte que sur un point de la proposition : *ne* est alors associé soit à un pronom (« Je n'en sais rien »), soit à un déterminant négatif (« Je ne connais aucun des invités »), soit à un complément circonstanciel de lieu (« Je ne trouve mes clefs nulle part ») ou de temps (« Je ne sais jamais quoi lui dire »).

La **négation restrictive**, malgré son nom et sa tournure, n'est pas réellement une négation, puisqu'elle vise le seul cas positif. On la forme avec *ne... que*, ou *rien... sinon, rien... sauf* (ex. : Il n'aime que les pâtes). On peut ajouter *pas* dans une tournure restrictive pour en inverser le sens : « Le féminisme ne concerne pas que les femmes ».

LA NÉGATION DANS UN TEXTE LITTÉRAIRE

TEXTE

LE COMTE (*prend la main de sa femme*) — Mais quelle peau fine et douce, et **qu'il s'en faut que** la comtesse ait la main aussi belle !

LA COMTESSE (*à part*) — Oh ! la prévention !

LE COMTE — A-t-elle ce bras ferme et rondet ! ces jolis doigts pleins de grâce et d'espièglerie ?

LA COMTESSE (*de la voix de Suzanne*) — Ainsi l'amour...

LE COMTE — L'amour... **n'est que** le roman du cœur : c'est le plaisir qui en est l'histoire ; il m'amène à tes genoux.

LA COMTESSE — Vous **ne l'aimez plus** ?

LE COMTE — Je l'aime beaucoup ; mais trois ans d'union rendent l'hymen si respectable !

LA COMTESSE — Que vouliez-vous en elle ?

LE COMTE (*la caressant*) — Ce que je trouve en toi, ma beauté...

LA COMTESSE — Mais dites donc.

LE COMTE — ... **Je ne sais** : moins d'uniformité peut-être, plus de piquant dans les manières, un je ne sais quoi qui fait le charme ; quelquefois un refus : que sais-je ? Nos femmes croient tout accomplir en nous aimant : cela dit une fois, elles nous aiment, nous aiment (quand elles nous aiment) et sont si complaisantes et si constamment obligeantes, et toujours, et sans relâche, qu'on est tout surpris, un beau soir, de trouver la satiété où l'on recherchait

le bonheur.

LA COMTESSE (*à part*) — Ah ! quelle leçon !

LE COMTE — En vérité, Suzon, j'ai pensé mille fois que si nous poursuivions ailleurs ce plaisir qui nous fuit chez elles, c'est **qu'elles n'étudient pas assez** l'art de soutenir notre goût, de se renouveler à l'amour, de ranimer, pour ainsi dire, le charme de leur possession par celui de la variété.

LA COMTESSE (*piquée*) — Donc elles doivent tout ?...

LE COMTE (*riant*) — Et l'homme **rien** ? Changerons-nous la marche de la nature ? Notre tâche, à nous, fut de les obtenir ; la leur...

LA COMTESSE — La leur ?...

LE COMTE — Est de nous retenir : on l'oublie trop.

LA COMTESSE — Ce **ne sera pas** moi.

LE COMTE — **Ni moi**.

FIGARO (*à part*) — **Ni moi**.

SUZANNE (*à part*) — **Ni moi**.

(Pierre Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, V, 8)

QUESTIONS

1. « Qu'il s'en faut que la comtesse ait la main aussi belle ! »

Montrez que cette phrase contient une négation.

2. Trouvez une négation restrictive et une négation partielle dans ce dialogue. Expliquez ces formules en fonction de l'état d'âme des personnages.

3. « LA COMTESSE (piquée) - Donc elles doivent tout ?

LE COMTE (riant) - Et l'homme rien ? »

Étudiez cet échange de répliques en montrant le rôle de la négation et de l'implicite.

CORRIGÉ

1. La phrase contient une négation lexicale portée par la tournure « qu'il s'en faut que ». Cela équivaut approximativement à la phrase : « la comtesse n'a pas la main aussi belle ».

2. Négation restrictive : « l'amour n'est que le roman du cœur ». La phrase redéfinit l'amour en lui assignant des limites : il est illusoire et sans lien avec la réalité. Cela exprime le point de vue désabusé du Comte après trois ans de mariage.

Négation partielle : « Vous ne l'aimez plus ? ». La phrase exprime l'inquiétude de la Comtesse, qui piège son mari pour savoir à quoi s'en tenir.

3. La phrase comporte une antithèse entre tout et rien. Il y a une ellipse du verbe dans la deuxième réplique. Cela souligne le côté cavalier du Comte, qui assume l'injustice de la situation telle qu'il la décrit, et que la Comtesse pointait implicitement, attendant sans doute un démenti.

Les propositions subordonnées conjonctives compléments circonstanciels

La proposition subordonnée conjonctive complément circonstanciel est une proposition subordonnée, c'est-à-dire qu'elle dépend d'une proposition principale dont elle complète le sens. On l'appelle conjonctive, parce qu'elle est introduite par une conjonction de subordination, ou une locution conjonctive. On l'appelle circonstancielle parce qu'elle sert à préciser les circonstances de l'action verbale. Dans une certaine mesure, elle peut être comparée à un complément circonstanciel dans une phrase simple.

Les constructions

Le subordonnant peut être de deux types :

- une conjonction simple (ex. : *que, si, quand, comme*) ;
- une locution conjonctive faite de plusieurs mots, et dans laquelle apparaît *que*. Elle peut être composée d'un adverbe suivi de *que* (*bien que, alors que...*) ou d'une préposition suivie de *que* (*dès que, pour que...*) ; il peut s'agir de formes complexes (*vu que, en attendant que, pourvu que...*).

Comme le complément circonstanciel dans la phrase simple, ces propositions peuvent généralement être supprimées ou déplacées dans la phrase.

Les types de propositions

L'expression du temps

Ces subordonnées sont introduites par *quand / lorsque, pendant que, après que, depuis que, comme...* *Quand* et *lorsque* sont synonymes (*lorsque* a une valeur plus littéraire).

L'aspect temporel exprimé peut être, selon les temps verbaux utilisés, soit la simultanéité, soit la succession.

Rappel : une conjonctive complément circonstanciel avec *avant que* se construit avec le subjonctif ; une conjonctive complément circonstanciel avec *après que* se construit à l'indicatif.

L'expression de la cause

Ces subordonnées sont introduites par *puisque, parce que, vu que, étant donné que...* Dans le cas de *puisque*, la proposition subordonnée sert à justifier la principale (ex. : Je reviendrai puisque tu me le demandes).

L'expression du but

Ces subordonnées sont introduites par *afin que, pour que...* (ex. : Je travaille afin que mes résultats s'améliorent).

L'expression de l'intensité

Ces subordonnées sont introduites par *si... que, tellement... que, à tel point que...* (ex. :

Je suis si fatiguée que j'ai dû renoncer à ce tournoi).

L'expression de l'opposition

Ces subordonnées sont introduites par *alors que, tandis que...* (ex. : Tandis qu'il multiplie les efforts, son frère n'en fait aucun).

L'expression de la concession

Ces subordonnées sont introduites par *bien que, même si...* (ex. : Bien que je sois la plus jeune du groupe, j'ai vite été acceptée par tous).

Les conjonctives commençant par *si*

Elles peuvent exprimer une hypothèse, une récurrence ou une opposition (ex. : Si ses compliments sont sincères, ils sont rares).

C'est le type de conjonctive ayant fonction de complément circonstanciel le plus complexe ; la subordonnée ne peut pas être supprimée.

LA CONJONCTIVE UTILISÉE EN FONCTION DE COMPLÉMENT CIRCONSTANCIEL DANS UN TEXTE LITTÉRAIRE

TEXTE

ROXANE À USBEK
À Paris

Oui, je t'ai trompé ; j'ai séduit tes eunuques ; je me suis jouée de ta jalousie ; et j'ai su de ton affreux sérail faire un lieu de délices et de plaisirs.

Je vais mourir ; le poison va couler dans mes veines : car que ferais-je ici, puisque le seul homme qui me retenait à la vie n'est plus ? Je meurs ; mais mon ombre s'envole bien accompagnée : je viens d'envoyer devant moi ces gardiens sacrilèges, qui ont répandu le plus beau sang du monde.

Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule, pour m'imaginer que je ne fusse dans le monde que pour adorer tes caprices ? que, pendant que tu te permets tout, tu eusses le droit

d'affliger tous mes désirs ? Non : j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre : j'ai réformé tes lois sur celles de la nature ; et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance. []

Tu étais étonné de ne point trouver en moi les transports de l'amour : si tu m'avais bien connue, tu y aurais trouvé toute la violence de la haine. (Montesquieu, *Lettres persanes*, lettre CLXI)

QUESTIONS

1. Retrouvez dans cet extrait une subordonnée conjonctive complément circonstanciel de sens temporel. Quel est son verbe principal ? En quoi cet ajout permet-il d'illustrer la relation entre les personnages ?

2. Repérez dans le texte une subordonnée

conjonctive complément circonstanciel servant à Roxane à justifier le choix qu'elle explique ici. Quelle information cette subordonnée apporte-t-elle ?

