

LE COMMENTAIRE LITTÉRAIRE ET L'EXPLICATION DE TEXTE

**pour la préparation
aux PLP, PLPA, CAFEP et CAPES**

Jean GLORIEUX
ancien formateur à l'IUFM de Lyon

avec la collaboration de Delphine SAUZEDE,
Catherine FRÉMIOT et Martine JOURGET
professeures de l'enseignement public, agricole et privé



ISBN 978-2-7298-3533-0

© Ellipses Édition Marketing S.A., 2007
32, rue Bague 75740 Paris cedex 15

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L.122-5.2° et 3°a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (Art. L.122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editions-ellipses.fr

SOMMAIRE

1.		
Qu'est-ce qu'un texte littéraire ?		5
1.1. Ses caractéristiques et ses spécificités.....		5
1.2. Littérarité d'un poème Marbœuf. <i>Et l'amour et la mer</i> . 1628.....		8
1.3. Quelles attentes suscite l'exercice ?		8
2.		
L'épreuve écrite : le commentaire littéraire composé		11
2.1. Présentation de l'exercice.....		11
2.2. Commentaire composé, rédigé et annoté Le Clezio. <i>Lullaby</i> . 1978		16
Une annexe instructive : les comptes-rendus des jurys.....		22
3.		
L'épreuve orale : l'explication linéaire (ou composée)		25
3.1. Présentation de l'exercice.....		25
3.2. Explication linéaire, détaillée et annotée Hugo. <i>Vieille chanson du jeune temps</i> . 1831.....		30
4.		
Aspects spécifiques du texte littéraire		37
4.1. La situation d'énonciation et le système énonciatif Texte d'approche : Flaubert. <i>Madame Bovary</i> . 1857		38
4.2. La stratégie de l'auteur : expressionniste, impressionniste Textes d'approche : Balzac. <i>Le Père Goriot</i> . 1834, Stendhal. <i>La Chartreuse de Parme</i> . 1839 Comparaison de textes		42
4.3. L'organisation du texte : unité, mouvement, visée Texte d'approche : La Fontaine. <i>Le jardinier et son seigneur</i> . 1688.....		47
4.4. Les enjeux du texte : fonction, intérêts, spécificité Texte d'approche : Prévert. <i>Complainte de Vincent</i> . 1949, Van Gogh. <i>La chambre à Arles</i> Premier rapprochement d'un texte et d'une image.....		52
4.5. Les registres de langue (ou tonalités) Texte d'approche : Molière. <i>L'École des Femmes</i> . 1662		57
4.6. Le renouvellement de l'écriture et des conventions Texte d'approche : Jarry. <i>Ubu-Roi</i> . 1896		61
5.		
Approche du récit (aspects énonciatif, narratif, descriptif)		67
5.1. Information préliminaire et questionnement spécifique.....		67
5.2. Approche du texte narratif [Plan détaillé de commentaire composé et analyse d'un groupement de textes] Maupassant. <i>Le Saut du Berger</i> . 1882.....		87

5.3. Approche du texte descriptif [Plan détaillé de commentaire composé] Proust. <i>Un Amour de Swann</i> . 1913	98
5.4. Aspect particulier : le texte autobiographique [Plan détaillé d'explication orale composée] Prévost. <i>Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut</i> . 1731	106
6. Approche du théâtre	113
6.1. Information préliminaire et questionnement spécifique	113
6.2. Approche de la comédie [Plan détaillé de commentaire composé] Marivaux. <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> . 1730	129
6.3. Approche de la tragédie [Plan détaillé de commentaire composé] Racine. <i>Bérénice</i> . 1670	135
6.4. Aspect particulier : la double énonciation [Plan détaillé d'explication orale linéaire] Cocteau. <i>La Machine infernale</i> . 1934	141
7. Approche de la poésie	147
7.1. Information préliminaire et questionnement spécifique	147
7.2. Approche d'un poème à forme fixe [Plan détaillé de commentaire composé] Ronsard. <i>Stances (Les Amours de Cassandre)</i> . 1552, Grünewald. <i>Les Amants trépassés</i> Second rapprochement d'un texte et d'une image	164
7.3. Approche d'un poème en prose [Plan détaillé de commentaire composé] Baudelaire. <i>La belle Dorothée (Le Spleen de Paris)</i> . 1862	171
7.4. Aspect particulier : la transfiguration poétique [Plan détaillé d'explication orale linéaire] Verhaeren. <i>La Ville (Les Campagnes hallucinées)</i> . 1893	177
8. Approche des textes d'opinion	185
8.1. Information préliminaire et questionnement spécifique	185
8.2. Un texte d'opinion dans une œuvre de fiction [Plan détaillé de commentaire composé] Rousseau. <i>Julie ou la Nouvelle Héloïse</i> . 1761	197
8.3. Un texte d'opinion dans une œuvre polémique [Plan détaillé de commentaire composé] De Jaucourt. « <i>Traite des nègres</i> ». <i>L'Encyclopédie</i> . 1751 Second groupement de textes : thème littéraire	203
8.4. Aspect particulier : les actes de discours ou procédés rhétoriques de persuasion [Plan détaillé d'explication orale linéaire] Zola. <i>Lettre à la jeunesse</i> . 1897	213
Bibliographie	219
Lexique	225

1.

QU'EST-CE QU'UN TEXTE LITTÉRAIRE ?

- Le langage permet de **communiquer** : se faire comprendre
Je sollicite un emprunt correspondant à ce devis
- Le langage permet de **s'exprimer** : personnaliser son message
Mes rêveuses pensées, pieds nus, vont en soirée (Apollinaire)

1.1. SES CARACTÉRISTIQUES ET SES SPÉCIFICITÉS

1. Comme tout autre, il nomme, exprime, raisonne... :

Qui vit sans folie n'est pas si sage que l'on croit (La Rochefoucauld)

2. En revanche, au-delà des mots qui désignent, il exploite des procédés qui suggèrent ;

2.1. des représentations (images) :

Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite, et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine (Zola)

2.2. des effets de rythme :

Car qui oserait préférer/ à la gloire d'aller pour la patrie/ souffrir de la faim,/ souffrir de la soif,/ s'enliser dans les boues,/ mourir,/ la perspective de rester loin du combat,/ dans la nourriture/ et la tranquillité (Giraudoux)

2.3. des effets sonores :

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige. (Baudelaire)*

2.4. des alliances de mots (oxymores* et zeugmes*) :

*Ses yeux pétillaient de bêtise (Proust)
Elle et moi les cheveux et la pensée au vent (Verlaine)*

3. Il est **construit** ; il organise les mots et les structures au sein des phrases, les enchaînements et les reprises au sein du texte ;

3.1. constitution de réseaux lexicaux :

[...] être fouillé par le garde-chiourme, recevoir le coup de bâton de l'argousin* ! avoir les pieds nus dans des souliers ferrés ! tendre matin et soir sa*

jambe au marteau du rondier qui visite la manille* [...] (Hugo) (* surveillants des bagnards)*

3.2. association de moyens stylistiques (isotopies*) :

Nous n'héritons pas de la terre de nos ancêtres, nous l'empruntons à nos enfants (Saint-Exupéry)

3.3. rapprochement et opposition de faits et d'idées :

Seuls les garçons de café étaient encore indigènes, mais déguisés en blancs, ils avaient été mis dans des smokings, de même qu'auprès d'eux les palmiers des terrasses étaient en pots (Marguerite Duras)

3.4. enchaînements significatifs, reprises et disjonctions :

Ma négritude point n'est sommeil de la race mais soleil de l'âme, ma négritude vue et vie.

Ma négritude est truelle à la main est lance au poing

Récade. Il n'est question de boire de manger l'instant qui passe (Senghor)
bâton de pèlerin)

4. Il recourt volontiers à toutes les formes d'**implicite** pour associer le lecteur à la création du sens ;

4.1. connotations* et sens dérivés :

Ils avaient eu toutes les femmes cotées sur le marché galant, se les étaient passées, se les étaient cédées, se les étaient prêtées, et causaient entre eux de leurs mérites amoureux comme des qualités d'un cheval de course. (Maupassant)

4.2. sous-entendus* et présupposés* :

Moi je n'ai jamais rien à faire ! Je suis toujours libre, je le serai toujours pour vous. À n'importe quelle heure du jour ou de la nuit où il pourrait vous être commode de me voir, faites-moi chercher, et je serai trop heureuse d'accourir. Le ferez-vous ? (Proust)

4.3. références* culturelles :

Lizzie, ce nègre que tu protèges, à quoi sert-il ? Il est né au hasard, Dieu sait où. Je l'ai nourri et lui, que fait-il pour moi en retour ? Rien du tout, il traîne, il chaparde, il chante, il s'achète des complets rose et vert. C'est mon fils et je l'aime à l'égal de mes autres fils. Mais je te le demande : est-ce qu'il mène une vie d'homme ? Je ne m'apercevrai même pas de sa mort. (Sartre)

5. Il est **polysémique*** ; chaque lecteur, à chaque lecture, donne un sens particulier au texte :

[...] je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. (Stendhal)

6. Il privilégie la vie affective, des sensations aux sentiments : exprime et suscite des **émotions**, révèle une **sensibilité personnelle**, transforme le goût :

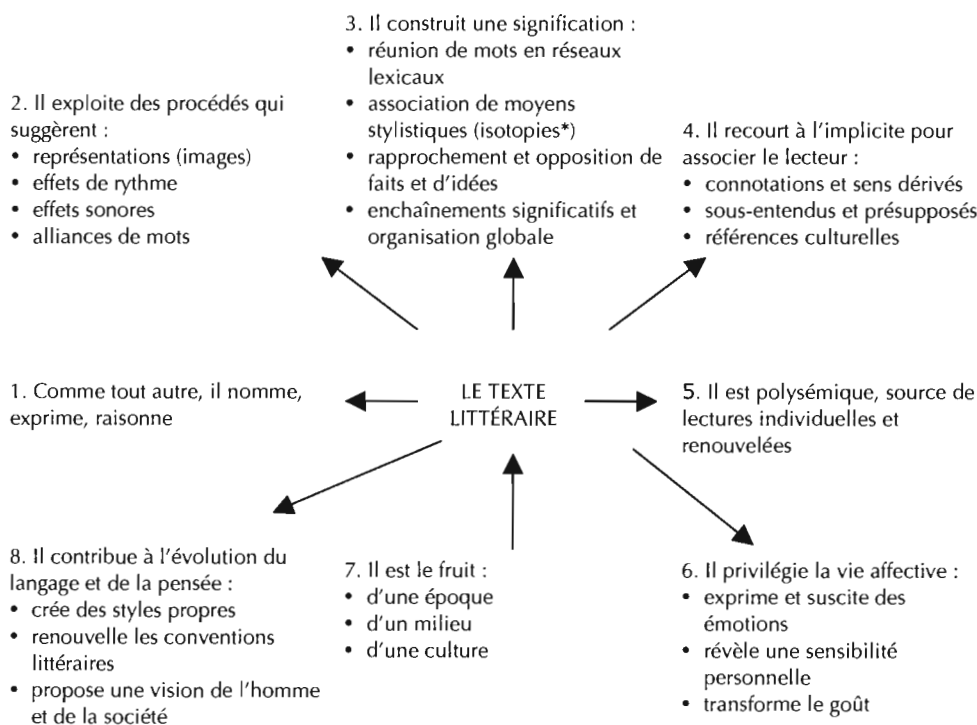
Il ne me reste qu'une joie, c'est la souffrance des autres, le mal que je peux leur faire et celui qu'ils se font eux-mêmes. Je suis condamné à mon argent, je ne peux aimer personne, pas même moi, mais je hais tout le monde. (Aymé)

7. Il est le fruit d'une **époque**, d'un **milieu**, d'une **culture**

Mais tout bonheur me paraît haïssable qui ne s'obtient qu'aux dépens des autres et par des possessions dont on le prive (Gide).

8. Il contribue surtout à faire évoluer le langage et la pensée : il crée des styles propres, renouvelle les conventions littéraires, propose une vision de l'homme et de la société :

Encore ? Vous m'ennuyez ! Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai. En attendant, occupons-nous des affaires du royaume. (Il monte les marches du trône). Aïe ! Mes jambes, mes reins. J'ai attrapé froid dans ce palais mal chauffé, avec ces carreaux cassés qui laissent entrer la tempête et les courants d'air. A-t-on remplacé sur le toit les tuiles que le vent avait arrachées ? On ne travaille plus. Il faudra que je m'en occupe moi-même. J'ai eu d'autres choses à faire. On ne peut compter sur personne. (À Marie qui essaye de le soutenir). Non, j'arriverai. (Il s'aide de son sceptre comme d'un bâton). Ce sceptre peut encore servir. (Il réussit péniblement à s'asseoir, aidé tout de même de la reine Marie). Mais non, mais non, je peux. Ça y est ! Ouf ! Il est devenu bien dur ce trône. On devrait le faire rembourrer. Comment se porte le pays ce matin ? (Ionesco)



1.2. LITTÉRARITÉ* D'UN POÈME

Et l'amour et la mer

Et la **mer** et l'**amour** ont l'**amer** en partage,
Et la **mer** est **amère**, et l'**amour** est **amer**,
L'on **s'abîme** en l'amour aussi bien qu'en la mer,
Car la mer et l'amour ne sont point sans **orage**.

(Celui qui **crain**t les eaux,) (qu'il demeure au rivage,)
(Celui qui **crain**t les **maux**) qu'on **souffr**e pour aimer
(Qu'il ne se laisse **point** à l'**amou**r enflammer,)
Et tous deux ils seront sans hasard de **nauf**rage.

La mè/ re de l' amour*/ eut la mer/ pour berceau,/
Le feu/ sort de l' amour,/ sa mè/ re sort de l' eau,/
Mais l' eau/ contre ce feu/ ne peut fournir/ des ar/ mes.

Si l'eau pouvait éteindre un **brasier amoureux**,
Ton amour qui **me brûle** est **si** fort douloureux,
Que j'eusse éteint son feu de la mer de **mes larmes**.

(Pierre de Marbeuf. *Recueil de vers**. 1628)

*53. **Référence culturelle** : Vénus anadyomène, ou Aphrodite, mère du dieu Amour, née de l'écume de mer fécondée par le sang d'Ouranos, dieu du Ciel.

- 7. **époque et culture** : jeu sur les mots dans l'esprit du Baroque*
- 23. **effets sonores** : [m], [R], [a]
- 33. **procédé** : ici, une comparaison
- 21. **métaphores** (en relief en fin de strophe)
- 31. **réseau lexical** (de la souffrance)
- 34. **reprises syntaxiques** (et rimes intérieures)
- 5. **polysémie** : ne pas aimer pour ne pas souffrir..., cette vie vaudrait-elle d'être vécue ?
- 22. **reprise d'un rythme** :
2 syll + 4 syll + 3 syll + 3 syll
2 syll + 4 syll + 2 syll + 4 syll
2 syll + 4 syll + 4 syll + 2 syll
- 42. **présupposé** (l'eau éteint le feu)
- 41. et 7. **connotations et culture** : la Préciosité
- 1. **raisonnement** (deux propositions subordonnées de condition et de conséquence)
- 6. **émotion, lyrisme** (deux pronoms personnels et deux adjectifs possessifs)
- 8. **langage, conventions, goût** :
– langue étonnamment moderne en 1628 ;
– union de l'humour et de l'émotion ;
– une « licence poétique » : *amer et mer*, puis *aimer et enflammer* sont homographes sans être homophones (rimes « normandes »)

1.3. QUELLES ATTENTES SUSCITE L'EXERCICE ? [COMMENTAIRE ÉCRIT ET EXPLICATION ORALE]

- Tout lycéen, tout étudiant, tout enseignant est jugé sur son aptitude à **donner du sens** au texte. Il ne s'agit pas, bien entendu, de reformuler les énoncés ni d'éclaircir un sens évident : ce serait paraphraser inutilement.
Il s'agit d'abord d'**explicit**er ce qui n'est pas exprimé clairement, mais seulement **sugg**éré : les métaphores, un registre, des implicites, une référence...
Il s'agit surtout de **justifier** le sens donné au texte en exploitant les **faits linguistiques** (dont les procédés d'écriture) qui révèlent ce **sens induit** : un

réseau lexical, des changements de temps, le rythme d'une phrase, l'efficacité d'un argument...

- Tout lycée, tout étudiant et tout enseignant est jugé sur **la pertinence de son approche**. Chaque genre littéraire : roman, théâtre, poésie..., et chaque sous-genre : farce, comédie, tragédie, drame... possède une **spécificité** dont se nourrit l'explication : traitement du temps, double énonciation, mise en images et en rythme, choix d'une stratégie (cf. chap. 5.1., 6.1., 7.1., 8.1.).

Chaque texte est expliqué à partir d'une **hypothèse de lecture*** (ou problématique) et de **perspectives de recherche*** choisies en fonction du niveau de la classe, du moment de formation, des intentions de l'auteur (ou de la fonction du texte), et de sa propre vision : quels aspects et intérêts du texte méritent d'être pris en compte ?, une image de la femme, le choix du réalisme, le renouvellement des conventions, la transgression des valeurs... (cf. chap. 3.1. et 3.2.).

- Tout lycéen, tout étudiant et tout enseignant est évidemment jugé sur la qualité de son expression, sa compréhension du sens, sa perception d'une sensibilité.

Il est attendu de lui qu'il maîtrise **l'analyse textuelle** (faits stylistiques et linguistiques) et dispose d'une petite **culture littéraire** éclairée par l'histoire (cf. chap. 5.1., 6.1., 7.1. et 8.1. : A. Linguistique).

Il doit être notamment capable de situer le texte dans un **courant littéraire**, d'en faire apparaître les intentions et les conventions, d'en connaître les auteurs et les œuvres essentiels (cf. chap. 5.1., 6.1. et 7.1. : Littérature).

Il doit aussi percevoir l'intérêt de l'information donnée sur une époque, un milieu, des mœurs, des valeurs afin d'en apprécier **l'intérêt persistant**.

Il doit enfin savoir composer un **commentaire écrit**, conduire une **explication orale**, produire une **lecture expressive** révélant d'emblée que le texte est compris et apprécié (cf. chap. 3.1. et 3.2.).

Il semble enfin que les jurys et l'inspection privilégient **le savoir-faire, la maîtrise de soi, le bon sens et l'esprit critique**.

2.

L'ÉPREUVE ÉCRITE : LE COMMENTAIRE LITTÉRAIRE COMPOSÉ

2.1. PRÉSENTATION DE L'EXERCICE

1. UN EXERCICE DE RÉFLEXION

Le commentaire littéraire composé est une alternative à la dissertation, mais implique **une démarche argumentative** équivalente.

Alors que la dissertation instaure un débat à propos d'un jugement, le commentaire fait apparaître **les intérêts majeurs** d'un texte.

Une **hypothèse de lecture** (ou problématique), formule, en fin d'introduction, la **visée jugée essentielle** en fonction d'un niveau et d'un objectif de formation.

Cette hypothèse est alors articulée en trois ou quatre **perspectives de recherche** (ou axes de lecture). Progressives et complémentaires, elles **regroupent et organisent** l'ensemble des remarques faites sur l'écriture et la pensée en vue de **donner du sens au texte**.

Le commentaire littéraire composé implique donc un travail de **réflexion** au double sens du terme : un **raisonnement** et un **choix personnel**. Dans un contexte scolaire donné, quels enjeux doivent être privilégiés pour analyser un texte imposé ou choisi ? quelles preuves peuvent en être induites et explicitées, pour en dégager quelle signification et quels intérêts ?

Il implique également un travail de **mise en ordre** puisque les explications et les commentaires ne sont pas détaillés au fil du texte, comme procède l'explication linéaire, mais sont réunis en **développements fédérateurs**, qui s'enchaînent et s'enrichissent jusqu'à vérifier la pertinence de l'hypothèse initiale de lecture.

2. LE CHOIX DE LA LITTÉRARITÉ*

Le jury choisit toujours un texte **littéraire** (cf. chap. 2), à partir du Moyen Âge, au CAPES, et du XVI^e siècle aux PLP, PLPA, CAFEP. Son **écriture**, par conséquent, mérite d'être prise en compte au même titre que la pensée, d'autant plus qu'elle doit être, pour le candidat, une source de sens essentielle.

Il est l'œuvre d'un écrivain **français ou francophone**, figurant au programme des lycées. Il représente **toutes les époques, tous les genres, tous les courants**. Il s'agit souvent d'un classique souvent sollicité : *La Fontaine, Marivaux, Flaubert...* ; mais il est parfois moins attendu et suscite quelque désarroi : *Jarry, Prévert, Ponge...*

La longueur du texte équivaut à **une page imprimée**, mais elle peut varier de quelques strophes à une scène entière. Il peut également s'agir d'un **groupement de textes**, fréquent au Capes, ou d'un texte littéraire accompagné d'une **illustration**.

Dans le cas d'un groupement (cf. chap. 4.2. et 8.3.), il ne suffit pas d'évaluer la **cohérence thématique*** : les variations sur l'objet, concret ou abstrait, qui n'est souvent qu'un prétexte. Encore faut-il s'interroger sur sa **cohérence problématique*** : la diversité des regards communs et particuliers posés sur le thème.

Dans le cas d'un texte et d'une image (cf. chap. 4.4. et 7.2.), et dans le même esprit, il est intéressant de comparer, outre les objets, les **deux langages** utilisés, littéraire et graphique, pour les évoquer.

3. UNE INTRODUCTION AUTONOME ET FONCTIONNELLE

L'introduction générale, d'une à deux pages manuscrites, **prépare** l'argumentation sans jamais l'entreprendre. Elle cite des faits pour définir un cadre de recherche, et envisage une orientation sans anticiper sa démonstration.

Elle doit être **autonome** : sans relation avec l'exercice en soi, mais situe le texte dans un **contexte historique et littéraire** : une époque, une culture, un genre, un courant...

Elle doit être **fonctionnelle** : en amont du commentaire proprement dit, elle présente le texte sans l'expliquer, et formule **une question essentielle** à laquelle répondront des développements complémentaires.

Premier conseil

En s'aidant du paratexte, donner une information de quelques lignes sur **l'auteur**, sur **l'œuvre**, voire sur la place de l'extrait dans l'œuvre, quand elle peut être identifiée, afin de les situer dans une évolution.

Ne citer alors que des faits pouvant être utiles à la compréhension de ce texte. Ne pas décerner d'éloges inutiles, ne pas épuiser la biographie : l'influence de Voltaire sur la pensée contemporaine est plus éclairante que son action à Ferney.

Deuxième conseil

Avant de procéder à l'analyse du texte, en présenter les **spécificités** qui font l'objet d'une information et non d'un commentaire : **le genre littéraire, le type de texte, la situation d'énonciation**. Nommer quelques indices, citer quelques énoncés : *récit à la première personne, monologue intérieur, structure de la strophe...*

Une **hypothèse de lecture*** est alors proposée. C'est une problématique puisqu'elle pose une question au lieu d'imposer une information. Elle traduit un choix personnel, culturel et didactique. Elle **ouvre un débat et oriente l'argumentation** : *Quelles sont les visées d'un récit exemplaire* ? Quelle image de la femme est donnée dans ce poème ? Quelles valeurs nouvelles fait apparaître ce monologue intérieur ? De quels présupposés l'orateur nourrit-il sa démonstration ?*

Quant aux perspectives de recherche*, – successivement appelées « centres d'intérêt », « axes de lecture », « enjeux et visées »... –, elles **détaillent l'hypothèse globale et articulent l'argumentation**.

Premier exemple : • **Hypothèse** : *Comment cette pause dans le récit se justifie-t-elle ?* • **Perspectives** : *Quel rôle est dévolu au narrateur ? Comment un archétype est-il renouvelé ? Que suggère la métaphore finale ?*

Second exemple : • **Hypothèse** : *Quel rôle la double énonciation joue-t-elle dans ce dialogue ?* • **Perspectives** : *En quoi le public est-il sollicité ? Comment la démystification s'exprime-t-elle ? Quelle contradiction initiale s'avère dépassée ?*

4. UNE APPROCHE MÉTHODIQUE ET INDUCTIVE

Chacun des développements constituant le commentaire expose une argumentation rendue méthodique et inductive par une double démarche.

Elle est **méthodique** dans la mesure où elle **regroupe des faits et des idées** pour construire un raisonnement progressif.

Elle est **inductive** dans la mesure où elle **dégage le sens donné au texte d'une analyse précise de l'écriture**.

Troisième conseil

Articuler chacun des paragraphes constituant le développement d'une perspective de recherche en trois moments successifs :

- identifier et nommer **un fait de langue inducteur**,
- citer à l'appui **quelques énoncés représentatifs**,
- puis, seulement ensuite, **formuler le sens** qu'il fait apparaître.

} ou
inversement

Ne pas donner de sens dépourvu de preuves.

Ne pas citer de fait n'induisant pas de sens.

Un « **fait de langue** » peut être un réseau lexical, un changement de temps verbal, une métaphore expressive, un rythme suggestif, une tonalité inattendue, une référence historique, un contre-argument décisif, un présupposé de connivence, la reprise d'un thème, l'implication du lecteur...

Chaque perspective de recherche est reformulée à la forme interrogative par une introduction intermédiaire, et son analyse s'achève sur une conclusion intermédiaire vérifiant la pertinence de cette orientation.

Dans sa formulation et dans la démonstration doivent être prises en compte et la pensée, et l'écriture : *Quel sens est donné à la scène par les didascalies ajoutées par l'auteur ?*

5. UNE CONCLUSION DÉTERMINANTE ET RÉCAPITULATIVE

À l'introduction générale qui présente une hypothèse de lecture correspond une conclusion générale qui, d'abord, la **confirme**, **l'infirme** ou la **nuance**. Elle est donc « déterminante » puisqu'elle clôt un raisonnement dit « heuristique »* : qui conduit à la découverte.

À l'introduction qui éclaire les spécificités du texte littéraire correspond une conclusion qui résume et récapitule des **qualités jugées également spécifiques**.

Quatrième conseil

Se demander successivement (à condition que le commentaire n'ait pas déjà répondu à ces questions) :

- comment est assurée **l'unité du texte** : *scène d'ouverture, action décisive, registre dominant... ?*
- comment s'exprime **le mouvement du texte** : *dans l'espace et dans le temps, du psychologique au social, vers une signification symbolique... ?*
- quelle **fonction** est donnée à cette page : *présentation d'un personnage, critique des mœurs... et/ou quelle intention de l'auteur s'y révèle : affirmation d'une valeur, exercice de style... ?*
- en quoi ces lignes révèlent-elles **un renouvellement de l'écriture et des conventions** : *libération du vers, mélange des genres, regard personnel sur le monde... ?*

À l'introduction qui présente un auteur et une œuvre correspond enfin une **ouverture littéraire*** : *adéquation à une époque, illustration d'un art poétique, extension de la démonstration à d'autres champs littéraires...*

6. UNE ÉLABORATION ORDONNÉE

Un commentaire est **rédigé** comme une dissertation : ni titres, intertitres, numéros d'ordre..., ni tableaux, accolades, encadrés...

Des **espaces blancs**, en revanche, isolent l'introduction, les développements, la conclusion.

Cinquième conseil

Ne jamais entreprendre la rédaction avant d'avoir construit et achevé **un plan détaillé**.

Pour chaque perspective de recherche, prévoir les faits de langue, les énoncés, le sens induit.

Sixième conseil

Affecter 1h à la **découverte** du texte, au choix de l'**hypothèse**, à la formulation des **perspectives**, à la rédaction de l'introduction ;

puis 1h30 à l'organisation des contenus selon **un plan détaillé** ;

puis 2h à la **rédaction** des développements et de la conclusion ;

0h30, enfin, à la **relecture** et à la **correction** ; elles sont essentielles et rapportent plus de points qu'une page de plus.

Ne pas recourir au brouillon – sauf pour l'introduction, notamment la formulation de l'hypothèse et des perspectives. L'expérience prouve qu'il est recopié tel quel. En outre, s'il est remis avec une copie inachevée, il ne peut être pris en compte.

Toujours dissocier, en revanche, la phase de recherche et d'organisation et la phase de mise en écriture.

Septièmes conseils

- Rédiger des **phrases courtes** : trois propositions au plus, et des paragraphes brefs : huit à dix lignes manuscrites.

- S'exprimer à la **troisième personne** pour s'effacer derrière les faits et conférer de l'objectivité à son devoir : *Ce glissement de sens fait apparaître...*

- et au **présent de l'indicatif** afin d'actualiser son propos : *Lorsque Molière compose « Dom Juan » après « Tartuffe »...*

- Utiliser avec parcimonie les termes de linguistique : *synecdoque, hypallage, antonomase...*

- Proscrire les anachronismes : *le plan-séquence* ou *l'effet de zoom* avant l'apparition du cinéma...

- Renoncer aux analyses non littéraires excédant la référence utile : *la Monarchie de Juillet, le meurtre du père...*

- **Souligner** les titres d'œuvre et les situer **entre guillemets** (comme toute citation).

7. « L'ANALYSE LITTÉRAIRE » AUX CONCOURS INTERNES

Les auteurs envisagent d'étudier « **L'exploitation pédagogique du texte littéraire** », demandée aux concours internes et imposée en classe par la pédagogie d'aujourd'hui.

Huitièmes conseils

- Examiner avec attention la consigne précédant le texte littéraire. Elle précise toujours que *l'exploitation pédagogique* demandée – une « séquence d'enseignement » le plus souvent – doit être précédée d'une **analyse littéraire**.

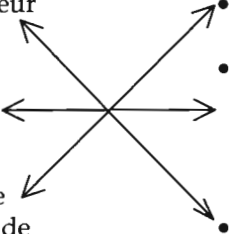
- Rédiger un texte **plus court** qu'un commentaire, mais **introduit, structuré, conclu, et situé avant la séquence**.

- Y présenter surtout **les enjeux et les visées du texte, ses intérêts majeurs**, en vue d'**éclairer préalablement l'exploitation qui s'en suit**.

LE COMMENTAIRE ÉCRIT

L'esprit de l'épreuve		
Une démarche argumentative • faire apparaître les intérêts majeurs d'un texte littéraire • induire le sens de l'écriture	Un travail de réflexion • conduire une démonstration • à partir d'un choix personnel (l'hypothèse de lecture)	Une mise en ordre • définir des perspectives de recherche • identifier, regrouper et exploiter des faits de langue

Introduction générale	Conclusion générale
• présenter brièvement l'auteur et l'œuvre • analyser les particularités : – genre littéraire, – type de texte, – situation d'énonciation. • formuler une hypothèse de lecture et des perspectives de recherche	• vérifier la pertinence de l'hypothèse initiale • évaluer les intérêts : – unité, – mouvement, – fonction et/ou intention, – renouvellement. • ouvrir sur l'histoire littéraire



Organisation d'une perspective de recherche (développement)
• introduction intermédiaire reformulant la perspective de recherche • suite de paragraphes comportant chacun : – un fait de langue désigné, – des énoncés représentatifs, – le sens induit. • conclusion intermédiaire vérifiant l'orientation envisagée • aller à la ligne, sauter des lignes

Préparation et rédaction du commentaire
• lire, relire et annoter le texte • définir une hypothèse de lecture et trois ou quatre perspectives • construire un plan détaillé • rédiger, à la 3^e personne et au présent, des phrases courtes et des paragraphes brefs • exclure le non-littéraire • relire et corriger

2.2. COMMENTAIRE COMPOSÉ, RÉDIGÉ ET ANNOTÉ

LE CLEZIO. LULLABY (MONDO ET AUTRES HISTOIRES)

© GALLIMARD. PARIS. 1978

Une jeune fille en fugue écrit à son père.

L'eau glacée lui avait fait du bien. Elle avait lavé les idées dans sa tête, et la jeune fille ne pensait plus aux problèmes de tangentes ni aux indices absolus des corps. Elle avait envie d'écrire encore une lettre à son père. Elle chercha le bloc de papier par avion dans son sac, et elle commença à écrire avec le crayon à bille, tout à fait au bas de la page d'abord. Ses mains mouillées laissaient des traces sur la feuille.

« LLBY

t'embrasse

viens vite me voir là où je suis ! »

Puis elle écrivit au beau milieu de la feuille :

« Peut-être que je fais un peu des bêtises. Il ne faut pas m'en vouloir. J'avais vraiment l'impression d'être dans une prison. Tu ne peux pas savoir. Enfin, si, peut-être que tu sais tout ça mais toi tu as le courage de rester, pas moi. Imagine tous ces murs partout, tellement de murs que tu ne pourrais pas les compter, avec des fils de fer barbelés, des grillages, des barreaux aux fenêtres ! Imagine la cour avec tous ces arbres que je déteste, des marronniers, des tilleuls, des platanes. Les platanes surtout sont affreux, ils perdent leur peau, on dirait qu'ils sont malades ! »

Un peu plus haut, elle écrivit :

« Tu sais, il y a tellement de choses que je voudrais. Il y a tellement, tellement, tellement de choses que je voudrais, je ne sais pas si je pourrais te les dire. Ce sont des choses qui manquent beaucoup ici, les choses que j'aimais bien voir autrefois. L'herbe verte, les fleurs, et les oiseaux, les rivières. Si tu étais là, tu pourrais m'en parler et je les verrais apparaître autour de moi, mais au lycée il n'y a personne qui sache parler de ces choses-là. Les filles sont bêtes à pleurer ! Les garçons sont niais ! Ils n'aiment que leurs motos et leurs blousons ! ».

Elle remonta tout à fait en haut de la page.

« Bonjour, cher Ppa. Je t'écris sur une toute petite plage, elle est vraiment si petite que je crois que c'est une plage à une place, avec un embarcadère démolé sur lequel je suis assise (je viens de prendre un bon bain).

La mer voudrait bien manger la petite plage, elle envoie des coups de langue jusqu'au fond, et pas moyen de rester sèche ! Il va y avoir beaucoup de taches d'eau de mer sur ma lettre, j'espère que ça te plaira ? Je suis toute seule ici, mais je m'amuse bien. Je ne vais plus du tout au lycée maintenant, c'est décidé, terminé. Je n'irai plus jamais, même si on doit me mettre en prison. D'ailleurs ce ne serait pas pire. »

Il ne restait plus tellement d'espace libre sur la feuille de papier. Alors Lullaby s'amusa à boucher les trous les uns après les autres, en écrivant des mots, des bouts de phrase, au hasard :

« La mer est bleue »

« Soleil »

« Envoie orchidées blanches »

« La cabane en bois, dommage qu'elle ne soit pas là »

« Ecris-moi »

« Il y a un bateau qui passe, où est-ce qu'il va ? »

« Je voudrais être sur une grande montagne »

« Dis-moi comment est la lumière chez toi »

« Parle-moi des pêcheurs de corail »

« Comment va Sloughi ? »

Elle ferma les derniers espaces blancs avec des mots :

« Algues »

« Miroir »

« Loin »

« Lucioles »

« Rallye »

« Balancier »

« Coriandre »

« Étoile »

Ensuite elle plia le papier et elle le glissa dans l'enveloppe, avec une feuille d'herbe qui sent le miel.

Le Clézio est un romancier contemporain dont les personnages errants, angoissés et rebelles sont confrontés au monde extérieur, notamment dans *Le Procès-verbal*, *La Guerre*, *Le Chercheur d'Or*.

Dans l'ensemble de son œuvre, il apparaît soucieux de comprendre les mystères de la création littéraire, mais cette intention est encore plus perceptible dans ses recueils de nouvelles : *La Fièvre*, *Mondo*, *La Ronde*, où l'événement relaté est recréé par l'écriture.

Dans *Lullaby*, Le Clézio raconte la fugue d'une lycéenne au cours de laquelle elle écrit une lettre à son père. L'angoisse de la solitude qui s'y exprime est un thème récurrent chez l'auteur.

Ce texte qui enchaîne des faits est de type narratif, mais il appartient au système du discours rapporté puisqu'il est écrit, en grande partie, à la première personne et au présent. Il n'y a pas de dialogue, en revanche, le genre épistolaire impliquant une « réponse différée »*.

La sollicitation située en tête et inversant l'ordre habituel de la lettre, les références successives au lycée, à l'enfance, à la liberté retrouvée, puis l'étrange insertion finale d'évocations suggestives n'invitent-elles pas le lecteur à percevoir un double problème de création : chez le personnage de son identité ? et chez l'auteur d'une œuvre ?

Pourquoi la jeune fille mêle-t-elle les trois âges de sa vie ? Quelle relation apparemment complexe l'unit à ce père lointain ? En quoi la rédaction d'une lettre familière apparaît-elle comme une métaphore de la création littéraire ?

L'écriture par elle-même, si changeante au cours de cette lettre, n'évoque-t-elle pas les trois âges déjà vécus par cette jeune fille : l'enfance, l'adolescence et la proche maturité ?

Lullaby s'exprime d'abord comme une adolescente, notamment dans le premier paragraphe. Les pronoms personnels à la première personne, tantôt sujets : *je fais, j'avais, je déteste, je voudrais...*, tantôt objets, à la forme faible : *m'en vouloir, m'en parler...*, ou à la forme forte : *pas moi, autour de moi...* révèlent le besoin de « s'exprimer », au sens initial du terme : se contraindre à s'extérioriser. Et le mot *miroir* ajouté dans un espace blanc semble indiquer que la jeune fille ne souhaite pas seulement s'affirmer, mais se mettre en présence de soi.