CORRIGÉ

1. La subordonnée est : « pendant que tu te permets tout ». Le verbe de la proposition principale est : « eusses le droit ». Cet ajout permet de montrer la domination écrasante d'Usbek, qui est soulignée par le polyptote qui joint « tout » et « tous ».

2. La subordonnée est : « puisque le seul homme [...] plus ». Le personnage meurt donc en partie par amour : la proposition précise les expressions « bien accompagnée » et « plus beau sang du monde », sinon difficilement compréhensibles.

Le lexique

Le lexique correspond à l'ensemble des mots d'une langue. Ces mots peuvent être formés de différentes façons, dont nous allons voir les principales.



La formation des mots

L'étymologie

L'étymologie est l'étude de la formation des mots à partir de ceux d'une autre langue. On appelle le mot source la racine. Le lexique français vient en large partie du latin et du grec.

Le français appartenant au groupe des langues latines, on trouve beaucoup de racines latines pour les termes de la langue courante. Par exemple, *chef* vient de *caput*, qui veut dire « tête » en latin. Le chef est en effet la tête d'un groupe. Le mot *chapeau* vient de la même racine, puisqu'un chapeau se porte sur la tête. Les racines latines peuvent aussi donner des mots savants, comme *apiculture*.

Le grec fournit des racines pour un lexique souvent technique ou abstrait. On en trouve notamment dans le vocabulaire médical (par exemple *hystérie*, qui vient du mot grec qui signifie « utérus ») ou dans le lexique des figures de style (une *métaphore*, étymologiquement, « porte le sens plus loin »). Il a aussi servi à créer des mots pour de nouveaux objets, comme le *téléphone* (étymologiquement : « la voix au loin »).

Les mots français peuvent provenir d'autres lexiques. Certains mots sont d'origine :

- gauloise : *berceau*, *caillou*, *charpente*, *gaillard*...
- allemande : *boulevard*, *calèche*, *foudre*, *hisser*...
- espagnole : *adjuvant*, *bourrique*, *carapace*...
- italienne : *masque*, *cavalier*, *concert*, *lavande*...

La dérivation

La dérivation consiste à créer de nouveaux mots par les jeux des affixes (préfixes et suffixes). Le mot est alors composé de plusieurs morphèmes : le radical, et le ou les affixes. Par exemple, *incroyable* contient deux morphèmes (préfixe *in-* et radical *croyable*). *Incroyablement* contient trois morphèmes (préfixe *in-*, radical *croyable*, suffixe *-ment*).

La dérivation permet de créer des antonymes (*juste / injuste*), de changer de catégorie grammaticale (*ferme*, adjectif ; *fermement*, adverbe) ou de jouer sur les connotations (*jaune* n'est pas identique à *jaunâtre*).

Les néologismes

Un néologisme est un mot nouveau qui s'ajoute au lexique de la langue. On peut forger des mots qui n'existaient pas avant,

comme *courriel* (pour *courrier électronique*) ou *pourriel* (pour *courrier électronique non désiré*, « pourri » ; on l'appelle aussi *spam*).

Parfois, il est pris dans une langue étrangère, tel quel (comme *hacker*) ou avec une transformation minimale (par exemple l'ajout de la terminaison en *-er* dans *spoiler*).

Un mot peut aussi prendre un nouveau sens, alors qu'il existait déjà : c'est le cas de *virus*, dans un contexte informatique, ou de *tablette* et *stylet*. On parle alors de « néosémie ».

L'analyse des mots

La polysémie

La polysémie est le fait qu'un même mot cumule plusieurs sens. Contrairement à l'homonymie, on considère qu'il s'agit bien du même mot, qui reçoit selon le contexte des nuances de sens parfois importantes. Pour parler de polysémie, il faut qu'un lien puisse exister entre les différents sens du mot.

Exemples :

- *Assiette* (plat pour manger, ou source de revenus) ;
- *Vivre* (être en vie ; habiter quelque part).

Sens propre, sens figuré

Un même mot peut également avoir un sens propre et un sens figuré. Le premier est le sens d'origine, en général un sens concret. On parle aussi de sens littéral. Le second prend une dimension imagée, métaphorique. Là aussi, l'évolution du sens peut aisément être perçue.

Exemples :

- *Plume* : au sens propre, elle recouvre le corps de l'oiseau ; elle peut être utilisée pour écrire. Au sens figuré, elle désigne le style d'un auteur, sa manière de s'exprimer ;
- *Tissu* : au sens propre, c'est une étoffe. Au sens figuré, c'est un ensemble d'éléments entrecroisés, comme dans *tissu urbain*, *tissu musculaire*, ou encore *tissu de mensonges*.

Les connotations

Les connotations sont des associations d'idées : certains sens s'ajoutent au sens premier d'un mot (ce qu'on appelle le sens dénoté). Selon qu'elles sont valorisantes ou non, on parlera de connotations mélioratives ou péjoratives.

Exemples :

- Le mot *rose* sert à désigner une fleur ; il est associé à des connotations mélioratives : le parfum, la beauté ;
- Le mot *rat* sert à désigner un rongeur ; il est associé à des connotations péjoratives : la saleté, la maladie, la peste.

L'analyse du lexique

Les antonymes

Les antonymes sont des mots de sens contraire : ils s'opposent par définition (ex. : *lent / rapide ; petit / grand ; jeune / vieux*).

On peut former des couples d'antonymes par dérivation (ex. : *heureux / malheureux ; cohérent / incohérent*).

Les synonymes

Les synonymes sont des mots de sens voisin. Les distinctions entre eux sont des nuances

soit de sens, soit de connotations, soit encore de niveau de langue. Il est recommandé, pour alléger le style, d'éviter les répétitions d'un même mot en utilisant plutôt des synonymes (ex. : *maison, résidence, demeure, habitat, logis, foyer...*).

Pour varier davantage le style, on peut également recourir à la périphrase (ex. : *la bien-aimée, la dulcinée, l'amie, la compagne, celle qui est tendrement aimée...*).

Les homonymes, homophones, homographes et paronymes

Les homonymes sont des mots qui peuvent être confondus, parce que leur forme écrite est identique, et qu'ils se prononcent de la même manière. Pourtant, leurs sens sont totalement sans rapport : on considère qu'il y a bien deux mots différents (ex. : un *bateau* qui navigue, et un *bateau* devant un portail de voiture).



Les homophones sont distincts à l'écrit mais identiques à l'oral. Ils sont nombreux en français (ex. : *mère, maire, mer*).

Les homographes, plus rares, s'écrivent de la même manière mais sont distingués à l'oral, comme des *fil*s (enfants de ses parents) et des *fil*s (pour la couture).

Il existe enfin des paronymes, mots de forme proche que l'on peut confondre par erreur, comme *allocution* et *allocation*.

LE LEXIQUE DANS UN TEXTE LITTÉRAIRE

TEXTE

Hadrien écrit à Marc qu'il se sait malade et que son médecin, Hermogène, l'a examiné le matin même.

Mais je ne compte plus, comme Hermogène prétend encore le faire, sur les **vertus** merveilleuses des plantes, le dosage exact de sels minéraux qu'il est allé chercher en Orient. Cet homme pourtant si **fin** m'a **débité** de vagues formules de réconfort, trop banales pour tromper personne ; il sait combien je hais ce genre d'imposture, mais on n'a pas **impunément** exercé la médecine pendant plus de trente ans. Je pardonne à ce bon serviteur cette tentative pour me cacher ma mort. Hermogène est savant ; il est même sage ; sa probité est bien supérieure à celle d'un vulgaire médecin de cour. J'aurai pour **lot** d'être le plus soigné des malades. Mais nul ne peut dépasser les limites **prescrites** ; mes jambes enflées ne me soutiennent plus pendant les longues cérémonies romaines ; je suffoque ; et j'ai soixante ans.

Ne t'y trompe pas : je ne suis pas encore assez **faible** pour céder aux imaginations de la peur, presque aussi absurdes que celles de l'espérance, et assurément beaucoup plus pénibles. S'il fallait m'abuser, j'aimerais mieux que ce fût dans le sens de la confiance ; je n'y perdrai pas plus, et j'en souffrirai moins. Ce terme si voisin n'est pas nécessairement immédiat ; je me couche encore chaque nuit avec l'espoir d'atteindre au matin. À l'intérieur des limites **infranchissables** dont je parlais tout à l'heure, je puis défendre ma position pied à pied, et même regagner quelques pouces du terrain perdu. Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge où la vie, pour chaque homme, est une défaite acceptée. Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien ; il en fut toujours ainsi ; il

en est ainsi pour nous tous. Mais **l'incertitude** du lieu, du temps, et du mode, qui nous empêche de bien distinguer ce but vers lequel nous avançons sans trêve, diminue pour moi à mesure que progresse ma maladie mortelle. Le premier venu peut mourir tout à l'heure, mais le malade sait qu'il ne vivra plus dans dix ans. Ma marge d'hésitation ne s'étend plus sur des années, mais sur des mois. (Marguerite Yourcenar, *Les Mémoires d'Hadrien* © Éditions Gallimard)

QUESTIONS

1. Cherchez l'étymologie du mot « vertu ». Faites le lien avec le contexte.
2. Décomposez les termes « impunément » et « infranchissable ». Que mettez-vous en lumière pour trouver le sens du mot ? Comment s'appelle cette manière de construire le lexique ? Trouvez un autre terme dans l'extrait construit de cette même manière.
3. Donnez un synonyme pour le verbe « débité » utilisé dans l'extrait. Faut-il comprendre « débité » au sens propre ou au sens figuré ? Quelle nuance de sens apporte ce verbe ? Comment appelle-t-on ce phénomène ?
4. « Cet homme pourtant si fin ». Dans quel sens faut-il prendre « fin » ici ? Comment appelle-t-on ce type d'usage ? « J'aurai pour lot d'être soigné ». Dans quel sens faut-il prendre « lot » ici ? Donnez un synonyme.
5. « Nul ne peut dépasser les limites prescrites ». Reformulez cette phrase en remplaçant « prescrites » par un synonyme ou une paraphrase. Que pouvez-vous dire sur le sens de ce mot ? En quoi le choix de ce terme est-il pertinent par rapport au contexte que décrit Hadrien ?