- introduction générale
- informations brèves sur l'auteur et l'œuvre – utiles à la compréhension du texte

- spécificités du texte :
 - genre littéraire,
 - type de texte,
 - situation d'énonciation
- formulation justifiée d'une hypothèse de lecture globale

- présentation des perspectives de recherche articulant la démonstration

- espace blanc

- introduction du premier développement (à la forme interrogative)

- organisation des faits et des idées

- identification d'un fait de langue et citation d'énoncés

- sens donné au texte induit de l'écriture

Des procédés d'insistance tels que la reprise d'un adverbe d'intensité : *il y a tellement, tellement, tellement de choses...*, l'emploi répété d'un verbe modal* : *je voudrais, voudrait bien, voudrais être*, la fréquence de termes d'absolu : *tout ça, tous ces murs partout, tous ces arbres, il n'y a personne, je n'irai plus jamais...* accentuent encore l'aspect égocentrique d'une jeune personnalité.

Quant aux outrances de langage : *les filles sont bêtes à pleurer, les garçons sont niais*, et, plus loin, *même si on doit me mettre en prison, c'est décidé, terminé...* révèlent les pensées sans nuance et les jugements péremptaires souvent prêtés à l'adolescence.

Le reproche adressé enfin aux garçons de sa classe : *ils n'aiment que leurs motos et leurs blousons* est lourd d'implicite chez une jeune fille ayant, déjà peut-être, d'autres attentes.

Parfois aussi Lullaby semble s'exprimer comme si elle était encore une petite fille. Et sans doute n'est-ce pas un hasard si le nom qui lui est donné signifie « berceuse » en anglais.

D'ailleurs les références à l'enfance ne manquent pas : *les choses que j'aimais bien voir autrefois, l'herbe verte, les fleurs et les oiseaux, les rivières...* et, plus loin l'évocation d'une *cabane en bois* – un refuge, puisque la jeune fille ajoute : *dommage qu'elle ne soit pas là*, et d'un compagnon de jeu à quatre pattes : *Comment va Sloughi ?* Elles révèlent, de toute évidence, la nostalgie d'un paradis perdu.

En écrivant : *Peut-être que je fais un peu des bêtises. Enfin, si, peut-être que tu sais tout ça* Lullaby semble aussi maladroite qu'à l'époque de l'école primaire, et ses préoccupations aussi futiles : *mais je m'amuse bien*.

Lorsqu'enfin *Elle remonta tout en haut de la page*, il semble bien que s'esquisse alors un personnage de jeune femme en gestation chez la jeune fille.

D'abord les sensations dominant : *L'eau glacée lui avait fait du bien, ses mains mouillées laissaient des traces, un bon bain, rester sèche...*, au point que les cinq sens sont sollicités dans les espaces blancs : *bleue, dis-moi, coriandre, orchidées, algues...*

Il semble même que Lullaby, devenue grande, exprime des craintes inconscientes et des désirs inavoués, dont l'implicite doit être décodé : *La mer voudrait bien manger la petite plage, elle envoie des coups de langue...*

- exemple de regroupement de faits de langue produisant des effets analogues
- présence perceptible d'un plan détaillé antérieur à la rédaction
- emploi de la troisième personne pour s'effacer derrière les faits
- emploi du présent de l'indicatif pour donner une valeur générale au propos
- justification du moindre commentaire
- transition entre deux thèmes : l'enfance et la maturité
- phrases courtes et paragraphes brefs

Cette confusion des âges et des situations fait donc apparaître chez la lycéenne, accaparée jusqu'alors par les *problèmes de tangentes et les indices absolus des corps*, le besoin de mettre un peu d'ordre dans ses idées et de se resituer dans son âge et dans sa vie. Un simple bain, grâce à la fugue, *avait lavé les idées dans sa tête*.

Cette lettre adressée à un père absent et lointain, où ne figure, de surcroît, aucune référence à la mère, ne révèle-t-elle pas une relation ambiguë chez une jeune pensionnaire qui avoue : *Je suis toute seule, ici ?*

D'abord la jeune fille choisit de faire figurer en tête de sa lettre un appel pressant et insolite : *Viens vite me voir là où je suis !*

La force qu'elle lui reconnaît d'emblée : *toi tu as le courage de rester*, les regrets qu'elle exprime ensuite : *Si tu étais là, tu pourrais m'en parler et je les verrais*, les impressions qu'elle tient à noter : *Il y a un bateau qui passe, où est-ce qu'il va*, laissent entendre que son père est un recours.

Alors même qu'elle exprime un vif désir de liberté : *je ne vais plus du tout au lycée maintenant, j'avais vraiment l'impression d'être dans une prison*, sans omettre le champ lexical du voyage : *mer, soleil, étoile...*, la jeune fille ajoute une demande de compréhension et de pardon : *Imagine tous ces murs, il ne faut pas m'en vouloir, tu ne peux pas savoir*.

Par la suite, Lullaby constatera même que sa lettre est tachée d'eau et ajoutera : *j'espère que ça te plaira*. N' imagine-t-elle pas alors que son père y verra des larmes, preuve de peine et de détresse ?

Puis la tonalité se fait plus tendre, à la limite d'une coquetterie de femme : *Envoie orchidées blanches ; et, comme une amoureuse, elle glisse dans l'enveloppe une feuille d'herbe qui sent le miel*.

La lycéenne en fugue, seule à l'école et seule sur la plage, est donc en attente, sinon d'une improbable compagnie, du moins d'un accompagnement, qu'elle sollicite, semble-t-il, autant d'un homme que de son père.

S'agissant enfin d'une lettre, dont l'élaboration inattendue est minutieusement décrite par le narrateur : *Elle remonta tout à fait en haut de la page, elle ferma les derniers espaces blancs*, ne peut-on découvrir dans cette page la formalisation, consciente ou involontaire, de la création littéraire ?

- conclusion du second développement
- Espace blanc de séparation
- Introduction du second développement en lien avec l'hypothèse de lecture
- citation fréquente du texte
- souci de nuancer les propos...
- ... et recours éventuel à la supposition
- conclusion du second développement en lien avec la perspective de recherche
- dernière introduction intermédiaire

Comme le nom de l'auteur est situé en tête d'un livre, le premier mot écrit par Lullaby, alors qu'il clôt sa lettre, est son prénom en abrégé : LLBY.

Et comme une œuvre est souvent une bouteille lancée à la mer, une sollicitation d'autrui pour apaiser ou partager une émotion, Lullaby exprime d'abord sa souffrance d'être emprisonnée : *avec des fils de fer barbelés, des grillages, des barreaux aux fenêtres*, puis sa souffrance d'être seule : *une plage à une place, avec un embarcadère démoli, écris-moi*. N'est-ce pas par catharsis* – une « purge » affective – que Ronsard célébrait son amour pour Cassandre, Voltaire sa haine de l'intolérance, Hugo le deuil de Léopoldine, Senghor l'orgueil de la négritude ?

L'évocation d'une enfance apparemment heureuse, avec *ces choses qui manquent beaucoup ici*, à laquelle succède une adolescence prisonnière, rendue rébarbative par *les indices absolus des corps*, atteste que « l'enfant est le père de l'adulte » et que tout écrivain accomplit un parcours personnel dont il fait souvent la matière de son œuvre : Molière observe la cour, épanouit son talent en province, et raille les ridicules ; Beaumarchais, le roturier, accomplit, comme Figaro, d'étranges missions pour son roi ; Camus rejoint la Résistance, se partage entre la presse et la littérature, devient un maître à penser.

Quant aux additions opérées par Lullaby dans les espaces restés blancs d'une lettre pourtant achevée : *rallye, balancier, pêcheurs de corail...* ne prouvent-elles pas que l'objectif essentiel de tout écrivain est d'abord esthétique et vise à produire un style en renouvelant l'écriture ? Racine exprima la passion, Rimbaud se fit « voyant », Proust analysa des émotions et Colette nous initia aux sensations.

Sous le prétexte futile de combler des espaces vides, Lullaby s'évertue, comme un écrivain, à insérer dans son discours un peu de mystère et de beauté pour le plaisir d'écrire.

L'enchaînement de l'appel initial au père, de l'aveu des tourments d'un début de vie, et de la tentative d'émouvoir et de séduire à l'aide d'additions précieuses, semble confirmer l'hypothèse initiale.

- absence de titre, intertitre, numérotation... et de tableau, encadré, accolade...

- unique emploi d'un terme linguistique

- expression d'une démarche argumentative

- référence à Freud, mais discrète et postérieure à son œuvre

- références littéraires

- dernière conclusion intermédiaire

- conclusion générale

- confirmation de la double hypothèse de lecture

Si bref qu'il soit, ce texte peut être perçu comme une illustration de la création littéraire par l'auteur, et, chez le personnage, comme une tentative de se construire une identité éprouvée par la solitude.

Est également exploitée, et avec maîtrise, la fonction expressive du langage qui révèle, dans les propos tenus, le moi intime du locuteur.

Elle confère à cette lettre un mouvement et une unité qui retiennent l'attention puisqu'elle mêle les paroles de trois âges, de l'enfance qui s'achève à la maturité qui s'annonce, et rend perceptible, au moment indécis de l'adolescence, une personnalité complexe et mouvante.

Le Clézio manifeste encore sa volonté, sinon de renouveler l'écriture ou de créer un style, du moins de faire d'une lettre familière une petite œuvre d'art en exploitant les ressources de l'émotion, de la suggestion, de la culture, en vue de rendre l'écriture libératoire et personnalisée.

Cette page de *Mondo* prolonge enfin une recherche entreprise par l'écrivain dans *Terra Amata*, lorsqu'un jeune garçon recourt à maints procédés, d'une fumée intermittente au langage codé, pour s'exprimer au double sens du terme : traduire ses émotions et construire son langage.

- identification d'un fait de langue, créateur d'unité et de mouvement

- référence à une recherche en matière d'écriture

- référence à une recherche propre de l'écrivain

UNE ANNEXE INSTRUCTIVE : LES COMPTES-RENDUS DES JURYS

L'ÉPREUVE ÉCRITE : LE COMMENTAIRE LITTÉRAIRE

Les visées du commentaire

Le rapport de 2006 (à propos d'un texte de Hugo extrait de *Notre-Dame de Paris*) s'avère particulièrement pertinent.

L'exercice académique du commentaire composé vise à évaluer les compétences de lecture, d'écriture, d'argumentation et la culture générale des candidats professeurs.

*Le commentaire doit être **composé**, ce qui exclut toute analyse linéaire. Il doit être **entièrement rédigé**, alors que certains candidats présentent un plan détaillé ou une forme qui y ressemble avec des titres et des sous-titres. Les citations doivent être **intégrées à des phrases** et non livrées entre parenthèses, sans commentaires, à la sagacité du correcteur.*

*Écrire, c'est aussi prendre en compte son destinataire, tenter de le convaincre, ce qui implique dans les copies **un cheminement argumentatif**, bien appuyé sur les indices textuels. Les bonnes copies manifestent ce cheminement en le structurant par **une problématique**, en y répondant de façon développée et convaincante, et en prenant soin de récapituler leur parcours dans des **conclusions-transitions**. La conclusion générale ne doit pas être escamotée ; elle doit **présenter un bilan** de ce parcours argumentatif.*

Ce même jury met en garde les candidats contre plusieurs types de dérive habilement résumés : • *texte simplement décrit dans ses procédés, sa fabrication, sa progression sans prendre en compte les effets de sens ;* • *texte considéré comme un document historique ;* • *notions littéraires plaquées et faisant écran au texte ;* • *commentaire autour du texte, appuyé sur des comparaisons avec d'autres textes et sur de nombreuses références culturelles malheureusement extra-textuelles [...]* et conclut ainsi : *L'exercice exige donc un lecteur cultivé, mais sans a priori, qui se confronte au texte en se plaçant en situation de réception, qui montre les effets du texte, qui l'interroge pour produire des significations, qui dégage une vision globale de l'extrait en s'appuyant sur les indices textuels.*

L'organisation du devoir et l'exploitation de l'écriture

Le rapport de 2001 (à propos de la fable de La Fontaine : *La jeune veuve*) s'intéresse particulièrement à ces deux aspects.

– *On attend une organisation solide des différentes parties qui, progressivement, construisent le sens, des **paragraphes cohérents** qui font progresser la démonstration à l'intérieur de chaque partie et non une juxtaposition de remarques de détail inefficaces le plus souvent à force d'être décousues, et enfin des **exemples** convenablement cités et surtout **analysés**. Rien ne sert en effet d'accumuler des exemples s'ils ne sont accompagnés d'un commentaire qui leur donne **valeur argumentative**.*

– *Il fallait ensuite apprécier la littérarité du texte et disposer donc **des outils d'analyse littéraire** indispensables et utilisés à propos. On ne pouvait comprendre le texte si l'on ignorait tout des caractéristiques de la fable et de son fonctionnement [...] Il fallait savoir utiliser judicieusement des outils linguistiques et stylistiques ; là encore, insistons : il ne suffit pas de repérer des métaphores ou des assonances ; il faut que ces repérages fassent sens et contribuent à **élaborer une interprétation** [...].*

Correction de l'expression

Tous les jurys dénoncent sévèrement, à l'écrit et à l'oral, la médiocrité de la mise en écriture, – du registre familier : « *le personnage est en souci* », « *le spectateur ne lâchera par le morceau* » [...] aux fautes d'orthographe d'usage : « *aparthé* », « *satyrique* », « *en locurence* » [...] et d'accord : « *Molière mais en évidence* », « *il*

pourrait ç'avéré », « l s'aurait trompé » [...], et aux confusions de termes : « *didascalies* » pour « commentaires », « *phrase gigogne* » pour « parataxe » [...], sans oublier les nombres en chiffres, les citations sans guillemets et les abréviations : « *une asson.* » et « *deux allit.* »

L'ÉPREUVE ORALE : L'EXPLICATION DE TEXTE

Les qualités de communication

L'épreuve orale intervient après les épreuves écrites d'admissibilité et s'adresse à des candidats qui ont été retenus pour des compétences qu'ils ont manifestées à l'écrit. L'épreuve orale qui leur est proposée permet d'évaluer en partie les mêmes compétences [...]. Toutefois, le candidat devra faire preuve également d'autres compétences : une **expression orale de qualité**, une **aptitude certaine à communiquer** et à exposer clairement sa pensée, de la force de **conviction** lors de son exposé et une **capacité d'écoute et de réactivité** lors de l'entretien. Les jurys apprécient notamment les candidats montrant de réelles qualités de communication, attentifs, réceptifs, ouverts et réactifs, capables de justifier leurs propositions [...], les candidats dynamiques, à l'enthousiasme communicable [...].

Quant à l'**entretien**, il vise à aider le candidat à **approfondir sa réflexion**, son analyse littéraire [...]. Il doit permettre des **précisions**, des **rectifications** ; c'est toujours un temps **constructeur**. Ils recommandent particulièrement de situer l'extrait dans l'œuvre, éventuellement dans un courant littéraire, d'éviter de résumer longuement la vie de l'auteur, le contenu de l'œuvre ou de proposer un exposé fastidieux du contexte de production, de savoir gérer le temps imparti, de respecter le plan annoncé...

Les savoirs et savoir-faire prérequis

- se forger une **culture littéraire** en lisant des œuvres intégrales de siècles et de genres différents ;
- s'intéresser aux différents **courants littéraires**, en connaître les différents principes, les influences, les interactions, les auteurs marquants... ;
- maîtriser les divers **outils de l'analyse littéraire** et connaître le **vocabulaire spécifique** ;
- comprendre le fonctionnement des différents discours ;
- **s'entraîner** régulièrement à l'oral avec ses pairs.

L'analyse du texte

Le candidat est libre de choisir telle méthode qui lui paraîtra convenir – mais à condition de s'y tenir –, soit **la forme analytique** qui générera des remarques lors d'une lecture linéaire, soit **la forme synthétique** qui balayera le texte en fonction d'entrées annoncées [...].

Il est souhaitable d'éviter de plaquer des cadres artificiels, des grilles d'analyses qui ne concourent aucunement à la construction du sens du texte. La prudence et la finesse d'analyse incitent bien au contraire à percevoir le texte comme ayant **sa spécificité**, à ne pas l'inclure dans des catégories dont il ne relèverait pas.

Il est attendu qu'après une **lecture expressive** de l'intégralité du passage [...], véritable introduction du texte présenté [...], les **enjeux** et la **problématique** soient clairement exposés. Les jurys regrettent particulièrement la **paraphrase**, les **analyses superficielles**, **approximatives** ne permettant pas de dégager le sens du texte, ces enjeux ou son intérêt, l'absence d'utilisation d'outils nécessaires à l'approfondissement de l'analyse, et l'utilisation abusive de certaines notions littéraires sans en vérifier la pertinence sur le texte.

3.

L'ÉPREUVE ORALE : L'EXPLICATION LINÉAIRE (OU COMPOSÉE)

3.1. PRÉSENTATION DE L'EXERCICE

1. L'ÉPREUVE ORALE

Le texte proposé

L'épreuve orale consiste à expliquer un texte littéraire, d'un auteur français ou francophone, publié du XV^e siècle au XXI^e, et figurant au « programme traditionnel des lycées ».

Au concours, il est tiré au sort par le candidat, sans autre possibilité de choix désormais. Au bac, il est choisi par l'interrogateur dans une liste de textes ou de thèmes étudiés.

Il comporte, le plus souvent, une trentaine de lignes imprimées (au format d'un livre). Les quatre grands genres littéraires sont à peu près également représentés : conte, nouvelle ou roman ; théâtre ; poésie ; lettre, discours, mémoires ou essai.

Toutes les époques sont également sollicitées, mais en proportion croissante, semble-t-il, de Villon, Rabelais, Montaigne ou Pascal à Balzac, Verlaine, Éluard ou Camus.

Premier conseil

Lire attentivement tout au long de l'année quelques grandes œuvres **représentant** toutes les époques et tous les courants, tous les genres littéraires* et tous les types de texte*.

Connaître les caractéristiques essentielles des grands courants : *Lumières**, *Naturalisme**, *Théâtre de l'Absurde**... ; et les illustrer de quelques références à des œuvres représentatives (cf. B. Littérature, chap. 5.1., 6.1. et 7.1.).

La préparation

Au concours, la préparation dure deux heures. Les candidats peuvent consulter sur place divers dictionnaires, une encyclopédie des auteurs et des œuvres, des manuels de grammaire, de stylistique, de linguistique, d'histoire littéraire...

Deuxième conseil

Ne puiser dans ces ouvrages que des précisions indispensables. Une telle recherche prend du temps et le jury n'ignore pas que votre éventuelle érudition est aidée. Vous êtes surtout moins jugés sur votre savoir que sur votre aptitude à comprendre un texte, sentir un texte et lui donner du sens.

D'environ trente lignes, il est présenté dans le livre dont il est extrait. Il est donc possible d'en préciser la situation et de prendre rapidement connaissance de l'œuvre.

Les épreuves

Au concours externe, l'explication proprement dite dure environ trente minutes. Le candidat s'exprime seul, sans que le jury intervienne ni ne questionne.

Un entretien d'environ quinze minutes permet ensuite au candidat, à la demande des interrogateurs, de reformuler un jugement, expliciter un effet, compléter une démonstration... Ce moment de l'épreuve, notamment au PLP*, est **une aide apportée** et non une quête d'érudition.

En complément, une **épreuve de didactique**, devant un autre jury, consiste à commenter un dossier. Il réunit des documents d'ordre prescriptif, scolaire, culturel... intéressant un objet ou une situation d'apprentissage (les auteurs envisagent d'en présenter une approche).

Troisième conseil

Maîtriser le temps. Prendre notamment l'initiative d'arrêter l'explication à l'expiration du temps imparti afin d'en laisser à l'entretien dans votre propre intérêt.

Le type d'approche

Elle peut être **linéaire**, donc analytique, ou **composée**, donc synthétique (comme le commentaire écrit). La première est souvent privilégiée, notamment au Capes.

Elle est conseillée pour les textes courts (moins d'une page) et riches d'effets littéraires : un poème, une évocation... La seconde peut être choisie pour les textes longs (plus d'une page) et moins appréciés pour l'écriture que pour les faits ou les idées : une description, un long dialogue...

Quatrième conseil

Choisir **un type d'approche** et s'y tenir. Ne jamais panacher ni alterner.

Se garder d'appliquer une grille passe-partout. Privilégier, au contraire, les faits inducteurs propres à un genre littéraire : prosodie, didascalies, réfutation..., ou à un type de texte : statut du narrateur, mise en scène, actes de discours.. (cf. chap. 5.1., 6.1., 7.1. et 8.1.).

2. L'APPROCHE DU TEXTE

Une introduction fonctionnelle

- Le candidat présente – en quelques phrases – **l'auteur** et **l'œuvre**. Il **situe le texte** à expliquer au sein de l'œuvre afin de l'intégrer à l'ensemble dont il est extrait.

Cinquième conseil

Privilégier les faits biographiques et littéraires **intéressant directement le texte**. Ne pas s'attarder, par exemple, sur l'exil de Hugo s'il s'agit d'une œuvre antérieure.

- Il est également conseillé de présenter les **spécificités du texte** avant d'entreprendre l'explication proprement dite : genre littéraire, type de texte et situation d'énonciation (cf. Le commentaire composé, chap. 2.1.).
- Le candidat donne alors une lecture oralisée*, moment essentiel de l'épreuve et qui doit être minutieusement préparée (cf. L'explication linéaire, chap. 3.2. p. 32 et 33).

Sixième conseil

S'exprimer lentement – très lentement –, avec aisance et correction. S'appliquer à en donner une interprétation exacte par une lecture expressive. Elle prouve, à l'audition, que le texte est maîtrisé. Elle permet aussi au jury d'en prendre connaissance : les deux interrogateurs le constituant découvrent en effet le texte au moment où le candidat commence son explication.

Suggestion pratique : qu'il s'agisse de prose ou de vers, marquer le texte au crayon, particulièrement pour séparer les unités de sens et de construction*, prévoir les enjambements*, et localiser les E atones, mais prononcés devant consonnes, afin de respecter le rythme d'un vers régulier...

- Le candidat formule enfin une **hypothèse de lecture*** (suivie de **perspectives de recherche*** dans le cas d'une approche composée).

Cette variante de la problématique* annonce l'**orientation donnée à l'explication** – en fonction du niveau de la classe, des objectifs pédagogiques, de la nature du texte et de sa propre vision (cf. chap. 2.1.1. : un exercice de réflexion).

*À partir d'une observation précise de tout ce qui, dans un texte, produit du sens (y compris les implicites), il s'agit d'élaborer des « hypothèses » que la lecture doit méthodiquement vérifier. Ainsi définie, la lecture redevient donc une **activité, productrice de sens** ; elle implique beaucoup plus profondément l'élève-lecteur. D'autre part, comme le programme l'indique, cette conception de la lecture méthodique, permettra, beaucoup mieux que l'explication de texte traditionnelle, l'articulation avec le commentaire composé. (Le Français d'aujourd'hui, mars 1987)*

La logique inductive

Si l'approche choisie est **linéaire***, afin de ne pas émietter le texte, il est prudent de **regrouper** quelques faits de langue et les sens qu'ils induisent, voire de citer des faits et des sens comparables situés en amont ou en aval. Épuiser, par exemple, un réseau lexical, n'analyser qu'une fois le rythme du vers, rapprocher des métaphores...

Si l'approche choisie est **composée***, il devient indispensable de fédérer ces faits et ces sens après avoir défini, comme à l'écrit, deux, trois ou quatre perspectives de recherche.

Quelle que soit l'approche choisie, **rendre l'explication méthodique, et inductive** : citer précisément le texte, puis **nommer** le fait de langue, et, seulement alors, **donner du sens**.

Cette exploitation préalable de l'écriture est **une exigence absolue**. Elle seule permet de construire le sens à partir de la réalité textuelle. Elle fonde l'explication sur la **recherche d'indices, donc de preuves**, au lieu de s'en tenir à ses propres intuitions.

*Or la lecture méthodique, telle qu'elle est définie dans le nouveau programme, est en fait très différente de l'explication de texte. D'abord, elle **s'applique à tous les textes, littéraires ou non** : elle est facteur de cohérence dans l'enseignement du français. D'autre part, là où l'explication de texte (par le sens étymologique du terme autant que par les pratiques auxquelles elle donnait souvent lieu) concevait la lecture comme dévoilement d'une signification déjà présente dans le texte, la lecture méthodique propose au contraire une conception de la lecture comme **construction d'un sens**, conception beaucoup plus conforme aux travaux récents de la linguistique (« La lecture méthodique tend à mettre en évidence le travail constant et indissociable de la forme et du sens dans le tissu du texte »). (Le Français d'aujourd'hui, mars 1987)*

Septième conseil

Ne jamais rien rédiger – sauf peut-être l'introduction – quelle que soit sa difficulté à s'exprimer. Il est, en effet, insupportable d'entendre lire un texte conçu pour être écrit, alors qu'il doit être improvisé.

Faire, en revanche, un plan détaillé, jalonnant précisément l'approche du texte. Porter en regard quelques mots désignant, pour l'essentiel, les indices textuels et les sens qu'ils révèlent.

Suggestion pratique : glisser une feuille de papier sous la page du livre ; elle déborde sur trois côtés et permet alors de juxtaposer le texte et les annotations abrégées.

S'entraîner aussi à improviser. Ce concours recrute des enseignants de français...

Huitième conseil

Ne pas tout expliquer. Limiter son intervention aux faits et aux sens essentiels. En dire moins pour le dire mieux.

Limiter, par exemple, l'étude de la versification aux éléments donnant du sens : les effets de rythme et la richesse des rimes plutôt que l'historique du sonnet.

Neuvième conseil

Tout le texte, mais rien que le texte (Barthes). Limiter son intervention aux faits cités ou clairement suggérés.

Faire preuve d'esprit critique et cultivé, mais réduire ou proscrire les analyses empruntées à d'autres disciplines. Il est tout à fait possible d'expliquer Molière sans appeler Marx ni Freud à la rescousse...

Dixième conseil

Éliminer absolument la paraphrase*. Elle consiste à expliciter des énoncés dont le sens est clair : *Baudelaire s'intéresse alors aux parfums...* Vous ne serez pas jugés sur le sens dont le texte est déjà porteur, mais sur le sens que vous lui aurez ajouté grâce à *l'exploitation judicieuse des indices textuels [...] et l'emploi raisonné d'instruments d'analyse* (Commission d'inspecteurs, Sèvres, 1988).

Inversement, proscrire toute référence à un fait linguistique et toute exploitation de l'écriture qui ne conduiraient pas à donner du sens au texte : accord grammatical traditionnel, métaphore lexicalisée, alternance des rimes...

Une conclusion récapitulative

En introduction, il est trop tôt pour expliquer ; en conclusion, il est trop tard. Et de même que l'introduction permet de présenter le texte et d'orienter l'explication, la conclusion permet de réunir les intérêts du texte, d'en faire apparaître les spécificités, puis de confirmer (ou infirmer) l'hypothèse de lecture.

Elle peut aussi élargir les acquis à un genre littéraire, à une époque historique, à un débat d'idées...

Onzième conseil

Avoir répondu au cours de l'explication proprement dite, ou répondre en fin d'explication, à quatre questions jugées essentielles pour faire apparaître et reformuler ces intérêts et ces spécificités (cf. Le commentaire composé, chap. 2.1.) :

- comment l'unité du texte est-elle assurée ?
- comment le mouvement du texte s'exprime-t-il ?
- quelle fonction est donnée par l'auteur à cette page, et/ou quelle intention de l'auteur s'y révèle ?

- en quoi ces quelques lignes contribuent-elles à renouveler l'écriture ou les conventions ?

Douzième conseil

Être naturel. Éviter l'affectation et le relâchement.

S'affranchir des écrits pour valoriser la relation. Privilégier notamment la « triangulation du regard » : sur le texte, sur les notes, sur le jury.

Et prendre plaisir à expliquer le texte proposé. C'est essentiel.

L'EXPLICATION ORALE

Le texte

- un seul texte présenté dans un livre
- auteur francophone du programme des lycées
- long d'environ trente lignes

La préparation

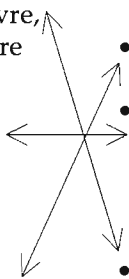
- deux heures
- nombreux manuels à disposition ; en user brièvement
- prendre des notes sur une feuille ou un transparent

L'introduction

- présenter l'auteur et l'œuvre, situer l'extrait dans l'œuvre
- analyser les particularités du texte :
 - genre littéraire
 - type de texte
 - situation d'énonciation
- formuler une hypothèse de lecture (voire des perspectives : approche composée)

La conclusion

- vérifier la pertinence de l'hypothèse initiale
- évaluer les intérêts du texte :
 - unité
 - mouvement
 - fonction et/ou intention
 - renouvellement de l'écriture
- ouvrir sur l'histoire littéraire



L'intervention

- explication : 30 minutes ; entretien : 15 minutes
- approche linéaire appréciée ; approche composée acceptée (texte long)
- n'avoir rien rédigé ; exploiter ses notes
- ne prendre en compte que l'extrait
- exclure le non-littéraire
- s'adresser au jury ; se motiver, sourire

L'explication

- induire absolument le sens de l'écriture
- regrouper les faits de langue ; exclure les faits non-inducteurs
- pour chaque unité de sens* (quelques mots le plus souvent) :
 - nommer le(s) fait(s) de langue
 - citer des énoncés représentatifs
 - puis donner du sens
- proscrire le jargon linguistique

CODE DE LECTURE DES ANALYSES DÉTAILLÉES

- introduit une citation du texte
- = nomme un fait de langue
- formule l'apport de sens induit
- indique un point particulier
- * annonce un renvoi au lexique
- () formule un repérage (ligne, vers, paragraphe...)

3.2. EXPLICATION LINÉAIRE, DÉTAILLÉE ET ANNOTÉE
VICTOR HUGO. VIEILLE CHANSON DU JEUNE TEMPS. 1831
(POÈME) LES CONTEMPLATIONS. 1856 (RECUEIL)

Je ne songeais pas à Rose ;
 2 *Rose au bois vint avec moi ;*
Nous parlions de quelque chose,
 4 *Mais je ne sais plus de quoi.*

J'étais froid comme les marbres ;
 6 *Je marchais à pas distraits ;*
Je parlais des fleurs, des arbres ;
 8 *Son œil semblait dire « Après ? ».*

La rosée offrait ses perles,
 10 *Le taillis ses parasols ;*
J'allais ; j'écoutais les merles,
 12 *Et Rose les rossignols.*

Moi, seize ans, et l'air morose.
 14 *Elle vingt ; ses yeux brillaient.*
Les rossignols chantaient Rose
 16 *Et les merles me sifflaient.*

Rose, droite sur ses hanches,
 18 *Leva son beau bras tremblant*
Pour prendre une mûre aux branches ;
 20 *Je ne vis pas son bras blanc.*

Une eau courait, fraîche et creuse,
 22 *Sur les mousses de velours ;*
Et la nature amoureuse
 24 *Dormait dans les grands bois sourds.*

Rose défit sa chaussure,
 26 *Et mit, d'un air ingénu,*
Son petit pied dans l'eau pure ;
 28 *Je ne vis pas son pied nu.*

Je ne savais que lui dire ;
 30 *Je la suivais dans le bois,*
La voyant parfois sourire
 32 *Et soupirer quelquefois.*

Je ne vis qu'elle était belle
 34 *Qu'en sortant des grands bois sourds.*
« Soit ; n'y pensons plus ! » dit-elle.
 36 *Depuis j'y pense toujours*

[INTRODUCTION]

[Brève information sur l'auteur]

Victor Hugo, 1802-1885, fut à la fois poète, dramaturge et romancier, théoricien du mouvement romantique (préface à *Cromwell*) et homme politique aux idées sociales d'avant-garde. Il domina son siècle.

En 1831, c'est un jeune auteur qui n'a déjà publié, en poésie, que « *Les Orientales* » en 1829, et « *Les feuilles d'Automne* » en 1831, ainsi que « *Le dernier jour d'un condamné* » en 1829, « *Hernani* » en 1830 et « *Notre Dame de Paris* » en 1831.

[Brève information sur l'œuvre]

- « *Les Contemplations* », une œuvre majeure, est un recueil de poèmes lyriques* : « *Les mémoires d'une âme* » répartis en deux volumes : « *Autrefois* » (1830-1843) et « *Aujourd'hui* » (1843-1855), publiés ensemble en 1856, mais séparés par la mort accidentelle de Léopoldine, fille de l'auteur qui en fut profondément et durablement meurtri.
- « *Vieille chanson du jeune temps* » est le dix-neuvième poème du livre I « *Aurore* », dans lequel le poète évoque surtout sa jeunesse.

[Observations spécifiques préalables]

[Le genre littéraire]

[Relecture du premier quatrain]

- = vers réguliers de sept syllabes et strophes identiques de quatre vers aux rimes alternées ;
- poème ayant la forme simple de l'ode*, avec un mètre* de rythme impair, encore assez rare, propices à l'évocation d'un souvenir d'enfance.

[Le type de texte]

- *parlions* (v. 3), *marchais* (v. 6)... : imparfaits ; *défit* (v. 25), *ne vis* (v. 33) : passés simples et verbes d'action ;
- *mais je ne sais plus* (v. 4), *et les merles* (v. 26) *et mit* (v. 26) : conjonctions de coordination ; *après ?* (v. 8), *parfois* (v. 31), *quelquefois* (v. 32), *depuis* (v. 36) : adverbes d'enchaînement, nombreux points-virgules ;
- texte narratif.

- Tout ce qui est reproduit entre parenthèses est destiné à faciliter votre apprentissage et ne doit pas être formulé lors d'une explication
- Sur l'auteur, ne citer que des informations susceptibles d'intéresser le texte à expliquer
- Exploiter rigoureusement les informations fournies par le paratexte*

- Sur l'œuvre, situer précisément le texte à expliquer dans le roman, la comédie, le groupement dont il est extrait
- Exclure absolument toute explication du texte
- Ces trois particularités du texte littéraire sont citées en introduction puisqu'elles apportent une information et non un commentaire personnel

- Rappel du principe de l'explication inductive :
 - je cite le texte,
 - je nomme le fait de langue,
 - j'en induis du sens.

[La situation d'énonciation]

- *je ne songeais pas* (v. 1), *nous parlions* (v. 3), *moi seize ans* (v. 13), *j'y pense...* *Elle vingt* (v. 14), *son bras* (v. 20), *lui dire* (v. 29)... ;
= temps du passé, présent final, pronoms personnels de la première personne, pronoms personnels et adjectifs de la troisième personne, aucune marque de la seconde ;
→ système énonciatif du récit (et non du discours) ;
→ personnage d'autrefois, narrateur d'aujourd'hui, voire auteur : une seule personne, forme autobiographique.

[Lecture oralisée]

[Produire d'abord une lecture correcte]

(Un silence plus ou moins bref, mais toujours perceptible, doit être marqué après les virgules, les points-virgules, deux points, un tiret..., et plus nettement encore après les différentes formes de points).

Je parlais des fleurs, / des arbres ; (v. 7)

Son œil semblait dire : / « Après ? » (v. 8)

« Soit ; / n'y pensons plus ! » /dit-elle / (v. 35)

S'agissant de vers réguliers, les *e* inaccentués (sans accent grave ou aigu) ne sont jamais prononcés, en fin de vers, ni à la fin d'un mot à l'intérieur d'un vers, quand le mot suivant commence par une voyelle (ou un *h* muet) :

Ros(e) au bois (v. 2) : 3 syllabes ;

seiz(e) ans (v. 13) : 2 syllabes ;

offrait ses perl(es) (v. 9) : 4 syllabes.

En revanche, les *e* inaccentués suivis d'une consonne doivent être prononcés très distinctement sous peine de briser le rythme du vers :

Comme les marbres (v. 5) : 4 syllabes ;

Elle vingt (v. 14) : 3 syllabes ;

Et les merles me sifflaient (v. 16) : 7 syllabes)

Quand une unité de sens et de construction* déborde d'un vers sur l'autre et crée un enjambement* (ou un rejet*, ou un contre-rejet*), ne pas laisser tomber la voix en fin de vers :

Leva son beau bras tremblan →

Pour prendre une mûre aux branches (v. 18 et 19)

Et la nature amoureuse →

Dormait dans les grands bois sourds (v. 23 et 24)

- Exploiter peu de faits linguistiques et ceux seulement qui donnent du sens.
- À l'oral, seules les pauses de voix permettent de donner une équivalence aux signes de ponctuation.
- Tout vers mal rythmé suscite le jour de l'épreuve une demande de relecture assez déstabilisante.
- Ne pas hésiter à préparer sa lecture en marquant au crayon de papier le texte sur le livre à l'aide de signes analogues à ceux utilisés ci-contre : / = →
- Le fait de ne pas lire sur le même ton de voix les énoncés prêtés au jeune garçon et les énoncés prêtés au narrateur prouve, à l'évidence, que le texte a été compris.

[Produire aussi une lecture expressive]

Tout mot ou groupe de mots chargé de sens doit être détaché de ce qui précède par un bref silence, et lu plus fort, sur un ton particulier :

*Les rossignols **chantaient** Rose*

*Et les merles me **sifflaient** (v. 15 et 16)*

*La voyant parfois / **sourire***

*Et/ **soupirer** quelquefois (v. 31 et 32)*

Dans l'énoncé : *Rose au/ **bois** vint avec moi* (v. 2), malgré l'absence de virgules, il est utile de mettre en relief le mot *bois* afin de montrer que le choix de ce lieu n'est pas innocent dans ce contexte et à cette époque.