6. « Je ne suis pas encore assez faible ». Dans quel sens faut-il comprendre le mot « faible » ? En quoi est-il pertinent par rapport au contexte ?
7. Trouvez un couple d'antonymes dans les trois dernières phrases de l'extrait.

CORRIGÉ

1. « Vertu » vient de *virtus* : la force. Il s'agit d'une qualité masculine en latin, tant physique que morale. Ici, c'est le pouvoir des plantes qui est désigné. Mais cela entre en résonance avec la perte de force d'Hadrien, qui va de pair avec une autre vertu : la sagesse.
2. « im-puné-ment », « in-franchi-ssable ». Il s'agit de deux dérivations avec ajouts d'affixes (suffixes et préfixes). Autres exemples : *imposture, assurément, incertitude*.
3. Synonyme : « récit ». Il s'agit donc du sens figuré. Le terme dévalorise la parole concernée, qui ici est mensongère. Il a une connotation péjorative.
4. Le mot « fin » signifie « intelligent », « subtil ». Il s'agit ici du sens figuré. Il faut prendre le mot « lot » dans le sens figuré. Le mot « sort » en est un synonyme.
5. « Nul ne peut dépasser les limites tracées par le sort ». Le sens d'origine appartient au registre médical. C'est le médecin qui prescrit un traitement. Ici, cela entre en résonance avec le contexte, puisque Hadrien se plaint du zèle de son médecin qui refuse de laisser faire la nature.
6. Le mot « faible » est à comprendre sans doute dans le sens moral. Il s'agit d'une dégradation du corps mais pas de l'esprit. Cela montre la prévalence et la stabilité du second.
7. « Diminue » / « progresse ».

LE GUIDE PRATIQUE



Méthodologie et conseils

La dissertation

Chacun des quatre parcours associés comporte au moins trois extraits d'œuvres différentes de celles du programme. À cela s'ajoute la lecture cursive d'au moins trois autres œuvres intégrales. Enfin, des textes complémentaires seront aussi étudiés tout au long de l'année. Vous disposez donc de plusieurs **exemples maîtrisés** par sujet de dissertation, afin de nourrir votre raisonnement d'arguments solides.

Analyser le sujet

Le sujet peut être une simple **question**, mais aussi une **consigne** à l'impératif (« discutez », « analysez », etc.), lesquelles peuvent inclure une **citation**.

Abordez le sujet sans idée préconçue. Il faut analyser les termes exacts de la question. S'il s'agit d'une citation, toute connaissance sur son auteur, voire sur l'œuvre dont elle est issue, s'avèrera utile. Arrêtez-vous sur chaque terme du sujet en vous demandant ce qu'il implique. Soyez attentif aux expressions employées : « Dans quelle mesure... », « Peut-on vraiment dire... ». S'agit-il de réfuter une thèse, de la discuter, de la soutenir ?

Dès la lecture du sujet, notez au brouillon les idées qui vous viennent immédiatement à l'esprit : vous en écarterez sûrement certaines, mais cela vous permettra de solliciter rapidement vos ressources.

Construire le plan

On distingue principalement deux types de plan. Il est conseillé de faire six ou neuf

sous-parties, réparties en deux ou trois parties.

Le plan dialectique confronte différentes thèses, avant que ne soit donné un avis personnel. Il concerne les **questions fermées**, qui appellent une réponse par « oui » ou « non ». En général, on commence par soutenir une thèse en première partie avant de la nuancer en deuxième partie. Dans un troisième temps, on décale un petit peu les termes du sujet. Il faut être extrêmement attentif à ne pas vous contredire d'une partie à l'autre.

Le plan thématique (ou analytique) organise un raisonnement à l'appui d'une thèse, tentant d'en dégager tous les aspects de façon cohérente. Toutes les questions ouvertes se prêtent à ce type de plan. L'astuce consiste alors à trouver trois parties qui correspondent à des niveaux d'analyse différents. Le plan doit être construit selon une progression logique : on part toujours du plus simple pour aller vers le plus complexe. Le plan achevé, toutes vos idées doivent y avoir trouvé leur place.

Rédiger l'introduction et la conclusion

Pour l'**introduction**, procédez en plusieurs étapes : **amenez le sujet, dégagez la problématique, annoncez le plan**. Vous devez situer le sujet dans son contexte (histoire littéraire, événements historiques, etc.) en montrant qu'il a un intérêt. Les phrases trop vagues et générales sont à proscrire. Ensuite, reformulez ou citez la phrase du sujet : s'il s'agit d'une citation un peu longue, vous pouvez la tronquer en conservant les mots essentiels. Dégager la problématique revient à montrer en quoi la question posée par le



sujet donne matière à réfléchir. Cette étape doit vous permettre d'indiquer dans quel sens va progresser votre argumentation. On peut formuler la problématique sous forme d'une ou plusieurs questions. Enfin, il faut annoncer votre plan, en mettant l'accent sur les articulations logiques entre les parties.

La conclusion est peut-être la dernière étape de la dissertation, mais ce n'est pas la moins importante. C'est sur cette **note finale** que le correcteur restera. Il est conseillé de rédiger au brouillon la conclusion, avant même de commencer le développement. Vous saurez ainsi dès le départ où vous souhaitez aboutir. La conclusion a une double fonction : d'une part récapituler le chemin parcouru en mettant l'accent sur ce que vous avez démontré ; d'autre part, élargir le sujet,

L'ÉPREUVE ORALE

L'épreuve orale permet d'apprécier la qualité de l'expression orale du candidat ainsi que sa capacité à développer un propos et à dialoguer avec l'examineur. Elle est précédée d'un temps de préparation de 30 minutes et composée de deux parties qui s'enchaînent : l'exposé (12 minutes) et la présentation d'une œuvre (8 minutes).

L'EXPOSÉ (10 POINTS)

Le passage que vous aurez à expliquer est tiré de la liste d'œuvres et de textes que vous avez étudiés au cours de l'année. Lisez attentivement le texte plusieurs fois en mobilisant vos connaissances sur l'auteur, le genre, la période, la forme, etc. Au fil de la lecture, n'hésitez pas à annoter le texte. Listez au brouillon les premières idées qui vous viennent. Il faut dégager un axe de lecture, une perspective qui orientera votre

explication et montrera l'intérêt du passage étudié. Pour déterminer cet axe, posez-vous des questions : Qui parle ? De quoi ? Quel est l'enjeu du texte ? Quel est son plan (les différents mouvements du passage) ? Quel registre et quelle tonalité sont employés ? En quoi ce passage est-il caractéristique d'un mouvement ou d'un genre ?

La lecture méthodique est structurée en quatre étapes :

- l'introduction situe le texte dans l'œuvre et dans l'histoire littéraire ;

- la lecture à haute voix doit montrer que vous comprenez le sens du texte et respectez son ton, sa forme, etc. (en poésie, faites attention en particulier au mètre du vers) ;
- l'analyse proprement dite développe votre axe de lecture ;
- la conclusion récapitule les points les plus importants et tente une ouverture vers d'autres problématiques ou d'autres textes.
- Pour développer votre axe de lecture, vous devez suivre l'ordre du texte.

par exemple en évoquant une autre œuvre du même auteur, un courant littéraire qui s'est opposé par la suite à celui dont vous avez parlé.

Rédiger le développement

L'organisation générale du développement doit montrer que votre dissertation est cohérente et progresse : chaque partie ou sous-partie s'achève sur une transition qui récapitule ce qui vient d'être dit et fait le lien avec la partie suivante. Il est important d'illustrer chaque idée par des **exemples**, qui doivent être concis et présentés uniquement en fonction de l'idée qu'ils servent. Si vous choisissez d'introduire des citations, veillez à bien leur attribuer un auteur, à les mettre entre guillemets, à les retranscrire à la lettre et à signaler par des crochets tout passage supprimé. Pensez à soigner la présentation en aérant votre devoir par des sauts de lignes.

Le commentaire de texte

Un commentaire de texte consiste à montrer **de façon développée, littéraire et riche** que l'on a compris le texte proposé et que l'on est capable de l'analyser logiquement. On est évalué non seulement sur son contenu, mais aussi sur sa structure.

Conseils pour le brouillon

Commencez par **résumer le texte** en une phrase, ou son thème principal : ce qui constitue le premier niveau de lecture. Cela vous aidera pour trouver la problématique et à présenter le texte dans l'introduction.

Ensuite, faites un relevé des procédés poétiques, romanesques, théâtraux ou argumentatifs et cherchez un plan.

Trois types de procédés peuvent être relevés :

– **les procédés grammaticaux** : temps

verbaux, fonction, nature, ponctuation, etc. ;

– **les figures de style** : métaphores, hyperboles, comparaisons, énumération, anaphore, litote, etc. ;

– **les procédés liés au genre littéraire étudié** : procédés théâtraux, poétiques, romanesques ou argumentatifs.

Construire le plan

Idéalement, un plan de commentaire comporte six ou neuf sous-parties, réparties en deux ou trois parties. La première partie constitue le premier niveau d'analyse, la deuxième correspond à un niveau de lecture plus subtil, plus complexe. La troisième va encore plus loin.

La première ou deuxième partie peuvent prendre pour appui une **notion fondamentale** liée au genre étudié. Par exemple : le jeu sur les sonorités d'un poème. Pour la troisième partie, pensez aux grandes problématiques liées aux **genres littéraires** étudiés en classe.

Rédiger l'introduction et la conclusion

Pour l'**introduction**, les étapes à suivre sont les suivantes :

– commencez par une entrée en matière, dans laquelle vous pouvez faire une ou deux phrases sur le genre littéraire étudié (poésie, roman, théâtre, discours...). Essayez de relier cette entrée en matière avec le texte étudié ;

– présentez l'auteur et l'extrait, en résumant le texte de la façon la plus synthétique possible (deux ou trois phrases) ;

– présentez votre problématique, qui peut être introduite par « Ainsi, en quoi... ? », ou « Ainsi, dans quelle mesure... ? ». On peut aussi utiliser la forme indirecte : « Nous montrerons... » ;

– annoncez le plan, en rédigeant soit une phrase par partie annoncée, soit une seule phrase.

En **conclusion**, résumez les deux ou trois grandes parties de votre devoir en les reliant à la problématique, puis faites une ouverture sur un autre texte du même genre, en formulant bien le lien que celui-ci entretient avec le texte commenté.

Rédiger le développement

La première (et parfois deuxième) phrase de chaque sous-partie correspond au titre de celle-ci en lien avec le titre de la partie et avec la problématique. On y donne l'idée directrice de la sous-partie.

Ensuite, alternez (dans l'ordre que vous voulez) citation **courte** (ou plusieurs mots, comme des champs lexicaux) et **analyse de cette citation par un procédé littéraire ou grammatical, ou par une interprétation personnelle**. Chacune de vos citations doit être impérativement expliquée.

ATTENTION !

Dans la préparation de son cours, le professeur de la classe a lui-même le choix entre trois œuvres (et leur parcours associé) proposés par le programme national pour chacun des quatre objets d'étude (poésie, roman, théâtre et littérature d'idées). Ainsi, le jour du baccalauréat, vous aurez le choix entre trois sujets (chacun sur le même objet d'étude). Il s'agira évidemment de ne pas vous tromper et de choisir le sujet qui correspond au parcours étudié au cours de l'année.

LA QUESTION DE GRAMMAIRE (2 POINTS)

La question de grammaire porte sur un extrait du texte, souvent une phrase courte. Lisez-la attentivement et définissez le type de question posée (fonction ou nature d'un mot ou groupe de mots, construction d'une phrase, valeurs de temps verbaux).

LA PRÉSENTATION D'UNE ŒUVRE CHOISIE (8 POINTS)

La présentation de l'œuvre que vous avez choisie doit être méthodique.

Situation et analyse de l'œuvre

Rappelez-en l'auteur, le titre, la date, le genre, le mouvement littéraire et le contexte, dites de quoi elle parle, en suivant par exemple un schéma narratif ou actanciel, évoquez son intérêt et ses particularités. Par exemple, vous pouvez en souligner les significations majeures. Enfin,

vous pouvez commenter le style, le genre, les tonalités, les registres, les images...

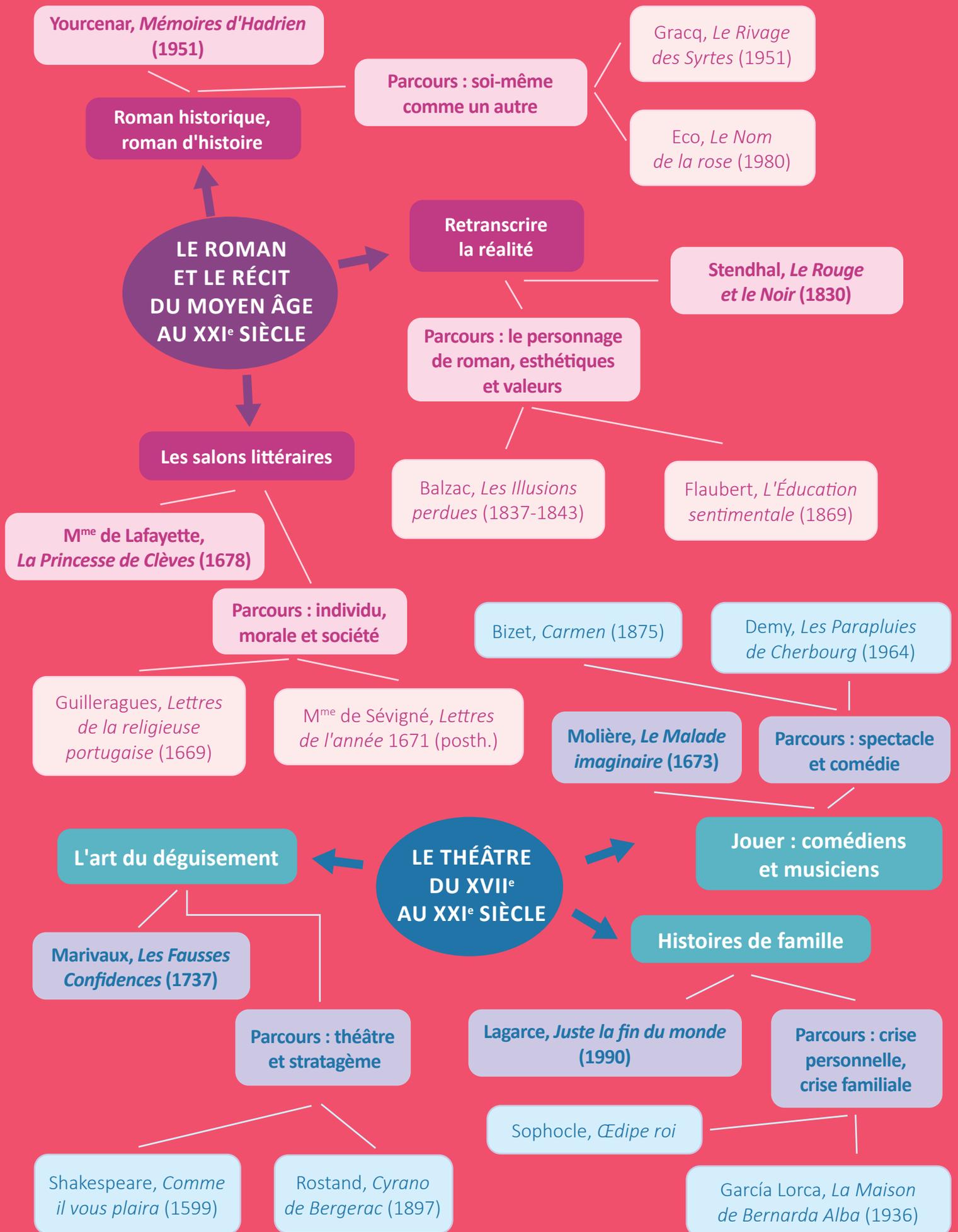
Raisons de son choix

Revenez sur vos impressions de lecture, vos émotions, l'éventuelle identification à un personnage ou à une situation. Vous devez souligner tout ce qui a résonné en vous. Tout en nuancant, vous pouvez exprimer un jugement sur l'œuvre, sans jamais tomber dans la caricature « positif / négatif ». Préférez distinguer

ce qui vous a touché, par rapport à ce qui vous a laissé plus indifférent. Enfin, expliquez pourquoi cette œuvre peut encore plaire aux lecteurs d'aujourd'hui, voire les éclairer. L'examineur vous posera ensuite plusieurs questions, qui vérifieront votre bonne maîtrise de l'œuvre présentée. Écoutez-les attentivement et répondez-y à l'aide d'arguments précis. Tâchez d'approfondir et de toujours nuancer vos propos.

Français : la synthèse du programme





Crédits iconographiques

Couverture

Portrait de Guillaume Apollinaire par Giorgio de Chirico, 1914 © Bridgeman Images

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

p. 6 : Mme de Lafayette DR - p. 8 : Balzac, wikimedia commons
p. 10 : *Portrait de Stendhal*, 1836 (huile sur toile), Valeri, Silvestro (1814-1902)
©Musée Stendhal, Grenoble, France / Bridgeman Images -
p. 15 : Villa Hadrienne ©AZemdega/iStock - p. 16 : Rimbaud, wikimedia commons

Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle

p. 26 : *Portrait de Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière*, par Pierre Mignard, wikimedia commons -
p. 29 : Gravure d'un médecin © wynnter/iStock - p. 30 : *Portrait de Pierre Carlet de Chambain de Marivaux*
par Louis-Michel von Loo, wikimedia commons - p. 32 : théâtre © aerogondo/iStock - p. 34 : Jean-Luc Lagarce
© DeepBlue98 - Own work, CC BY-SA 4/wikimedia commons - p. 37 : masque © Gldburger/iStock.