Il est également conseillé de varier le débit et le ton de la voix en fonction du sens :

... Soit, n'y pensons plus ! (v. 35) : rythme vif ;

Depuis j'y pense toujours (v. 36) : rythme lent ;

Moi, seize ans, et l'air morose (v. 13) :

expression d'indifférence ;

Elle, vingt, ses yeux brillaient (v. 14) :

expression de désir.

La lecture oralisée permet, exige donc, que le texte ne soit pas seulement lu, mais joué, en vue de lui donner du sens. Elle est toujours appréciée par les jurys et notée en conséquence...

[Hypothèse de lecture]

Comment le choix de la forme autobiographique* permet-il de confronter les émotions respectives des personnages et du narrateur ?

ANALYSE MÉTHODIQUE ET INDUCTIVE DU TEXTE

Strophe 1

- *Je ne songeais pas à Rose* *Rose ; au bois vint avec moi*
= reprise du prénom *Rose* ;
→ insistance et connotation* : fraîcheur, parfum, fleur qu'on cueille, symbole de l'amour ;
= antéposition* du complément *au bois* (v. 2)
→ sous-entendu amoureux : le bois est un abri.
- *je ne songeais pas* (v. 1), *j'étais froid* (v. 5), *une eau courait* (v. 21), *je ne savais* (v. 29).../*vint avec moi* (v. 2), *leva son beau bras* (v. 8), *je ne vis pas* (v. 20), *défit sa chaussure* (v. 25), *je ne vis* (v. 33)... ;
= alternance récurrente de la 1^{re} et de la 3^e personne ;
→ distinction entre un personnage (*Rose*) et un narrateur impliqué*.
- Nécessité absolue de regrouper les commentaires pour éviter d'émettre l'explication
- Quand un même fait se répète, opérer un relevé anticipé dans l'ensemble du texte afin d'éviter des redites en globalisant l'effet produit
- Exploitation d'un fait linguistique antérieur ou postérieur en cas de reprise

- Le mot « tonalité » désigne un registre de langue et le mot « ton » le timbre de la voix traduisant cette tonalité

Strophe 2

- *Je ne songeais pas* (v. 1), *quelque chose* (v. 3), *je ne sais plus* (v. 4), *j'étais froid* (v. 5), *à pas distraits* (v. 6), *je ne vis pas* (v. 20 et 28), *je ne savais* (v. 29) ;
= réseau lexical de la non-implication et de l'indifférence ;
- *j'étais* (v. 5), *je marchais* (v. 6), *je parlais* (v. 7), *après ?* (v. 8) ;
= opposition entre la triple anaphore* *Je* et l'intrusion du discours direct rapporté* (« *Après ?* ») ;
→ premier sous-entendu* ;
→ opposition entre une non-rêverie, une non-activité et des faits suggestifs ou décisifs.
- L'approche linéaire permet de faire apparaître le mouvement du texte au fil de l'explication

Strophe 3

- *Comme les marbres* (v. 5), *ses perles* (v. 9), *ses parasols* (v. 10), / *rosée* (v. 9), *taillis* (v. 10) ;
→ comparaison et métaphores conventionnelles, strictement descriptives, mais connotations jeunes ;
→ la nature suggère le repos, voire l'abandon.
- *La rosée offrait ses perles* : 7 syllabes ;
Le taillis ses parasols : 7 syllabes ;
J'allais : 2 syllabes ;
J'écoutais les merles : 5 syllabes ;
Et Rose les rossignols : 7 syllabes ;
= rupture du rythme : 7 syll. + 7 syll. + 2 syll. + 5 syll. + 7 syll. ;
→ opposition entre un décor paisible et un comportement étrange ;
→ inégale importance donnée aux *merles* et aux *rossignols* ;
→ premier indice donné au lecteur pour éveiller son attention par l'emploi de deux verbes au sens équivoque* (porteurs de deux sens simultanés) ; ils désignent respectivement le cri de l'oiseau et l'éloge ou la raillerie.
- Prise en compte des effets de rythme

Strophe 4

- *Moi / Elle ; seize ans / vingt ; morose / brillaient* (v. 13 et 14) ;
= le narrateur ajoute une information à la narration ;
→ opposition désormais justifiée entre les deux personnages.
- *Rossignols [...] chantaient / merles [...] sifflaient* (v. 15 et 16) ;
= reprise de l'opposition : oiseau noir, allégorie de la moquerie et oiseau coloré, allégorie de l'amour (chant de gorge nocturne) ;
→ ironie amusée du narrateur devenu lucide avec le temps ;
→ enrichissement confirmé de la double métaphore.
- Explicitation des implicites*

Strophe 5

- *Droite sur ses hanches* : assurance ; *leva son beau bras* : séduction ; *hanches, bras, tremblant* : sensualité ; *bras blanc* : donc il est nu ;
→ opposition entre une scène de charme (le geste met la silhouette en valeur) et une réaction inattendue.

Strophe 6

- *Eau, fraîche, creuse, mousses de velours* (v. 21 et 22) ;
→ poésie traditionnelle, mais suggestion forte : désir de se plonger dans l'eau, évocation d'un nid d'amour (détail : ce n'est pas l'eau qui est creuse, mais le lit de la rivière).
- *Nature amoureuse, bois sourds* ;
→ exemple de « pathetic fallacy » ou illusion lyrique* (tendance romantique à projeter sur la nature des émotions humaines) ; c'est Rose qui est *amoureuse* et le jeune garçon qui est *sourd* ;
→ Le narrateur utilise la nature pour suggérer sans déclarer.

Strophe 7

- *Rose au bois vint* (v. 2) et *leva son beau bras* (v. 18), *défit sa chaussure, mit... son petit pied dans l'eau pure* (v. 25 et 27) ;
= geste intime, nudité rare, symbolique du pied ;
= reprise du son [b] et [p] (sons formés sur les lèvres « labiaux », à connotation affective) ;
→ nouvelle tentative de séduction.
- *D'un air ingénu* (v. 26), *son petit pied / son pied nu* (v. 27 et 28) ;
= le narrateur se moque de l'indifférence du personnage et oppose un objet assez banal (*petit pied*) à un objet de désir (*pied nu*) ;
→ la forme autobiographique* permet au narrateur de relater, de commenter, de se distinguer du personnage dont il juge le comportement grâce au recul acquis.

Strophe 8

- *Je ne savais que lui dire, je la suivais* (v. 29 et 30) ;
→ poursuite du réseau de l'incompréhension et de la sujétion ;
- *parfois sourire, Et soupirer quelquefois* (v. 31 et 32) ;
= opposition de deux verbes porteurs de sens sous-entendus : malice et regret, renforcés par le rapprochement de deux adverbes de temps synonymes ;
→ décalage entre les deux âges, ironie du narrateur.

- Explicitation des sensations et émotions suggérées
- Aborder l'histoire littéraire à partir du texte expliqué
- Prise en compte des effets sonores
- Explication d'un concept : la forme autobiographique différencie le personnage du narrateur
- Exploitation d'un registre de langue (ou tonalité)

Strophe 9

- *Je ne vis pas* (v. 20), *je ne vis pas* (v. 28), *je ne vis* (v. 29) ;
 - pour la troisième fois le narrateur recourt au passé simple de premier plan* pour exprimer une réaction essentielle et faire apparaître les moments du récit ;
- « *soit ; n'y pensons plus !* »
 - = second énoncé au discours direct rapporté ;
 - implication du personnage, émotion personnelle ;
 - expression du dépit et de la résignation, mais sans gravité ni souffrance.
- *Je ne sais plus* (v. 4), *n'y pensons plus* (v. 35), *j'y pense toujours* (v. 36) ;
 - = double opposition des personnes et des durées ;
 - = seconde utilisation du présent, mais par le narrateur cette fois ;
 - expression d'une tonalité presque pathétique* ;
 - fusion et dissociation du personnage, du narrateur et de l'auteur, marque spécifique de l'écriture autobiographique*.
- Exploitation d'un fait grammatical : le présent (et l'impératif) exprimant l'actualité

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Il s'agit bien d'un récit de type autobiographique, confondant un personnage, le narrateur et l'auteur. Et la voix qui s'exprime, confronte avec malice les désirs d'une jeune femme, l'incompréhension d'un adolescent et la nostalgie de l'adulte.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Mouvement] Comportement de plus en plus suggestif de Rose opposé à l'impassibilité persistante du jeune garçon.

[Unité] Pêle-mêle de sensualité, d'ironie et de regrets associés par la forme autobiographique.

[Fonction] Évocation d'un souvenir de jeunesse dans un recueil intitulé *Aurore*.

[Renouveau de l'écriture] Poésie familière, proche de la prose. Expression d'émotions intenses. Génie de la métaphore.

[Ouverture sur l'histoire littéraire]

Illustration de deux thèmes majeurs du Romantisme : le lyrisme* et la fuite du temps.

- Expliciter l'aboutissement de la recherche, sans poursuite de l'explication ni récapitulation inutile.
- Privilégier la confirmation (ou l'infirmité) de l'hypothèse initiale et l'ouverture littéraire)

4.

ASPECTS SPÉCIFIQUES DU TEXTE LITTÉRAIRE

Les six études qui suivent et constituent le chapitre 4 n'ont pas pour objectif de produire un commentaire écrit ni une explication orale, mais **d'analyser six aspects, jugés spécifiques**, du texte littéraire.

Une brève information sera donnée sur l'auteur et l'œuvre, sur le genre littéraire, le type de texte et la situation d'énonciation afin de préparer l'analyse.

En revanche, s'agissant d'une « étude de texte » intéressant un fait linguistique particulier et non l'intégralité d'une page, la formulation d'une hypothèse de lecture et de perspectives de recherche n'a pas lieu d'être puisqu'**une visée restreinte intentionnelle leur est substituée**.

Dans le même esprit ne seront conservés en conclusion que l'évaluation des quatre intérêts jugés majeurs : unité, mouvement, fonction, innovation, ainsi qu'une ouverture sur l'histoire littéraire.

4.1. LA SITUATION D'ÉNONCIATION ET LE SYSTÈME ÉNONCIATIF TEXTE D'APPROCHE : FLAUBERT. MADAME BOVARY (II,3). 1857

– Quel tas de blagues !...

3 Ce qui résumait son opinion ; car les plaisirs, comme des écoliers dans la cour d'un collège, avaient tellement piétiné sur son cœur, que rien de vert n'y poussait, et ce qui passait par là, plus étourdi que les enfants, n'y laissait pas même, comme eux, son nom
6 gravé sur la muraille.

– Allons, se dit-il, commençons !

Il écrivit :

9 « Du courage, Emma ! du courage ! Je ne veux pas faire le malheur de votre existence... »

– Après tout, c'est vrai, pensa Rodolphe ; j'agis dans son intérêt ;
12 je suis honnête.

« Avez-vous mûrement pesé votre détermination ? Savez-vous l'abîme où je vous entraînaï, pauvre ange ? Non, n'est-ce pas ?

15 Vous alliez confiante et folle, croyant au bonheur, à l'avenir... Ah ! malheureux que nous sommes ! insensés ! »

Rodolphe s'arrêta pour trouver ici quelque bonne excuse.

18 – Si je lui disais que toute ma fortune est perdue ?... Ah ! non, et, d'ailleurs, cela n'empêcherait rien. Ce serait à recommencer plus tard. Est-ce qu'on peut faire entendre raison à des femmes
21 pareilles ?

Il réfléchit, puis ajouta :

« Je ne vous oublierai pas, croyez-le bien, et j'aurai
24 continuellement pour vous un dévouement profond ; mais, un jour, tôt ou tard, cette ardeur (c'est là le sort des choses humaines) se fût diminuée, sans doute ! Il nous serait venu des
27 lassitudes, et qui sait même si je n'aurais pas eu l'atroce douleur d'assister à vos remords et d'y participer moi-même, puisque je les aurais causés. L'idée seule des chagrins qui vous arrivent me
30 torture, Emma ! Oubliez-moi ! Pourquoi faut-il que je vous aie connue ? Pourquoi étiez-vous si belle ? Est-ce ma faute ? O mon Dieu ! non, non, n'en accusez que la fatalité ! »

33 – Voilà un mot qui fait toujours de l'effet, se dit-il.

« Ah ! si vous eussiez été une de ces femmes au cœur frivole comme on en voit, certes, j'aurais pu, par égoïsme, tenter une
36 expérience alors sans danger pour vous. Mais cette exaltation délicieuse, qui fait à la fois votre charme et votre tourment, vous a empêchée de comprendre, adorable femme que vous êtes, la
39 fausseté de notre position future. Moi non plus, je n'y avais pas réfléchi d'abord, et je me reposais à l'ombre de ce bonheur idéal comme à celle du mancenillier¹, sans prévoir les conséquences ».

42 Elle va peut-être croire que c'est par avarice que j'y renonce... Ah ! n'importe ! tant pis, il faut en finir !

« Le monde est cruel, Emma. Partout où nous eussions été, il
45 nous aurait poursuivis. Il vous aurait fallu subir les questions indiscretes, la calomnie, le dédain, l'outrage peut-être. L'outrage à vous ! Oh !... Et moi qui voudrais vous faire asseoir sur un
48 trône ! Moi qui emporte votre pensée comme un talisman² ! Car je me punis par l'exil de tout le mal que vous ai fait. Je pars. Où ? Je n'en sais rien, je suis fou ! Adieu ! Soyez toujours bonne !
51 Conservez le souvenir du malheureux qui vous a perdue. Apprenez mon nom à votre enfant, qu'il le redise dans ses prières ».

54 La mère des deux bougies tremblait. Rodolphe se leva pour aller fermer la fenêtre, et, quand il se fut rassis :

57 – Il me semble que c'est tout. Ah ! encore ceci, de peur qu'elle ne vienne à me relancer :

1. Arbre à la sève vénéneuse et dont l'ombrage était réputé mortel

2. objet porteur d'une protection magique

« Je serai loin quand vous lirez ces tristes lignes ; car j'ai voulu m'enfuir au plus vite afin d'éviter la tentation de vous revoir. Pas de faiblesse ! Je reviendrai ; et peut-être que, plus tard, nous causerons ensemble très froidement de nos anciennes amours. Adieu ! ».

63 Et il y avait un dernier adieu, séparé en deux mots : À Dieu ! ce qu'il jugeait d'un excellent goût.

– Comment vais-je signer, maintenant ? se dit-il. Votre tout dévoué.. Non. Votre ami ?... Oui, c'est cela.

« Votre ami ».

Il relut la lettre. Elle lui parut bonne.

69 – Pauvre petite femme ! pensa-t-il avec attendrissement. Elle va me croire plus insensible qu'un roc ; il eût fallu quelques larmes là-dessus ; mais, moi, je ne peux pas pleurer ; ce n'est pas ma faute. Alors, s'étant versé de l'eau dans un verre, Rodolphe y trempa son doigt et il laissa tomber de haut une grosse goutte, qui fit une tache pâle sur l'encre ; puis, cherchant à cacheter la lettre,

75 le cachet Amor nel cor³ se rencontra.

– Cela ne va guère à la circonstance... Ah ! bah ! qu'importe ! Après quoi, il fuma trois pipes, et alla se coucher.

3. « L'amour au cœur »

[INTRODUCTION]

[L'auteur et l'œuvre]

Flaubert (1821-1880), dont se réclament la plupart des écrivains contemporains, a privilégié la recherche de l'impartialité, notamment dans la relation de l'action par le narrateur : *la vue du vrai*. Il a contribué à fonder et théoriser le courant réaliste, en réaction à « l'illusion lyrique* » reprochée aux Romantiques. Il s'est efforcé notamment de laisser ses personnages accomplir leur destin selon leur propre cohérence.

La personnalité d'Emma Bovary domine le roman et se découvre peu à peu dans ses relations successives à son mari, ses amants, ses fournisseurs, sa fille... Elle donne une image restée très actuelle de femme déçue dans ses attentes romanesques, constamment insatisfaite, et recherchant des compensations dans l'adultère et la consommation.

[1. L'ANALYSE DE L'ÉNONCIATION]

[Les indices du récit]

- Rodolphe s'arrêta pour trouver ici quelques bonnes excuses (l. 17) ; il réfléchit, puis ajouta : (l. 22) ; La mèche des deux bougies tremblait (l. 54) ; le cachet Amor nel cor se rencontra (l. 75) ; Après quoi, il fuma trois pipes, et alla se coucher (l. 77)
- = verbes conjugués à la troisième personne, et diversité des thèmes* ;
- = prédominance des temps du passé (passé simple et imparfait) ;
- = verbes introducteurs de propos rapportés (se dit-il, pensa, ajouta...) ;
- = adverbes et conjonctions d'enchaînement (puis, quand, après quoi...).

[Les indices du discours]

- Avez-vous mûrement pesé votre détermination ? (l. 13) ; j'aurai continuellement pour vous un dévouement profond (l. 23 et 24) ; Ah ! si vous eussiez été une de ces femmes au cœur frivole [...], j'aurais pu, par égoïsme, tenter une expérience (l. 35 et 36) ; Apprenez mon nom à votre enfant, qu'il le redise dans ses prières (l. 52 et 53)
- = verbes conjugués à la première et deuxième personnes ;
- = prédominance du présent ; présence du passé composé et du futur ; recours aux modes conditionnel, subjonctif et impératif ;

- = absence de narrateur et discours direct ;
- = nombreux déictiques* (références imprécises aux personnes) : *je me punis, votre pensée, malheureux que nous sommes, votre enfant* (l. 48, 16, 52) et à l'action : *Vous alliez confiante et folle* (l. 15) ; *de peur qu'elle ne vienne à me relancer* (l. 56) ; *Cela ne va guère à la circonstance* (l. 76) [...].

[La double nature du discours]

- – *Allons, se dit-il, commençons !* (l. 7) ; – *Voilà un mot qui fait toujours de l'effet, se dit-il* (l. 33) ; – *Comment vais-je signer, maintenant ?* (l. 65) [...]
- = présence d'un tiret* (précédant une prise de parole) ;
- = absence de guillemets* (encadrant des propos rapportés) ;
- Rodolphe exprime alors ce qu'il pense et se dit à soi-même.
- « *Du courage, Emma ! du courage ! Je ne veux pas faire le malheur de votre existence...* » (l. 9) ; « *Le monde est cruel, Emma. Partout où nous eussions été, il nous aurait poursuivis...* » (l. 44) ; « *Je serai loin quand vous lirez ces tristes lignes...* » (l. 58) [...]
- = absence de tiret, mais présence de guillemets ;
- Rodolphe exprime alors **ce qu'il pense** (ou feint de penser) **en le formulant par écrit** pour Emma ;
- Le narrateur fait une large place à ce qu'exprime Rodolphe ;
- Il distingue malicieusement ce qui est pensé de ce qui est transmis.

[2. L'EXPLOITATION DE CETTE SITUATION D'ÉNONCIATION]

- *L'idée seule des chagrins qui vous arrivent* (l. 29) ; *il eût fallu quelques larmes là-dessus [...] Alors, s'étant versé de l'eau dans un verre, Rodolphe y trempa son doigt et il laissa tomber de haut une grosse goutte...* (l. 72) ; *Si je lui disais que toute ma fortune est perdue ?* (l. 18) ; *j'ai voulu m'enfuir au plus vite afin d'éviter la tentation de vous revoir* (l. 58 et 59)
- Ces énoncés révèlent la **duplicité croissante** du personnage : de la mauvaise foi à l'hypocrisie, de l'hypothèse mensongère au mensonge délibéré ;
- *Ah ! non, et, d'ailleurs, cela n'empêcherait rien. Ce serait à recommencer plus tard* (l. 18 et 19) : ce commentaire **atteste** que Rodolphe, au moment où il écrit, est désireux de rompre.

Le coin du formateur

Le geste, les apartés, les commentaires sont des implicites* : ils suggèrent sans déclarer, laissant ainsi le lecteur libre d'interpréter.

- – *Quel tas de blagues !...* (l. 1) ; *Voilà un mot qui fait toujours de l'effet* (l. 33) ; *Est-ce qu'on peut faire entendre raison à des femmes pareilles* (l. 20 et 21) ; *Ah ! n'importe ! tant pis, il faut en finir !* (l. 43)
- ces apartés expriment le **mépris** et le **cynisme** du personnage ;
- Ils contrastent avec un autre lexique, parfaitement inconciliable : *adoration, pauvre ange, bonheur idéal, adorable femme, votre pensée comme un talisman*.
- *Il nous serait venu des lassitudes* (l. 26) ; *et qui sait même si je n'aurais pas eu l'atroce douleur d'assister à vos remords* (l. 27) ; *il vous aurait fallu subir [...] la calomnie, le dédain, l'outrage peut-être* (l. 45) ; *plus tard, nous causerons ensemble très froidement de nos anciennes amours* (l. 60 et 61)
- faute de raisons acceptables, Rodolphe recourt à la **supposition** et à l'**éventualité** en se projetant dans l'avenir ;
- il fait preuve de lucidité tardive, sans laisser, de surcroît, à Emma la possibilité de dialoguer.

- *Mais cette exaltation délicieuse, qui fait à la fois votre charme et votre tourment* (l. 36) ; *Vous alliez, confiante et folle, croyant au bonheur et à l'avenir* (l. 15) ; *Pourquoi étiez-vous si belle* (l. 31)
 → Rodolphe recourt enfin à la **culpabilisation** perfide (et traditionnelle) de la femme,
 → *alors que sa lâcheté le conduit à se disculper : Est-ce ma faute ? O mon Dieu ! non, non, n'en accusez que la fatalité* (l. 31 et 32).

[CONCLUSION]

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité et mouvement] Duplicité croissante du personnage ;

[Fonction] Autoportrait involontaire de Rodolphe et première rupture avec Emma.

[Innovation] Exemple original et parfait de situation d'énonciation associant récit et discours.

[Ouverture sur l'histoire littéraire]

- Un exemple de « **scène de genre*** » : ici, la rupture.
- Un exemple de **stratégie « impressionniste*** » (cf. chap. 4.2.) minimisant l'intervention du narrateur et majorant l'interprétation du lecteur.
- Exploitation de la « **fonction expressive*** » du langage (cf. chap. 5.10.1 p. 77) (au point que s'esquisse un autoportrait involontaire).
- Illustration de deux « concepts d'énonciation* » : l'**adhésion*** et la **simulation*** (cf. chap. 6.1.3. p. 115).
- Illustration du « **monologue intérieur*** », transféré du genre théâtral au genre romanesque.
- Exemple de « **discours à réponse différée** », excluant, de surcroît toute possibilité de réponse.

4.2. LA STRATÉGIE DE L'AUTEUR : EXPRESSIONNISTE, IMPRESSIONNISTE. TEXTES D'APPROCHE : **BALZAC. LE PÈRE GORIOT (III. L'ENTRÉE DANS LE MONDE). 1834** **STENDHAL. LA CHARTREUSE DE PARME (CHAP. 18). 1839** **COMPARAISON DE TEXTES**

- Voilà le carrefour de la vie, jeune homme, choisissez. Vous avez déjà choisi : vous êtes allé chez notre cousin de Beauséant, et vous y avez flairé le luxe. Vous êtes allé chez madame de Restaud¹, la fille du père Goriot, et vous y avez flairé la Parisienne. Ce jour-là vous êtes revenu avec un mot écrit sur votre front, et que j'ai bien su lire : Parvenir ! parvenir à tout prix. Bravo ! ai-je dit, voilà un gaillard qui me va. Il vous a fallu de l'argent. Où en prendre ? Vous avez saigné vos sœurs. Tous les frères flouent² plus ou moins leurs sœurs. Vos quinze cents francs arrachés, Dieu sait comme ! dans un pays où l'on trouve plus de châtaignes que de pièces de cent sous, vont filer comme des soldats à la maraude. Après, que ferez-vous ? vous travaillerez ? Le travail, compris comme vous le comprenez en ce moment, donne, dans les vieux jours, un appartement chez maman Vauquer³ à des gars de la force de Poiret⁴. Une rapide fortune est le problème que se proposent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens qui se trouvent tous dans votre position. Vous êtes une unité de ce nombre-là. Jugez des efforts que vous avez à faire et de l'acharnement du combat. Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places. Savez-vous comment on fait son chemin ici ? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien. L'on plie sous le pouvoir du génie, on le hait, on tâche de le calomnier, parce qu'il prend sans partager : mais on plie s'il persiste ; en un mot, on l'adore à genoux quand on n'a pas pu l'enterrer sous la boue. La corruption est en force, le talent est rare. Ainsi, la corruption est l'arme de la médiocrité qui abonde, et vous en sentirez partout la pointe. Vous verrez des femmes dont les maris ont six mille francs d'appointements pour tout potage, et qui dépensent plus de dix mille francs à leur toilette.
- Ainsi, se dit Fabrice, dès qu'il fut seul, ces oiseaux sont à elle, mais dans deux jours je ne les verrai plus ! À cette pensée, ses regards prirent une teinte de malheur. Mais enfin, à son inexprimable joie, après une si longue attente et tant de regards, vers midi Clélia⁵ vint soigner ses oiseaux. Fabrice⁶ resta immobile et sans respiration, il était debout contre les énormes barreaux de sa fenêtre et fort près. Il remarqua qu'elle ne levait pas les yeux sur lui, mais ses mouvements avaient l'air gêné, comme ceux de quelqu'un qui se sent regardé. Quand elle l'aurait voulu, la pauvre fille n'aurait pas pu oublier le sourire si fin qu'elle avait vu errer sur les lèvres du prisonnier, la veille, au moment où les gendarmes l'emmenaient du corps de garde.
- Quoique, suivant toute apparence, elle veillât sur ses actions avec le plus grand soin, au moment où elle s'approcha de la fenêtre de la volière, elle rougit fort sensiblement. La première pensée de Fabrice, collé contre les barreaux de fer de sa fenêtre, fut de se livrer à l'enfantillage de frapper un peu avec la main sur ces barreaux, ce qui produirait un petit bruit ; puis la seule idée de ce manque de délicatesse lui fit horreur. Je mériterais que pendant huit jours elle envoyât soigner ses oiseaux par sa femme de chambre. Cette idée délicate ne lui fût point venue à Naples ou à Novare.

1. personnages nobles et riches

2. dupent, escroquent

3. tenancière d'une pension de famille modeste

4. pensionnaire dépourvu de personnalité

5. fille du gouverneur de la forteresse

6. jeune aristocrate italien, emprisonné dans la forteresse, pour avoir suivi Napoléon à son retour de l'île d'Elbe

Il la suivait ardemment des yeux : Certainement, se disait-il, elle va s'en aller sans daigner jeter un regard sur cette pauvre fenêtre, et pourtant elle est bien en face. Mais, en revenant du fond de la chambre que Fabrice, grâce à sa position plus élevée, apercevait fort bien, Clélia ne put s'empêcher de le regarder du haut de l'œil, tout en marchant, et c'en fut assez pour que Fabrice se crût autorisé à la saluer. Ne sommes-nous pas seuls au monde ici ? se dit-il pour s'en donner le courage. Sur ce salut, la jeune fille resta immobile et baissa les yeux ; puis Fabrice les lui vit relever fort lentement ; et évidemment, en faisant effort sur elle-même, elle salua le prisonnier avec le mouvement le plus grave et le plus distant, mais elle ne put imposer silence à ses yeux ; sans qu'elle le sût probablement, ils exprimèrent un instant la pitié la plus vive. Fabrice remarqua qu'elle rougissait tellement que la teinte rose s'étendait rapidement jusque sur le haut des épaules, dont la chaleur venait d'éloigner, en arrivant à la volière, un châle de dentelle noire. Le regard involontaire par lequel Fabrice répondit à son salut redoubla le trouble de la jeune fille. [...] Il était un autre homme.

[INTRODUCTION]

[Les auteurs et les œuvres]

Dans la centaine de romans et de nouvelles constituant *La Comédie humaine*, Balzac (1799-1850) confronte des personnages souvent façonnés par la société – cette réunion de dupes et de fripons – que transforment alors la Révolution Industrielle et l'avènement de la Bourgeoisie d'affaires. En dénonçant, notamment, le rôle joué par l'argent et l'ambition, le romancier construit une œuvre réaliste et pessimiste, en contraste avec l'idéalisme généreux des écrivains romantiques.

Dans *Le Père Goriot*, l'amour paternel d'un homme vieillissant et ruiné, victime de l'égoïsme de ses filles, s'oppose à l'ambition de Rastignac, jeune provincial noble et pauvre, et au cynisme de Vautrin, ancien bagnard vivant d'escroquerie, qui prend le jeune homme en main pour le lancer à la conquête de Paris.

Sensible, raffiné, cultivé, Stendhal (1783-1842) a servi Napoléon jusqu'à la retraite de Russie, puis entreprend d'écrire des essais, des chroniques et des romans, souvent inspirés par son amour pour l'Italie. Contrairement à ceux de Balzac, ses personnages sont en révolte contre l'ordre établi, ambitieux, certes, mais peu soucieux de faire fortune, romanesques, surtout, épris de délicatesse et mus par la passion.

Ainsi, dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo, enthousiasmé par l'aventure napoléonienne, subit-il l'ascendant d'une séduisante duchesse, s'éprend-il d'une jeune fille sentimentale, puis renonce-t-il à la gloire et à l'amour pour devenir prédicateur avant de se retirer dans une chartreuse, loin du monde.

[Observations spécifiques préalables]

[Situations d'énonciation et types de texte]

Dans le texte de Balzac, le système énonciatif* est celui du **discours*** : un locuteur* s'adresse à une allocutaire* (qui n'intervient pas dans cet extrait). Il s'exprime à la seconde personne, au présent, au passé composé, au futur, voire à l'impératif et à la forme impersonnelle : *Vous y avez flairé le luxe* (l. 3), *Jugez des efforts* (l. 18) ; *Il faut vous manger* (l. 19)... Quelques déictiques* attestent que les interlocuteurs vivent la même situation : *en ce moment* (l. 13 et 16), *comment on fait son chemin ici* (l. 91 et 22)...

Dans le texte de Stendhal, le système énonciatif est celui du **récit*** : un narrateur, particulièrement attentif, relate à la troisième personne et aux temps du passé

l'entrevue à distance des deux jeunes gens, mais en voyant Clélia avec les yeux de Fabrice (vision **interne***) : *elle salua le prisonnier avec le mouvement le plus grave et le plus distant* (l. 65). Son point de vue s'avère même franchement omniscient puisqu'il n'ignore rien de ce que ressentent les deux personnages : *Quand elle l'aurait voulu, la pauvre fille n'aurait pu oublier le sourire si fin qu'elle avait vu errer sur les lèvres du prisonnier* (l. 41).

Quant aux types de texte, le premier est clairement **argumentatif** : *L'on plie sous le pouvoir du génie, on le hait, on tâche de le calomnier, parce qu'il prend sans partager ; mais on plie s'il persiste, en un mot on l'adore à genoux quand on n'a pas pu l'enterrer sous la boue* (l. 25-28) : présent de l'indicatif, connecteurs fréquents, mise en opposition, référence aux valeurs, forme impersonnelle de généralisation...

Le second, à l'inverse, est surtout **narratif** et **descriptif**, parfois évaluatif : *Fabrice remarqua qu'elle rougissait tellement que la teinte rose s'étendait rapidement jusque sur le haut des épaules, dont la chaleur venait d'éloigner [...] un châle de dentelle noire* (l. 68-70) : passé simple et imparfait, enchaînement des faits, caractérisation forte, commentaire d'appréciation...

1. BALZAC : CHOIX D'UNE STRATÉGIE EXPRESSIONNISTE

[Un discours déclaratif]

- *Une rapide fortune est le problème que se proposent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens* (l. 15-16) ;
→ le locuteur cite des **faits**.
- *Vous verrez des femmes dont les maris ont six mille francs d'appointements pour tout potage, et qui dépensent plus de dix mille francs à leur toilette* (l. 30-32) ;
→ le locuteur donne des **exemples**.
- *Le travail, compris comme vous le comprenez en ce moment, donne, dans les vieux jours, un appartement chez maman Vauquer* (l. 12-14)
→ le locuteur **élimine** une alternative.
- *Parvenir ! parvenir à tout prix* (l. 6) ; *Il faut vous manger les uns sur les autres* (l. 19) ; *L'honnêteté ne sert à rien* (l. 24)
→ le locuteur formule un **objectif** et nomme les **moyens** pour l'atteindre, avec cynisme*, en toute clarté.
- *... attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places* (l. 20-21)
→ le locuteur avance des **preuves**.
- La stratégie expressionniste consiste donc à faire connaître ses émotions, ses idées, ses valeurs en **termes explicites**, immédiatement compréhensibles.

Le coin du formateur

Un texte peut être déclaratif sans être nécessairement argumentatif : *L'amour est cette merveilleuse chance qu'un autre vous aime encore quand vous ne pouvez plus vous aimer vous-même* (Guéhenno).

[L'exploitation de la rhétorique]

- *La corruption est en force, le talent est rare* (l. 28)
= l'**assertion*** : affirmation ou négation.
- *Tous les frères flouent plus ou moins leurs sœurs* (l. 8-9)
= la **persuasion*** : tout argument susceptible de convaincre.
- *par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption* (l. 22)
= l'**évaluation*** : appréciation critique explicative.
- *Vous y avez flairé le luxe [...], vous y avez flairé la Parisienne* (l. 3) ; *vous avez saigné vos sœurs* (l. 8)
= l'**implication*** : mise en cause de l'allocutaire.

- *Il faut vous manger [...]* (l. 19) ; *Il faut entrer [...]* (l. 23)
= la **directive*** : l'injonction, l'incitation à passer à l'acte.
- *Vos quinze cent francs [...]* vont filer [...] (l. 9-12)
= la **prédiction*** : annonce par anticipation.
- Afin d'être compris, l'écrivain expressionniste exploite toutes les ressources de la rhétorique*, particulièrement les **actes de discours*** (cf. p. 44-45), qui influencent autant qu'ils expriment et ajoutent l'incitation au sens.

[Les raisons et les moyens d'un choix]

Vautrin pressent l'ambition de Rastignac et projette de l'utiliser à son profit. Il a donc moins besoin de le convaincre que de **l'amener à agir**. En outre, son expérience criminelle et son tempérament autoritaire l'incitent à s'exprimer sans détour.

Le choix d'une stratégie expressionniste, ainsi justifié par un objectif de clarté, privilégie la **fonction expressive** (ou émotive) du langage* (cf. chap. 6.1.4. p. 115) pour mettre en mots sa pensée, la **forme déclarative*** des phrases pour affirmer ses propos, et le recours aux **actes de discours** pour transposer sa parole en action.

Cette stratégie implique, en revanche, l'amoindrissement du libre-arbitre du lecteur, d'autant moins associé à l'interprétation du texte que ce dernier est dépourvu d'implicite* et d'équivoque*.

2. STENDHAL : CHOIX D'UNE STRATÉGIE IMPRESSIONNISTE

[Un dialogue à distance]

- *tant de regards, ne levait pas les yeux, qui se sent regardée, qu'elle avait vu errer, la suivait des yeux, jeter un regard du haut de l'œil, regard involontaire*
= réseau lexical de la vue ;
→ communication réduite au regard.
- *elle rougit, en faisant effort sur elle-même, ne put imposer silence à ses yeux, exprimèrent la pitié la plus vive, elle rougissait tellement, redoubla le trouble*
= lexique de l'émotion ;
→ interprétation très subjective.

[Fréquence de la suggestion]

- *Fabrice resta immobile et sans respiration* (l. 37-38) ; *la jeune fille resta immobile et baissa les yeux ; puis Fabrice les lui vit relever fort lentement* (l. 62-63) ; *en faisant effort sur elle-même [...]* avec le mouvement le plus grave et le plus distant (l. 64-66)
= le narrateur cite des faits, mais s'autorise peu de commentaires ;
→ quel sens doit être donné à chacun de ces gestes, de ces attitudes, de ces réactions ?
- *à son inexprimable joie* (l. 35) ; *ses mouvements avaient l'air gêné* (l. 40) ; *suivant toute apparence* (l. 45) ; *sans qu'elle le sût probablement* (l. 66) ; *le regard involontaire* (l. 71) ; *il était un autre homme* (l. 72) ;
= prudence dans la formulation et **absence de jugement** ;
→ le lecteur est contraint d'imaginer une explication, d'induire une justification, de donner du sens au texte qu'il découvre : quel autre homme, par exemple, Fabrice est-il devenu ?

[L'évocation d'une société]

- *rougit, rougissait tellement* (l. 47 et 68) ; *baissa les yeux, les lui vit relever fort lentement* (l. 63) ; *quoique [...]* elle veillât sur ses actions avec le plus grand soin (l. 45) ; *ce manque de délicatesse* (l. 51) ; *sans daigner jeter un regard* (l. 33) ; *se crût autorisé à la saluer* (l. 60)

- = référence au code social dominé par la bienséance d'une société aristocratique ;
- justification partielle du comportement des deux personnages.
- *Ne sommes-nous pas seuls au monde ici ?* (l. 61)
 - Clélia et Fabrice sont également prisonniers, victimes d'une **exclusion sociale** équivalente ;
 - cette unique réflexion en dit plus qu'un long dialogue muet et justifie en partie le rapprochement des deux jeunes gens.

[Les raisons et les moyens d'un choix]

Stendhal donne **une version originale d'une « scène de genre »*** : ici, la rencontre amoureuse. Par tempérament, mais aussi par calcul s'agissant d'émotions, il préfère laisser au lecteur le soin d'interpréter un dialogue non verbal **à la lumière de sa propre sensibilité**, valeur nouvelle imposée par le Romantisme.