La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle

p. 46 : Victor Hugo © iStock - p. 48 : *Portrait d'Alphonse de Lamartine (1790-1869)*, 1830 (huile sur toile),
Decaisne, Henri (1799-1852) © Musée Lamartine, Macon, France / Bridgeman Images
p. 50 : Charles Baudelaire DR - p. 52 : *Epitavi*/iStock - p. 54 : Calligramme, wikimedia commons
p. 56 : *Le jeune Bacchus*, Caravage (1571-1610), c. 1589 (huile sur toile), / Galleria degli Uffizi,
Florence, Toscagne, Italie / Bridgeman Images

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

p. 68 : château de Montaigne, wikimedia commons - p. 70 : Jean de la Fontaine (huile sur toile),
Rigaud, Hyacinthe (1659-1743) © Musée Jean de la Fontaine, Chateau-Thierry, France / Bridgeman Images
p. 72 : Allégorie de la rhétorique DR - p. 74 : Montesquieu (huile sur toile), Ecole française,
(XVIII^e siècle) / Private Collection / Bridgeman Images - p. 76 : © Elenarts/iStock

Grammaire

p. 85 : © fstoppe123/iStock - © Mykola Sosiukin/iStock - © MediaProduction/iStock
© JazzIRT/iStock - p. 89 : © Image Source/iStock

Le guide pratique

p. 91 : FatCamera/iStock - PeopleImages/iStock
- Steve Debenport/iStock p. 92 : fizkes/iStock

EAN : 9782820811141

© rue des écoles - Le Monde, 2020

Éditions rue des écoles - 2 ter rue des Chantiers - 75005 Paris
Achevé d'imprimer en France par Aubin Imprimeur, en septembre 2020
Dépôt légal : octobre 2020



ÊTRE ASSUREUR MILITANT AUJOURD'HUI C'EST :

Favoriser **l'accès à l'éducation** et proposer des outils éducatifs gratuits **pour tous**, soutenir le monde associatif et agir pour l'inclusion, accompagner tous les **bénévoles** et éducateurs qui rendent possible la pratique du sport, mettre **l'humain au cœur** de toutes nos actions et de tous nos choix.

#ChaqueActeCompte

www.chaqueactecompte.fr



assureur militant

Réviser son bac
avec *Le Monde*

CAHIER
SPÉCIAL

16 pages pour
se tester avant
le bac

Testez-vous pour le bac

FRANÇAIS 1^{re}

50 questions
corrigées et commentées


rue des écoles

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

→ Le cours p. 5-17

Cocher la ou les bonnes réponses.

Question 1

Le mot « roman » :

- A. est de nos jours synonyme de prose.
- B. a toujours été utilisé pour désigner des ouvrages non versifiés.
- C. était autrefois utilisé pour désigner des ouvrages écrits en langue latine.
- D. pouvait au Moyen Âge faire référence à des récits oraux.

Question 2

Lesquels de ces romans sont associés correctement au mouvement littéraire auquel ils correspondent ?

- A. *Le Père Goriot* : réalisme
- B. *De la Terre à la Lune* : naturalisme
- C. *Les Lettres persanes* : genre épistolaire
- D. *La Condition humaine* : science-fiction
- E. *L'Étranger* : genre épistolaire
- F. *Les Misérables* : naturalisme

Question 3

Le roman pastoral :

- A. est le genre romanesque initié par Chrétien de Troyes, avec notamment *Le Chevalier à la charrette*.
- B. connaît un grand succès à partir de la Renaissance.
- C. met en scène des personnages en habits de bergers qui passent beaucoup de temps à parler d'amour.
- D. se déroule souvent dans un décor paisible inspiré de l'Antiquité grecque.

E. se caractérise par la présence de personnages masculins virils et guerriers.

Question 4

Qui est l'auteur de *L'Astrée* ?

- A. Cervantès
- B. Le Tasse
- C. Honoré d'Urfé

Question 5

Le roman d'analyse :

- A. se développe en partie en réaction au roman pastoral, dont les personnages et les situations sont jugés peu crédibles dans leur perfection idyllique.
- B. est le genre romanesque dont *Clélie, histoire romaine*, de Madeleine de Scudéry, est l'archétype.
- C. s'attache à décrire avec précision les sentiments et la psychologie de ses personnages.

Question 6

Voici un extrait de *La Guerre des Gaules*, œuvre dans laquelle Jules César retrace l'histoire de la conquête des Gaules. Il fait ici le récit du siège d'Alésia et de sa victoire sur le chef gaulois, Vercingétorix. Selon vous, pourquoi Jules César rédige-t-il son autobiographie à la troisième personne ? Quelle est son intention ? César se hâte pour prendre part au combat. Reconnaisant son approche à la couleur de son vêtement [...] et

apercevant les escadrons et les cohortes dont il s'était fait suivre [...], les ennemis engagent le combat. Une clameur s'élève des deux côtés, et une clameur aussitôt y répond de la palissade et de tous les retranchements. Les nôtres, renonçant au javelot, combattent avec l'épée. Soudain, les ennemis aperçoivent la cavalerie derrière eux. De nouvelles cohortes approchaient : ils prirent la fuite. Nos cavaliers leur coupent la retraite. Le carnage est grand. Sédullus, chef militaire des Lémovices et leur premier citoyen, est tué ; [...] on apporte à César soixante-quatorze enseignes ; bien peu, d'une armée si nombreuse, rentrent au camp sans blessure. (Jules César, *La Guerre des Gaules*, 58-52 av. J.-C.)

- A. Il veut masquer son identité au lecteur et faire comme si *La Guerre des Gaules* avait été écrite par quelqu'un d'autre.
- B. Il veut présenter *La Guerre des Gaules* comme un ouvrage historique qui retrace les événements dans toute leur vérité de façon neutre et objective.
- C. Il veut montrer que *La Guerre des Gaules* est avant tout un récit de fiction dans lequel lui-même n'est qu'un personnage.

Question 7

Comment peut-on définir le genre des Mémoires ?

- A. le récit fictif de la vie d'un personnage imaginaire
- B. le récit réel de la vie d'un homme de lettres, d'un artiste ou d'un inconnu
- C. le récit réel de la vie d'un personnage public

Question 8

Qui est l'auteur de la citation suivante : « Un type, dans le sens qu'on doit attacher à ce mot, est un personnage qui résume en lui-même les traits

caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre » ?

- A. Honoré de Balzac
- B. François-René de Chateaubriand
- C. Émile Zola

Question 9

Que signifie la phrase de Guy de Maupassant : « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. » (Préface de *Pierre et Jean*, 1888) ?

- A. La réalité telle qu'elle apparaît dans les œuvres réalistes est nécessairement reconstruite.
- B. Les œuvres réalistes ont réussi à transcrire la réalité brute, exactement telle qu'elle est à l'extérieur du roman.
- C. L'ambition des réalistes est de montrer que la réalité est une pure illusion.

Question 10

Selon les écrits théoriques d'Alain Robbe-Grillet, de quoi a besoin le « Nouveau Roman » ?

- A. d'une intrigue
- B. de personnages précisément décrits
- C. d'une narration objective qui laisse au lecteur le soin de construire l'univers du roman
- D. de portraits psychologiques complets
- E. d'un narrateur omniscient

Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle

→ Le cours p. 25-37

Cocher la ou les bonnes réponses.

Question 11

Au théâtre, qu'est-ce qui constitue un second niveau d'énonciation ?

- A. les monologues
- B. le dialogue entre les différents personnages de la pièce
- C. le dialogue avec le public

Question 12

Comment appelle-t-on cette réplique du *Cid* ?

DON DIÈGUE

Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?

Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers

Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?

Mon bras qu'avec respect toute l'Espagne admire,

Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,

Tant de fois affermi le trône de son roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?

Ô cruel souvenir de ma gloire passée !

Œuvre de tant de jours en un jour effacé !

Nouvelle dignité fatale à mon bonheur !
Précipice élevé d'où tombe mon honneur !

Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,

Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte ?

Comte, sois de mon prince à présent

gouverneur ;

Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur ;

Et ton jaloux orgueil par cet affront insigne

Malgré le choix du roi, m'en a su rendre indigne.

(Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, 1636)

- A. un quiproquo
- B. un monologue
- C. une tirade

Question 13

Dans le langage théâtral, comment appelle-t-on ce type de dialogue ?

CÉLIMÈNE

Où courez-vous ?

ALCESTE

Je sors.

CÉLIMÈNE

Demeurez.

ALCESTE

Pourquoi faire ?

CÉLIMÈNE

Demeurez.

ALCESTE

Je ne puis.

CÉLIMÈNE

Je le veux.

ALCESTE

Point d'affaire.

Ces conversations ne font que m'ennuyer,

Et c'est trop que vouloir me les faire essayer.

(Molière, *Le Misanthrope*, acte II, scène 3, 1666)

- A. des stichomythies
- B. des apartés
- C. des didascalies

Question 14

Dans *L'Avare*, l'odieux Harpagon soupçonne son valet La Flèche de lui avoir dérobé de l'argent. Sur quel(s) ressort(s) comique(s) cet extrait repose-t-il ?

HARPAGON

Attends. Ne m'emportes-tu rien ?

LA FLÈCHE

Que vous emporterais-je ?

HARPAGON

Viens ça, que je voie. Montre-moi tes mains.

LA FLÈCHE

Les voilà.

HARPAGON

Les autres.

LA FLÈCHE

Les autres ?

HARPAGON

Oui.

LA FLÈCHE

Les voilà.

HARPAGON (*désignant les chausses.*)

N'as-tu rien mis ici dedans ?

LA FLÈCHE

Voyez vous-même.

HARPAGON (*tâtant le bas de ses chausses.*)

Ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les receleurs des choses qu'on dérobe ; et je voudrais qu'on en eût fait pendre quelqu'un. (Molière, *L'Avare*, acte I, scène 3, 1668)

- A. le comique de mots
- B. le comique de gestes
- C. le comique de situation
- D. le comique de caractère

Question 15

Quel procédé stylistique utilise ici Bazile pour développer son idée ?

BAZILE

La calomnie, monsieur ! Vous ne savez

guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville en s'y prenant bien : et nous avons ici des gens d'une adresse !... D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, pianissimo murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et piano, piano, vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait ; il germe, il rampe, il chemine, et rinforzando de bouche en bouche il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez Calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil. Elle s'élanche, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un crescendo public, un chorus universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait ? (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, acte II, scène 8, 1775)

- A. la périphrase
- B. la métaphore filée
- C. l'oxymore

Question 16

Parmi ces éléments, lesquels sont laissés au choix du metteur en scène ?

- A. le ton des personnages
- B. la musique
- C. la lumière
- D. les déplacements des personnages
- E. les répliques des personnages

Question 17

Quelles sont les principales caractéristiques de la comédie au xvii^e siècle ?

- A. Les personnages sont des nobles.
- B. La comédie aborde différents aspects de la vie familiale et sociale,

restant généralement dans la sphère privée.

- C. La pièce se découpe obligatoirement en cinq actes écrits en vers.
- D. Le registre est comique et la fin, généralement heureuse.
- E. L'unité de temps, de lieu et d'action ne s'applique pas.

Question 18

Parmi les propositions suivantes, lesquelles sont des règles du théâtre classique ?

- A. la règle de la bienséance
- B. la règle du plateau
- C. la règle de la vraisemblance

Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours

→ Le cours p. 45-57

Cocher la ou les bonnes réponses.

Question 19

Quelle est la figure de style mise en valeur dans l'extrait suivant ?

Pauvreté, qui n'est point dans l'aisance,
Amena son fils Larcin
Qui pour aider sa mère
S'en va en courant au gibet
Et s'y fait quelquefois pendre
Car sa mère ne peut le défendre ;
Son père non plus, Cœur faibli,
Qui de chagrin en est accablé.
(*Le Roman de la Rose*, Jean de Meung, 1270-1275)

- A. une antithèse
- B. une allégorie
- C. une comparaison

Question 20

Voici une phrase extraite d'*Atala* (1801) de Chateaubriand : « Le désert déroulait maintenant devant nous ses solitudes démesurées. » En quoi peut-on dire qu'elle relève de la prose poétique ?

- A. Elle est construite sur un jeu d'assonances et d'allitérations.
- B. Son rythme est celui d'un

alexandrin, suivi d'un octosyllabe.

- C. Elle évoque la nature, sujet poétique privilégié.

Question 21

Parmi ces propositions, quelles sont les contraintes formelles que peut se donner le genre poétique ?

- A. le mètre (pair ou impair)
- B. le schéma de rimes
- C. la métaphore
- D. la strophe
- E. le vers
- F. la tonalité mélancolique

Question 22

Lequel de ces vers contient une diérèse ?

- A. « La nature est un temple où de vivants piliers » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Harmonie du soir », 1857)
- B. « Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien » (Arthur Rimbaud, *Le Cahier de Douai*, « Sensation », 1870)
- C. « Les nuages du ciel ressemblaient à des marbres » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, « À quoi pensaient les deux cavaliers », 1856)

Question 23

Voici le poème « À une passante » de Baudelaire. Quelle est sa forme ?

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « À une passante », 1857)

- A. C'est un rondeau.
- B. C'est une ballade.
- C. C'est un sonnet.
- D. C'est un pantoum.
- E. Ce n'est pas un poème de forme fixe.

Question 24

Qui est l'initiateur du poème en prose ?

- A. Aloysius Bertrand (1807-1841)
- B. Charles Baudelaire (1821-1867)
- C. Arthur Rimbaud (1854-1891)

Question 25

Qu'est-ce qu'un calligramme ?

- A. un poème qui se lit de haut en bas

- B. un poème dont la forme mime le sujet traité
- C. un poème dont tous les vers sont anaphoriques

Question 26

Dans ces strophes extraites du poème « Le Lac », quels thèmes chers à la poésie romantique retrouve-t-on ?

Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?

Parlez : nous rendez-vous ces extases sublimes

Que vous nous ravissez ?

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !

Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,

Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,

Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,

Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,

Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages

Qui pendent sur tes eaux.

(Alphonse de Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1823)

- A. la nostalgie liée à la fuite du temps
- B. l'angoisse de la mort
- C. l'exaltation du sentiment personnel
- D. la communion de l'âme avec la nature

Question 27

Parmi les auteurs suivants, lesquels écrivent de la poésie engagée pendant la Seconde Guerre mondiale ?

- A. Victor Hugo
- B. Paul Éluard
- C. Louis Aragon

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

→ Le cours p. 65-77

Cocher la ou les bonnes réponses.

Question 28

Une définition est attribuée à chacun de ces termes. Est-ce la bonne ?

- A. détracteur : qui s'oppose à une thèse et la contredit
- B. apologie : long discours enflammé
- C. diatribe : éloge enthousiaste
- D. polémique : cliché, idée usée et banale, parfois sans véritable justesse
- E. poncif : « combat » opposant deux adversaires aux vues opposées

Question 29

Quelle œuvre de La Rochefoucauld se présente sous la forme d'un recueil de courts développements réunis autour de différents thèmes, tels que les femmes, les grands, la cour, etc. ?

- A. Les *Fables*
- B. Les *Caractères*
- C. Les *Maximes*

Question 30

Dans les *Lettres persanes* Montesquieu utilise une argumentation :

- A. indirecte.
- B. directe.

Question 31

Dans le conte philosophique et la fable, l'argumentation :

- A. s'efface devant la fiction.
- B. est prise en charge par la fiction.
- C. est séparée de la fiction.

Question 32

Parmi les auteurs suivants, lesquels sont des fabulistes français ?

- A. Ésope
- B. Phèdre
- C. Jean de La Fontaine
- D. Jean-Pierre Claris de Florian
- E. Jean Anouilh

Question 33

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

- A. un récit réaliste qui dépeint fidèlement la société
- B. un récit qui présente favorablement une idéologie destructrice
- C. un récit qui dépeint une société fictive, particulièrement noire et terrible

Question 34

Quels sont les différents types d'argumentation indirecte ?

- A. la fable
- B. le conte philosophique
- C. l'utopie
- D. la contre-utopie
- E. la parabole
- F. l'essai

Question 35

Qui est l'auteur de cette citation : « je pense, donc je suis » ?

- A. René Descartes
- B. Blaise Pascal
- C. Montaigne

Question 36

Qui est l'auteur de cette citation :
« Il faut cultiver notre jardin » ?

- A. Jean-Jacques Rousseau
 B. Voltaire
 C. François de La Rochefoucauld

Question 37

Qui est l'auteur de cette citation :
« Le monde récompense plus souvent
les apparences du mérite que le mérite
même » ?

- A. Blaise Pascal
 B. Montaigne
 C. François de La Rochefoucauld

Grammaire

→ Le cours p. 85-90

Cocher la ou les bonnes réponses.

Question 38

Complétez les phrases suivantes avec
les conjonctions : *tandis que, quoique,*
quoi que, quelque... que, tout... que (ou
leur forme élidée ou accordée).

- A. il ait promis de
venir, je ne compte guère sur lui.
 B. Paul est
robuste, sa sœur est toujours malade.
 C. fanfaron
 il est, il a peur d'une
souris.
 D. raisons
 elle me donne, elle
est inexcusable.
 E. il arrive, nous
sommes là pour lui prêter assistance.

Question 39

Quelles phrases contiennent une
proposition subordonnée d'opposition ?

- A. Je regardais la télévision, pourtant
j'avais envie de dormir.
 B. Quoique tout les sépare, ils vivent
ensemble depuis plus de dix ans.
 C. Quand bien même il le voudrait,
il ne le pourrait pas.
 D. Cet élève écrit si mal qu'on ne peut
pas le lire.

- E. Contre l'avis de ses parents, Johan a
décidé de partir seul en vacances.
 F. Si grande que fût sa curiosité,
Juliette feignait l'indifférence.

Question 40

Lesquels des verbes en gras sont au
subjonctif ?