Bien qu'impliqué et omniscient, le narrateur choisit donc de **suggérer** au lieu de déclarer en **suscitant des impressions**. Il privilégie donc la **fonction suggestive (ou poétique) du langage*** (cf. p. 115-116) pour faire naître des réactions personnelles, et toutes les ressources de **l'implicite** – de la **connotation** au **non-dit** – pour que puisse en être **induit** ce que vivent les personnages. Cette stratégie associe le lecteur à l'élaboration du sens et nourrit ainsi le **pacte de lecture*** (cf. 5.5.4 p. 71).

[CONCLUSION]

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] Une stratégie spécifique.

[Fonction] Une rencontre, un rapprochement.

[Innovation] Langage et comportement **réalistes** ; langage et comportement **romanesques**.

[Ouverture sur l'histoire littéraire]

- Deux illustrations du **Réalisme*** et du **Romantisme***.
- Un **type de personnage** (d'« emploi ») : le maître à penser (Balzac).
- Une « **scène de genre** »* : la rencontre amoureuse (Stendhal).
- Un exemple de **stratégie expressionniste**, nourrie de verve et poussée jusqu'au cynisme.
- Un exemple de **stratégie impressionniste**, nourrie de non-dit et suscitant l'émotion.
- La mise en scène d'un comportement prêté aux hommes d'affaires (Balzac).
- L'exploitation d'une double situation de solitude et d'exclusion (Stendhal).

4.3. L'ORGANISATION DU TEXTE : UNITÉ, MOUVEMENT, VISÉE TEXTE D'APPROCHE : LA FONTAINE. *LE JARDINIER ET SON SEIGNEUR* (IV,4). 1668

- Un amateur du jardinage,
Demi Bourgeois, demi Manant¹,
3 Possédait en certain Village
Un jardin assez propre², et le clos attendant.
Il avait de plant³ vif fermé cette étendue.
6 Là croissait à plaisir l'oseille et la laitue,
De quoi faire à Margo⁴ pour sa fête un bouquet,
Peu de jasmin d'Espagne⁵, et force serpolet⁶.
9 Cette félicité par un Lièvre troublée
Fit qu'au Seigneur du Bourg notre homme se plaignit.
Ce maudit animal vient prendre sa goulée⁷
12 Soir et matin, dit-il, et des pièges se rit ;
Les pierres, les bâtons⁸ y perdent leur crédit.
Il est Sorcier, je crois. – Sorcier ? je l'en défie,
15 Repartit le Seigneur. Fût-il diable, Miraut⁹,
En dépit de ses tours, l'attrapera bientôt.
Je vous en déferai, bon homme, sur ma vie.
18 – Et quand ? – Et dès demain, sans tarder plus longtemps.
La partie¹⁰ ainsi faite, il vient avec ses gens.
Çà, déjeunons, dit-il : vos poulets sont-ils tendres ?
21 La fille du logis, qu'on vous voie, approchez.
Quand la marierons-nous ? quand aurons-nous des gendres ?
Bon homme, c'est ce coup qu'il faut, vous m'entendez,
24 Qu'il faut fouiller à l'escarcelle¹¹.
Disant ces mots, il fait connaissance avec elle,
Auprès de lui la fait asseoir,
27 Prend une main, un bras, lève un coin du mouchoir¹² ;
Toutes sottises dont la Belle
Se défend avec grand respect ;
30 Tant qu'au père à la fin cela devient suspect
Cependant on fricasse¹³, on se rue en cuisine
De quand sont vos jambons ? ils ont fort bonne mine.
33 – Monsieur, ils sont à vous. – Vraiment ! dit le Seigneur,
Je les reçois, et de bon cœur.
Il déjeune très bien ; aussi fait sa famille,
36 Chiens, chevaux, et valets, tous gens bien endentés :
Il commande chez l'hôte, y prend des libertés,
Boit son vin, caresse sa fille.
39 L'embarras¹⁴ des chasseurs succède au déjeuné.
Chacun s'anime et se prépare :
Les trompes et les cors font un tel tintamarre
42 Que le bon homme est étonné¹⁵
Le pis fut que l'on mit en piteux équipage
Le pauvre potager ; adieu planches, carreaux ;
45 Adieu chicorée et porreaux ;
Adieu de quoi mettre au potage.
Le lièvre était gîté dessous un maître chou.
48 On le quête, on le lance¹⁶, il s'enfuit par un trou,
Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie
Que l'on fit à la pauvre haie
51 Par ordre du Seigneur ; car il eut été mal
Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval.
Le bon homme disait : Ce sont là jeux de Prince
54 Mais on le laissait dire ; et les chiens et les gens
Firent plus de dégât en une heure de temps
Que n'en auraient fait en cent ans
57 Tous les lièvres de la Province.
Petits Princes, videz vos débats entre vous ;
De recourir aux rois vous seriez de grands fous ;
60 Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
Ni les faire entrer sur vos terres.
1. propriétaire et employé
(donc exécutant)
2. bien tenu
3. haie
4. prénom populaire
(diminutif de
Marguerite)
5. fleur nouvelle et
précieuse
6. plante aromatique
commune
7. contenu de la gueule
(ici, petite quantité)
8. pièges, « trébuchets »
9. nom fréquemment
donné aux chiens de
chasse
10. cet arrangement conclu
11. bourse (pendue à la
ceinture)
12. tissu dissimulant la
naissance des seins,
ajouté aux robes
décolletées
13. on cuit en ragoût
14. l'agitation
15. (sens fort) « frappé par
la foudre » à l'origine
16. termes de chasse à
courre

[INTRODUCTION]

[L'auteur et l'œuvre]

Partisan d'une *imitation originale* des moralistes grecs et latins, La Fontaine (1621-1695) illustre autant que Molière, Racine et La Bruyère la double visée classique : *instruire et plaire*. Il fait de la fable – un genre tenu pour mineur – une *ample comédie à cent actes divers*, fondée souvent sur une critique implicite, voire explicite de la société : *Peuple caméléon, peuple singe du maître* (La Cour), mais proposant des valeurs morales et sociales nouvelles : l'amitié, l'entraide, la tolérance... *Je tâche d'y tourner le vice en ridicule*, reconnaît-il ; mais il s'attache aussi à faire apparaître la pérennité de la nature humaine : *Et maintenant il ne faut pas / Quitter la nature d'un pas*. Il est enfin le seul poète, avant Apollinaire en 1913, à s'affranchir des contraintes de la prosodie pour mieux exploiter toutes les ressources du récit et de la poésie au service du bon sens et de la sagesse.

[Observation spécifique préalable]

[Genre littéraire]

La fable : un récit porteur d'une morale (famille des « récits exemplaires » – cf. chap. 5.5.3. p. 71). Vers « libres »* – de longueur inégale – de l'octosyllabe : *Un amateur de jardinage*, à l'alexandrin : *La partie ainsi faite il vient avec ses gens*.

Rythmes variés et enjambements* fréquents : *Bonhomme* (3 syll.) *c'est ce coup qu'il faut* (5 syll.), *vous m'entendez* (4 syll.), *Qu'il faut fouiller à l'escarcelle* (8 syll.). Et les effets sonores abondent : *et force serpolet ; chiens, chevaux et valets ; font un tel tintamarre ; mit en piteux équipage...*

Rimes, souvent pauvres* : *étendue/laitue, plaint/rit, plus souvent suffisantes** : *jardinage/village, troublée/goulée, et parfois riches** : *tendres/ gendres, respect/suspect*.

[Type de texte et situation d'énonciation] → *L'art du récit* (chap. suivant)

1. L'UNITÉ DU TEXTE : L'ART DU RÉCIT

[Un texte narratif]

- *Ce maudit animal vient prendre sa goulée* (v. 11), *dont la Belle/Se défend* (v. 28), *Les trompes et les cors font un tel tintamarre* (v. 41)...
= présent de narration, troisième personne, diversité des thèmes*.
- *Fit qu'au Seigneur du Bourg notre homme se plaignit* (v. 10), *Le pis fut que l'on mit en piteux équipage* (v. 43) ; *Là croissait à plaisir* (v. 6), *Le lièvre était gâté* (v. 47).
= énoncés narratifs au passé simple, et descriptifs à l'imparfait.
- *Il fait connaissance avec elle, / Auprès de lui la fait asseoir, / Prend une main, un bras, lève un coin du mouchoir*
= nombreux verbes d'action et phrase à éléments juxtaposés ou coordonnés.
- *Fût-il diable, Miraut / En dépit de ses tours l'attrapera bientôt* (v. 15), *La fille du logis, qu'on vous voie, approchez* (v. 21)
= insertion d'énoncés au discours direct rapporté, avec verbes au futur, au subjonctif, à l'impératif.

[L'animation du récit]

- *Cette félicité par un lièvre troublée* (v. 9), *L'embarras des chasseurs succède au déjeuné* (v. 39), *et les chiens et les gens / Firent plus de dégât en une heure de temps / Que n'en auraient fait en cent ans / Tous les lièvres de la province* (v. 54)
→ récit d'une **transformation*** (analyse narrative – cf. chap. 5.7.1. p. 73), à dessein négative, dans la tradition du conte et du fabliau.

- – *Ça, déjeunons dit-il [...]* (v. 20), *La fille du logis [...]* (v. 21), *Chacun s'anime et se prépare* (v. 40) ; *chiens, chevaux et valets (rapprochement...), tous gens bien endentés, Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie* (v. 49)
= péripéties plaisantes et notations malicieuses.
- *Peu de jasmin d'Espagne et force serpolet* (v. 8), *Toutes sottises dont la Belle se défend avec grand respect* (v. 28), *car il eût été mal / Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval* (v. 51)
= interventions fréquentes du narrateur, nourries de **bon sens**, et successivement **explicatives** (*force serpolet*), **évaluatives** (*toutes sottises*), **justificatives** (*tout à cheval*).
- *De quoi faire à Margot pour sa fête un bouquet* (v. 7), *Adieu chicorée et porreaux ; Adieu de quoi mettre au potage* (v. 45), *on le quête, on le lance [...]* horrible et large plaie (v. 48), *Il ne les faut jamais engager dans vos guerres* (v. 60)
= **parodie** de registres **lyrique*** (*Margot*), **pathétique*** (*Adieu*), **épique*** (*on le quête...*), et **didactique*** (*Il ne les faut jamais*) (cf. 6.3.2. p. 122-124).

2. LE MOUVEMENT DU TEXTE : LES ACTIONS PERSONNELLES AU SEIN DE L'ACTION COLLECTIVE

Le coin du formateur

Cette fable permet, comme bien d'autres récits, de renouveler l'analyse actancielle en faisant apparaître, non pas un schéma unique, même pour un texte court, mais **une suite de schémas pertinents car spécifiques**.

Ainsi, chaque fois qu'un personnage devient **agent*** (prend une initiative, modifie le cours prévisible des événements) apparaissent nécessairement une nouvelle **motivation**, un nouvel **objet**, de nouveaux **auxiliaires** ou **opposants**, une **conséquence** particulière, voire un **registre de langue*** significatif.

- *Vient prendre sa goulée / Soir et matin [...]* et *des pièges se rit* (v. 11) ; *il s'enfuit par un trou* (v. 48)
→ le lièvre a pour motivation la faim ; il agit seul et reste vaincu, son intervention entraîne la suite des événements ; le narrateur s'amuse : *goulée, Sorcier, maître chou*
- *Un jardin assez propre [...]* (v. 4), *au Seigneur du Bourg [...]* se plaint (v. 10), – *Monsieur, ils sont à vous* (v. 33), *le bon homme est étonné* (v. 42), *Ce sont là jeux de Prince* (v. 53).
→ le jardinier fait appel au Seigneur par obligation légale ; l'aide apportée s'avère désastreuse ; il se montre soumis et tolérant.
- *Je vous en déferai, bon homme* (v. 17), *Ça, déjeunons [...]* *Prend une main* (v. 20, v. 27), *Chiens, chevaux et valets* (v. 36), *firent plus de dégât* (v. 55)
→ le seigneur intervient par devoir, mais ce sont ses *gens* qui agissent ; la conséquence est inefficace ; le narrateur fait constamment preuve d'ironie ; *Toutes sottises dont la Belle / Se défend avec grand respect* (v. 28)
→ le rôle de la fille, réduit aux deux fonctions traditionnelles : plaire et épouser, est entièrement **passif : elle seule n'est pas agent !**

3. LA VISÉE DU TEXTE : UNE MISE EN GARDE POLITIQUE

[Portrait initial d'un « hobereau » : un gentilhomme campagnard]

- *Vos poulets sont-ils tendres ?* (v. 20), *Lève un coin du mouchoir* (v. 27)
→ le seigneur du Bourg est également attiré par la nourriture et la jeune fille.

- *La fille du logis, qu'on vous voie, approchez* (v. 21), *De quand sont vos jambons ? ils ont fort bonne mine* (v. 32), *Je les reçois, et de bon cœur* (v. 34)
→ il manifeste le **sans-gêne** d'une petite noblesse entretenue.
- *Chiens, chevaux et valets* (v. 36), *Les trompes et les cors* (v. 41) *firent plus de dégât en une heure de temps* (v. 55), *il s'en fuit par un trou* (v. 48)
→ **faute de savoir s'adapter** à une situation précise, il échoue dans sa tentative et détruit la récolte ;
→ le narrateur présente donc un portrait sévère du « **hobereau** », préfiguration narrative des *rois* de la morale (auxquels font appel les *Petits Princes* représentés ici par le jardinier : *Demi Bourgeois, demi Manant*).

[Référence aux mœurs et aux institutions contemporaines]

- *Il est Sorcier, je crois* (v. 14), *Les pierres, les bâtons* (v. 13)
→ références aux mœurs : superstition et braconnage.
- *Fit qu'au Seigneur du Bourg [...]* (v. 10), *Quand la marierons-nous ?* (v. 22)
→ le *jardinier* fait appel au *Seigneur* pour être délivré d'un *lièvre* – pour la seule raison qu'il ne dispose pas du droit de chasse ! ;
→ il jouit, en revanche, du droit... du seigneur et attend son heure en évoquant le mariage (d'où la malice du *nous*).

[Une morale... frondeuse]

- *Petits Princes* (v. 58), *rois* (v. 59)
= **morale explicite** de quatre vers, située en fin de fable, donc induite de la fiction, mais détachée à dessein par un espace blanc.
- *Videz vos débats* (v. 58), *engager dans vos guerres* (v. 60), *faire entrer sur vos terres* (v. 61)
→ mise en relation du *Seigneur du Bourg* avec les *Rois*, et des *Petits Princes* (les ducs des Provinces et les petits suzerains : barons et comtes) avec le *jardinier*, les seconds faisant appel aux premiers ;
→ référence implicite à la Fronde des *Princes* (1652), aux longues tractations (*débats*) précédant les traités (des Pyrénées en 1659), aux cessions de territoires (*terres*), (guerre de Dévolution et perte de douze places fortes par l'Espagne en 1668)...

Le coin du formateur

La **farce** (Molière), le **conte** (Perrault), le **portrait** (la Bruyère), la **lettre** (Mme de Sévigné) et la **fable** sont des genres littéraires jugés **mineurs**. Pour cette raison, ils échappent en partie à la censure de l'Église et de l'État et procurent aux auteurs une **liberté d'expression inhabituelle**.

[CONCLUSION]

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] L'art du récit.

[Mouvement] De l'anecdote à la mise en garde.

[Fonction] La visée classique : *instruire et plaire* ; un genre littéraire approprié : le *récit exemplaire**.

[Innovation] Une langue familière au service du bon sens.

[Ouverture sur l'histoire littéraire]

Autres fables à visée politique : *La génisse, la chèvre et la brebis en société avec le lion* (I,6), *Le Lion malade et le renard* (VI,14), *Les Animaux malades de la peste* (VII,1), *La*

Cour du lion (VII,7), *Le Chat, la belette et le petit lapin* (VII,16), *Les Obsèques de la lionne* (VIII,14), *Le Bassa et le marchand* (VIII,18), *Le Berger et le roi* (X,10).

- Quelques textes contemporains à caractère social ou politique :
 - **La Bruyère** : *Des biens de fortune* (articles 47 et 58), *De la cour* (art. 18, 62 et 74), *Du souverain* (art. 9), *De l'homme* (art. 11), *Des jugements* (art. 12)
 - **Saint-Simon** : chap. II (portrait du roi), chap. VI (Mme de Navailles), chap. X et XI (la famine)
 - **Perrault** : *Le Chat botté* (métaphore du Tiers État)
 - **Mme de Sévigné** : lettre du 23 février 1680 (l'exécution de la Voisin)
- Le récit exemplaire (cf. chap. 5.5.3. p. 71)

4.4. LES ENJEUX DU TEXTE : FONCTION, INTÉRÊTS, SPÉCIFICITÉ
PRÉVERT. COMPLAINTE DE VINCENT (PAROLES). © GALLIMARD. 1949
VAN GOGH. LA CHAMBRE À ARLES
PREMIER RAPPROCHEMENT D'UN TEXTE ET D'UNE IMAGE

À Paul Éluard

1 À Arles où roule le Rhône
 Dans l'atroce lumière de midi
 3 Un homme de phosphore et de sang
 Pousse une obsédante plainte
 Comme une femme qui fait son enfant
 6 Et le linge devient rouge
 Et l'homme s'enfuit en hurlant
 Pourchassé par le soleil
 9 Un soleil d'un jaune strident
 Au bordel tout près du Rhône
 L'homme arrive comme un roi mage
 12 Avec son absurde présent
 Il a le regard bleu et doux
 Le vrai regard lucide et fou
 15 De ceux qui donnent tout à la vie
 De ceux qui ne sont pas jaloux
 Et montre à la pauvre enfant
 18 Son oreille couchée dans le linge
 Et elle pleure sans rien comprendre
 Songeant à de tristes présages
 21 Et regarde sans oser le prendre
 L'affreux et tendre coquillage
 Où les plaintes de l'amour mort
 24 Et les voix inhumaines de l'art
 Se mêlent aux murmures de la mer
 Et vont mourir sur le carrelage
 27 Dans la chambre où l'édredon rouge
 D'un rouge soudain éclatant
 Mélange ce rouge si rouge
 30 Au sang bien plus rouge encore
 De Vincent à demi mort
 Et sage comme l'image même
 33 De la misère et de l'amour
 L'enfant nue toute seule sans âge
 Regarde le pauvre Vincent
 36 Foudroyé par son propre orage
 Qui s'écroule sur le carreau
 Couché dans son plus beau tableau
 39 Et l'orage s'en va calmé indifférent
 En roulant devant lui ses grands tonneaux de sang
 L'éblouissant orage du génie de Vincent
 42 Et Vincent reste là dormant rêvant râlant
 Et le soleil au-dessus du bordel
 Comme une orange folle dans un désert sans nom
 45 Le soleil sur Arles
 En hurlant tourne en rond.

Né en 1853, Van Gogh quitte les Pays-Bas pour la France en 1886. Il s'installe à Arles en 1888 et y peint la plupart de ses grandes œuvres. Gauguin le rejoint en octobre et vit quelques mois avec lui. Il critique sévèrement son art, et le quitte au terme d'une altercation violente. Van Gogh se mutile et porte son oreille à une jeune prostituée. Il est interné en mai 89 dans la clinique du Dr. Gachet à Auvers-sur-Oise, psychiatre, peintre et ami des peintres. Il s'y suicide en juillet 1890.

[INTRODUCTION]

[L'auteur et l'œuvre]

Inspiré par le mouvement surréaliste et la tradition libertaire, Prévert (1900-1977) installe le non-conformisme en poésie et devient un poète de la rue, le plus lu du grand public.

Il renouvelle le *discours bourgeois* et affranchit la poésie de toutes ses contraintes traditionnelles, mais en renouvelant ses images, ses rythmes, ses sonorités, et en lui adjoignant des procédés expressifs tels que le jeu sur les mots, les contrastes, l'énumération...

Avec *Paroles* (1949), il publie ses premiers textes, riches d'une sensibilité tantôt révoltée : contre la guerre, la misère, le conformisme..., et tantôt chaleureuse : pour la liberté, l'amour, la solidarité...

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Énonciation]

La *Complainte* : une chanson populaire, souvent improvisée, destinée à exprimer sa compassion et garder en mémoire un drame d'actualité. Sa tonalité un peu triste et monotone : la mélodie, est restituée par des suites de vers sensiblement égaux, où l'unité de sens* coïncide avec l'unité rythme* : *Et elle pleure sans rien comprendre* (v. 19) *Et vont mourir sur le carrelage* (v. 26).

Les vers sont « libres »* : de longueur inégale, et souvent « blancs »* : dépourvus de rimes, ou aux rimes pauvres : *sang / enfant / hurlant, mort / art / mer*, mais parfois « intérieures » *Et le linge devient rouge* (v. 6) *Qui s'écroule sur le carreau* (v. 37). Il semble que les E entravés (suivis d'une consonne) ne se prononcent pas : *Et sag(e) comm(e) l'imag(e) même* (v. 32).

Type de texte **narratif** : présent de narration continu, troisième personne, diversité des thèmes, nombreux verbes d'action. L'absence de ponctuation et la répétition de la conjonction *et* marquent l'enchaînement des actions comme en raison d'un déterminisme irrépressible. Effet accru, de surcroît, par la structure en boucle du poème : *À Arles où roule le Rhône* (v. 1), *Et l'homme s'enfuit en hurlant, Pourchassé par le soleil* (v. 7 et 8), *L'homme arrive comme un roi mage, Avec son absurde présent* (v. 11 et 12), *Foudroyé par son propre orage* (v. 36), *Et le soleil sur Arles, En hurlant tourne en rond* (v. 45 et 46). Insertion de deux vers plus longs : *En roulant devant lui ses grands tonneaux de sang* (v. 40), *Comme une orange folle dans un désert sans nom* (v. 44) concluant le drame.

Système énonciatif du **récit**. Narrateur absent de l'histoire, mais très impliqué : nombreuses marques de subjectivité (*Un homme de phosphore et de sang* (v. 3), *De ceux qui donnent tout à la vie* (v. 15), *L'enfant nue, toute seule, sans âge* (v. 34), *le pauvre Vincent*).

1. LA FONCTION DU TEXTE : L'EXPLICATION D'UN DRAME

[Le drame de Vincent Van Gogh]

- Le paratexte informe, mais interroge aussi : pourquoi un peintre, même en délire, se tranche-t-il l'oreille (plutôt que la main par exemple ?).
- *Dans l'atroce lumière de midi* (v. 2), *Pourchassé par le soleil* (v. 8) *Et le soleil [...]* *Le soleil sur Arles* (v. 43 et 45)
= le soleil symbolise vraisemblablement l'oppression dont cet homme est victime (comme dans *L'Étranger* de Camus).

- *Un homme de phosphore et de sang* (v. 3), *D'un rouge soudain éclatant* (v. 28), *Mélange ce rouge si rouge Au sang bien plus rouge encore De Vincent à demi mort* (v. 29, 30 et 31), *ses grands tonneaux de sang* (v. 40)
→ le sang et la couleur rouge symbolisent à leur tour *l'éblouissant orage du génie de Vincent* (v. 41) : le drame intérieur, l'exaltation de l'inspiration, l'emprise progressive de la démence (le génie est associé à la folie).
- *Et montre à la pauvre enfant Son oreille couchée dans le linge* (v. 17 et 18)
= une information : Vincent s'est mutilé ;
→ une première question implicite posée au lecteur : pourquoi l'oreille ?

[Une métaphore explicative]

- *L'affreux et tendre coquillage* (v. 22)
= une métaphore ; un premier niveau d'interprétation ;
→ une oreille ressemble à un coquillage : taille, forme, cavité...
- *Où les plaintes de l'amour mort Et les voix inhumaines de l'art* (v. 23 et 24)
= la métaphore ; un second niveau d'interprétation ;
→ mise en évidence d'un point commun entre l'oreille et le coquillage : le bruit supposé de la mer, et *les plaintes* : référence à la rupture amoureuse avec Gauguin, *les voix inhumaines* : référence aux critiques persistantes ;
→ Van Gogh se serait tranché l'oreille pour ne plus entendre, symboliquement, les voix de sa souffrance et de son insuccès.

Le coin du formateur

Au sein d'une œuvre entière, une page vise souvent un objectif particulier : intention de l'auteur* ou fonction du texte*.

Par souci de pédagogie, ces objectifs peuvent être regroupés en quatre ensembles fonctionnels :

- **Exposition** : 1. Situer l'action ; 2. Décrire un lieu ou un milieu ; 3. Présenter un personnage.
- **Progression** : 4. Introduire une péripétie* (ou un coup de théâtre*) ; 5. Installer un conflit ; 6. Dénoncer l'action.
- **Réflexion** : 7. Établir une connivence* avec le lecteur ou le spectateur ; 8. Exprimer une opinion ; 9. Contester l'ordre établi.
- **Écriture** : 10. Introduire une rupture ; 11. Donner du sens à l'action. 12. Réaliser un « exercice de style »*.

2. UN INTÉRÊT DU TEXTE : L'IMAGE D'UN « ARTISTE MAUDIT »

- Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, des écrivains et des artistes, dont les mœurs firent scandale, furent appelés « artistes maudits » : Nerval, Musset, Baudelaire, George Sand, Rimbaud, Maupassant, Verlaine... disparus entre 1855 et 1896.

[L'enfantement d'une œuvre d'art]

- *Pousse une obsédante plainte Comme une femme qui fait son enfant* (v. 4 et 5) (reprise du son [f] évocateur de l'« expulsion »)
= **comparaison expressive** : la femme conçoit dans l'émotion, porte en elle et nourrit d'elle, met au monde dans la souffrance (à l'époque), donne naissance à l'inconnu... comme un artiste élabore une œuvre ;
→ Vincent souffre d'abord d'être un artiste (dont la plus grande part de l'œuvre précède la démence et le suicide).

[La compagne d'un réprouvé]

- *Et sage comme l'image même De la misère et de l'amour* (v. 32 et 33) *L'enfant nue, toute seule, sans âge* (v. 34)
= évocation poétique : la prostitution est une réponse à la *misère* ;
→ un double de Vincent : solitude, exclusion, réprobation...

[L'enfant qu'ils n'auront pas]

- *Et montre à la pauvre enfant Son oreille couchée dans le linge* (v. 17 et 18)
= une évocation « impressionniste » ;
→ l'oreille symbolise aussi l'enfant que ne mettront pas au monde une prostituée et un homosexuel.
- Prévert n'a pas mené la vie d'un « artiste maudit », mais ses convictions et sa compassion l'ont toujours conduit à se situer au côté des réprouvés (cf. « ouverture littéraire »).

3. LA SPÉCIFICITÉ DU TEXTE : CORRESPONDANCES ENTRE ÉCRITURE ET PEINTURE

[Références à l'œuvre de Van Gogh]

- *Un homme de phosphore et de sang* (v. 3), *le regard bleu et doux, Le vrai regard lucide et fou* (v. 13 et 14), *Couché dans son plus beau tableau* (v. 38)
= simples références : Van Gogh avait les cheveux roux, les yeux bleus, le regard fixe...
- *Dans la chambre où l'édredon rouge* (v. 27) *Comme une orange folle [...] tourne en rond* (v. 44 et 46)
= référence précise à deux toiles : *La chambre à coucher à Arles* (1888) et *La nuit étoilée* (1889), sans oublier *L'Autoportrait à l'oreille coupée* ;
→ dans plusieurs autres tableaux, le soleil et les étoiles – dont la vision est transformée par la chaleur qui monte de la terre – tournent sur eux-mêmes, comme pris de folie...

[Les couleurs primaires]

- *lumière de midi, de phosphore et de sang, d'un jaune strident, regard bleu, édredon rouge (ce rouge si rouge...), tonneaux de sang, et le soleil (le soleil sur Arles...)* ;
= trois couleurs sont citées ou évoquées dans le poème, les trois couleurs dites « primaires », privilégiées par Van Gogh (et sources de toutes les autres).

[Le « coup de brosse » de Van Gogh]

- *de phosphore et de sang, d'une jaune strident, lucide et fou, affreux et tendre, de la misère et de l'amour, le soleil au-dessus du bordel*
= nombreuses oppositions, intentionnelles et violentes ;
→ transposition dans l'écriture d'une peinture sans nuance ni dégradé, en rupture avec la tradition académique.
- *À Arles où roule le Rhône, Et vont mourir sur le carrelage, Foudroyé par son propre orage, Qui s'écroule sur le carreau, En roulant devant lui*
= sonorités fortes, privilégiant les « gutturales » [k] et les « vibrantes » [R] et [l].
- *s'enfuit en hurlant, voix inhumaines, foudroyé par son propre orage, dormant, rêvant, râlant...*
- *de phosphore et de sang, ses grands tonneaux de sang, comme une orange folle*
= formules et métaphores également violentes et suggestives ;

→ nouvelle transposition d'un art spontané, simplifié, presque « premier », annonçant le Fauvisme.

Le coin du formateur

Analyse d'un tableau en correspondance avec le poème : *La nuit étoilée* (1889)



- **Opposition** des deux couleurs primaires bleue et jaune (mêlées de vert, né de leur alliance) ; lumières vives contrastant avec le soir qui tombe.
- Présence très apparente des « coups de brosse » du peintre (traces laissées par le pinceau) : **violence et juxtaposition des effets**.
- Effacement d'un village dominé par l'activité déchaînée du vent et des astres ; **suggestion de la folie** dans le frémissement du cyprès, les vagues de souffles, le tournoiement et le rayonnement de la lune et des étoiles.

[CONCLUSION]

[Évaluation et regroupement des intérêts]

[Unité] Complainte populaire et dramatique.

[Mouvement] Enchaînement des actions et structure en boucle.

[Fonction] Explication d'un drame.

[Innovation (et spécificité)] Transposition d'une écriture graphique.

[Ouverture littéraire et picturale]

- La compassion chez Prévert : *Le cancre*, *Chasse à l'enfant*, *La batteuse*, *Chanson des sardinières*, *L'enfant abandonné*, *Gentils enfants d'Aubervilliers*, *Los Olvidados*, *La rue de Buci*, *C'est l'amour qui m'a faite*, *Étranges étrangers*, *Les confidences d'un condamné...*
- Les correspondances entre écrivains et peintres : Hugo et Delacroix, Verlaine et Watteau, Maupassant et Renoir, Zola et Toulouse-Lautrec...
- L'analyse d'un tableau.

4.5. LES REGISTRES DE LANGUE* (OU TONALITÉS)

TEXTE D'APPROCHE : MOLIÈRE. *L'ÉCOLE DES FEMMES* (IV,4). 1662

De peur d'être trompé, Arnolphe – qui porte le prénom du saint patron des cocus – n'a adopté Agnès qu'en vue de l'épouser après l'avoir élevée en lui cachant tout de la vie. Il a désormais 42 ans, elle en a 17 ; il la presse de consentir au mariage. Mais la pupille a rencontré *un jeune blondin*...

ARNOLPHE, à part

- 1 Ce mot et ce regard désarme ma colère,
Et produit un retour de tendresse et de cœur,
3 Qui de son action m'efface la noirceur.
Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses
Les hommes soient sujets à de telles faiblesses !
6 Tout le monde connaît leur imperfection :
Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion¹ ;
Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ;
9 Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile²,
Rien de plus infidèle ; et malgré tout cela,
Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.

1. inaptitude au raisonnement
2. dépourvue de force physique, voire mentale

(À Agnès)

- 12 Hé bien ! Faisons la paix. Va, petite maîtresse,
Je te pardonne tout et te rends ma tendresse.
Considère par là l'amour que j'ai pour toi,
15 Et me voyant si bon, en revanche aime-moi.

AGNÈS

Du meilleur de mon cœur je voudrais vous complaire.
Que me coûterait-il, si je le pouvais faire ?

ARNOLPHE

- 18 Mon pauvre petit bec³, tu le peux, si tu veux.

3. bouche (terme de tendresse)

(Il fait un soupir)

- Écoute seulement ce soupir amoureux,
Vois ce regard mourant, contemple ma personne
21 Et quitte ce morveux et l'amour qu'il te donne.
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi,
Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi.
24 Ta forte passion est d'être brave⁴ et lesté⁵ ;
Tu le seras toujours, va, je te le proteste ;
Sans cesse, nuit et jour, je te caresserai,
27 Je te bouchonnerai⁶, baiserais, mangerai,
Tout comme tu voudras tu pourras te conduire ;
Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire.

4. bien vêtue, élégante
5. à la mode, à la page
6. cajolerai ; mais, au sens initial : frotterai à l'aide d'un bouchon de paille (terme appliqué aux chevaux)

(À part)

- 30 Jusqu'où la passion peut-elle faire aller !

(Haut)

- Enfin à mon amour rien ne peut s'égaliser ;
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne ingrate ?
33 Me veux-tu voir pleurer ? Veux-tu que je me batte ?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux ?
Veux-tu que je me tue ? Oui, dis si tu le veux :
36 Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme.

AGNÈS

Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme ;
 Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

ARNOLPHE

- 39 Ah ! c'est trop me braver, trop pousser mon courroux,
 Je suivrai mon dessein, bête trop indocile,
 Et vous dénicherez à l'instant de la ville.
 42 Vous rebutez⁸ mes vœux⁹ et me mettez à bout ;
 Mais un cul de convent¹⁰ me vengera de tout.

7. colère (terme précieux)
 8. repoussez, découragez
 9. attentes, intentions
 10. couvent

[INTRODUCTION]

[L'auteur et l'œuvre]

Molière (1622-1673), chef de troupe, comédien et auteur, a d'abord enseigné l'art d'être naturel sur scène avant de puiser son inspiration dans l'observation de la nature humaine, en province, puis à la cour.

Comme La Fontaine et La Bruyère, il propose un nouvel art de vivre, accessible à tous, nourri de bon sens et de juste mesure, et renvoie aux spectateurs leur propre image, dont la malicieuse lucidité des servantes et des valets.

Il tourne aussi en ridicule l'ignorance des médecins, la cupidité des riches, l'hypocrisie des dévots, la vanité des bourgeois, la tyrannie des pères, l'orgueil des grands..., au point que son comique se mue en tragique : *Cette mâle gaieté, si triste et si profonde* Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer (Musset).

Première « grande comédie » en cinq actes et en vers, *L'École des femmes* fait du comédien un auteur reconnu. Elle commence comme une farce : débat sur le *cocuage*, puis s'élargit immédiatement à la confrontation de deux caractères, riche en péripéties burlesques, ainsi qu'à la progression d'une situation dramatique originale : l'éveil à l'amour d'une jeune fille jusqu'à l'affirmation de son droit au bonheur.

La controverse suscitée par la pièce, préfiguration de la cabale d'après *Tartuffe*, témoigne de son impact sur les esprits, au point que l'auteur est amené à se justifier en faisant jouer, dès l'année suivante, la *Critique de l'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles*.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Énonciation]

Déjà présent dans trente et une scènes sur trente-deux, Arnolphe s'exprime ici en trente-deux vers, dont seize d'aparté*, alors que les quatre dits par Agnès suffisent à mettre un terme aux attentes du tuteur.

Le comédien y donne une étonnante leçon de jeu théâtral, d'autant plus que la scène 4 de l'acte V établit la suprématie définitive de celle qui, socialement, n'est rien sur celui qui est tout – ou *Comment l'esprit vient-il aux filles* ?

Texte à la fois **lyrique***, au sens exact du mot : expression de sentiments personnels (quels qu'ils soient), et **argumentatif***, usant tour à tour d'une palette de tonalités.

Système énonciatif du **discours*** : 1^{re} et 2^e personnes, présent dominant, discours direct et volonté du locuteur* de convaincre l'allocutaire*.

1. UN DOUBLE CONFLIT, SOURCE DE LA DIVERSITÉ DES REGISTRES

- *Chose étrange d'aimer [...] (v. 4) ; un retour de tendresse et de cœur (v. 2), Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile, Rien de plus infidèle ; et malgré tout cela, Dans le monde on fait tout pour ces animaux là (v. 9, 10 et 11).*

- Arnolphe éprouve du désir, mais aussi de la tendresse pour la jeune fille qu'il a élevée ;
- en revanche, victime des préjugés de son époque et de sa crainte maladroite d'être trompé, il tient la femme en mépris.
- Comme tous les personnages du théâtre classique, tant comique que tragique, il est en proie à des **passions contradictoires**, source d'un discours aux tonalités si diverses.
- *Du meilleur de mon cœur je voudrais vous complaire* (v. 16)
 - Agnès n'aime pas Arnolphe d'amour, mais lui manifeste l'affection d'une pupille ;
 - les deux personnages éprouvent un même conflit.
- *Et me voyant si bon, en revanche, aime-moi* (v. 15) ; *Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi* (v. 23)
 - s'y ajoute une méprise : Arnolphe s'estime en droit d'être aimé, en ignorant, de surcroît, le sentiment amoureux.

2. LE MÉPRIS DE LA FEMME : LE REGISTRE DE LA DÉRISION

- *traîtresse, imperfection, extravagance, indiscretion, esprit méchant, âme fragile, faible, imbécile, infidèle, animaux*
= lexique péjoratif, renforcé par des termes d'absolu* et la forme impersonnelle* *ce n'est que, il n'est rien de plus* ;
 - expression de la **dérision*** : elle associe la critique au mépris ;
 - dénonciation traditionnelle : la femme est dépourvue de force physique (*faible, imbécile*), est inapte au raisonnement (*indiscretion, méchant*), et, par nature, est inconstante (*traîtresse, infidèle*).
- Le mot *imperfection*, cité en tête de la tirade, est porteur d'un aveu involontaire mais significatif : faute d'éducation, la femme n'est pas « accomplie ».

3. L'ÉGAREMENT DU MAL AIMÉ : LE REGISTRE DU BURLESQUE

- *sans cesse, nuit et jour* (v. 26) : outrance ; *bouchonnerai, baisera, mangerai* (v. 27) : gradation et sous-entendus grivois ; *ce soupir amoureux* (v. 19), *ce regard mourant* (v. 20), *Me veux-tu voir pleurer ? Veux-tu que je me batte ? Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux* (v. 33 et 34) : jeux de scène induits du texte ;
 - registre **burlesque*** : un comique bouffon et absurde.

Le coin du formateur

La spécificité du texte théâtral apparaît dans le choix intentionnel de mots ou d'expressions susceptibles d'induire un jeu de scène : **il est conçu pour être joué** (cf. chap. 6.2.1. p. 117).

- *Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme* (v. 36)
 - opposition plaisante entre un comportement grotesque, digne de la farce, et un vers qui semble emprunté à une tragédie de Racine.

4. LE DÉSARROI DU « BARBON » : LE REGISTRE PATHÉTIQUE

- *Ta forte passion est d'être brave et leste* (v. 24), *Tout comme tu voudras tu pourras te conduire* ; *Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire* (v. 28 et 29). *Jusqu'où la passion peut-elle faire aller ?* (v. 30)
 - = un regard lucide, un aveu poignant : Arnolphe négocie l'acceptation du mariage contre la liberté d'aimer ;
 - Molière réussit à rendre **pathétique*** un personnage haïssable.

5. LA FUREUR DE L'ÉCONDUIT : LE REGISTRE TRAGIQUE

- *C'est trop me braver* (v. 39), *Je suivrai mon dessein* (v. 40), *vous rebutez mes vœux* (v. 42)
= reprise de la tonalité autoritaire.
- *mon courroux* (v. 39), *bête trop indocile* (v. 40), *et me mettez à bout* (v. 42), *me vengera de tout* (v. 43)
= lexique de la colère et de la vengeance ; qui, des deux, se comporte en bête ?
- *Et vous dénicherez à l'instant de la ville* (v. 41), *Mais un cul de convent* (v. 43)
= une menace exprimant l'intolérance ; mise en relief sonore [k] ;
= le sort promis à Agnès est **tragique*** (et crédible à l'époque).
○ Le verbe *dénicherez* révèle une reconnaissance : les deux jeunes gens s'aiment comme des oiseaux au nid...

6. DU LYRISME D'ARNOLPHE AU RÉALISME D'AGNÈS

- *Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses Les hommes soient sujets à de telles faiblesses* (v. 4 et 5), *et malgré tout cela, Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là* (v. 10 et 11)
→ registre également **lyrique*** à deux niveaux de langue différents.
- *Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme : Horace avec deux mots en ferait plus que vous* (v. 37 et 38)
→ registre **réaliste***, sans plainte ni colère, alliant l'indifférence à la pertinence.

Le coin du formateur

Aristote, au IV^e siècle avant notre ère, illustre les registres du tragique à l'aide d'une allégorie plaisante.

Un homme traverse une place au centre de laquelle se dresse une statue. Quand il arrive à sa hauteur, elle s'effondre sur lui.

- L'incident est **pathétique** s'il souffre et suscite la pitié.
- Il est **tragique** s'il en meurt (ou risque d'en mourir).
- Si cette statue a été élevée en l'honneur d'un autre homme qu'il a tué (ou trompé, ou vaincu...), l'incident est **dramatique** car il implique une péripétie porteuse de sens, donc une signification.

[CONCLUSION]

[Évaluation et regroupement des intérêts]

[Unité] Une scène de crise décisive.

[Mouvement] Enchaînement des émotions et des registres.

[Fonction] Aboutissement d'un conflit.

[Innovation] Un exemple de texte théâtral conçu pour être mis en scène.

[Ouverture littéraire]

Reprise du thème par Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville* (1773), au sous-titre explicatif : *La Précaution inutile* – un exemple de quasi-plagiat*.

L'œuvre littéraire fait souvent apparaître que l'évolution d'un personnage se produit en interaction avec l'évolution d'une société : la peur d'être trompé sous l'Ancien Régime, l'ambition de Rastignac après la mort du père Goriot, la déchéance de Coupeau (*L'Assommoir*) après la perte de son emploi...

Dégagée de la farce*, mais influencée par la Comedia dell'Arte*, la comédie classique* s'ingénie à concevoir des personnages complexes, en conflit avec eux-mêmes et la société, et à élaborer une intrigue riche en rebondissements imprévus, favorisant la mise en scène, le jeu des acteurs et suscitant l'intérêt du public.

4.6. LE RENOUVELLEMENT DE L'ÉCRITURE ET DES CONVENTIONS TEXTE D'APPROCHE : JARRY. *UBU-ROI* (I,1). 1896

- PÈRE UBU
- 1 Merdre !
- MÈRE UBU
Oh ! voilà du joli, Père Ubu, vous êtes un fort grand voyou¹
- PÈRE UBU
- 3 *Que ne vous assom²je, Mère Ubu !*
- MÈRE UBU
Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assassiner.
- PÈRE UBU
De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.
- MÈRE UBU
- 6 *Comment, Père Ubu, vous êtes content de votre sort ?*
- PÈRE UBU
De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ?
- MÈRE UBU
Comment ! après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers³ armés de coupe-choux⁴, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole⁵ la couronne de Pologne à celle d'Aragon ?
- PÈRE UBU
- 9 *Ah ! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis.*
- MÈRE UBU
Tu es si bête !
- PÈRE UBU
De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant ; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?
- MÈRE UBU
- 12 *Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?*
- PÈRE UBU
Ah ! mère Ubu, vous me faite injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole⁶.
- MÈRE UBU
Et ! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?
- PÈRE UBU
- 15 *Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?*
- MÈRE UBU
À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.
- PÈRE UBU
Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline⁷ comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée.
- MÈRE UBU
- 18 *Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban⁸ qui te tomberait sur les talons.*
1. vaurien – traînant sur la « voie publique » (terme familial et terme de police : délinquant)
2. laquais armés : ils servaient un homme de guerre, mais ne se battaient pas
3. sabres courts, et rasoirs à grande lame
4. petit flacon ; familièrement : tête, visage
5. à l'origine, « cuire », et, par suite, subir un mauvais traitement ; (acception récente : être contrainte de faire l'amour : ambiguïté intentionnelle)
6. coiffe souple de femme tombant sur les épaules, et chapeau de femme à larges bords
7. manteau court en gros drap et à double rangée de boutons, d'abord porté par les marins

PÈRE UBU

Ah ! je cède à la tentation. Bougre⁸ de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.

8. interjection très familière (un bougre est un brave homme)

MÈRE UBU

Ah ! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

PÈRE UBU

21 Oh non ! moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne ! plutôt mourir !

MÈRE UBU, à part.

Oh ! merdre ! (Haut). Ainsi tu vas rester gueux comme un rat, Père Ubu.

PÈRE UBU

Ventrebleu⁹, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.

9. juron ; à l'origine : « par le ventre de Dieu » (à rapprocher de parbleu, morbleu, palsambleu...)

MÈRE UBU

24 Et la capeline ? et le parapluie ? et le grand caban ?

PÈRE UBU

Et bien, après, Mère Ubu ? (Il s'en va en claquant la porte).

MÈRE UBU, seule

Vrout¹⁰, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.

10. onomatopée familière, proche de « prout » et souvent associée au pet

[INTRODUCTION]

[L'auteur et l'œuvre]

Élève brillant, Jarry (1873-1907) est âgé de quatorze ans quand il imagine, avec quelques camarades de classe, le personnage d'Ubu, inspiré par un professeur, et de quinze ans quand il écrit *Ubu-roi*, conçu pour un théâtre de marionnettes, et qui ne sera joué qu'en 1896.

Estimant que *la littérature n'a pas d'avenir* et méprisant *l'homme de lettres*, il vit pourtant de sa plume et produit trois autres comédies constituant le cycle Ubu, un roman, des pièces de théâtre, des livrets d'opéra, des traductions, des essais et des almanachs...

Il mène une vie de marginal, marquée par des échecs universitaires répétés, un endettement chronique, la maladie et la misère. Il s'identifie progressivement à son personnage et cultive la *pataphysique* qui tient le monde pour une *fiction*, affirme *l'égalité des contraires* et la définit comme *la science des solutions imaginaires*.

Ubu-roi est d'abord un canular de potache : une farce burlesque et féroce, limitée, à l'origine, au monde des adultes, mais qui se prête, de nos jours, à d'autres lectures, suscitées par l'actualité. Le jeune auteur y invente un langage cocasse, partiellement emprunté à l'environnement familial et scolaire, et imagine des péripéties dérisoires et sanguinaires : *croc à phynances*, vol de trésor, écrasement d'insurrections..., dont quelques châtiments récurrents, telle *l'extraction de la cervelle par les talons*, symbolisés par la complainte finale : *la chanson du décervelage*.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Énonciation]

Comédie en cinq actes et en prose, mettant en scène un couple infernal qui fit sa renommée, et fondatrice d'un esprit nouveau et précurseur (cf. « Conclusion »).

Type de texte « **conversationnel*** » : dialogue entre les deux protagonistes*. Nombreuses références implicites au couple parental, et double énonciation*. Enchaînement traditionnel des répliques.

Système énonciatif du **discours** : 1^{re} et 2^e personnes, présent dominant, discours direct, volonté de convaincre l'allocataire*.

1. RENOUVELLEMENT DE L'ÉCRITURE

[Un comique violemment comique]

- *fiolo* (réplique 8), *passer par la casserole* (rép. 13), *qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?* (rép. 14), *il passera un mauvais quart d'heure* (rép. 19), *il a été dur à la détente* (rép. 26)
= langage familier ordinaire ;
→ provocateur et décalé, il est porteur de sens (cf. 3. « Renouvellement d'un thème »).
- *N'ai-je pas un cul / À ta place ce cul* (rép. 15 et 16), *tu vas rester gueux comme un rat / J'aime mieux être gueux comme un rat* (rép. 22 et 23) ; *de par ma chandelle verte* (rép. 5, 7, 11 et 23), *merdre* (rép. 1, 7, 19, 22 et 26)
= type d'enchaînement des répliques par reprise d'un énoncé (cf. chap. 6.2.2., p. 117) ; et répétitions complaisantes ;
→ comique de répétition* très apparent.

[Le langage de l'auteur]

- *merdre, cul, bougre de merdre, vrout*
= langage grossier ; tendance à la scatologie ;
→ désir puéril (d'enfant) de dire des « gros mots » ; et provocation intentionnelle de l'auteur adolescent.
- *Dragons, roi Venceslas, Aigle Rouge de Pologne, officier de confiance, roi d'Aragon* (rép. 7), *estafiers, coupe-choux, couronne de Pologne* (rép. 8), *légions (d'enfants)* (rép. 11)
= emprunts à la culture scolaire (fréquents chez Rimbaud).
- *Vous estes, que ne vous assom'je* (rép. 2, 3 et 6)
= anachronismes faussement précieux et pédants ;
→ langage de lycéen et distanciation.

[L'invention verbale]

- *J'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat* (rép. 23) ; *De par ma chandelle verte* (rép. 5)
= formule expressive et métaphore récurrente ;
→ renouvellement de l'écriture : style railleur et caustique ;
○ *Chandelle verte* : il s'agirait d'une évocation ironique du sexe masculin vieillissant ;
- Le renouvellement de l'écriture est le fait d'un auteur, mais il naît aussi des circonstances et des visées.

Le coin du formateur

La formule expressive *

- symétrie des deux propositions explicatives : *gueux comme [...]* (8 syllabes entendues), *riche comme [...]* (8 syll.) ;
- opposition de mots : *gueux/riche, maigre/gras, brave/méchant, rat/chat*, et mots de liaison : *mieux... que* ;
- symbolique du *rat* et du *chat*.

2. RENOUVELLEMENT DES CONVENTIONS

[Une ouverture significative]

- *Merdre !* (rép. 1) (cf. « 1. Renouvellement de l'écriture »)
 ○ Ce premier mot de la scène d'ouverture* fit scandale en 1896 ;
 → Il donne le ton et contribue à situer la pièce au-delà des conventions du genre théâtral.

[Des personnages à contre-emploi]

- *Père Ubu, mère Ubu*
 = désignation traditionnelle des petites gens aisées.
- *Vous allez passer tout à l'heure à la casserole* (rép. 13), *qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?* (rép. 14), *si jamais je le rencontre au coin d'un bois* (rép. 19)
 = référence à des circonstances et des usages franchement populaires.
- *Manger fort souvent de l'andouille* (rép. 16), *je me ferais construire une grande capeline* (rép. 17), *te procurer un parapluie et un grand caban* (rép. 18)
 = motivations inattendues d'un ancien roi, prétendant au trône (ironie du verbe *construire* et désir inattendu d'une coiffe de femme) ;
 → les deux protagonistes*, présentés comme des personnages royaux, sont particulièrement médiocres et dépourvus de toute noblesse dans leur comportement.

[Une parodie du registre tragique]

- *Qui t'empêche de massacrer toute la famille* (rép. 12), *massacrer le roi de Pologne* (rép. 21)
 = outrance dans la formulation des objectifs.
- *Grâce à Dieu et à moi-même* (rép. 26)
 = rapprochement cocasse, mais scandaleux ;
 → parodie du registre tragique.
 → pièce de théâtre d'un genre nouveau, associant la farce à la tragédie ; volonté de créer un *théâtre de violence : violemment comique ; violemment dramatique*, écrira Ionesco en 1962 à propos de ses propres pièces (*Notes et contre-notes*).

3. RENOUVELLEMENT D'UN THÈME

[Une image de parents terribles]

- *Vous vous contentez de mener aux revues [...]* (rép. 8), *Qui t'empêche de massacrer [...]* (rép. 12), *Ainsi tu vas rester gueux comme un rat [...]* (rép. 26)
 → trait de caractère souvent prêté aux épouses : envie, reproches au mari, incitation à se promouvoir...
- *Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure* (rép. 13), *moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne ! plutôt mourir !* (rép. 21), *j'aime mieux être gueux [...]* (rép. 23)
 → trait de caractère prêté à certains hommes, dépourvus d'ambition et de malice ; dans cette scène, Père Ubu est un *bougre* : un brave homme.

[Un contraste révélateur]

- *manger [...]* de l'andouille, grande capeline, parapluie, grand caban (rép. 16, 17 et 18)
 → motivations modestes de parvenus, pauvres et vaniteux.
- *Assassiner, massacrer toute la famille, massacrer le roi* (rép. 4, 12 et 21)
 → procédés inhumains de tyrans sanguinaires et impitoyables ;
 → contraste étonnant entre les visées et les moyens envisagés ;
 → registre burlesque* : il associe la bouffonnerie à la cruauté.

[Une satire des tyrans]

- *te mettre à leur place* (rép. 12), *l'installer sur un trône* (rép. 16) ; *te voilà devenu un véritable homme* (rép. 20)
 - ambition démesurée, préjugé traditionnel.
- *Je ne comprends rien [...] Tu es si bête* (rép. 9 et 10) ; *je cède à la tentation* (rép. 19)
 - défaut de perspicacité et de constance ;
 - rappel : médiocrité, cruauté, absence de conscience morale ;
 - une image donnée par les tyrans du XX^e siècle : des parvenus barbares, cyniques et souvent grotesques.
- Napoléon, en dépit de son génie, était tenu dans les cours d'Europe pour un aventurier et un usurpateur, dénué de prestige et de belles manières.

[CONCLUSION]

[Évaluation et regroupement des intérêts]

[Unité] Un langage, un esprit et un théâtre nouveaux.

[Mouvement] Annonce des enjeux et horizon d'attente*

[Fonction] Scène d'exposition*

○ Jarry est l'auteur d'un essai intitulé : *De l'inutilité du théâtre au théâtre* (1896)

[Ouverture littéraire]

- Affinités de ton et d'esprit entre Alfred Jarry (1873-1907) et deux quasi-contemporains, également jeunes et novateurs : Aloysius Bertrand (1807-1841) et Arthur Rimbaud (1854-1891) ;
- Par l'insolence et la provocation, la rupture avec les conventions et la violence du langage, Jarry annonce à la fois le *Surréalisme** (1920-1930) et le *Théâtre de l'Absurde** (1950-1960).

5.

APPROCHE DU RÉCIT (ASPECTS ÉNONCIATIF, NARRATIF, DESCRIPTIF)

5.1. INFORMATION PRÉLIMINAIRE ET QUESTIONNEMENT SPÉCIFIQUE

1. UN PRÉALABLE : LA VISÉE DES « BRÉVIAIRES »

Les quatre **informations préliminaires** situées en tête de l'**approche du récit, du théâtre, de la poésie** et de l'**argumentation** ne prétendent pas tenir lieu de culture générale suffisante en matière de linguistique.

Appelées « **bréviaires** » avec malice, elles proposent, en revanche, un **savoir de base** réduit aux notions essentielles et spécifiques.

Elles sont d'abord destinées aux deux tiers des candidats et des jeunes enseignants qui n'ont pas bénéficié d'une formation initiale en français alors qu'ils l'enseignent, notamment en lycée professionnel.

En s'inspirant notamment du guide bibliographique situé en fin d'ouvrage, mais aussi des manuels destinés aux classes de baccalauréat professionnel, ils pourront enrichir, pas à pas et en situation, cette première initiation.

A. LINGUISTIQUE

2. LE SYSTÈME ÉNONCIATIF DU RÉCIT

Tout énoncé, oral ou écrit, appartient :

- au système énonciatif* du récit quand un narrateur* relate des faits, le plus souvent à la troisième personne et aux temps du passé ;
- au système énonciatif du discours quand un locuteur* s'exprime au présent et aux première et deuxième personnes en s'adressant, sans intermédiaire, à un allocataire*.

2.1. Action et relation

Toute relation d'événements est à la fois, selon les termes de Genette, une « **histoire** » ou **action*** évoquant des faits et des personnages : le **signifié**, un « **récit** » caractérisé par un type de texte : le **signifiant**, une « **narration** » révélant l'état d'esprit et l'intention d'un narrateur.

Trois faits spécifiques révèlent la nature du récit.

- C'est un **narrateur** qui relate les faits, introduit les personnages, rapporte les propos. Il s'agit parfois d'un acteur de l'action, le plus souvent d'un être fictif : une simple voix (cf. chap. 2, p. 69). Il ne s'agit jamais de l'auteur, sauf si le texte est signé de la personne privée : lettre, préface, article, mémoires...
- Par suite, tout récit, sauf autobiographique* (cf. chap. 5.4.), est construit à la troisième personne. Et contrairement au « je » du discours qui désigne seule-

ment le locuteur qui s'exprime, le « il » du récit désigne les **référents*** (ou **thèmes***) **les plus divers** : l'ennemi, l'offensive..., la pluie..., la peur...

*Fait rarement cité, enfin, une **triple distance** s'observe entre l'action vécue et la relation qui en est faite : distance dans le **temps**, distance entre les **lieux**, **différence d'implication, donc de perception** entre l'acteur et le narrateur :*

Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre ; ils étaient nés de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides. (Musset. La Confession d'un enfant du siècle. 1835)

2.2. Les indices du récit

Trois indices grammaticaux et lexicaux permettent d'identifier le récit :

- **Prédominance des temps du passé**
 - Le **passé simple*** est un temps dit « de premier plan ». Il intéresse des faits essentiels, présentés chronologiquement, délimités dans le temps et, le plus souvent, achevés au moment où ils sont cités.
 - L'**imparfait*** est un temps dit « d'arrière plan ». Il intéresse des faits secondaires et encore inachevés. Il est aussi utilisé pour décrire et commenter.
 - Le **passé antérieur** et le **plus-que-parfait** présentent des faits ayant précédé un autre fait passé.
- 0 Ne jamais associer le passé simple à une action unique ou brève, ni l'imparfait à une action répétée ou durable : *sept croisades se succédèrent du XI^e au XIII^e siècle, dont chacune dura plusieurs années.*
- **Références précises (ou « embrayeurs »)**
L'éloignement de l'action dans le temps et l'espace exige que les indications de personne, d'époque et de lieu soient identifiables. Elles peuvent être :
 - ou **absolues** : César franchit le Rubicon en 50 av. J.-C. ;
 - ou **relatives** : le Premier Consul fut couronné Empereur cinq ans après le coup d'État.
- **Coordination ou juxtaposition**

*Dans la phrase **narrative**, les éléments sont souvent **coordonnés*** :*

Puis les paroles, après les baisers, se précipitaient ; On se racontait les chagrins de la semaine, les pressentiments, les inquiétudes pour les lettres ; mais à présent tout s'oubliaient, et ils se regardaient face à face, avec des rires de volupté et des appellations de tendresse. (Flaubert. Madame Bovary. 1857)

*Dans la phrase **descriptive**, ils sont plutôt **juxtaposés*** :*

Par la diversité de son humeur, tour à tour mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante, elle allait, rappelant en lui mille désirs, évoquant des instincts ou des réminiscences (ibid.).

3. STATUT ET PRÉSENCE DU NARRATEUR

3.1. Présence et histoire

Oublions un jargon, insupportable en classe et déconseillé au concours, pour ne retenir que le classement dû à Genette.

Le mot *diégèse* signifiant « récit », un narrateur est dit :

- *intradiegétique* ou *extradiegétique* selon qu'il apparaît, ou non, dans l'œuvre : Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits* (X^e siècle) ou Voltaire dans ses *Contes* (XVIII^e siècle) ;
- *homodiegétique* ou *hétérodiegétique* selon qu'il raconte, ou non, sa propre histoire : l'héroïne de *La Vie de Marianne* (Marivaux. 1741) ou les autres personnages du roman.

3.2. Une voix ou un personnage

Plus simplement, l'énonciateur qui prend en charge la narration est tantôt un être virtuel et tantôt un personnage.

- C'est un **narrateur effacé*** quand il n'est qu'une voix anonyme, qui relate des faits, et parfois les commente, sans qu'on ne sache rien de lui. C'est le cas dans la plupart des romans, de Balzac à Le Clézio. Ainsi commence, par exemple, une nouvelle de Maupassant : *C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés [...]* (*La Parure*. 1884).
- C'est un **narrateur-relais*** quand il est un personnage secondaire simple témoin de l'action, et dont on ne sait guère que ses raisons de prendre la parole : *Le médecin reprit : – J'ai été appelé, il y a trois mois, auprès de cette vieille femme, à son lit de mort [...]* (Maupassant., *La Rempailleuse*. 1882).
- C'est un **narrateur impliqué*** quand il joue un rôle dans l'histoire et découvre peu à peu sa personnalité. C'est le cas des romans épistolaires, dont chaque lettre est signée : *La nouvelle Héloïse* (Rousseau. 1761), *Les Liaisons dangereuses* (Laclos. 1782). Une autre nouvelle de Maupassant est un récit à la première personne :

J'avais alors vingt-cinq ans. Je venais d'arriver à Paris ; j'étais employé dans un ministère, et les dimanches m'apparaissaient comme des fêtes extraordinaires [...] (Maupassant. *Souvenir*. 1884).

4. POINT DE VUE, FOCALISATION ET VISIONS INDUITES

L'expression **point de vue*** désigne d'abord le **lieu d'où l'on voit**, et, par suite, ce qu'on observe, grâce à ses sens, puis **la représentation qu'on s'en fait**.

Le mot **focalisation*** est synonyme de **mise en relief**. Ce qui est ainsi privilégié par le point de vue détermine une **vision** particulière.

4.1. La vision externe, non focalisée

Selon Todorov, la vision d'un narrateur (ou d'un observateur) est dite **externe*** quand il en sait moins que le personnage.

Il ne participe pas à l'action, est souvent « posté » : extérieur, voire immobile, et n'apprend que ce qu'il **voit et entend**.

Il réagit donc comme un **témoin**, focalise peu ou pas. Son point de vue est plutôt **neutre**, sinon objectif :

De là j'ai aperçu tout d'un coup en contrebas des rangées et encore des rangées de becs de gaz allumés, et puis, au premier plan, une gare tout éclairée, avec ses wagons, son buffet, d'où ne montait cependant aucun bruit... (Céline. *Voyage au bout de la nuit*. 1932).

4.2. La vision interne, ou focalisée

La vision est dite **interne***, en revanche, lorsque le narrateur en sait autant que le personnage et observe à travers son regard.

Il participe à l'action, ou emprunte une identité, est souvent « itinérant » pour l'accompagner. Il relate ou observe donc avec **ses émotions, ses intérêts, ses valeurs**.

Il réagit comme un **acteur**, focalise volontiers. Son point de vue est franchement **subjectif** :

Serais-je donc le seul lâche sur la Terre ? pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? [...] se défilant, caracolant dans les sentiers, enfermés sur la terre, comme dans un cabanon [...] (ibid.).

4.3. La vision omnisciente

La vision est dite **omnisciente***, enfin, lorsque le narrateur ou l'observateur *en sait plus que le personnage lui-même*.

Il s'agit presque toujours de l'auteur, qui a choisi les hommes, les milieux, les péripéties en fonction d'une visée initiale, comme Balzac ou Zola dans tous leurs romans.

Il est parfois un double de l'écrivain : Bardamu pour Céline, voire un autre personnage dont les analyses éclairent l'événement : l'évêque Myriel, le voltairien Gillenormand, les étudiants républicains dans *Les Misérables* (Hugo. 1862).

Cette dernière focalisation, appelée autrefois « point de vue de Dieu », permet de lire dans les pensées, de préciser les motivations, voire de connaître l'avant et l'après d'une histoire personnelle :

Enjolras avait eu lui la plénitude de la révolution ; [...] depuis quelque temps, il sortait peu à peu de la forme étroite du dogme et se laissait aller aux élargissements du progrès ; et il en était venu à accepter, comme évolution définitive et magnifique, la transformation de la grande république française en immense république humaine (ibid.).

- 0 Il est désormais de bon ton de contester l'existence de la vision externe au motif qu'un mot suffit à la rendre subjective ; ou, réciproquement, à réduire la vision interne au seul « monologue intérieur* ».

Cette complexité prédomine dans *Madame Bovary* où le narrateur s'efface derrière les personnages, chacun posant sur Emma ou l'événement un regard personnel et différent. L'œuvre littéraire résistant aux classifications tatillonnes, sans doute est-il prudent d'identifier, ici ou là, une vision à **dominante** externe ou interne, exprimant un point de vue **plutôt** objectif ou **plutôt** subjectif.

5. LES VISÉES D'UN RÉCIT

5.1. Les fonctions narratives

- La plupart des récits ont une fonction **narrative**, notamment quand ils relatent une aventure personnelle : celle de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*, ou évoquent un milieu : celui de la Terre dans *Les Paysans* (Balzac. 1843-1845).
- Plusieurs ont une visée **communicationnelle** lorsqu'un narrateur dialogue longuement avec un **narrataire***, comme le valet avec son maître dans *Jacques le Fataliste* (Diderot. 1796).
- Un récit peut jouer un rôle **testimonial** quand des sources sont citées, des témoignages identifiés, l'information évaluée ; c'est le souci constant de Chateaubriand dans *Les Mémoires d'outre-tombe* (1850).
- Il se donne parfois une mission **idéologique** lorsque l'auteur intervient indirectement dans un débat d'idées et prend parti. C'est ainsi que Balzac dénonce l'usure dans *Gobseck* (1830), Zola la spéculation dans *La Curée* (1871) et Céline la colonisation dans *Voyage au bout de la nuit* (1932).

5.2. La dramatisation d'un récit

Le fait de raconter une histoire vaut au moins autant par la qualité de la narration que par l'intérêt de l'anecdote.

Un récit plaît donc d'abord par le pittoresque (La Fontaine), l'ironie (Voltaire), la progression dramatique (Perrault), l'invention verbale (Rabelais), les références culturelles (Tournier)...

Le mot « dramatisation » appliqué à la prose narrative révèle d'ailleurs l'intention de « mettre en scène » pour mieux séduire :

Le promoteur immobilier Saccard explique ainsi comment le vieux Paris sera prochainement « entaillé » de grands boulevards :

Et de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts [...] une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers. (Zola. La Curée. 1872).

5.3. Le récit exemplaire

En outre, la plupart des récits – du conte de fées au conte philosophique, de la fable au fait-divers – sont porteurs d'un message, moral ou social, explicite ou implicite, sens caché ou « morale » explicite. Cette particularité a conduit à les regrouper sous l'appellation de **récits exemplaires*** (au sens de « modèle » psychologique ou social).

Ils ont en commun de susciter l'intérêt du lecteur par la « dramatisation » de la narration en vue de contribuer à son « édification » par le sens qu'ils expriment. La Fontaine écrivait déjà, en tête du second recueil des *Fables* :

*Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire,
Et conter pour conter me semble peu d'affaire.
(Le Lion et le chasseur. VI.2. 1678)*

Ainsi Perrault évoque-t-il l'inceste dans *Peau d'Âne*, Montesquieu le jeu dans la *Lettre Persane* LVI et Voltaire la malhonnêteté avec les danseurs de *Zadig*.

5.4. Le pacte de lecture*

Un pacte de lecture unit enfin le lecteur à l'auteur en raison d'une connivence purement littéraire et culturelle : un conte de fées et un article de presse utilisent des langages codifiés immédiatement identifiés.

Destiné à faire entrer le lecteur (ou l'auditeur) dans un jeu convenu, ce pacte implicite comporte des enjeux. Les plus significatifs sont textuels, comme l'émergence d'un **horizon d'attente*** :

Les conseils donnés par Mme de Chartres à sa fille âgée de quinze ans, au début du roman, préparent le lecteur au refus qu'opposera l'héroïne, devenue Mme de Clèves, à l'amour que lui portera le duc de Nemours, y compris après la mort de son époux, et bien qu'elle le partageât.

elle faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour ; elle lui montrait ce qu'il a d'agréable [...] mais elle lui faisait voir qu'elle ne pouvait conserver cette vertu que par une extrême défiance de soi-même, et par un grand soin de s'attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme, qui est d'aimer son mari et d'en être aimée (Mme de la Fayette. La Princesse de Clèves. 1678).

Ils sont aussi **performatifs*** chaque fois que le récit s'efforce de convaincre et suscite une prise de conscience, voire un engagement personnel : en quoi la guerre est-elle une « folie meurtrière ? » (Giono. *Le grand Troupeau*. 1931) ; est-on encore communiste en Union Soviétique ? (Gide. *Retour d'URSS* ». 1936).

6. GESTION DU TEMPS

Tout récit impliquant un enchaînement de faits, le narrateur est amené à opérer des choix, à majorer les uns, à minorer les autres, afin d'en donner sa représentation. Pour opérer cette autre forme de focalisation, il substitue à divers aspects du **temps réel de l'action** des aspects correspondants du **temps dit « narratif »** jugé plus signifiant.

6.1. Longueur des énoncés

Tout récit d'une action mérite d'abord d'être comparé à sa durée habituelle, ou vraisemblable : *Il étendit la main/ et prit celle de madame de Rênal/, qui la retira aussitôt/.* (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*. 1830). Dans cet exemple, la longueur respective des trois propositions correspond à peu près à la durée des trois gestes.

En revanche, un énoncé abrégé peut révéler une **contraction** du temps :

Les heures qu'on passa sous ce grand tilleul furent pour elle une époque de bonheur (ibid.).

À l'inverse, un énoncé allongé fait apparaître une **expansion** du temps :

Aurais-je de l'amour pour Julien ? se dit-elle. Cette découverte, qui dans tout autre moment l'aurait plongée dans les remords et dans une agitation profonde, ne fut pour elle qu'un spectacle singulier, mais comme indifférent (ibid.).

Cette accommodation du temps au sens donné au texte peut conduire, au-delà de la phrase, à organiser des moments particuliers au sein du récit.

Des **sommaires***, ou « résumés », condensent un épisode ; parfois même une **ellipse***, l'escamote : Il revint. Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continu du premier les lui rendait insipides (Flaubert. *L'Éducation sentimentale*. 1869).

À l'opposé, des **scènes***, ou « analyses », détaillent une action ; parfois même une **pause*** opère un arrêt sur image : *Ce fut comme une apparition. Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux [...]* (ibid.) (cf. Pause ou accompagnement, p. 78).

Plus généralement est évoqué, **par anticipation**, un épisode ultérieur du récit (ou prolepse*), ou, **par rétrospection**, un épisode antérieur (ou analepse*).

Ainsi, dans une courte nouvelle : *La fin de Robinson Crusoé*, Tournier situe-t-il dès la première ligne l'étonnement d'un navigateur reparti à la recherche d'une île (où il vécut plus de vingt ans) sans l'avoir retrouvée : *Elle était là ! Là, vous voyez, au large de la Trinité [...]*, puis, en fin de récit, l'explication avancée de cette disparition supposée : *Mais tu ne l'as pas reconnue, parce qu'elle a fait comme toi, ton île : elle a vieilli.*

6.2. Époque de la narration

En toute logique une narration est **postérieure** aux faits relatés et s'exprime **aux temps du passé** :

Elle apercevait mille bibelots connus jadis, et disparus tout à coup sans qu'elle y eût songé, des riens qu'elle avait maniés, ces vieux petits objets insignifiants qui avaient traîné quinze ans à côté d'elle [...] (Maupassant. *Une Vie*. 1883).

Et pourtant le témoin d'un fait ou le personnage impliqué dans l'action s'expriment au **présent** et produisent une narration dite **simultanée** :

Ma femme est mourante après avoir accouché d'une petite fille, voici trois jours, et je n'ai pas le sou. Je ne sais que faire de l'enfant que ma concierge élève au biberon comme elle peut [...] (ibid.).

Parfois aussi un narrateur ou un locuteur envisagent l'avenir et font, au **futur** ou au **conditionnel** le récit **antérieur** de l'événement qu'ils imaginent :

Et le vieux curé sourit en humant sa prise : « l'âge vous calmera, l'abbé, et l'expérience aussi ; vous éloignerez de l'église vos derniers fidèles ; et voilà tout » (ibid.).

Au-delà de ces brefs énoncés, et dans un genre en expansion, le journaliste de la presse écrite, et plus encore parlée, s'exprime en **temps réel**. Quant à l'**anticipation**, elle s'est toujours fait entendre, mais sous des formes successives et avec

des visées différentes : la prophétie, la voyance, la science-fiction, la prospective. Dans *Germinal*, le syndicaliste Étienne annonce ainsi les temps à venir :

Puis, quand le peuple se serait emparé du gouvernement, les réformes commenceraient [...] Oui ! Le travail demanderait des comptes au capital [...] on le noierait sous le sang ce pourceau immonde [...] (ibid.).

6.3. Ordre du récit

La comparaison entre l'**ordre réel** des faits qui se sont succédé et l'**ordre narratif** adopté dans le récit révèle mieux encore les intentions du narrateur.

Situer, par exemple, une action exemplaire en tête d'un chapitre revient à orienter la lecture en donnant du sens aux événements qui suivent. Ce procédé est une autre forme encore de focalisation appelée **thématisation*** ou **antéposition***.

Ainsi, dans les premières pages du roman *Les Misérables*, Jean Valjean, libéré du bagne et bien accueilli par un évêque, alors que tout le monde lui ferme la porte, dérobe ses chandeliers d'argent, puis vole une pièce de quarante sous à un petit ramoneur qui passait par là.

Ayant bénéficié d'une clémence inattendue, l'homme découvre alors la générosité et la confiance en la nature humaine :

Il se contempla donc, pour ainsi dire, face à face, et en même temps, à travers cette hallucination, il voyait, dans une profondeur mystérieuse, une sorte de lumière qu'il prit d'abord pour un flambeau (Hugo. 1862).

En relatant d'emblée ce double incident, puis le pardon, puis la prise de conscience, le romancier établit que toute rédemption est possible, mais qu'elle implique d'inévitables rechutes (pour cette raison, il nommera d'abord son personnage « Jean vaut Jean » : Jean le réprouvé vaut Jean le bienfaiteur).

7. L'ACTION ET LES PERSONNAGES

7.1. Analyse narrative

Didactique au collège, la lecture d'un récit à la lumière du seul **schéma narratif*** de Propp peut s'avérer réductrice au lycée.

Certes, l'**analyse narrative** rend compte de la transformation habituelle d'une **situation initiale** par des actions enchaînées de **perturbation** (ou élément déclencheur), de **modification** (ou péripéties), de **résolution** (ou élément rééquilibrant). Mais il est encore plus utile de préciser, grâce à la **situation finale**, si la transformation réalisée est plutôt **positive**, plutôt **négative**, ou **nulle**. S'interroger sur l'interruption de cette transformation, sur la présence d'une tonalité révélatrice, sur la nature des péripéties... est plus susceptible de donner du sens au texte que lui appliquer à tout prix une grille passe-partout.

Ainsi, dans *Les Habits neufs de l'empereur*, un conte d'Andersen (1837), une première perturbation est suivie d'effet puisque les dignitaires tombent dans le piège des deux escrocs et y précipitent l'empereur. En revanche, une seconde péripétie : l'exclamation d'un enfant découvrant que le souverain est nu, n'est pas suivie d'effet puisqu'elle ne suscite ni révolte populaire, ni même prise de conscience.

Plus imprudente encore est l'application de ce schéma à une œuvre entière puisqu'il est conçu pour guider l'approche d'un seul épisode narratif expliquant le passage d'une situation à une autre.

7.2. Analyse actancielle

Cette réserve intéresse encore plus l'exploitation du **schéma actanciel*** redéfini par Greimas : **destinateur** et **destinataire**, **sujet** et **objet**, **auxiliaire** et **opposant**,

également suspect de restreindre l'**analyse actancielle*** (les « actants » étant des personnages jouant un rôle actif).