- A. Si tu **venais** mardi, je te donnerais
ton cadeau.
 B. Au cas où tu **serais** malade, je serai
là pour te remplacer.
 C. Je le crois à condition qu'il **puisse**
prouver ses affirmations.
 D. Marine sera enchantée, pourvu que
Pierre **viene** la voir.
 E. Les enfants m'écriront pour peu
qu'ils **trouvent** du papier.

Question 41

Conjugez les verbes des propositions
principales au temps et au mode qui
conviennent.

- A. En admettant que tu
(avoir) raison, qu'arrivera-t-il ?
 B. Au cas où il (avoir)
raison, prenons nos précautions.
 C. Invitons-la, pour peu qu'elle
..... (vouloir) nous
accompagner.

- D. Si elle (vouloir) venir, elle est la bienvenue.
- E. N'importe quel horaire conviendra pourvu que tu (être) à l'heure.

Question 42

Dans quelle(s) phrase(s) le mot souligné est-il une conjonction de subordination ?

- A. Je crois que tout est prêt.
- B. C'est Jeanne que je plains.
- C. Où passent-ils leurs vacances ?
- D. Voici le village où il habite.
- E. Si je viens, Luc sera-t-il là ?
- F. Je me demande s'il réussira.
- G. Thibault est si grand que je ne peux l'embrasser.

Question 43

Dans la phrase : « le roman que je t'ai prêté est très beau ! », le mot *que* est :

- A. un adverbe exclamatif.
- B. une conjonction de subordination.
- C. un pronom relatif.

Question 44

Quelles sont les phrases qui expriment une opposition ?

- A. Comme elle n'a rien pris au petit-déjeuner, elle est tombée dans les pommes.
- B. En dépit de son chagrin, il éclata de rire.
- C. Elle a eu beau lui expliquer la situation, il n'a pas compris.
- D. Tout faible qu'il paraisse, il est capable de porter de lourdes charges.
- E. Le tableau est tombé quand il s'est appuyé contre le mur.

Question 45

Complétez les phrases pour passer du discours direct au discours indirect.

- A. Zoé lui a dit : *Je t'invite à ma soirée d'anniversaire.*
Zoé lui a dit à

d'anniversaire.

- B. Son frère lui demanda : *Pourquoi n'es-tu pas venu hier ?*
Son frère lui demanda
il

Question 46

Lesquels de ces couples de mots sont des paronymes ?

- A. maire / mère
- B. fils (de couture) / fils (enfants)
- C. éminent / imminent

Question 47

Dans quelles phrases la négation est-elle partielle ?

- A. Je ne veux pas sortir ce soir.
- B. Je ne peux plus continuer comme ça.
- C. Elle ne trouva aucune réponse à lui apporter.

Question 48

Quel est la nature du mot « aucun » ?

- A. déterminant
- B. adverbe
- C. pronom

Question 49

Lesquelles de ces phrases comportent une négation lexicale ?

- A. Il n'est pas insensible.
- B. Mécontent, il décida de partir.
- C. Quel ne fut pas son chagrin !

Question 50

Laquelle de ces phrases contient une négation restrictive ?

- A. Que ne suis-je venu hier !
- B. Je crains qu'il ne parte.
- C. Cela ne concerne que lui.

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

Question 1. A, D.

À l'origine, on appelle « roman » les récits écrits en « roman », c'est-à-dire en langue romane plutôt qu'en latin. Ces récits sont généralement versifiés et colportés par les troubadours et les trouvères, sous forme orale.

Question 2. A, C, F.

Le titre est un indice, qui oriente la lecture ; il peut mettre l'accent sur le personnage principal (le « protagoniste »), sur le thème, sur le genre, etc.

Question 3. B, C, D.

Le roman pastoral se développe à partir de la Renaissance, tandis que les divertissements de cour se font de moins en moins violents. Tous les personnages, masculins comme féminins, y sont sensibles et chastes.

Question 4. C.

C'est Honoré d'Urfé qui est l'auteur de *L'Astrée*. C'est une œuvre majeure du XVII^e siècle, un roman à tiroirs de près de 6 000 pages dont l'intrigue repose sur l'amour entre Astrée et Céladon.

Question 5. A, C.

Le roman d'analyse se développe en effet dans le contexte d'un mouvement de critique du roman pastoral. Mais *Clélie, histoire romaine* est plutôt un roman précieux. L'archétype du roman d'analyse est *La Princesse de Clèves* de M^{me} de La Fayette.

Question 6. B.

En parlant de lui-même à la troisième personne, il manifeste sa volonté de prendre de la distance avec les événements. Il semble ainsi s'engager à faire preuve de la plus grande objectivité et garantit au lecteur la vérité historique des faits qu'il relate.

Question 7. C.

Le mémorialiste est un personnage public qui a participé aux événements historiques de son temps en tant qu'acteur ou témoin et qui les relate afin de communiquer au lecteur son approche personnelle de l'Histoire.

Question 8. A.

Honoré de Balzac s'exprime ainsi dans la préface de son roman *Une ténébreuse affaire*. Certains personnages d'auteurs comme Émile Zola ou Honoré de Balzac sont si exemplaires d'un milieu donné qu'ils en deviennent des « types ».

Question 9. A.

Maupassant insiste sur l'expression « faire vrai », montrant ainsi que le romancier réaliste « fabrique » de toutes pièces un univers qui n'a que l'apparence du réel.

Question 10. C.

Les auteurs du Nouveau Roman refusent la subjectivité et la psychologie. L'intrigue et les personnages ne leur paraissent pas indispensables.

Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle

Question 11. C.

Le texte de théâtre se distingue par une double énonciation : au premier niveau, les personnages conversent entre eux. Au deuxième niveau, les personnages et l'auteur s'adressent directement au spectateur.

Question 12. B.

Le célèbre monologue de Don Diègue prend place à la scène 4 de l'acte I. Le vieil homme vient d'être giflé par le Comte et, trop faible pour tirer son épée, n'a pu laver lui-même cet affront. Il déplore donc sa vieillesse et porte un regard plein d'amertume sur son glorieux passé.

On voit clairement ici que le monologue est un moment d'introspection et

d'épanchement. Dans la tragédie, il intervient toujours à un moment critique où le personnage a besoin de réfléchir, de prendre une décision. En ce sens, il est un moteur essentiel de l'action dramatique.

Question 13. A.

Ce type de dialogue révèle généralement un échange d'une grande intensité.

Question 14. A, B, D.

Molière fait ici jouer plusieurs ressorts comiques : la réplique « les autres ? » relève du comique de mots ; le jeu de scène auquel se livrent les deux personnages (La Flèche montre ses mains, puis fait mine d'en montrer une autre paire, Harpagon le fouille, etc.) est un comique de gestes ; Harpagon fait preuve d'une extrême méfiance, dictée par son avarice (comique de caractère).

Question 15. B.

Dans cette tirade fort célèbre, Bazile, le professeur de chant, utilise la métaphore filée (rapprochement de mots dans une relation de ressemblance qui se poursuit au fil du texte) de la musique. Les termes musicaux employés guident l'acteur dans sa diction et sa respiration. Les mouvements de cette tirade ont fortement inspiré Gioacchino Rossini (1792-1868) qui composa « l'air de la calomnie », un des moments les plus remarquables de son opéra-comique *Il Barbiere di Siviglia* (1816).

Question 16. A, B, C, D.

Même lorsque les didascalies sont précises, c'est au metteur en scène de décider de la manière dont les acteurs se déplacent et prononcent leur texte. C'est souvent lui, également, qui dirige les choix en matière de lumière et de musique.

Question 17. B, D.

La comédie, qui met en scène des bourgeois et non des nobles, a une forme plus libre que la tragédie et n'est pas forcément en vers. En revanche, l'unité de lieu, de temps et d'action s'applique.

Question 18. A, C.

Les règles du théâtre classique sont celles de la vraisemblance, de la bienséance, et des trois unités (de temps, de lieu et d'action).

La poésie du XIX^e au XXI^e siècle

Question 19. B.

L'allégorie est une métaphore animée et se signale souvent au lecteur par une majuscule. Elle est fréquente dans les fables pour sa forte puissance représentative : les idées prennent vie.

Question 20. A, B.

Cette phrase est constituée de deux membres : le premier épouse le rythme parfaitement régulier de l'alexandrin (Le désert / déroulait / maintenant / devant nous) ; le second se déploie comme un octosyllabe, créant un effet de rupture. Ces deux séquences rythmiques sont liées entre elles par un jeu de sonorités en écho : désert / démesurées ; maintenant / devant.

Question 21. A, B, D, E.

La poésie est un genre qui s'est longtemps fixé des contraintes fortes pesant sur la forme : respecter certaines longueurs de vers, certains schémas de rimes, un nombre précis de strophes et de vers par strophe, etc. Ces contraintes varient selon la forme du poème (un sonnet, une ballade) et selon l'époque. Au XVIII^e siècle, par exemple, Boileau, dans son *Art poétique*, pose les jalons de ce qui deviendra l'idéal de la poésie classique. À partir du XIX^e siècle, certains poètes contestent ces contraintes imposées à la poésie par le classicisme. Le poète devient alors libre de s'affranchir de la codification du genre.