Dès qu'un récit dépasse, en effet, une page environ, au personnage nommé **agent***, qui prend une initiative décisive, succède un autre personnage, qui, lui aussi, *modifie le cours des événements* et mène une **histoire personnelle au sein de l'histoire collective** (cf. « *Le Jardinier et son seigneur* », chap. 5.3.).

Dans le conte de Perrault intitulé *Le Maître chat ou le Chat botté* (1695), apparaissent successivement cinq personnages. Le chat est le principal agent* du récit puisqu'il multiplie les ruses qui feront la fortune de son maître. Le roi s'intéresse vivement aux bien attribués au faux Marquis de Carabas et l'ogre se transforme complaisamment en lion puis en souris. Capables d'initiative, ils sont toutefois bernés et plus souvent passifs qu'actifs.

Il est curieux de constater que le fils cadet du meunier, le souverain et sa fille sont tous trois des « héritiers » qui reçoivent sans faire preuve de mérite. Les moissonneurs ne sont, brièvement, que des **auxiliaires*** (ou adjuvants) et aucun opposant* ne contrarie l'action du chat. Quant à la fille, immédiatement amoureuse, elle est mariée sans mot dire.

Une telle requalification des actions conduit le lecteur à découvrir que le Maître chat symbolise le Tiers État : actif, rusé, efficace, peu scrupuleux mais généreux, et devant tout, comme Figaro, à son génie.

Identifions plutôt la succession des sujets actifs (les agents), et, pour chacun d'eux, à un **moment** du récit, ses **motivations**, les **aides** et les **oppositions** qui facilitent ou contrarient son action, l'**effet réel** de cette intervention, voire le **registre** utilisé par le narrateur pour en rendre compte. Alors peut être dégagée une **seconde progression** : actancielle après la narrative, et respectée la **complexité du texte narratif** opposant des personnages aux événements et des personnages à d'autres personnages.

8. LE RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE

Cette forme narrative (cf. chap. 5.2. et 5.3. p. 67-69) confond l'auteur, le narrateur et un personnage. Elle rend compte d'une **action réfléchie** engendrant une « autodiégèse » : je me raconte.

8.1. Les indices du genre

Dans *Le Pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune définit ainsi le **genre autobiographique*** : *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*

Dans un autre ouvrage : *Je est un autre* (1980), il précise que ce genre implique l'*articulation systématique de quatre éléments* :

- l'emploi du « **récit à la première personne** », où le pronom « je » désigne le narrateur adulte et le personnage : le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ;
- l'emploi du « **présent de narration** », figure qui introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, et entre antériorité et simultanéité ;
- le **style indirect libre**, qui organise l'intégration (et éventuellement la confusion) de deux énonciations différentes ;
- l'emploi dans un récit écrit de **traits propres à l'oralité**, et le **mélange des niveaux de langue**.

8.2. Le double rôle du narrateur

Le jeu des pronoms est déterminant et subtil, puisque le « je » du personnage peut être remplacé par un « il » dans la narration, alors que le « je » du narrateur reste un « je » sans équivalent.

Ce même narrateur, en outre, dispose avec le recul du temps d'une connaissance des faits et d'une maturité de jugement qui font du personnage qu'il a été un être auquel il ne peut plus s'identifier parfois.

Quand ils écrivent *Les Mots* (1964), et *Enfance* (1983), Jean-Paul Sartre et Nathalie Sarraute en témoignent à maintes reprises :

J'ai changé. Je raconterai plus tard quels acides ont rongé les transparences déformantes qui m'enveloppaient, quand et comment j'ai fait l'apprentissage de la violence, découvert ma laideur – qui fut pendant longtemps mon principe négatif, la chaux vive ou l'enfant merveilleux s'est dissous [...] (Sartre).

C'est ce que mon père, au moment où elle le quittait, a dû ressentir... je l'ai compris beaucoup plus tard, grâce à quelques mots qu'il m'en a dits en parlant non pas d'elle, mais « de ces êtres qui... » il n'y avait aucun moyen de l'atteindre... je la sentais déjà là-bas, très loin de moi. Il n'est pas vraisemblable que j'aie même essayé de la retenir (Nathalie Sarraute).

En revanche, plus qu'une mémoire imprécise, la volonté de transmettre une image de soi, comme Rousseau dans *Les Confessions* (1782), peut illustrer ou altérer cet effort d'extériorisation consciente, en violation du « pacte autobiographique » fondé sur la sincérité et l'objectivité : *Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature [...]. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bien.*

8.3. Un dialogue ambigu

Tout récit autobiographique est à la fois une **confession** : *j'avoue avoir été...*, et un **réquisitoire** : *... et me juge en conséquence*. L'auteur de *Je est un autre* explique ainsi comment cette ambiguïté est révélée par la narration elle-même :

Quand, sous couvert de la première personne, on fait semblant de donner la parole à l'enfant qu'on était, tout en l'amenant à avoir l'air de prendre en charge le contenu d'une analyse sarcastique faite par l'adulte (mélange de voix de l'enfant et des perspectives de l'adulte), on réalise une figure d'énonciation aussi compliquée et plus machiavélique que lorsqu'on se dissocie du personnage qu'on était (ou qu'on est) en faisant semblant d'en parler comme s'il était un autre (ibid.).

D'un récit à l'autre, en outre, les **motivations**, intentionnelles ou inconscientes, sont diverses et souvent complémentaires : définition d'une sagesse dans *Les Essais* (Montaigne. 1580), témoignage sur une époque par Saint-Simon dans ses *Mémoires* (1691-1723), justification d'une existence dans *Les Confessions* (Rousseau. 1782), cheminement exemplaire dans *Grandeur et décadence de César Birotteau* (Balzac. 1837), leçon de vie donnée par Gide dans *Les Nourritures terrestres* (1897)...

8.4. Diversité du genre

En dehors de l'autobiographie reconnue : *Jacques Vingtras* (Jules Vallès. 1886), *L'âge d'homme* (Michel Leiris. 1939), *Mémoires de guerre* (De Gaulle. 1954-1971), Lejeune distingue deux genres : la « biographie pure » où la narration est entièrement *hétérodiégétique** (Armand Lanoux. *Bonjour monsieur Zola*. 1954), et le « témoignage » (Victor Hugo *raconté par un témoin de sa vie*. 1863) – sa femme en l'occurrence (bien que le livre ne corresponde pas au manuscrit...).

À ces deux types doivent être ajoutés deux autres emplois : le choix de la **forme autobiographique*** pour raconter, à la première personne, la vie imaginaire d'un

personnage fictif, et le **récit de vie***, rédigé par un narrateur professionnel chargé de mémoriser un genre de vie à partir de souvenirs et de documents.

9. LES DISCOURS NARRATIFS

9.1. Récit d'événements et récit de paroles

Le plus souvent, le **récit d'événements*** s'apparente à la relation du vécu à la troisième personne (ou à la première dans sa forme autobiographique) :

Une vache était là ; l'on l'appelle, elle vient ;

Le cas est proposé.

(La Fontaine. *L'Homme et la couleuvre*. Fables (X.). 1678)

Une version assez proche : le **discours narrativisé*** donne une narration de faits correspondant à des propos ;

Je nourris celui-ci depuis longues années ;

Il n'a sans mes bienfaits passé nulles journées ;

Tout n'est que pour lui seul ; mon lait et mes enfants

Le font à la maison revenir les mains pleines [...] (ibid.)

En regard, le **récit de paroles*** restitue de nombreux propos supposés tenus par les personnages au discours direct rapporté, au discours indirect, au discours indirect libre.

9.2. Le discours direct rapporté : une insertion

Simple rappel anticipé (cf. Approche du théâtre 6.1.1. p. 113), le **discours direct*** (absolu) reproduit les paroles au moment où elles sont énoncées, fait spécifique du système énonciatif du discours, exploité notamment au théâtre.

Dans un récit, le **discours direct rapporté*** cite ces mêmes paroles, avec la même exactitude, mais après qu'elles ont été prononcées.

Les propos sont alors placés entre guillemets, puisqu'il s'agit d'une citation, et sont presque toujours précédés d'un verbe introducteur :

Le serpent en sa langue

Reprit du mieux qu'il put : « *S'il fallait condamner*

Tous les ingrats qui sont au monde,

À qui pourrait-on pardonner ?

Toi-même tu te fais ton procès [...] » (ibid.)

Cette insertion du « discours » dans le « récit » vise à le rendre plus vivant et révèle la volonté du narrateur de **s'effacer derrière les personnages** afin de libérer leur parole.

9.3. Le discours indirect : une transmission

Le **discours indirect***, quant à lui, rend compte des propos tenus, mais **sans les citer**, en les reformulant.

Le verbe introducteur est alors intégré à la phrase, et la concordance des temps implique, par exemple, le remplacement du présent dans le discours direct par l'imparfait dans le discours indirect :

Le bœuf vient à pas lents.

Quand il eut ruminé tout le cas en sa tête,

*Il **dit** que du labeur des ans*

*Par nous seuls il **portait** les soins les plus pesants*

[...] Que cette suite de travaux

*Pour récompense **avait**, de tous tant que nous sommes,*

Force coups, peu de gré [...] (ibid.)

Le narrateur n'interrompt pas alors son récit, mais donne d'une parole prêtée aux personnages une version personnelle.

9.4. Le discours indirect libre : une évocation

Le **discours indirect libre*** reproduit enfin un **monologue intérieur*** qui, sans être oralisé, transcrit des émotions et des idées.

Il est caractérisé par l'absence des indices respectifs du discours direct rapporté et du discours indirect :

*L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore : il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie et la fureur des vents ;
Pour nous seuls il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire :
Il courbait sous les fruits. (ibid.)*

9.5. La tonalité du personnage

Des auteurs, enfin, quand ils évoquent un personnage et lui empruntent sa vision (cf. chap. 4.2., p. 69), utilisent en outre le niveau ou le registre de langue qui eût été le sien s'il se fût exprimé :

Les fonctionnaires comprenaient, à mesure qu'ils devenaient plus fatigués et plus malades, qu'on s'était bien foutu d'eux en les faisant venir ici, pour ne leur donner en somme que des galons et des formulaires à remplir et presque pas de pognon avec (Céline. Voyage au bout de la nuit. 1932).

Parfois même le narrateur semble donner la parole à ce qui ne parle pas :

Le petit wagon tortillard garni de quincaillerie se tracasse pour passer entre les outils. Qu'on se range ! Qu'on bondisse pour qu'il puisse démarrer encore un coup le petit hystérique. Et hop ! Il va frétiller plus loin ce fou clinquant parmi les courroies et les volants [...] (ibid.)

10. LA DESCRIPTION ET LE PORTRAIT

10.1. La fonction expressive du langage

Tout observateur exprime un point de vue encore plus marqué que celui d'un narrateur, et plus focalisé, plus déterminé par sa position, sa fonction, sa personnalité. Son langage le révèle et, parfois, le trahit (cf. Approche du théâtre, chap. 6.1.4. p. 115).

Il est notamment utile de s'interroger sur deux informations distinctes : celle qui est donnée par l'observateur **sur l'objet observé**, celle qui est donnée **sur l'observateur lui-même** dans l'énoncé de son observation.

Le 16 novembre 1841, lorsqu'il rédige la dernière page des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand annonce, avec une étonnante lucidité, l'avènement des temps nouveaux que nous savons – aujourd'hui – façonnés, entre autre, par la Révolution Industrielle et l'essor scientifique :

Des orages nouveaux se formeront ; on croit pressentir des calamités qui l'emporteront sur les afflictions dont nous avons été comblés [...] ce qui me suivra ne sera que l'effet de la transformation générale [...] ce sera la grande révolution allant à son terme.

10.2. L'arbre descriptif

Aucun observateur ne peut détailler d'un coup d'œil un ensemble complexe. Son regard se déplace donc **dans l'espace**, mais aussi **dans le temps** puisqu'il privilégie un aspect, un élément un moment... en le situant en tête d'une description. Il procède alors d'une partie au tout, ou du tout à une partie, et, nécessairement, d'un élément de l'ensemble à un autre élément.

Or toute description est construite selon un mode **synoptique***, ou structure « **en arbre*** ». Des aspects successifs et complémentaires sont détaillés, voire

analysés en aspects secondaires, souvent introduits par des mots-clés. Cette organisation dans l'espace est à la description ce que l'enchaînement des faits est, dans le temps, à la narration.

*Son **corps** imbibé d'alcool se ratatinait comme les fœtus qui sont dans des bocaux, chez les pharmaciens. Quand il se mettait devant une fenêtre, on apercevait le jour au travers de ses côtes, tant il était maigre. Les **joues** creuses, les **yeux** dégoûtant, pleurant assez de cire pour fournir une cathédrale, il ne gardait que sa **truffe** de fleurie, belle et rouge, pareil à un œillet au milieu de sa **trogne** dévastée. Et le tremblement de ses **mains** redoublait ; sa main droite surtout battait tellement la breloque que, certains jours, il devait prendre son verre dans ses deux poings pour le porter à ses lèvres (Zola. L'Assommoir. 1877).*

10.3. Pause ou accompagnement

Une description implique souvent une **pause** dans le récit, notamment lorsque l'observateur est « posté » ; mais elle est aussi produite par un observateur « itinérant » et **accompagne** alors le récit :

Paris allumé s'était endormi [...]. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses [...]. Puis, entre les cordons fuyant à perte de vue, les ponts jetaient des barres de lumière [...]. Et là, dans la Seine, éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante dans la ville [...] (Zola. L'Œuvre. 1886).

Une description est souvent introduite par un **thème-titre*** : *Dans le **haut quartier** n'habitaient que les blancs qui avaient fait fortune (Marguerite Duras. Un barrage contre le Pacifique. 1950).*

Elle est parfois symbolisée par un **objet suggestif** : *(Talleyrand) avait fait tout cela dans son palais et, dans ce palais, comme une **araignée dans sa toile**, il avait successivement attiré et pris [...] toutes les mouches dorées et rayonnantes qui bourdonnent dans l'histoire de ces quarante dernières années (Hugo. Choses vues. 1838).*

Elle peut être aussi observée dans un miroir, découverte dans une lettre, imaginée en rêve...

10.4. Indices et spécificités

Simple rappel, le texte descriptif privilégie volontiers la phrase – dite « artiste » – à **éléments juxtaposés*** (ou faiblement coordonnés), et fait volontiers appel à la **comparaison*** (ou à l'opposition) :

M. Grandet tenait du tigre et du boa : il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie ; puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y engloutissait une charge d'écus et se couchait tranquillement, comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique (Balzac. Eugénie Grandet. 1833).

Deux autres particularités, l'une lexicale et l'autre syntaxique, sont presque spécifiques du texte descriptif.

L'organisation « en arbre » conduit à insérer des **champs** ou **réseaux lexicaux*** significatifs (cf. chap. 1.3. p. 5), propres à détailler chaque thème :

*C'était, chez lui, un amour du **pouvoir** pour le **pouvoir**, dégagé des appétits de vanité, de richesses, d'honneurs. D'une ignorance crasse, d'une grande médiocrité dans toutes les choses étrangères au **maniement des hommes**, il ne devenait véritablement **supérieur** que par ses besoins de **domination**. Être **au-dessus de la foule** où il ne voyait que des imbéciles et des coquins, **mener le monde à coups de trique**, cela développait dans l'épaisseur de sa chair un esprit adroit, d'une extraordinaire énergie (Zola. Son Excellence Eugène Rougon. 1876).*

Et le besoin de **caractérisation*** (ou de **détermination***) impose l'emploi dominant de toutes les formes grammaticales assurant l'expansion du nom : l'**adjectif**

qualificatif épithète* ou **attribut*** et **l'adverbe** ; le **complément déterminatif*** de nom et d'adjectif ; la **proposition subordonnée relative*** explicative* ou déterminative* ; ainsi que le **nom apposé*** utilisé comme adjectif (*ignorance crasse*) :

*il y avait encore les modèles, des femmes **qui se tiraient par les bras, qui se montraient leurs corps les unes aux autres**, (propositions relatives) dans les nudités **des tableaux**, (complément déterminatif), **parlant haut**, (adverbe), **tâtant leur chair superbe** (adjectif épithète) **sous de telles robes qu'elles semblaient bossues** (adjectif attribut), à côté des poupées bien mises, des Parisiennes **dont rien ne serait resté au déballage** (Zola. L'œuvre. 1886).*

10.5. Stratégies et fonctions

L'écrivain peut alors choisir :

- soit une **stratégie déclarative***, **dénotative***, **expressionniste***, exprimée en termes clairs :

Ce gentilhomme était un de ces petits esprits doucement établis entre l'inoffensive nullité qui comprend encore, et la fière stupidité qui ne veut ni rien accepter ni rien rendre. Pénétré de ses devoirs envers le monde, et s'efforçant de lui être agréable, il avait adopté le sourire du danseur pour unique langage (Balzac. Illusions perdues. 1837) ;

- soit une **stratégie suggestive***, **connotative***, **impressionniste***, conçue pour susciter une réaction du lecteur :

elle est vraiment délicieuse ! Cela n'a ni caractère ni principe ; jugez combien sa société sera douce et facile. Je ne crois pas qu'elle brille jamais par le sentiment ; mais tout annonce en elle les sensations les plus vives. Sans esprit et sans finesse, elle a pourtant une certaine fausseté naturelle [...] qui réussira d'autant mieux que sa figure offre l'image de la candeur et de l'ingénuité (Laclos. Les Liaisons dangereuses. 1782).

Toute description a ensuite pour fonction d'être utile. Elle ajoute une **information** ou une **explication** éclairant le récit proprement dit. Ainsi le premier portrait de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* (Hugo. 1831) oppose-t-il d'emblée son caractère et son aspect :

Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée ; de larges pieds, des mains monstrueuses, et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage [...].

Son autre finalité, plus gratuite, est **esthétique**. Elle enjolive le récit comme une image égaie un livre, et constitue alors un **exercice de style***, ou confère au texte une **valeur symbolique** telle cette Ascension imaginaire figurant la rédemption d'un réprouvé :

[...] et alors ce n'était plus ni le bourdon de Notre-Dame ni Quasimodo, c'était un rêve, un tourbillon, une tempête ; le vertige à cheval sur le bruit ; un esprit cramponné à une croupe volante ; un étrange centaure moitié homme, moitié cloche, une espèce d'Astolphe horrible emporté sur un prodigieux hippogriffe de bronze vivant (ibid.).

Un portrait, enfin constitue souvent une **variation sur un type traditionnel**. Imilla, par exemple, attend un enfant, mais appartient à un groupe armé révolutionnaire clandestin.

Sereine, assouvie, mais non repue, elle se bouclait dans un ralenti radieux, dosant ses gestes et ses mots à l'écoute de son ventre [...]. Elle se déployait, se démultipliait pour rendre service aux camarades [...]. Comme si, à s'affiner l'œil et l'oreille sur des tressaillements intimes, elle était devenue plus sensible aux

alarmes, aux moindres clignotants du danger (Régis Debray. *La Neige brûle*. 1977).

En revanche, un portrait peut en cacher un autre, comme en creux ou masqué. Dans *La Légende de l'homme à la cervelle d'or*, conte charmant et malicieux du bon monsieur Daudet (*Lettres de mon moulin*. 1866) apparaît une image méprisante de la femme :

Entre les mains de cette mignonne créature – moitié oiseau, moitié poupée – les piécettes d'or fondaient que c'était un plaisir. Elle avait tous les caprices [...]. Et il souriait avec amour au petit oiseau bleu qui lui mangeait le crâne innocemment [...]. « Mon mari, qui êtes si riche ! Achetez-moi quelque chose de bien cher ».

B. LITTÉRATURE

11. PETITE HISTOIRE DU ROMAN ET DE LA NOUVELLE

11.1. Les origines du roman français

- Les premiers récits en prose sont des œuvres populaires. Elles ne sont pas destinées à être chantées, comme les « chansons de geste » (*La Chanson de Roland*, XI^e siècle), et sont écrites en langue « vulgaire » (couramment parlée) : le **roman**. Elles privilégient tantôt l'amour (*Tristan et Iseult*, XII^e siècle), tantôt l'héroïsme (*Yvain*, *Lancelot*, *Perceval* de Chrétien de Troyes, XII^e siècle) tantôt la parodie satirique (*Le Roman de Renart*, XIII^e siècle).
- *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534) de François Rabelais (1483-1553) sont des **romans humanistes**. Bouffons et critiques, ils annoncent le courant burlesque* : recours à l'outrance, comique de farce, invention verbale... : *Ha ! Badebec, ma mignonne, m'amie, ma tendrette, ma savate, ma pantoufle* (l'épouse morte en couches), voire les thèses de Rousseau sur l'excellence de la nature : *Physis infantia Beauté et Harmonie*. Ils reflètent surtout, comme les *Essais* de Montaigne (1580) l'esprit de la Renaissance qui associe le savoir à la sagesse : *Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme* (*Pantagruel*).

11.2. Le roman burlesque* et le roman précieux*

- *Le roman comique* (Scarron. 1651) est un roman d'aventures qui annonce le roman picaresque*. Il relate les mésaventures d'une troupe ambulante de comédiens, pittoresques et querelleurs, que nourrissent surtout l'imagination et la verve* de l'auteur :
Son pied entra dans un pot de chambre, et y entra si avant que, ne l'en pouvant retirer à l'aide de son autre pied, il n'osa sortir de la ruelle du lit où il était, de peur de divertir davantage la compagnie [...]
- *L'Astrée* (D'Urfé. 1607) est, à l'inverse, un roman « pastoral » : il conte les amours galantes de bergers enrubannés au temps des druides. Il analyse, il est vrai, les étapes du jeu amoureux et annonce le roman classique* : *je ne pouvois souffrir que Téombre possédât Florice, mais, surtout, je ne voulois pas l'épouser*.

11.3. Le roman classique

- *La Princesse de Clèves* (Mme de la Fayette. 1673) est à la fois le premier roman français moderne, le premier roman classique, le premier roman de mœurs. L'action est contemporaine, l'analyse des sentiments sobre et rigoureuse, et l'héroïne manifeste une dignité exemplaire en renonçant à une passion partagée à seule fin de rester fidèle à son époux et dissiper des malentendus : *Je vous*

demande mille pardons, si j'ai des sentiments qui vous déplaisent ; du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions.

- À cette tradition peut être rattaché, plus d'un siècle plus tard *Adolphe* (Constant. 1816), un roman autobiographique dont les protagonistes* se révèlent à la fois incapables de s'aimer et incapables de rompre : *j'ai voulu ce qui n'était pas possible. L'amour était toute ma vie : il ne pouvait être la vôtre.*

11.4. Le roman picaresque*

Inspiré de *Don Quichotte* (Cervantès. 1605) et d'autres œuvres espagnoles, le roman picaresque relate les aventures d'un gueux (« picaro ») qui découvre la vie au hasard de rencontres sur la grand-route et de situations éprouvantes mais formatrices. C'est une variété des romans de mœurs, dits aussi « d'apprentissage ».

- *Gil Blas de Santillane* (Lesage. 1715), agréable à lire, évoque les turpitudes de la société – contemporaine de la Régence – et montre comment un étudiant pauvre et paisible devient un grand seigneur opulent et arrogant à force de ruses et de compromissions : *Un génie supérieur entre dans une maison plutôt pour commander que pour servir. Il commence par étudier son maître ; il se prête à ses défauts, gagne sa confiance et le mène ensuite par le nez.*
- *Le Capitaine Fracasse* (Gautier. 1863), superbement écrit, renouvelle *Le Roman comique*, puisqu'un baron s'y fait comédien, et creuse la veine picaresque, puisqu'il découvre l'amour et recouvre ses biens : *avec un mouvement de corsage si élastique, un tordion de hanches si fripon, un froufrou de jupes si coquet, qu'une ballerine de profession n'eût pu mieux faire [...].*
- À cette tradition peuvent être rattachés les contes *Zadig* et *Candide* (Voltaire. 1748 et 1759), dont les héros découvrent après maintes tribulations une sagesse inspirée par les « philosophes* » : *Qu'est-ce qu'optimisme ? [...] c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal*, et le roman *Jacques le Fataliste et son maître* (Diderot. 1773) dont les récits gigognes dénoncent plaisamment à leur tour *l'évident enchaînement des causes et des effets.*

11.5. Les romans de mœurs (d'apprentissage ou d'éducation)

- Les romans de Marivaux : *La Vie de Marianne* (1731) et *Le Paysan parvenu* (1735) évoquent, comme *Les Lettres persanes* (Montesquieu. 1721) les mœurs parisiennes, tantôt futiles, tantôt perverses. Ils font toutefois une part égale aux séductions et aux désillusions qu'ils suscitent chez une jeune orpheline et un jeune villageois – qui demeurent *des âmes sensibles et vertueuses*, dans l'esprit du temps, capables de donner du sens à ce qu'elles vivent : *Il y a des âmes perçantes à qui il n'en faut pas beaucoup montrer pour les instruire, et qui, sur le peu qu'elles voient, soupçonnent tout ce qu'elles pourraient voir.*
- *L'histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux* (Prévost. 1731) et *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Rousseau. 1761) sont représentatifs du XVIII^e siècle car ils privilégient la vie affective, analysée au-delà du sentiment, en relation avec la vertu. Ils annoncent ainsi le Romantisme*, le premier en montrant deux adolescents victimes de leurs rêves et en butte à la société, le second en associant chez son héroïne la passion et la sagesse, donnant ainsi une nouvelle image de la Femme : *On m'a fait boire jusqu'à la lie la coupe amère et douce de la sensibilité* (cf. chap. 5.4. et 8.2.).
- Dans *Paul et Virginie* (1787), B. de Saint-Pierre met en image la morale de Rousseau : *Notre bonheur consiste à vivre selon la nature et la vertu.* À l'opposé, dans *Les Liaisons dangereuses* (1782) – un chef-d'œuvre d'action dramatique et d'analyse psychologique – C. de Laclos relate une terrifiante entreprise de dépravation morale, conduite avec cynisme* et cruauté pour le seul plaisir de se prouver, comme Dom Juan, qu'on existe quand on conquiert – aux dépens des

autres, puis aux dépens de soi – : *Je ferai plus, je la quitterai ; et je ne connais pas cette femme, ou je n'aurai point de successeurs [...]* Elle n'aura existé que pour moi.

11.6. Le roman historique et social

Sous l'influence du romancier anglais Walter Scott, plusieurs écrivains entreprennent de privilégier une époque et un milieu dont les personnages et l'action s'avèrent indissociables.

- A. de Vigny produit l'un des premiers : *Cinq-Mars* (1826), inspiré, comme *Les Trois Mousquetaires* (Dumas. 1844) par la Fronde et Richelieu ; puis P. Mérimée le second : *Chronique du Règne de Charles X* (1829) qui évoque les guerres de religion et la Saint-Barthélémy.
- La plupart des romans de V. Hugo associent, ensuite, à la redécouverte d'une société l'irruption de personnages d'exception : Jean Valjean, Fantine, Javert, Cosette, Gavroche..., ou Quasimodo, Gwynplaine, Gilliat..., parfois le souffle épique (*Les Misérables*. 1862, *Quatre-vingt-treize*. 1874), parfois la résurrection du passé (*Notre-Dame de Paris*. 1831, *Les Travailleurs de la mer*. 1866), et toutes les valeurs romantiques : démesure, énergie, dévouement, abnégation... : *La pauvreté, j'y ai grandi ; l'hiver, j'y ai grelotté ; la famine, j'en ai goûté ; le mépris, je l'ai subi ; la peste, je l'ai eue ; la honte, je l'ai bue* (*L'Homme qui rit*. 1869) (cf. chap. 3.2.).
- Les romans de G. Sand sont tour à tour à dominante romantique (*Indiana*. 1832), humanitaire (*Le Meunier d'Angibault*. 1845) et champêtre (*Les Maîtres sonneurs*. 1853). Ils illustrent assez bien l'évolution historique essentielle du Romantisme lyrique personnel au Romantisme social généreux : *Ce n'est pas que, dans mon orgueil, je veuille dire que je suis seul de mon avis en ce monde par excès de grandeur ou de raison* (*Lettres d'un voyageur*).
- Les nouvelles de P. Mérimée : *Tamango* (1829), *Colomba* (1840), *Carmen* (1845) s'intéressent à des milieux alors ignorés, mais que symbolisent désormais leurs personnages quand on évoque la traite des Noirs, les valeurs méditerranéennes, la liberté de la Femme : *Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle ; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder* (*Carmen*).

11.7. Du roman réaliste au roman naturaliste

Les romanciers réalistes, au siècle du roman, choisissent d'utiliser la fiction pour donner une image exacte de la réalité. Ils se gardent de toute idéalisation, parfois même d'émotion personnelle, et montrent que l'être humain est aussi un être social conditionné par un milieu, ses ressources, ses valeurs.

- Alliant l'observation à l'imagination, H. de Balzac s'attache à décrire les ravages causés par la passion (*Le Père Goriot*. 1835, *La Cousine Bette*. 1846), l'argent (*Gobseck*. 1830, *Eugénie Grandet*. 1833), l'ambition (*Les Illusions perdues*. 1845, *Splendeurs et Misère des courtisanes*. 1847) :

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs (Préface à *La Comédie humaine*. 1830-1850).

- Les romans de Stendhal : *Le Rouge et le Noir* (1830), *Lucien Leuwen* (1834), *La Chartreuse de Parme* (1839) sont à la fois historiques : le premier porte en sous-titre « Chronique de 1830 », romantiques : Julien Sorel et Mathilde de la Mole sont victimes de leurs passions, et réalistes : Fabrice porte sur Waterloo un regard lucide, démystifiant la légende de la guerre et de l'Empire. Dans son premier ouvrage : *De l'Amour* (1822), un essai, il détaille le phénomène de la « cristallisation » et distingue quatre types de relation amoureuse : la

recherche du plaisir, la vanité mondaine, le goût de l'amour et la passion. Sensible et clairvoyant, il analyse ensuite, avec la pertinence et l'empathie de Marivaux, les moindres frémissements du cœur :

il devait à l'amour qu'il avait inspiré et à l'impression imprévue qu'avaient produite sur lui des charmes séduisants, une victoire à laquelle ne l'eût pas conduit toute son adresse si maladroite (Stendhal, Le Rouge et le Noir) (cf. chap. 5.2.).

- G. Flaubert, lui aussi, porte en lui des tendances et des visées contrastées. Il est romantique*, naturellement *épris de geulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle* ; et ce n'est pas un hasard si *Madame Bovary* (1857) et *L'Éducation sentimentale* (1869) retracent les échecs successifs de leurs personnages. Il est réaliste*, un écrivain *qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand*. Il est presque parnassien*, artisan de l'écriture, soucieux d'exactitude et de rythme dans la prose, *le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses*, comme dans ce monologue intérieur où son rêve la révèle :

Elle abandonna la musique. Pourquoi jouer ? qui l'entendrait ? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Erard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier (Flaubert, Mme Bovary) (cf. chap. 5.1.).

Héritiers du Réalisme*, les romanciers naturalistes*, sous l'influence de Taine, un promoteur du déterminisme (ou causalité), de Claude Bernard, le créateur de la méthode expérimentale, de quelques penseurs socialistes, dont Leroux, mais plus encore au spectacle des luttes ouvrières, ils lui donnent deux expansions : une minutieuse documentation préalable et la mise au jour d'une causalité physiologique et sociale.

- Émile Zola est porteur d'un double projet. Impressionné par l'œuvre de Balzac, il élabore, dès 1868, l'arbre généalogique et le plan des *Rougon-Macquart*, dont il rédigera les vingt romans, après *Thérèse Raquin* (1867), de 1871 à 1893. Romancier fécond, il est aussi l'animateur du petit cénacle de Médan et le théoricien du mouvement (*Le Roman expérimental*. 1880, *Le Naturalisme au théâtre*, et *Les Romanciers naturalistes*. 1881). En donnant à son œuvre pour sous-titre : *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second-Empire*, il affiche clairement son intention d'impliquer l'hérédité et l'aliénation.

Être naturaliste ne consiste donc à pas à peindre une société misérable – Balzac, Zola et même Proust ont évoqué la société qu'ils avaient sous les yeux – mais à faire apparaître les déterminations des comportements observés : le pouvoir (*La Conquête de Plassans*. 1875, et *Son Excellence Eugène Rougon*. 1876), la spéculation (*La Curée*. 1872 et *Au Bonheur des Dames*. 1883), l'alcoolisme et la prostitution (*L'Assommoir*. 1877, et *Nana*. 1880), la violence et la misère, les plus décisives (*La Bête humaine*. 1890 et *Germinal*. 1885) :

c'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et ait l'odeur du peuple. Et il ne faut pas en conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais ; ils ne sont que gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent (Préface à L'Assommoir).

- Des frères Goncourt on ne lit plus guère que *Germinie Lacerteux* (1865) ; mais ils sont à l'origine de l'engagement littéraire de Zola. De Guy de Maupassant, au contraire, on lit et on relit la plupart de ses trois cents nouvelles et de ses six romans. Peu tributaire des thèses sur l'hérédité et l'aliénation, plus alerte et plus sobre dans le récit, plus fin dans l'analyse psychologique, il donne *la vision la plus complète, plus saisissante et plus probante que la réalité elle-même*, dans une langue inventive et charmeuse, teintée de pessimisme :

Comment n'avait-elle pas compris les absences de Julien, le recommencement de ses élégances passées, puis l'apaisement de son humeur ? Elle se rappelait aussi les brusqueries nerveuses de Gilberte, ses câlineries exagérées et, depuis quelque temps, cette espèce de béatitude où elle vivait, et dont le comte était heureux (Maupassant, *Une Vie*. 1883) (cf. chap. 5.2.).

11.8. Renouveau du genre romanesque : Proust et Céline

- Sensible et cultivé, passionné de peinture et de musique, M. Proust perfectionne l'analyse psychologique – une tradition et un savoir-faire français – dans une œuvre de trois mille pages conquise sur la mort : *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).

Cette quête opiniâtre consiste à faire émerger des souvenirs enfouis dans la mémoire, mais révélant l'essentiel des êtres et d'une époque. Elle fait apparaître notamment comment les personnages, donc les personnes, se transforment au fil du temps sous l'influence d'événements individuels et sociaux.

Longue, sinueuse, souvent « gigogne » : enrichie de parenthèses emboîtées, la phrase de Proust est conçue pour l'introspection* ; et la réapparition des personnages d'un roman à l'autre met en scène les variations incessantes qu'opère le Temps, personnage-entité essentiel de l'œuvre :

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune (Proust, *Le Temps retrouvé*) (cf. chap. 5.3.).

- Auteur de pamphlets violemment racistes, surgis sans doute d'une personnalité angoissée, Céline pose sur ses contemporains un regard pessimiste et désespéré, mais d'une effrayante lucidité. *Voyage au bout de la nuit* emprunte à la tradition picaresque* la découverte par le narrateur – Bardamu, son double – de milieux, de situations et de personnages successifs, tous victimes d'une dérision décapante : la guerre, le travail à la chaîne, la colonisation, la pauvreté en banlieue... Pour refléter cette diversité, Céline emprunte tous les registres, notamment de la langue parlée, susceptibles de traduire l'émotion instantanée du personnage, qui semble souffler au narrateur ses désarrois avec ses paroles : *Bande de dépravés ! Bande de cochons ! Pourquoi que vous cherchez des prétextes ?... Vous êtes des blasés et voilà tout ! Vous avez plus seulement le courage de vos vices ! Ils vous font peur, vos vices !*

11.9. Permanence des conventions et tentative de récréation

- Aussi épris d'art que d'action, A. Malraux, à la même époque, concilie l'écriture et l'aventure, et s'efforce de sublimer l'expérience personnelle en conscience collective, notamment dans *La Condition humaine* (1933) et *L'Espoir* (1937). Proche de Montherlant au théâtre, il célèbre l'héroïsme et l'engagement, mais les analyse avec une lucidité dépourvue de complaisance :

Ce n'était pas la peur, c'était une épouvante, à la fois atroce et solennelle, qu'il ne connaissait plus depuis son enfance : il était seul avec la mort, seul dans un lieu sans hommes, mollement écrasé à la fois par l'horreur et par le goût du sang (Malraux, *La Condition humaine*).

- Des « romans-fleuves » attestent alors la résurgence du roman historique en associant la chronique à la fiction : *Jean-Christophe* (Rolland. 1903-1912), *Les Thibault* (Martin du Gard. 1922-1940), *Les Hommes de bonne volonté* (Romains. 1932-1947), *La Fin des hommes* (Druon. 1948-1951).
- Dans des romans plus courts et très classiques, F. Mauriac confronte ses personnages aux affres du péché (*Thérèse Desqueyroux*. 1927, *Le Nœud de vipères*. 1932), M. Duras aux sortilèges de la passion (*Un Barrage contre le Pacifique*. 1950,

L'Amant. 1984), A. Cohen à la diversité de l'amour (*Belle du Seigneur*. 1968), tandis que Le Clézio s'interroge sur la place de l'homme au sein de l'univers (*Désert*. 1980, *Le Chercheur d'or*. 1985).

- Les écrivains du Roman du regard (ou Nouveau Roman) : Butor (*L'Emploi du temps*. 1956, *La Modification*. 1957), Robbe-Grillet (*La Jalousie*. 1957), Sarraute (*Le Planétarium*. 1959) mettent en question le « pacte de lecture » liant l'auteur et le narrateur au lecteur, et s'efforcent de « dépersonnaliser le personnage », dont ils relatent les actions sans commentaires :

l'élément psychologique [...] tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support. [...] Il faut éviter qu'il [le lecteur] disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-œil (Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*. 1956).

QUESTIONS ESSENTIELLES PROPRES AU GENRE LITTÉRAIRE

Le système énonciatif, le genre littéraire et le type de texte

1. Quels indices textuels permettent d'identifier le système énonciatif ?
2. Quels autres indices permettent d'identifier le genre littéraire ?
3. Quelles particularités lexicales et syntaxiques permettent d'identifier le type de texte (narratif ou descriptif) ?

Le narrateur, l'observateur et leur vision

4. Quelle place occupent-ils par rapport aux faits relatés ou à l'objet décrit ? Quel rôle jouent-ils personnellement ?
5. Quel type de vision, ou quelles visions successives apparaissent, par suite, dans cette page ?

La narration, l'observation et leur visée

6. Comment le récit est-il « dramatisé » ? Comment la description est-elle rendue pittoresque ?
7. Quel message le récit délivre-t-il ? Quel rôle la description joue-t-elle au sein du récit ?
8. S'agit-il d'un récit à caractère autobiographique ? Le narrateur y juge-t-il le personnage qu'il a été ?
9. L'observateur se révèle-t-il dans son observation ? et transforme-t-il la manière d'observer ?
10. Le narrateur et l'observateur s'expriment-ils en termes clairs (stratégie « expressionniste »*) ? ou s'efforcent-ils de susciter une réaction du lecteur (stratégie « impressionniste »*) ?

L'enchaînement des faits et le traitement du temps

11. La narration intervient-elle avant, pendant ou après les faits relatés ?
12. L'ordre des faits choisi par le narrateur diffère-t-il de l'ordre chronologique ? La longueur des énoncés qui les relatent correspond-elle à leur durée habituelle ? Quels faits sont alors privilégiés ? et quel sens est donné au texte ?
13. Une transformation s'opère-t-elle ? Quelles en sont les péripéties ? Comment est-elle relatée ? Quelle valeur lui est-elle donnée ?
14. Quels personnages jouent un rôle décisif ? Quelles sont leurs motivations ? en quoi influencent-ils l'événement (et réciproquement) ? Quels résultats obtiennent-ils ?
15. Des tonalités différentes apparaissent-elles ? en quoi contribuent-elles à donner du sens au récit ?
16. Des paroles sont-elles rapportées ? à l'aide de quels types de discours ? Comment ces choix se justifient-ils ?

La perception d'un ensemble et le traitement de l'espace

17. Comment la description ou le portrait sont-ils insérés dans le récit ?
18. Comment le regard de l'observateur se déplace-t-il ? et quels aspects de l'objet semblent privilégiés ?
19. Comment la description est-elle organisée ? Comment la caractérisation est-elle assurée ?
20. Quelle image (ou « représentation ») de l'objet est-elle donnée ? Assure-t-elle le renouvellement d'un type traditionnel ?

5.2. APPROCHE DU TEXTE NARRATIF

[PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ
ET ANALYSE D'UN GROUPEMENT DE TEXTES]GUY DE MAUPASSANT. *LE SAUT DU BERGER*. GALLIMARD. 1882

Texte 1

Il faisait de longues courses, solitairement, à grands pas, avec un air sauvage.

3 Or, comme il revenait d'une promenade éloignée, un soir du mois de mai, et qu'il suivait la falaise en regagnant le village, un grain¹ furieux l'assailit. Aucune maison en vue, partout la côte nue que l'averse

6 criblait de flèches d'eau.

La mer houleuse roulait ses écumes ; et les gros nuages sombres accouraient de l'horizon avec des redoublements de pluie. Le

9 vent sifflait, soufflait, couchait les jeunes récoltes, et secouait l'abbé ruisselant, collait à ses jambes la soutane traversée, emplissait de bruit ses oreilles et son cœur exalté² de tumulte.

12 Il se découvrit, tendant son front à l'orage, et peu à peu il approchait de la descente sur le pays. Mais une telle rafale l'atteignit qu'il ne pouvait plus avancer, et soudain, il aperçut auprès d'un parc à

15 moutons la hutte ambulante³ d'un berger.

C'était un abri, il y courut.

Les chiens fouettés par l'ouragan ne remuèrent pas à son

18 approche ; et il parvint jusqu'à la cabane en bois, sorte de niche perchée sur des roues, que les gardiens des troupeaux traînent, pendant l'été, de pâturage en pâturage.

21 Au-dessus d'un escabeau, la porte basse était ouverte, laissant voir la paille du dedans.

Le prêtre allait entrer quand il aperçut dans l'ombre un couple amoureux qui s'étreignait. Alors, brusquement, il ferma l'auvent et l'accrocha ; puis, s'attendant aux brancards, courbant sa taille maigre, tirant comme un cheval, et haletant sous sa robe de drap

27 trempée, il courut, entraînant vers la pente rapide, la pente mortelle, les jeunes gens surpris enlacés, qui heurtaient la cloison du poing, croyant sans doute à quelque farce d'un passant.

30 Lorsqu'il fut au haut de la descente, il lâcha la légère demeure, qui se mit à rouler sur la côte inclinée.

Elle précipitait sa course, emportée follement, allant toujours plus vite, sautant, trébuchant comme une bête, battant la terre de ses brancards.

33 Un vieux mendiant blotti dans un fossé la vit passer, d'un élan, sur sa tête et il entendit des cris affreux poussés dans le coffre de bois.

36 Tout à coup elle perdit une roue arrachée d'un choc, s'abattit sur le flanc, et se remit à dévaler comme une boule, comme une maison déracinée dégringolerait du sommet d'un mont, puis, arrivant,

39 au rebord du dernier ravin, elle bondit en décrivant une courbe et tombant au fond, s'y creva comme un œuf.

On les ramassa l'un et l'autre, les amoureux, broyés, pilés⁴, tous les membres rompus, mais étreints, toujours, les bras liés aux

42 cous dans l'épouvante comme pour le plaisir.

Le curé refusa l'entrée de l'église à leurs cadavres et sa bénédiction

45 à leurs cercueils.

Et le dimanche, au prône⁵, il parla avec emportement du septième commandement de Dieu⁶, menaçant les amoureux d'un bras vengeur

48 et mystérieux, et citant l'exemple terrible des deux malheureux tués dans leur péché.

Comme il sortait de l'église, deux gendarmes l'arrêtèrent.

51 Un douanier gîté dans un trou de garde avait vu. Il fut condamné aux travaux forcés.

(le commentaire littéraire composé ne porte que sur le texte 1)

1. vent violent, souvent accompagné de pluie

2. surexcité, délirant

3. maison du berger (cf. Vigny) : petite cabane montée sur roues et munie de brancards

4. réduits par écrasement

5. sermon, homélie

6. « L'œuvre de chair ne désireras qu'en mariage seulement » (version initiale, antérieure à 1948) (mais il s'agit du neuvième commandement)

Texte 2

• On raconte qu'autrefois ce village était
 54 gouverné par un jeune prêtre austère et
 violent. Il était sorti du séminaire plein de
 haine pour ceux qui vivent selon les lois
 57 naturelles et non suivant celles de son
 Dieu. D'une inflexible sévérité pour lui-
 même, il se montra pour les autres d'une
 60 implacable intolérance ; une chose
 surtout le soulevait de colère et de
 dégoût : l'amour. S'il eût vécu dans les
 63 villes, au milieu des civilisés et des
 raffinés qui dissimulent derrière les voiles
 délicats du sentiment et de la tendresse,
 66 les actes brutaux que la nature
 commande, s'il eût confessé dans l'ombre
 des grandes nefs élégantes les
 69 pécheresses parfumées dont les fautes
 semblent adoucies par la grâce de la chute
 et l'enveloppement d'idéal autour du
 72 baiser matériel, il n'aurait pas senti peut-
 être ces révoltes folles, ces fureurs
 désordonnées qu'il avait en face de
 75 l'accouplement malpropre des loqueteux
 dans la boue d'un fossé ou sur la paille
 d'une grange.

78 Il les assimilait aux brutes, ces gens-là qui
 ne connaissaient point l'amour, et qui
 s'unissaient seulement à la façon des
 81 animaux ; et il les haïssait pour la
 grossièreté de leur âme, pour le sale
 assouvissement de leur instinct, pour la
 84 gaieté répugnante des vieux lorsqu'ils
 parlaient encore de ces immondes plaisirs.
 Peut-être aussi était-il, malgré lui, torturé
 87 par l'angoisse d'appétits inapaisés et
 sourdement travaillé par la lutte de son
 corps révolté contre un esprit despotique
 90 et chaste.

(Maupassant. *Le Saut du berger*.
 Première page du conte)

Textes 3 et 4

(Jeanne souhaite un enfant, mais son mari refuse)

• Puis il réfléchit quelques instants, et,
 d'une voix tranquille, comme s'il lui eût
 93 parlé de la récolte qui venait bien, il lui
 traça un plan de conduite habile, réglant
 tous les points : « Vous n'avez qu'un
 96 moyen, ma chère enfant, c'est de lui faire
 accroire que vous êtes grosse. Il ne
 s'observera plus ; et vous le deviendrez
 99 pour de vrai ».
 Elle rougit jusqu'aux yeux ; mais,
 déterminée à tout, elle insista. « Et... et
 102 s'il ne me croit pas ? »
 Le curé savait bien les ressources pour
 conduire et tenir les hommes :
 105 « Annoncez votre grossesse à tout le
 monde, dites-la partout ; il finira par y
 croire lui-même ».
 108 Puis il ajouta, comme pour s'absoudre de
 ce stratagème : « C'est votre droit,
 l'Église ne tolère les rapports entre
 111 homme et femme que dans le but de la
 procréation ».

• Huit jours plus tard, l'abbé Tolbiac revint.
 114 Il parla des réformes qu'il accomplissait
 comme aurait pu le faire un prince
 prenant possession de son royaume. Puis
 117 il pria la comtesse de ne point manquer
 l'office du dimanche, et de communier
 à toutes les fêtes. « Vous et moi, disait-il,
 120 nous sommes la tête du pays ; nous
 devons le gouverner et nous montrer
 toujours comme un exemple à suivre. Il
 123 faut que nous soyons unis pour être
 puissants et respectés. L'église et le
 château se donnant la main, la chaumière
 126 nous craindra et nous obéira ».

(Maupassant. *Une Vie*. 1883. Chap. X ;
 l'abbé Tolbiac)

Textes 5 et 6

(Rosalie [...] est grosse. Toutes attendent ça pour se marier)

- – Cependant, reprit l'abbé Mouret, il n'y a que le mariage pour faire cesser le scandale." Le Frère haussa ses fortes épaules. il eut un rire inquiétant. "Si vous croyez, cria-t-il, que vous allez guérir le pays, avec ce mariage !... Avant deux ans, Catherine sera grosse ; puis, les autres viendront, toutes y passeront. Du moment qu'on les marie, elles se moquent du monde... Ces Artaud poussent dans la bâtardise, comme dans leur fumier naturel. Il n'y aurait qu'un remède, je vous l'ai dit, tordre le cou aux femelles, si l'on voulait que le pays ne fût pas empoisonné. Pas de mari, des coups de bâton, monsieur le Curé, des coups de bâton ! »

Texte 7

(Un bébé vient de naître. Il est baptisé. Durant le repas, le prêtre, qui ne sera jamais mari ni père, subit des railleries : « Dis donc, l'abbé, donne-lui à téter » [...]).

- La jeune mère enfin se leva pour aller voir si le petit dormait toujours. Il faisait sombre à présent. Elle pénétra dans la chambre à tâtons ; et elle avançait, les bras étendus, pour ne point heurter de meuble. Mais un bruit singulier l'arrêta net ; et elle ressortit effarée, sûre d'avoir

Texte 8

- Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. À force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. Il devra donc composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions.

Au lieu de machiner une aventure et de la dérouler de façon à la rendre intéressante jusqu'au dénouement, il prendra son ou

(Frère Archangias insulte et frappe Jeanbernat, un athée)

- 144 • « Je t'enverrai les gendarmes, assassin ! Tu as craché sur l'église, je t'ai vu ! Tu donnes le mal de la mort au pauvre monde, rien qu'en passant devant les portes. À Saint-Eutrope, tu as fait avorter une fille en la forçant à mâcher une hostie consacrée que tu avais volée. Au Béage, tu es allé déterrer ses enfants que tu as emportés sur ton dos pour tes abominations... Tout le monde sait cela, misérable ! Tu es le scandale du pays. Celui qui t'étranglerait gagnerait du coup le paradis ».

(Zola. La Faute de l'abbé Mouret. 1875. Chap. 15 et III5 ; frère Archangias)

- entendu remuer quelqu'un. Elle rentra dans la salle, fort pâle, tremblante, et raconta la chose. Tous les hommes se levèrent en tumulte, gris et menaçants ; et le père, une lampe à la main, s'élança. L'abbé, à genoux près du berceau, sanglotait, le front sur l'oreiller où reposait la tête de l'enfant.

(Maupassant. Le Baptême. 1884. Recueil Miss Harriet)

- ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante. Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions, comment on s'aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.

(Maupassant. Préface du roman *Pierre et Jean*, un manifeste* du Naturalisme*. 1887)

Textes 9, 10, 11 et 12

• J'avais seize ans, j'étais en service à Yvetot, chez M. Lerable, un grainetier.
 216 Mes parents étaient morts. Je n'avais personne ; je voyais bien que mon maître me regardait d'une drôle de façon et qu'il
 219 me chatouillait les joues ; mais je ne m'en demandais pas plus long. Je savais les choses, certainement. À la campagne,
 222 on est dégourdi ; mais M. Lerable était un vieux dévot qu'allait à la messe chaque dimanche. Je l'en aurais jamais cru
 225 capable, enfin.
 (Maupassant. *L'Odyssée d'une fille*. 1883)

• À l'âge de quinze ans, il avait eu les deux
 240 jambes écrasées par une voiture sur la grand'route de Varville. Depuis ce temps-là, il mendiait en se traînant le long des
 243 chemins, à travers les cours des fermes, balancé sur ses béquilles qui lui avaient fait remonter les épaules à la hauteur des
 246 oreilles.
 [...] Les femmes déclaraient, d'une porte à l'autre :
 249 – On n'peut pourtant pas nourrir ce fainéant toute l'année.
 Cependant le fainéant avait besoin de
 252 manger tous les jours.
 (Maupassant. *Le Gueux*. 1883)

• Sa nature brutale ne se prêtait à aucune nuance de sentiment ou de crainte morale. Homme d'énergie et même de violence, né pour faire la guerre, ravager les pays conquis et massacrer les vaincus, plein d'instincts sauvages de chasseur et de batailleur, il ne comptait guère la vie humaine. Bien qu'il respectât l'Église par politique, il ne croyait ni à Dieu, ni au diable, n'attendant par conséquent, dans une autre vie, ni châtement, ni récompense de ses actes en celle-ci.
 (Maupassant. *La Petite Roque*. 1886)

• Javel cadet, qui se trouvait à l'avant et dirigeait la descente du filet, chancela, et son bras se trouva saisi entre la corde un instant détendue par la secousse et le bois où elle glissait.
 258 « Faut couper », dit un matelot, et il tira de sa poche un large couteau, qui pouvait, en deux coups, sauver le bras de Javel cadet.
 261 Mais couper, c'était perdre le chalut, et ce chalut valait de l'argent, beaucoup
 264 d'argent, quinze cents francs ; et il appartenait à Javel aîné, qui tenait à son avoir.
 (Maupassant. *En mer*. 1883)

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Pour le charme de son écriture et la pertinence de son regard, Guy de Maupassant (1850-1893) est sans doute l'écrivain français le plus lu en France et à l'étranger.

Auteur de deux cent soixante contes et nouvelles et de six romans, dont *Bel Ami*, *Une Vie* et *Mont-Oriol*, il contribua à illustrer les thèses de Zola sur le **double déterminisme** du **tempérament humain** et de la **pression sociale**.

En dépit d'un pessimisme souvent réducteur, mais affranchi d'une sujétion trop stricte aux visées naturalistes, il observe les mœurs de son temps de l'intérieur et de l'extérieur : *condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres* (*Sur l'eau*).

[L'œuvre]

Ce récit (textes 1 et 2) a été publié, comme tant d'autres, dans le journal *Gil Blas* le 9 mars 1882, puis dans le recueil *Le Père Milon* l'année suivante. Il est aussi repris, presque tel quel, dans le roman *Une Vie*, publié la même année, ainsi que dans plusieurs lettres personnelles.

Inspiré d'un fait-divers, il évoque, plus clairement que d'autres, les pressions qui s'exercent sur l'être humain, par exemple lorsque les principes moraux d'une institution telle que l'Église ne coïncident pas avec les lois naturelles propres aux êtres vivants.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire]

Plus court qu'une nouvelle, *Le Saut du berger* est un **conte**, dont l'action est simple et le personnage conforme à un « type » psychologique ou social. Dans l'œuvre de Maupassant, si le conte est parfois fantastique, il est rarement merveilleux, si bien que sa dominante réaliste et souvent ironique l'apparente aux « contes philosophiques ».

[Type de texte et situation d'énonciation]

Énoncé par un narrateur effacé à la troisième personne, dans le texte 1 (soumis au commentaire), et presque entièrement dépourvu de discours de parole*, il fait alterner les imparfaits d'arrière-plan* aux passés simples de premier plan*, les scènes* étendues aux sommaires* abrégés, et nourrit une phrase narrative exemplaire riche de métaphores, d'effets sonores et visuels, de réseaux lexicaux* et des divers registres* du tragique.

Après avoir situé le lieu qui donne son nom au récit, le début du conte (texte 2) présente, sur le mode déclaratif*, un personnage dont le tempérament et l'idéologie éclairent le drame qui s'en suit. Ce premier moment, à visée explicative, fournie par le même narrateur, mais alors omniscient, est moins riche d'invention littéraire, bien qu'il relate le massacre d'une chienne mettant bas, également repris dans le roman.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Comment un auteur transfigure-t-il la relation d'un fait divers en création littéraire ? (→ transfiguration poétique*), hypothèse ainsi déclinée :

- De l'anecdote initiale au sens donné au conte : un récit exemplaire*.
- Les additions stylistiques* de l'auteur : la mise en écriture.
- Une nouvelle naturaliste* : l'explication de la réalité.

[ANALYSE MÉTHODIQUE ET INDUCTIVE DU TEXTE]

[Première perspective de recherche : De l'anecdote initiale au sens donné au conte : un récit exemplaire*]

[Fonction métaphorique d'une antéposition*]

- *un grain* (l. 4), *l'averse* (l. 5), *le vent* (l. 9), *l'orage* (l. 12), *une telle rafale* (l. 13), *l'ouragan* (l. 17) ; *la mer houleuse* (l. 7), *les gros nuages sombres* (l. 7)
= champ lexical* et gradation* ;
→ pourquoi le tiers du texte (isolé de son début par un espace blanc), est-il occupé par l'évocation minutieuse d'un orage qui, apparemment, ne justifie que la recherche d'un abri ?
- *un grain furieux* (l. 4), *l'abbé ruisselant* (l. 10), *la soutane traversée* (l. 10), *emplissait de bruit ses oreilles et son cœur* (l. 11), *tendant son front à l'orage* (l. 12), *il ne pouvait plus avancer* (l. 14)
→ l'abbé est personnellement agressé par l'orage ; il lutte, mais est paralysé ;
○ *furieux* : la fureur est une agitation caractérisant certaines folies ;
→ cette scène*, intentionnellement antéposée* (thématisation*), **donne du sens au récit** : l'orage est aussi dans *le cœur exalté de tumulte* (l. 11).

Le coin du formateur

Polysémie du mot *climat* et transposition suggestive.

Pourquoi ce mot a-t-il été choisi pour désigner une ambiance caractéristique ? Sur quelle observation repose la « théorie des climats » formulée par Montesquieu ?

Comment et pourquoi s'opère un glissement de sens implicite d'un environnement (objet, paysage, intervention...) sur un personnage ?

- *un soir du mois de mai* (l. 3), *criblait de flèches* (l. 6), *couchait les jeunes pousses* (l. 9)
→ un esprit malicieux peut découvrir ici un horizon d'attente* suggestif (sans doute involontaire) : mai est le mois de Marie, donc de la virginité ; l'abbé, martyrisé comme Saint Sébastien, souffre devant le péché ; les amoureux ne sont-ils pas des plantes en croissance ?

[La mise en scène de l'action : l'analyse narrative]

- *il suivait la falaise* (l. 4), *un grain furieux l'assaillit* (l. 4), *Aucune maison en vue* (l. 5), *son cœur exalté de tumulte* (l. 11), *il aperçut [...] la hutte ambulante* (l. 14)
= situation initiale* : l'orage, l'abri, le fanatisme – voire un site propice.
- *les chiens ne remuèrent pas* (l. 17), *la porte basse était ouverte* (l. 21), *un couple amoureux qui s'étreignait* (l. 23), *s'attelant aux brancards* (l. 25), *entraînant vers la pente rapide* (l. 27), *elle précipitait sa course* (l. 32), *elle bondit* (l. 39), *tombant au fond, s'y creva* (l. 40)
⇒ événement perturbateur* (réduit à quelques mots), encadré de circonstances favorables et de péripéties narratives ; **aucune délibération** (*Alors, brusquement* (l. 24)) ; l'abbé agit sous l'emprise d'une **pulsion**.
- *refusa l'entrée de l'église* (l. 44), *parla avec emportement du septième commandement* (l. 46), *citant l'exemple terrible* (l. 48)
⇒ épisode de confirmation ; il contraste avec la rapidité du passage à l'acte et **illustre la dérive idéologique**.
- *deux gendarmes l'arrêtèrent* (l. 50), *il fut condamné* (l. 51)
⇒ dénouement dépourvu de commentaire, mais **transformation clairement négative** : *un cœur exalté de tumulte* conduit au meurtre et aux **travaux forcés**.

[Les aventures individuelles : l'analyse actancielle*]

- *secouait l'abbé ruisselant* (l. 10), *emplissait de bruit ses oreilles et son cœur* (l. 11) ; *il ferma l'auvent et l'accrocha* (l. 24), *s'attelant* (l. 25), *courut* (l. 27), *lâcha* (l. 30), *refusa l'entrée* (l. 44), *parla avec emportement* (l. 46),
⇒ le prêtre est d'abord **l'objet** (le patient*) de l'orage, et le redeviendra en étant arrêté, puis condamné ;
⇒ il est ensuite **l'agent*** de **deux actions** successives, plus actif que conscient quand il tue, plus raisonneur que décideur quand il prêche.
- *Un vieux mendiant la vit passer [...] et il entendit les cris affreux* (l. 34)
= c'est un simple témoin, utile à la narration, inutile à l'action ;
- *Un douanier gîté dans un trou de garde avait vu* (l. 51)
= c'est un second agent, brièvement évoqué, mais dont le témoignage, resté implicite, s'avère décisif ;
○ les gendarmes n'ont évidemment qu'un rôle accessoire.
- *un couple amoureux qui s'étreignait* (l. 23-24)
= il représente l'enjeu et l'objet de l'action, un personnage passif et une cause déterminante ;
○ « un couple d'amoureux » aurait désigné une femme et un homme faisant l'amour ; *un couple amoureux* peut sous-entendre qu'ils font l'amour par amour, ce qui aggrave la réaction du prêtre ;

→ l'analyse actancielle ne fait apparaître ni aide, ni opposition : les amoureux sont seuls face au meurtrier, **socialement marginalisés**.

[Le traitement du temps et les discours narratifs]

- *s'attellant aux brancards, courbant sa taille maigre, tirant comme un cheval, haletant sous sa robe* (l. 25-26) ; *elle perdit une roue, s'abattit sur le flanc, se remit à dévaler* (l. 36-37)
 - = deux nouvelles **scènes*** (s'ajoutent à celle de l'orage) ;
 - = les participes présents montrent l'action en train de se faire et la personification associe les amoureux à la chute de la roulotte ;
- l'expansion de la narration par rapport à l'action **dramatise le récit et suscite l'émotion**.
- *Comme il sortait de l'église, deux gendarmes l'arrêtaient* (l. 50), *Un douanier [...] avait vu* (l. 51), *Il fut condamné* (l. 51)
 - = deux **sommaires*** en regard des deux scènes ; et deux **ellipses*** : le témoignage et le procès ;
 - est privilégié le comportement du personnage.
- *Comme il revenait [...]* (l. 3), *Le prêtre allait entrer [...]* (l. 23), *elle précipitait sa course [...]* (l. 32), *On les ramassa [...]* (l. 41)
 - = récit d'événements* au temps du passé ;
- *il parla avec emportement [...], menaçant les amoureux [...], citant l'exemple terrible [...]* (l. 46-48)
 - = bref discours narrativisé* ; proche du discours indirect libre*, il compense l'absence de propos rapportés, et fait apparaître le fanatisme du personnage ;
 - confirmation de l'intention narrative : **détailler un comportement**.

[Le sens donné au récit]

- *Il fut condamné aux travaux forcés* (l. 51)
 - = aucun commentaire ne clôt ce récit [si ce n'est celui du narrateur-relais* quelques lignes plus loin : *C'était un rude homme, tout de même, mais il n'aimait pas la bagatelle*] ;
 - l'auteur laisse le lecteur libre de juger et, si l'on s'en tient à cet extrait, le message est ambigu : d'une part le prêtre est condamné et son fanatisme est révélé ; d'autre part les amoureux sont punis, *tués dans leur péché* (punition dite « immanente » : dont le principe est contenu dans l'action) ;
 - si *Le Saut du Berger* illustre le **récit exemplaire***, encore faut-il le **lire en entier pour découvrir** l'explication puisque le personnage est présenté avant même que l'action soit relatée.

[Deuxième perspective de recherche : les additions stylistiques* de l'auteur : la mise en écriture]

[Des dénominations significatives]

- *la hutte ambulante d'un berger* (l. 30) = désignation globale ;
cabane en bois, sorte de niche perchée sur des roues (l. 18), = description privilégiant la modestie de l'abri ;
la légère demeure (l. 30) = référence au premier logement d'un couple ;
dans le coffre de bois (l. 35) = évocation précise d'un cercueil ;
comme une maison déracinée (l. 37) = interruption d'un projet.
un couple amoureux (l. 23) = dénomination exacte suscitant la réaction du prêtre ;
les jeunes gens (l. 28) = appellation neutre avant le drame ;
les amoureux, broyés, pilés (l. 41) = l'amour persistant après le drame ;
leurs cadavres (l. 44) = l'effet de la faute ;
des deux malheureux (l. 48) = la responsabilité d'un destin.

[Termes expressifs et reprises insistantes]

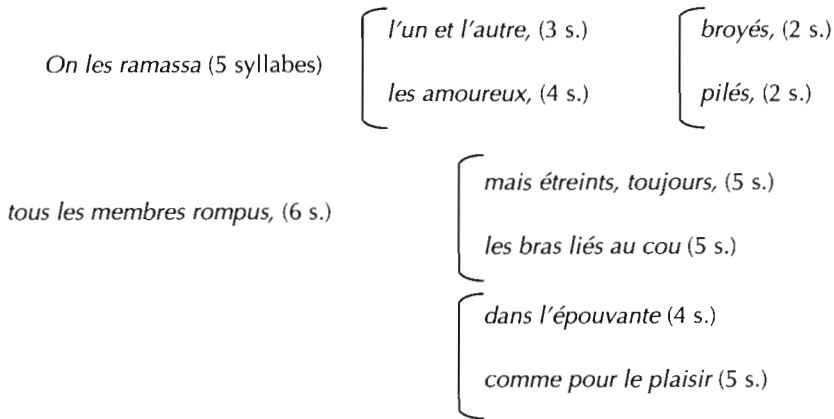
- *criblait de flèches* (l. 6), *cœur exalté de tumulte* (l. 11), *fouettés par l'ouragan* (l. 17), *emportée follement* (l. 32), *cris affreux* (l. 35), *tous les membres rompus* (l. 41), *bras vengeur* (l. 47),
⇒ **termes expressifs**, évoquant successivement la guerre, le délire, le châtement, la folie, l'agonie, le supplice, le jugement dernier...
- *qui s'étreignait* (l. 24), *mais étreints, toujours* (l. 42), *les bras liés au cou* (l. 42) ; *pour le plaisir* (l. 43), *dans leur péché* (l. 49) ; *la pente rapide, la pente mortelle* (l. 27),
→ **reprises insistantes**, évoquant tour à tour la permanence de l'amour, la permanence de la faute, la volonté de punir...
- *la pente rapide* (l. 27), *sur la côte inclinée* (l. 31), *d'un élan sur sa tête* (l. 34), *dévaler comme une boule* (l. 37), *dégringolerait du sommet d'un mont* (l. 38), *en décrivant une courbe et, tombant au fond* (l. 39)
⇒ **évoocation récurrente de la chute** ; est-ce un symbole de « déchéance » morale ? [même étymologie = verbe choir]

[Comparaisons, métaphores et symboles]

- *s'attellant aux brancards* (l. 25), *tirant comme un cheval* (l. 26), *haletant* (l. 26) [battre des ailes au sens initial] ; *sautant, trébuchant comme une bête, battant la terre de ses brancards* (l. 33) [comme une volaille], *s'abattit sur le flanc* (l. 36)
= double comparaison à l'animal : réification* du prêtre, personnification* de la roulotte.
- *et s'y creva comme un œuf* (l. 40)
⇒ comparaison illustrant les deux niveaux de l'image littéraire : un œuf qui se brise explose et fuse – **fonction représentative** ; un œuf est aussi une promesse de vie – **fonction interprétative** (cf. *Pauvre Vincent*, chap. 4.4.)
- *gîté dans un trou de garde, avait vu* (l. 51)
→ le douanier représente-t-il l'œil de la conscience ?
- *bras vengeur* (l. 47)
= référence à l'Ancien (ou Premier) Testament, en opposition avec le dieu d'amour des Évangiles.

[Effets sonores, effets de rythme]

- *la mer houleuse roulait* (l. 7), *le vent sifflait, soufflait* (l. 9), *secouait l'abbé ruisselant* (l. 9), *exalté de tumulte* (l. 11), *sous sa robe de drap trempé* (l. 26), *sautant, trébuchant [...]* *battant la terre de ses brancards* (l. 33), *arrivant au rebord du dernier ravin* (l. 38), *dans l'épouvante comme pour le plaisir* (l. 43), *à leurs cadavres [...]* *à leurs cercueils* (l. 44),
= nombreuses assonances* et allitérations* ; simple mise en relief sonore le plus souvent ; harmonie imitative* parfois : la vibrante [R] évoque les rouslis de la mer, la fricative [f] le souffle du vent, la dentale [t] les frappes sur le sol.



= phrase déployant des unités de sens* successives, de même nature et de même longueur.

[Une dominante dans la diversité : les registres du tragique]

- *un grain furieux l'assaillit* (l. 4), *partout la côte nue* (l. 5), *mer houleuse [...]* *nuages sombres [...]* *redoublement de pluie* (l. 7-8), *cœur exalté de tumulte* (l. 11) = registre **dramatique*** ;
- *entraînant vers la pente rapide [...]* *mortelle* (l. 27), *elle précipitait sa course* (l. 32), *cris affreux poussés dans le coffre de bois* (l. 35), *bondit [...]* *tomba [...]* *s'y creva [...]* (l. 39-40) = registre **pathétique** ;
- *refusa l'entrée de l'église à leurs cadavres et sa bénédiction à leurs cercueils* (l. 44), *bras vengeur et mystérieux* (l. 47), *tués dans leur péché* (l. 49), *condamné aux travaux forcés* (l. 51) = registre **tragique***

Le coin du formateur

Le jeu de la reconstitution

En vue de faire apparaître l'enrichissement d'une fiction par l'écriture, il est conseillé, notamment en classe de Seconde et de Première, de pratiquer une fois l'an cette approche reconstitutive.

Après une lecture oralisée de l'enseignant, suivie d'une lecture silencieuse des élèves, elle consiste à réduire le texte au fait initial. Exemple : Un prêtre, ayant surpris des amoureux qui s'étreignaient dans une roulotte de berger, la précipite au fond d'un ravin. Il condamne leur péché au prêche, refuse sa bénédiction, mais, dénoncé par un témoin, sera condamné aux travaux forcés.

Il est alors demandé aux élèves de relever les énoncés assurant la mise en écriture de la situation choisie, puis de les regrouper en ensembles cohérents : images, rythmes et sonorités, réseaux, registres et procédés..., afin de faire apparaître l'apport de l'écrivain (cf. chap. 1.1.).

[Troisième perspective de recherche : une nouvelle naturaliste* : l'explication de la réalité]

[Comportements de prêtres]

- *plein de haine* (l. 55), *implacable intolérance*, *le soulevait de colère et de dégoût* (l. 60), *l'accouplement malpropre des loqueteux, [...]* *qui s'unissaient seulement à la manière des animaux* (l. 75) ; *l'angoisse d'appétits inapaisés, la lutte de son corps révolté contre un esprit despotique et chaste* (l. 87-90) (texte 2)
- = évocation d'une haine née d'une souffrance ;
- = un récit exemplaire* dont le sens est dévoilé en amont ;

→ un portrait et une interrogation.

- *lui faire accroire que vous êtes grosse [...] et vous le deviendrez* (l. 96), *l'Église ne tolère les rapports entre l'homme et la femme que dans le but de la procréation* (l. 110) (texte 3)
= **application stricte de la règle religieuse** par un second prêtre (l'abbé Tolbiac) ;
→ énoncé du devoir de chasteté – en dehors du mariage et au sein du couple.
- *tu as craché sur l'église, Tu donnes le mal de mort, tu as fait avorter une fille, tu es allé déterrer des enfants* (l. 145-151) (texte 6)
= délire et fantasmes d'un troisième religieux (frère Archangias) ;
→ dérive engendrée par une règle exigeante sur un esprit faible ;
- *l'abbé à genoux près du berceau sanglotait* (l. 169) (texte 7)
= portrait en contrepoint d'un autre prêtre ;
→ une même frustration engendre des comportements différents.

[L'explication naturaliste]

- *Son but n'est point de nous raconter une histoire [...] mais de nous faire comprendre le sens profond et caché des événements* (l. 116), *Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions* (l. 203) (texte 8)
= à l'intention du Réalisme* : décrire scrupuleusement la réalité, le Naturalisme ajoute un second dessein : **fournir une explication**.
- *nous sommes la tête du pays ; nous devons le gouverner et nous montrer toujours comme un exemple à suivre* (l. 120) (texte 4)
= profession de foi (en langage soutenu) d'une élite sociale ;
→ toute-puissance de l'église (et du château) ; en regard : **exigeante responsabilité des prêtres**.
○ *église, château, chaumière* (l. 124 et 125) : beaux exemples de **symboles***
- *Du moment qu'on les marie, elles se moquent du monde, Il n'y aurait qu'un remède [...] tordre le cou aux femelles, si l'on voulait que le pays ne fût pas empoisonné* (l. 134) (texte 5)
= véhémence grossière traduisant le fanatisme populaire ;
→ une constatation : la loi religieuse et la réalité sociale sont inconciliables.

[Quelques explications naturalistes]

- *J'avais seize ans [...], Je n'avais personne [...], mon maître me regardait d'une drôle de façon [...]* (l. 216) ; *un vieux dévot qu'allait à la messe, Je l'en aurais jamais cru capable* (l. 222) (texte 11)
→ **veulerie des hommes, hypocrisie morale, conséquence de l'enchaînement des faits** [ce personnage sera successivement victime de son premier employeur, de son premier amoureux, de deux gendarmes, de son juge... avant de sombrer dans la prostitution]
- *plein d'instincts sauvages de chasseur, il ne comptait guère la vie humaine* (l. 231), *n'attendant [...] ni châtement, ni récompense de ses actes* (l. 235) (texte 10)
→ **violence innée et absence de sens moral** [l'auteur du viol et du meurtre d'une fillette de douze ans s'avère être un riche propriétaire, maire du village – et veuf de fraîche date].
- *les deux jambes écrasées par une voiture, il mendiait en se traînant* (l. 239), *ce fainéant avait besoin de manger tous les jours* (l. 251) (texte 11)
→ **indifférence des nantis** à l'égard des miséreux [le gueux sera battu à mort pour avoir maraudé une poule].
- *Faut couper [...]* Mais couper, c'était perdre le chalut, et ce chalut valait de l'argent (l. 258), *le frère [...], qui tenait à son avoir* (l. 265) (texte 12)

- Javel cadet, estropié à vie, est victime de l'**idéologie dominante**, au point qu'il accepte que son frère ait sacrifié son bras au filet.
- Moins théoricien que Zola, Maupassant observe la réalité quotidienne et dénonce les mêmes causes : la **luxure** et la **cupidité**, mais aussi l'**hypocrisie** et l'**insensibilité**.

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Le réemploi, dans *Une Vie*, du massacre d'une chienne mettant bas et du châtiment de deux amants atteste l'intérêt que le conteur porte aux faits de vie.

Quant à l'écriture, elle enrichit le récit exemplaire* par la transfiguration poétique* et sert l'intention naturaliste*.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[**Unité**] Association du plaisir de lire à la dénonciation morale.

[**Mouvement**] Traitement du temps privilégiant les circonstances du drame.

[**Fonction et innovation**] Relation entre un crime, un tempérament et une idéologie ; inadéquation d'une exigence dogmatique et de la réalité humaine.