Attention, la poésie n'a pas de tonalité particulière : elle peut être tout aussi bien mélancolique que comique, par exemple.

Question 22. B.

La diérèse porte sur bohémien (bohémien). Il est très important de repérer les

dièrèses au sein des vers. Outre qu'elles permettent au poète d'obtenir un mètre régulier (ici, l'alexandrin), elles mettent en valeur un mot qui, de ce fait, focalise l'attention du lecteur. Il est indispensable de les inclure dans un commentaire de texte. Rappel : l'antonyme de la dièrèse est la synèrèse.

Question 23. C.

Le poème intitulé « À une passante » (Baudelaire) est un sonnet : il est en effet composé de deux quatrains et deux tercets ; les vers sont des alexandrins.

Question 24. A.

Publié en 1842, le recueil d'Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit* est constitué de poèmes sans vers, mais comportant des strophes et des rythmes proches de la poésie versifiée. Le poète a la volonté de créer « un nouveau genre de prose », c'est-à-dire aussi un nouveau genre de poésie. Le recueil est passé inaperçu jusqu'à ce que Baudelaire le cite avec admiration et le revendique comme source d'inspiration pour ses *Petits Poèmes en prose* (1869).

Question 25. B.

Le calligramme est un type de poème principalement employé par Guillaume Apollinaire. Le texte est organisé de manière à reproduire graphiquement le sujet du poème (une fontaine, une colombe par exemple).

Question 26. A, B, C et D.

Marquée par le lyrisme personnel et l'effusion du sentiment, la poésie de Lamartine est caractéristique du romantisme. Ici, le poète évoque le tourment de son âme face à la fuite du temps et à la perspective de la mort.

La nature sauvage apparaît comme le témoin privilégié des jours heureux et la gardienne du souvenir. À la fois mystérieuse, violente (« forêts obscures », « orages », « noirs sapins », « rocs sauvages ») et douce (« belle nature », « riantes coteaux »), elle est le reflet de l'âme du poète.

Question 27. B, C.

Victor Hugo a écrit de la poésie engagée, mais il s'agit d'un auteur du XIX^e siècle.

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

Question 28. A, B.

Un détracteur est un interlocuteur (ou lecteur) qui s'oppose à une thèse et la contredit.

Faire l'apologie de quelque chose ou de quelqu'un, c'est en faire l'éloge. Cela désigne tout discours qui vise à justifier ou à glorifier une personne ou une doctrine. Il appartient alors au vocabulaire de l'éloge et s'oppose au blâme.

Une diatribe est une longue tirade, au ton violent, souvent injurieux.

Une polémique (du grec *polemos*, la guerre) est un « combat » opposant deux adversaires aux vues opposées ; le registre polémique se caractérise par des adresses à l'interlocuteur (questions, apostrophes, pronoms personnels de la 2^e personne, etc.), un vocabulaire assez violent, des attaques, etc.

Un poncif désigne un cliché, une idée banale, usée, voire fausse.

Question 29. C.

« Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit. » La Rochefoucauld use dans ses *Maximes* d'une argumentation de type direct, où l'art de la formule est poussé à son paroxysme.

Question 30. A.

Lettres persanes est un roman épistolaire dans lequel les personnages sont des étrangers en visite en Europe. Découvrant des usages et coutumes éloignés des leurs, ils s'en étonnent et s'en indignent. Ce faisant, ils permettent au lecteur européen de reconsidérer ce qu'il prenait pour évident, et de le critiquer éventuellement.

Question 31. B.

Le conte philosophique et la fable ne peuvent être lus comme des récits ordinaires : de nombreux indices rappellent en permanence au lecteur que la fiction est une argumentation en acte, qu'elle est soutenue par une charpente argumentative solide. La thèse de l'auteur est ainsi prise en charge par le récit, les arguments étant portés par des personnages et pouvant être induits de situations concrètes.

Question 32. C, D, E.

Le plus grand fabuliste français est La Fontaine (1621-1695), dont les fables ont été écrites entre 1668 et 1694. Vient ensuite Florian (1755-1794) ; certaines fables de ses fables sont ancrées dans la mémoire collective. Au ^{xx}e siècle, c'est Anouilh (1910-1987) qui publia un recueil de fables en 1962.

Question 33. C.

Traditionnellement, l'utopie dépeint un monde fictif idéal : ainsi, Cyrano de Bergerac, au ^{xvii}e siècle, décrit, dans ses *États et empires de la lune et du soleil*, un monde qui à bien des égards est l'inverse du nôtre.

Les contre-utopies nous plongent dans un monde fictif terrifiant, qui menace de devenir le nôtre si nous ne faisons rien : Georges Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), décrit ainsi une société dominée par une idéologie totalitaire, directement inspirée du nazisme.

Question 34. A, B, C, D, E.

Une parabole est un récit allégorique simple à visée morale ou religieuse. Dans une utopie, l'auteur invente un lieu parfait ; dans une contre-utopie, un univers sombre et effrayant. L'essai relève de l'argumentation directe.

Question 35. A.

Cette formule célèbre est de Descartes, philosophe du ^{xvii}e siècle.

Question 36. B.

Cette phrase est la dernière du conte philosophique *Candide* de Voltaire ; elle invite

à une forme de sagesse, celle qui consiste à rester dans ce qui est à notre portée (« notre jardin »), mais en tâchant d'en profiter et de le faire fructifier.

Question 37. C.

Cette citation est extraite des *Maximes* de La Rochefoucauld. Il met ici en relief l'erreur dans laquelle nous sommes lorsque nous croyons reconnaître une vertu, puisque nous nous laissons abuser par les apparences au lieu de chercher la véritable valeur.

Grammaire

Question 38.

A. Quoiqu' ; **B.** Tandis que ; **C.** Tout... qu' ; **D.** Quelques... qu' ; **E.** Quoi qu'.

Si le verbe de la subordonnée d'opposition est à l'indicatif, on emploie l'une des deux conjonctions : *tandis que* ou *tout (+ adjectif) que*.

Employez les autres conjonctions dans les subordonnées au subjonctif. Pensez que *quelque... que*, s'il encadre un nom, s'accorde avec ce nom. Si vous êtes en difficulté, procédez par élimination : il faut employer une conjonction différente pour chaque phrase. On emploie *quoi que* (en deux mots) quand on peut le remplacer par : *quelque chose que*. Ainsi, la dernière phrase équivaut à : *Quelque chose qu'il arrive, nous...*

Question 39. B, C, F.

A. C'est une proposition indépendante qui exprime l'opposition. **D.** La proposition introduite par *si...* *que* est une subordonnée de conséquence. **E.** C'est un groupe nominal qui exprime l'opposition (*Contre l'avis de ses parents*).

Question 40. C, D, E.

Attention : le verbe *trouvent* est ici au subjonctif, et non à l'indicatif. Pour vérifier son mode, on peut le remplacer par un verbe du 3^e groupe. Ex. : Les enfants m'écriront pour peu qu'ils le veuillent.

Question 41.

A. aies ; B. aurait ; C. veuille ; D. veut ; E. sois.
Après les conjonctions *en admettant que*, *pour peu que*, *pourvu que*, on emploie le subjonctif. Attention au subjonctif d'avoir : *que j'aie*, *que tu aies*, *qu'il ait*.

Question 42.

A. conjonction de subordination ; B. pronom relatif ; C. adverbe interrogatif ; D. pronom relatif ; E. conjonction de subordination ; F. adverbe interrogatif ; G. conjonction de subordination.

Que est :

2 fois conjonction de subordination ;
1 fois pronom relatif (il a alors un antécédent).

Où est :

1 fois adverbe interrogatif ;
1 fois pronom relatif (il a alors un antécédent).

Si est :

1 fois conjonction de subordination ;
1 fois adverbe interrogatif (il introduit alors une subordonnée interrogative indirecte).

B. *Que* représente le nom *Jeanne* : c'est un pronom relatif.

D. *Où* représente le GN *le village* : c'est un pronom relatif.

Question 43. C.

Le mot *que* est un pronom relatif qui remplace le groupe nominal *un roman* dans la subordonnée.

Question 44. B, C, D.

La proposition subordonnée *Comme elle n'a rien pris au petit-déjeuner* exprime la cause.

La proposition subordonnée *quand il s'est appuyé contre le mur* a une valeur temporelle causale.

Question 45.

A. qu'elle l'invitait – sa soirée ; B. pourquoi – n'était pas venu la veille.

Le verbe introducteur est à un temps du passé. Il faut donc adopter les temps du système du passé :

inviter doit être mis à l'imparfait ;

venir doit être mis au plus-que-parfait.

B. Hier doit être transformé en la veille. Hier est un indice de temps ancré dans la situation d'énonciation, alors que la veille est coupée de la situation d'énonciation.

Question 46. C.

mère et *maire* sont des homophones, *fil* et *fil* sont des homographes.

Question 47. B, C.

Les négations totales sont formées à l'aide des adverbes *pas* ou *point*.

Question 48. A.

Le mot *aucun* accompagne un substantif.

Question 49. A, B.

La négation lexicale est ici construite à l'aide des préfixes *in* et *mal* (*mal*).

Question 50. C.

Dans les deux autres phrases, le *ne* est dit « explétif ».