○ Question subsidiaire : Pourquoi un auteur se plagie-t-il lui-même ?

5.3. APPROCHE DU TEXTE DESCRIPTIF [PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ] MARCEL PROUST. *UN AMOUR DE SWANN*. 1913

– Qu'est-ce qu'ils ont à rire, toutes ces bonnes gens-là, on a l'air de ne pas engendrer la mélancolie¹ dans votre petit coin là-bas, s'écria Mme Verdurin. Si vous croyez que je m'amuse, moi, à rester toute seule en pénitence, ajouta-t-elle sur un ton dépit, en faisant l'enfant.

Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois en sapin ciré, qu'un violoniste de ce pays lui avait donné et qu'elle conservait, quoiqu'il rappelât la forme d'un escabeau et jurât avec les beaux meubles anciens qu'elle avait, mais elle tenait à garder en évidence les cadeaux que les fidèles avaient l'habitude de lui faire de temps en temps, afin que les donateurs eussent le plaisir de les reconnaître quand ils venaient. Aussi, tâchait-elle de persuader qu'on s'en tînt aux fleurs et aux bonbons, qui du moins se détruisent ; mais elle n'y réussissait pas, et c'était chez elle une collection de chauffe-pieds, de coussins, de pendules, de paravents, de baromètres, de potiches, dans une accumulation de redites et un disparate² d'étrences.

De ce poste élevé elle participait avec entrain à la conversation des fidèles et s'égayait de leurs « fumisteries³ », mais depuis l'accident qui était arrivé à sa mâchoire, elle avait renoncé à prendre la peine de pouffer effectivement et se livrait à la place à une mimique conventionnelle qui signifiait, sans fatigue ni risques pour elle, qu'elle riait aux larmes. Au moindre mot que lâchait un habitué contre un ennuyeux ou contre un ancien habitué rejeté au camp des ennuyeux – et pour le plus grand désespoir de M. Verdurin qui avait eu longtemps la prétention d'être aussi aimable que sa femme, mais qui riait pour de bon s'essouffait vite et avait été distancé et vaincu par cette ruse d'une incessante et fictive hilarité – elle poussait un petit cri, fermait entièrement ses yeux d'oiseau qu'une taie⁴ commençait à voiler, et brusquement, comme si elle n'eût eu que le temps de cacher un spectacle indécent ou de parer à un accès mortel, plongeant sa figure dans ses mains qui la recouvraient et n'en laissaient plus rien voir, elle avait l'air de s'efforcer de réprimer, d'anéantir un rire qui, si elle s'y fût abandonnée, l'eût conduite à l'évanouissement. Telle, étourdie par la gaîté des fidèles, ivre de camaraderie, de médisance et d'assentiment, Mme Verdurin juchée sur son perchoir, pareille à un oiseau dont on eût trempé le colifichet⁵ dans du vin chaud, sanglotait d'amabilité.

Cependant M. Verdurin, après avoir demandé à Swann la permission d'allumer sa pipe « ici on ne se gêne pas, on est entre camarades », priait le jeune artiste de se mettre au piano.

– Allons, voyons, ne l'ennuie pas, il n'est pas ici pour être tourmenté, s'écria Mme Verdurin, je ne veux pas qu'on le tourmente, moi !

– Mais pourquoi veux-tu que ça l'ennuie ? dit M. Verdurin, M. Swann ne connaît peut-être pas la sonate en fa dièse⁶ que nous avons découverte ; il va nous jouer l'arrangement pour piano.

– Ah ! non, non, pas ma sonate ! cria Mme Verdurin, je n'ai pas envie à force de pleurer de me fiche un rhume de cerveau avec névralgies faciales, comme la dernière fois ; merci du cadeau, je ne tiens pas à recommencer ; vous êtes bons vous autres, on voit bien que ce n'est pas vous qui garderez le lit huit jours !

Cette petite scène qui se renouvelait chaque fois que le pianiste allait jouer enchantait les amis aussi bien que si elle avait été nouvelle, comme une preuve de la séduisante originalité de la « Patronne » et de sa sensibilité musicale.

1. à l'origine, état de tristesse et d'abattement proche de la dépression
2. (adjectif et nom) ; ensemble dont la diversité choque le bon sens et le bon goût
3. métier intéressant les cheminées et les appareils de chauffage (1845) ; farces et plaisanteries prêtées aux fumistes (1852)
4. tache sur la cornée souvent due à une lésion dégénérative
5. à l'origine, petit ornement « fiché » dans la coiffe ; petit objet destiné à décorer ou à distraire
6. la fameuse sonate attribuée au musicien Vinteuil, ami des Verdurin

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Au terme d'une enfance heureuse, Marcel Proust (1871-1922) mène des études de droit et de lettres ; il est notamment impressionné par les idées de Bergson sur l'espace-temps. Il fréquente les salons mondains, se lie avec les dandys de l'époque, dont Oscar Wilde, connaît des amitiés passionnées, mais dialogue aussi avec Anatole France et, sous son influence, sera dreyfusard.

Il s'intéresse surtout aux arts, publie des chroniques dans des revues littéraires et rédige un ouvrage, mi-essai mi-roman : *Contre Sainte-Beuve* dans lequel il conteste que la vie d'un écrivain éclaire son œuvre.

Peu après la mort de son père, il compose son premier roman : *Du côté de chez Swann* – refusé par tous les éditeurs et publié à compte d'auteur en 1913...

Retranché du monde par la guerre, la maladie, la solitude, et au prix d'un labeur astreignant, il élabore *À la Recherche du temps perdu*, qui sera éditée de 1913 à 1927 et lui vaudra le prix Goncourt pour *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

[L'œuvre]

Loin d'être une « comédie mondaine » nourrie de futilité, *La Recherche* est une revanche sur la vie, fondée sur la collecte de souvenirs enfouis et **la transfiguration de la réalité, l'analyse d'une vie intérieure au service de l'observation du monde extérieur.**

Proust estime, en effet, contrairement à Sainte-Beuve, qu'*Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. La phrase longue et gigogne*, souvent enrichie de l'intérieur (grâce aux « paperoles » insérées), est d'ailleurs conçue pour être rendue propice à l'analyse des sentiments et des situations.

La Recherche est aussi une œuvre de **démystification**, qui dénonce les malentendus de l'amour et la versatilité des attitudes, puisque le Temps, figure essentielle de l'œuvre, **transforme les comportements au gré des événements personnels et sociaux.**

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire]

La Recherche est une œuvre rigoureusement construite menant du temps perdu : *Du côté de chez Swann* et *Le côté de Guermantes* au temps retrouvé : *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière*, *La Fugitive*...

C'est aussi un roman cyclique*, inspiré par *La Comédie humaine*, où se croisent des personnages récurrents : les Verdurin, Swann et Odette de Crecy, le diplomate Norpois, le professeur Cottard, l'homosexuel Charlus, la duchesse de Guermantes...

[Type de texte et situation d'énonciation]

L'évocation de Sidonie Verdurin est un portrait classiquement énoncé à la troisième personne et à l'imparfait, mais accordant une place essentielle au discours direct rapporté. Conçu à la manière d'une mosaïque, il présente un personnage que révèlent autant les types de discours et l'écriture de l'auteur que les faits cités et la relation aux autres.

Contrairement à l'ensemble de l'œuvre, où le *Narrateur*, ainsi désigné, s'exprime à la première personne, le second chapitre du premier roman : *Un Amour de Swann* est rédigé à la troisième par un témoin absent de l'action.

Est-ce parce qu'il relate la rencontre de Swann et d'Odette chez les Verdurin qui, par la suite, fusionneront par leurs remariages les deux milieux bourgeois et aristocratique ?

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Comment Proust renouvelle-t-il la présentation d'un personnage ? hypothèse ainsi déclinée :

- Relation du narrateur, parole du personnage, écriture de l'auteur : un portrait-mosaïque.
- Un personnage en représentation : la mise en scène de Sidonie Verdurin.
- Variation sur deux types traditionnels : la précieuse et la parvenue ; le snobisme.

[ANALYSE MÉTHODIQUE ET INDUCTIVE DU TEXTE]

[Première perspective de recherche]

[Relation du narrateur, parole du personnage, écriture de l'auteur : un portrait-mosaïque]

- *Madame Verdurin était assise* (l. 5), *Aussi tâchait-elle...* (l. 11), *Elle participait* (l. 16) = troisième personne et imparfait* (temps de la description) ; *sa femme* (l. 24), *petit cri, ses yeux* (l. 26), *sa figure dans ses mains* (l. 29), *un rire* (l. 31) = champ lexical d'un visage féminin ;
→ un portrait de femme, présenté par un narrateur absent de l'action.
- *sur un ton dépit* (l. 4), *avec entrain* (l. 16), *une mimique conventionnelle* (l. 19), *sans fatigue ni risque* (l. 20), *incessante et fictive hilarité* (l. 26), *un spectacle indécent* (l. 28), *un accès mortel* (l. 29), *qui [...]* l'eût conduite à l'évanouissement (l. 32), = nombreux **jugements de valeur** (adjectifs, compléments de verbe, compléments et proposition circonstanciels) ;
= **vision interne***, intentionnellement moqueuse, d'un narrateur peu impliqué*, mais peu effacé*
○ Madame Verdurin est un personnage récurrent, et le plus malmené de la Recherche
- *riaient aux larmes* (l. 21), *anéantir un rire* (l. 31), *étourdie* (l. 32), *sanglotait* (l. 35), *ivre de camaraderie, de médisance et d'assentiment* (l. 33), = dénotation* forte et suggestive ; gradation* ;
→ la narration permet au narrateur d'ajouter **un commentaire* évaluatif*** à son observation ;
il prête à Mme Verdurin un **comportement excessif**, montre qu'elle s'abandonne à ses émotions sans retenue et passe de l'une à l'autre sans conséquence ;
il apporte, en outre, **une information décisive** : elle déroge aux conventions mondaines (*camaraderies*), partage les plaisirs du dénigrement (*médisance*), se contente d'approuver ce que les *fidèles* expriment (*assentiment*).
- *Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois* (l. 5), *de ce poste élevé* (l. 16) ; *au moindre mot que lâchait un habitué contre un ennuyeux ou contre un ancien habitué rejeté au camp des habitués* (l. 21), = référence amusée possible à un souverain sur son trône ;
= évocation d'une censure établie au sein du *petit clan* ;
→ confirmation de l'emprise exercée par Mme Verdurin sur ses fidèles, tant par la **place** qu'elle s'est choisie que par le **despotisme** qu'elle instaure.
- *cette petite scène qui se renouvelait chaque fois que le pianiste allait jouer enchantait les amis* (l. 49)

- = confidence instructive du narrateur ;
- le personnage manque d'invention et recourt à la facilité ; comique de répétition dont il est victime ; lucidité de l'entourage qui se désolidarise ;
- le portrait est d'abord **le fait du narrateur**.

[La parole du personnage]

- -*Qu'est-ce qu'ils ont à rire [...] s'écria Mme Verdurin* (l. 1), *si vous croyez que je m'amuse* (l. 3), - *Allons, voyons, ne l'ennuie pas* (l. 39), - *Ah ! non, non, pas ma sonate !* (l. 44)
 - = récit de paroles* au discours direct rapporté : tirets, verbes introducteurs*, première et deuxième personnes, présent de l'indicatif, mode impératif, exclamation et apostrophe, phrase non-verbale...
 - la relation du narrateur fait une large place à la parole* du personnage (qui s'exprime alors sans intermédiaire).
- *toutes ces bonnes gens-là* (l. 1), *vous êtes bons vous autres* (l. 47) ; *engendrer la mélancolie* (l. 2), *s'égayait de leurs « fumisteries »* (l. 17), *merci du cadeau* (l. 46),
 - = niveau de langue familier ; quelques coquetteries de langage lexicalisées* (*engendrer la mélancolie*), réemploi de termes à la mode (*fumisteries*), authentique vulgarité (*merci du cadeau*)
 - le personnage se révèle dans ses propos (fonction expressive* du langage) ;
 - la parole de Mme Verdurin la situe **dans un milieu populaire**, apparemment étranger au monde des salons de l'époque.
- *dans votre petit coin là-bas* (l. 2), *à rester toute seule en pénitence* (l. 3),
 - = le personnage devient-il une non-personne* (exclue de la communication) ?
 - confirmation de la dépendance aux *fidèles* et de l'*assentiment* qui lui tient lieu de personnalité
- *je ne veux pas qu'on le tourmente, moi !* (l. 40), *pas ma sonate* (l. 44), la « *Patronne* » (l. 51),
 - = verbe modal* (vouloir), exclamation, pronom à la forme forte (*moi*), pronom possessif d'accaparement (*ma*), surnom significatif ;
 - Mme Verdurin paraît **autoritaire**.
- *me fiche un rhume de cerveau avec névralgies faciales* (l. 45),
 - = incorrection (*fiche* au lieu de *ficher*), et, en regard, affectation de langage savant, pédantisme.
 - elle paraît peu instruite et prétentieuse.
- *un rhume de cerveau* (l. 45), *qui garderez le lit huit jours* (l. 48),
 - = références très prosaïques à propos d'une sonate ;
 - une preuve de la séduisante originalité de la « Patronne » et de sa sensibilité musicale* (l. 51)
 - = commentaire ironique* du narrateur, nourri d'antiphrase* perfide ;
 - absence d'émotion esthétique et d'intérêt artistique ;
 - le portrait est aussi **le fait du personnage**.

[L'écriture de l'auteur]

- *depuis l'accident qui était arrivé à sa mâchoire* (l. 17)
 - = analepse* (évoquant d'un fait antérieur significatif) ;
 - le personnage se prend à son piège et se blesse en feignant de rire ; ironie du narrateur ;
- *mimique conventionnelle* (l. 19), *sans fatigue ni risque* (l. 20), *poussait un petit cri, fermait entièrement ses yeux* (l. 26), *plongeant sa figure dans ses mains* (l. 29)
 - = une scène* descriptive (ou arrêt sur image) ; un exercice de style* au service du portrait ;
 - double confirmation du comportement excessif du personnage et de sa volonté de **produire des effets** ;

- **Premier soupçon** : Mme Verdurin n'outré-t-elle pas (*sans risque* cette fois) son *incessante hilarité* pour manifester son *assentiment* – et donner à croire qu'elle a compris le moindre mot des habitués ?

[Deuxième perspective de recherche]

[Un personnage en représentation : la mise en scène de Sidonie Verdurin]

[Le besoin de compagne]

- *ces bonnes gens-là* (l. 1), *les fidèles* (l. 9 et l. 33), *les donateurs* (l. 10), *un habitué* (l. 21), *un ancien habitué* (l. 22), *entre camarades* (l. 37), *les amis* (l. 50)
= champ lexical faisant apparaître l'existence d'une petite communauté (*le petit clan*) ;
→ une dominante globalement amicale, mais familière ;
→ une connotation religieuse significative dans le mot *fidèles* (choisi à l'origine par le personnage).
- *elle tenait à garder en évidence les cadeaux* (l. 8) *afin que les donateurs eussent le plaisir de les reconnaître* (l. 10), *s'égayait de leurs « fumisteries »* (l. 17), *au moindre mot que lâchait un habitué* (l. 21), *la prétention d'être aussi aimable que sa femme* (l. 24), *sanglotait d'amabilité* (l. 35)
→ souci prédominant chez Mme Verdurin de passer pour une femme qui **mérite d'être aimée** (aimable) : à la fois reconnue et estimée ;
- *une collection de chauffe-pieds, de coussins, de pendules, de paravents, de baromètres, de potiches dans une accumulation de redites et un disparate d'étreintes* (l. 13-15)
= procédé d'énumération* ; présence de quatre termes redondants* (*collection* et *accumulation*, *redites* et *disparate*) ;
= simple parenthèse en apparence, mais thème-titre* en fait (*disparate*).
→ transfert probable, et fréquent en description, des caractéristiques de l'objet décrit sur l'observateur ou sur l'entourage ;
- **Second soupçon** : les *fidèles* ne constituent-ils pas **un ensemble aussi disparate que les cadeaux** qu'ils offrent ? et les Verdurin, hôtes moins prestigieux que d'autres, notamment *du côté de Guermantes*, ne sont-ils pas contraints de s'en contenter ? (autres points communs des cadeaux : leur inutilité relative et leur valeur médiocre...).

[Un jeu de rôles improvisé]

- *sur un ton dépité, en faisant l'enfant* (l. 4) ; *elle avait renoncé à prendre la peine de pouffer effectivement* (l. 18) ; *elle avait l'air de s'efforcer de réprimer, d'anéantir un rire [...]* (l. 31) ; *je n'ai pas envie à force de pleurer* (l. 44), *ce n'est pas vous qui garderez le lit huit jours* (l. 48)
= Mme Verdurin joue des rôles successifs : l'enfant, la camarade, l'hôte en connivence, la victime...
→ ni elle, ni les habitués ne sont dupes, mais elle se met en scène pour se mettre en vedette : elle n'existe que par les autres.

[Une métaphore polysémique]

- *juchée sur son perchoir* (l. 34), *pareille à un oiseau* (l. 34), *dont on eût trempé le colifichet dans du vin chaud* (l. 34), *sanglotait d'amabilité* (l. 35)
= introduction de la comparaison par l'analogie entre le *haut siège* et le *perchoir* d'un oiseau ;
= addition d'une métaphore au sein de la comparaison (*vin chaud*)
= oxymore inventif et malicieux (*sanglotait d'amabilité*) associant la volonté de faire impression, d'accéder à la connivence, de plaire aux fidèles
- **Troisième soupçon** : la référence à l'oiseau, dont la petite tête suscite une connotation peu flatteuse (sans omettre ses petits yeux, alors que le regard

est particulièrement expressif dans un visage), n'est-elle pas intentionnelle et maligne ?

→ confirmation du trait de caractère majeur donné au personnage : compensation d'un défaut de personnalité par l'outrance du comportement.

[Un faire-valoir à tout faire]

- *mais qui riant pour de bon s'essouffait vite et avait été distancé et vaincu par cette ruse* (l. 24)

= malice de la comparaison sportive ;

→ l'époux est moins habile que l'épouse en matière de ruse ; rôle de faire-valoir au bénéfice de sa femme.

- *M. Swann ne connaît peut-être pas la sonate en fa dièse que nous avons découverte* (l. 41)

= langage sensiblement moins familier ;

→ l'époux – [un critique d'art] – est plus compétent que son épouse en matière de musique (et de peinture) ; rôle de faire-valoir au bénéfice du couple.

- *ici on ne gêne pas, on est entre camarades* (l. 37) ; – *Allons ne l'ennuie pas [...]* (l. 39) – *Mais pourquoi veux-tu que ça l'ennuie ?* (l. 41)

→ affectation commune de simplicité ;

=> faux dialogue : les Verdurin sont aussi des compères.

Le coin du formateur

La présentation des « soupçons »

Toute hypothèse sur le sens ou l'intention de l'auteur peut n'être pas partagée, sans être fautive pour autant.

Lorsque, candidat ou enseignant, vous n'êtes pas assurés de sa pertinence, exprimez-vous à la forme interrogative : vous avez au moins le droit de vous « interroger ».

[Troisième perspective de recherche]

[Variation sur deux types traditionnels : la précieuse et la parvenue ; le snobisme]

[Les deux visages de la bourgeoisie]

- *les beaux meubles anciens* (l. 7), *les cadeaux que les fidèles avaient l'habitude de lui faire* (l. 9), *qu'on s'en tînt aux fleurs et aux bonbons, qui du moins se détruisent* (l. 12)

→ **un milieu social aisé** : meubles anciens, pratique du cadeau... [d'autant plus que les Verdurin reçoivent à dîner, nombre de *fidèles* ayant *leur couvert mis*] ; ironie blessante à l'égard des présents offerts par convention et refusés avec mépris ;

→ **un milieu social cultivé** : (les Verdurin reçoivent des artistes, un médecin, un diplomate... ; on évoque les expositions, on joue de la musique...)

- [...] *la permission d'allumer sa pipe* (« *ici on ne se gêne pas, on est entre camarades* ») (l. 36)

→ requête traduisant l'attachement à des habitudes familiales, maintenues quand on reçoit ; et référence dédaigneuse aux salons plus traditionnels et guindés [Mme Verdurin est le contrepoint de la duchesse de Guermantes]

- *après avoir demandé à Swann la permission [...]* (l. 37), *M. Swann ne connaît peut-être pas la sonate en fa dièse* (l. 41)

= déférence marquée à l'égard d'un nouveau venu (qui appartient lui aussi à la bourgeoisie, mais se révèle d'emblée brillant esthète) ;

→ le salon des Verdurin apparaît comme un **entre-deux** : riche, accueillant et ouvert à la culture, alors que la *Patronne* manque spectaculairement d'esprit, de sensibilité, de distinction ;

- **Autre soupçon** : pourquoi l'auteur a-t-il choisi d'ajouter aux *yeux d'oiseau* de Sidonie Verdurin *une taie* (l. 27), sinon pour la marquer d'une « tare » à connotation populaire ?

[Rappel et regroupement des traits de caractère découverts dans le personnage]

- *séduisante originalité, sensibilité musicale* = inculture ;
merci du cadeau, vous êtes bien bons vous autres = vulgarité ;
une incessante et fictive hilarité = outrance ;
= Mme Verdurin appartient au type littéraire traditionnel de **la parvenue** ;
- *ivre de camaraderie [...]* et *d'assentiment* = besoin de compagnie ;
sur un ton dépité en faisant l'enfant = souci de paraître ;
s'égayait de « leurs fumisteries » = volonté d'être à la mode.
= Mme Verdurin appartient au type littéraire traditionnel de **la précieuse** ;
- *un ancien habitué rejeté au camp des ennuyeux* = l'autorité ; *qui du moins se détruisent* = l'impertinence ; *au moindre mot que lâchait un habitué* = la complaisance ;
→ trois autres traits illustrant les deux types.

[Une illustration du snobisme]

- (mot apparu en France en 1855 et souvent cité dans *La Recherche*)
- il peut avoir deux origines : ou bien il nomme familièrement le cordonnier (le « bouif ») ; ou bien il résulte de la contraction d'une expression latine : « *sine nobilitate* » (dépourvu de noblesse) ; utilisé dans les « collèges » aristocratiques d'Oxford et de Cambridge, il stigmatisait les nouveaux étudiants d'origine bourgeoise qui s'efforçaient de compenser un défaut de distinction par un excès de raffinement ;
- Mme Verdurin est une **bourgeoise**, mais sans que ce terme fasse référence à l'avidité d'argent que Balzac prête à Félix Grandet, ni au désir de pouvoir que Zola prête à Eugène Rougon ; elle est « middle class » ;
- c'est une **parvenue**, soucieuse de promotion sociale et culturelle, et une **précieuse** (plutôt qu'une pédante), désireuse de paraître et de briller (cf. *Le coin du formateur*) ;
- l'association de ces deux tendances illustre le **snobisme**, contemporain de Baudelaire (les *dandys*) et de Proust (les *esthètes*)

Le coin du formateur

À l'ITUFM, lors de la préparation aux épreuves pédagogiques des différents CAPES, puis au cours des années d'enseignement, il est recommandé de prolonger l'analyse d'un texte par plusieurs leçons d'étude de la langue, d'histoire littéraire, d'expression orale ou écrite... regroupées en « séquence d'enseignement » (« exploitation pédagogique »).

Les précieux et les parvenus

[Histoire littéraire]

Deux ensembles de groupement de textes

• Évocations brèves de **Philaminte** (Molière. *Les Femmes savantes*), **René** (Chateaubriand. *René*), **Lucien de Rubempré** (Balzac. *Les Illusions perdues*), **Mathilde de la Mole** (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*), **Emma Bovary** (Stendhal. *Madame Bovary*)...

• ... et de **George Dandin** (Molière. *George Dandin*), **Monsieur Jourdain** (Molière. *Le Bourgeois gentilhomme*), **Joseph Prudhomme** (Monier. *Les Mémoires de*), **Mme Hennebeau** (Zola. *Germinal*), **Gontran de Ravenel** (Maupassant. *Mont-Oriol*).

La phrase de Proust**[Étude de la langue]****Une analyse de rythme et de construction**

Phrase **longue** : 148 mots ; « **gigogne** » : quatre parenthèses ; et **construite** : regroupement d'unités de sens* souvent symétriques et de longueurs voisines.

*Au moindre mot que lâchait un habitué contre un ennuyeux (16 syll. entendues)
[ou contre un ancien habitué rejeté au camp des ennuyeux (17 syll.)]
[– et pour le plus grand désespoir de M. Verdurin (14 syll.)/
qui avait eu longtemps la prétention d'être aussi aimable que sa femme, (19 syll.)/
mais qui riait pour de bon s'essoufflait vite (11 syll.)/
et avait été distancé et vaincu par cette ruse d'une incessante et fictive hilarité-
(25 syll.)]
elle poussait un petit cri, (16 syll.)/
fermait entièrement ses yeux d'oiseau (9 syll.)/
[qu'une taie commençait à voiler,]
et, brusquement, (4 syll.)/
[comme si elle n'eût eu que le temps (8 syll.)/
de cacher un spectacle indécent (9 syll.)/
ou de parer à un accès mortel, (10 syll.)]
plongeant sa figure dans ses mains (8 syll.)/
qui la recouvraient (5 syll.)/
et n'en laissaient plus rien voir, (7 syll.)/
elle avait l'air de s'efforcer (8 syll.)/
de réprimer, (4 syll.)/
d'anéantir (4 syll.)/
un rire qui, (3 syll.)/
si elle s'y fût abandonnée, (8 syll.)/
l'eût conduite à l'évanouissement. (8 syll.)/*

[CONCLUSION]**[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]**

Le portrait de Mme Verdurin se révèle peu à peu dans la relation du narrateur, la parole du personnage, l'écriture de l'auteur, mais aussi dans les faits cités, le rôle de son époux, sa relation aux fidèles, **dans la tradition de deux types littéraires associés par l'émergence d'un modèle contemporain.**

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Fonction] Présentation d'un personnage (récurrent dans l'œuvre).

[Unité] Une bourgeoise, mi-parvenue, mi-précieuse, illustration des *snobs* (méprisés de Proust).

[Mouvement] Révélation progressive dans la relation à l'entourage, dans le comportement, dans les propos.

[Innovation] Analyse psychologique provenant d'indices divers (portrait-mosaïque) et exprimée dans une phrase longue et « gigogne ».

[Ouverture littéraire]

Les parvenus et les précieux. L'analyse rythmique de la phrase.

5.4. ASPECT PARTICULIER : LE TEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE
[PLAN DÉTAILLÉ D'EXPLICATION ORALE COMPOSÉE]
ANTOINE-FRANÇOIS PRÉVOST. HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX
ET DE MANON LESCAUT. 1731. PARIS. GARNIER FRÈRES. 1965

- J'avais marqué¹ le temps de mon départ d'Amiens. Hélas !
 que ne le marquais-je un jour plus tôt ! j'aurais porté chez
 3 mon père toute mon innocence. La veille même de celui que
 je devais quitter cette ville, étant à me promener avec mon
 ami, qui s'appelait Tiberge, nous vîmes arriver le coché²
 6 d'Arras, et nous le suivîmes jusqu'à l'hôtellerie où ces
 voitures descendent. Nous n'avions pas d'autre motif que la
 curiosité. Il en sortit quelques femmes, qui se retirèrent
 9 aussitôt. Mais il en resta une, fort jeune, qui s'arrêta seule
 dans la cour, pendant qu'un homme d'un âge avancé, qui
 paraissait lui servir de conducteur, s'empressait pour faire
 12 tirer son équipage³ des paniers. Elle me parut si charmante
 que moi, qui n'avais jamais pensé à la différence des sexes,
 ni regardé une fille avec un peu d'attention, moi, dis-je, dont
 15 tout le monde admirait la sagesse et la retenue, je me
 trouvai enflammé tout d'un coup jusqu'au transport⁴. J'avais
 le défaut d'être excessivement timide et facile à
 18 déconcerter ; mais loin d'être arrêté alors par cette faiblesse,
 je m'avançai vers la maîtresse de mon cœur. Quoiqu'elle fût
 encore moins âgée que moi⁵, elle reçut mes politesses sans
 21 paraître embarrassée. Je lui demandai ce qui l'amenait à
 Amiens et si elle y avait quelques personnes de
 connaissance. Elle me répondit ingénument qu'elle y était
 24 envoyée par ses parents pour être religieuse. L'amour me
 rendait déjà si éclairé, depuis un moment qu'il était dans
 mon cœur, que je regardai ce dessein comme un coup mortel
 27 pour mes désirs. Je lui parlai d'une manière qui lui fit
 comprendre mes sentiments, car elle était bien plus
 expérimentée que moi. C'était malgré elle qu'on l'envoyait au
 30 couvent, pour arrêter sans doute son penchant au plaisir, qui
 s'était déjà déclaré et qui a causé, dans la suite, tous ses
 malheurs et les miens. Je combattis la cruelle intention de
 33 ses parents par toutes les raisons que mon amour naissant
 et mon éloquence scolastique⁶ purent me suggérer. Elle
 n'affecta ni rigueur ni dédain. Elle me dit, après un moment
 36 de silence, qu'elle ne prévoyait que trop qu'elle allait être
 malheureuse, mais que c'était apparemment la volonté du
 Ciel, puisqu'il ne lui laissait nul moyen de l'éviter. La douceur
 39 de ses regards, un air charmant de tristesse en prononçant
 ces paroles, ou plutôt, l'ascendant⁷ de ma destinée qui
 m'entraînait à ma perte, ne me permirent pas de balancer⁸
 42 un moment sur ma réponse. Je l'assurai que, si elle voulait
 faire quelque fond sur mon honneur et sur la tendresse
 infinie qu'elle m'inspirait déjà, j'emploierais ma vie pour la
 45 délivrer de la tyrannie de ses parents, et pour la rendre
 heureuse. Je me suis étonné mille fois, en y réfléchissant,
 d'où me venait alors tant de hardiesse et de facilité à
 48 m'exprimer ; mais on ne ferait pas une divinité de l'amour,
 s'il n'opérait souvent des prodiges. J'ajoutai mille choses
 pressantes.

1. fixé déterminé

2. transport attelé
d'avant la diligence

3. bagage personnel

4. exaltation, émotion
vive

5. Manon est alors
âgée de quinze ans

6. philosophie
enseignée au
séminaire

7. influence prêtée aux
astres

8. hésiter, délibérer

51 Ma belle inconnue savait bien qu'on n'est point trompeur à mon
 âge ; elle me confessa que, si je voyais quelque jour⁹ à la
 pouvoir mettre en liberté, elle croirait m'être redevable de
 54 quelque chose de plus cher que la vie. Je lui répétais que
 j'étais prêt à tout entreprendre, mais, n'ayant point assez
 d'expérience pour imaginer tout d'un coup les moyens de la
 57 servir, je m'en tenais à cette assurance générale, qui ne
 pouvait être d'un grand secours pour elle et pour moi. Son
 60 vieil Argus¹⁰ étant venu nous rejoindre, mes espérances
 allaient échouer, si elle n'eût eu assez d'esprit pour suppléer
 à la stérilité du mien. Je fus surpris, à l'arrivée de son
 63 conducteur, qu'elle m'appelât son cousin et que, sans
 paraître déconcertée le moins du monde, elle me dit que,
 puisqu'elle était assez heureuse pour me rencontrer à
 66 Amiens, elle remettait au lendemain son entrée dans le
 couvent, afin de se procurer le plaisir de souper avec moi.
 J'entrai fort bien dans le sens de cette ruse. Je lui proposai
 de se loger dans une hôtellerie, dont le maître, qui s'était
 69 établi à Amiens, après avoir été longtemps cocher de mon
 père, était dévoué entièrement à mes ordres. Je l'y conduisis
 moi-même, tandis que le vieux conducteur paraissait un peu
 72 murmurer¹¹, et que mon ami Tiberge, qui ne comprenait rien
 à cette scène, me suivait sans prononcer une parole. Il
 n'avait point entendu notre entretien. Il était demeuré à se
 75 promener dans la cour pendant que je parlais d'amour à ma
 belle maîtresse. Comme je redoutais sa sagesse, je me dédis
 de lui par une commission dont je le priai de se charger.
 78 Ainsi j'eus le plaisir, en arrivant à l'auberge, d'entretenir seul
 la souveraine de mon cœur. Je reconnus bientôt que j'étais
 moins enfant que je ne le croyais. Mon cœur s'ouvrit à mille
 81 sentiments de plaisir dont je n'avais jamais eu l'idée. Une
 douce chaleur se répandit dans toutes mes veines. J'étais
 dans une espèce de transport, qui m'ôta pour quelque temps
 84 la liberté de la voix et qui ne s'exprimait que par mes yeux.
 Mademoiselle Manon Lescaut, c'est ainsi qu'elle me dit qu'on
 la nommait, parut fort satisfaite de cet effet de ses charmes.
 87 Je crus apercevoir qu'elle n'était pas moins émue que moi.
 Elle me confessa qu'elle me trouvait aimable et qu'elle serait
 ravie de m'avoir obligation de sa liberté. Elle voulut savoir
 90 qui j'étais, et cette connaissance augmenta son affection,
 parce qu'étant d'une naissance commune, elle se trouva
 flattée d'avoir fait la conquête d'un amant¹² tel que moi.
 93 Nous nous entretenîmes de moyens d'être l'un à l'autre¹³.
 Après quantité de réflexions, nous ne trouvâmes point
 d'autre voie que celle de la fuite. Il fallait tromper la vigilance
 96 du conducteur, qui était un homme à ménager, quoiqu'il ne
 fût qu'un domestique. Nous réglâmes¹⁴ que je ferais préparer
 pendant la nuit une chaise de poste¹⁵, et que je reviendrais
 99 de grand matin à l'auberge avant qu'il fût éveillé ; que nous
 nous déroberions secrètement, et que nous irions droit à
 Paris, où nous nous ferions marier en arrivant. J'avais
 102 environ cinquante écus, qui étaient le fruit de mes petites
 épargnes ; elle en avait à peu près le double. Nous nous
 imaginâmes, comme des enfants sans expérience, que cette
 105 somme ne finirait jamais, et nous ne comptâmes pas moins sur
 le succès de nos autres mesures.

9. quelque « lumière »
 → possibilité
 éventualité

10. géant aux cent
 yeux → gardien,
 surveillant

11. protester

12. qui aime (sans
 plus)

13. de vivre ensemble
 (sans plus...)

14. décidâmes

15. petite voiture
 attelée rapide

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Antoine-François Prévost d'Exiles, dit « l'abbé Prévost » (1697-1763) hésita entre une carrière militaire et une carrière religieuse. Il est ordonné prêtre, mais rompt avec son ordre, car il mène une vie très mouvementée malgré de longs séjours chez les Bénédictins.

Il voyage aux Pays-Bas, en Angleterre, connaît quelques échecs sentimentaux, suscite plusieurs scandales, dépense plus d'argent qu'il n'en gagne. Il réalise, en revanche, une somme romanesque, et rédige des essais, des biographies, des traductions.

[L'œuvre]

L'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, dont le seul titre fait apparaître une différence déterminante à l'époque, est en fait le huitième et dernier tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, l'œuvre maîtresse de l'auteur, conçue de 1728 à 1731. Ce dernier roman remporte le premier grand succès populaire de l'histoire littéraire française, à une époque où le genre romanesque n'est guère reconnu. Il annonce surtout le Romantisme, un siècle à l'avance, en faisant apparaître le rôle joué par la passion et la difficulté de s'insérer dans la société.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire]

Cette page est l'une des premières du roman – un récit autonome – et constitue en grande partie son **ouverture***. Elle relate, une fois encore, une scène traditionnelle, dite « de genre » : la rencontre amoureuse et l'éclosion subite de la passion.

Ce roman ne propose pas une autobiographie proprement dite, comme *Les Confessions* de Rousseau, par exemple. C'est **une œuvre de fiction nourrie d'expériences personnelles**, que l'auteur a choisi de rédiger sous la forme d'un récit de vie.

Prévost innove, d'ailleurs, en choisissant pour narrateurs des personnages impliqués* qui donnent du sens aux faits qu'ils relatent, surtout lorsqu'ils les ont vécus en qualité de personnages.

[Type de texte]

Ce texte est à dominante **narrative** : temps du passé, verbes d'action, enchaînement des situations :

étant allé me promener, il en resta une, elle me répondit, on l'envoyait, elle voulut savoir, je combattis, mon cœur s'ouvrit, il fallait tromper la vigilance...

En revanche, les éléments des phrases sont moins souvent coordonnés que subordonnés en raison de l'importance donnée aux commentaires du narrateur et des personnages :

Elle me dit, après un moment de silence, qu'elle ne prévoyait que trop qu'elle allait être malheureuse, mais que c'était apparemment la volonté du Ciel, puisqu'il ne lui laissait nul moyen de l'éviter (l. 35).

[Situation d'énonciation]

Le système d'énonciation est donc celui du **récit** comme le révèlent l'emploi de la troisième personne et la diversité des thèmes* : *elle reçut mes politesses, dont le maître [...] était dévoué, une douce chaleur se répandit...*, ainsi que d'assez nombreuses précisions intéressant les personnes, les lieux et les temps : *mon ami Tiberge*,

mademoiselle Manon Lescaut... ; mon départ d'Amiens, le coche d'Arras... ; la veille même, pendant la nuit...

En revanche, la première personne est également utilisée puisque le narrateur est aussi un personnage, et parle tantôt de soi : *J'avais le défaut d'être excessivement timide* (l. 16) et tantôt des autres : *elle remettait au lendemain son entrée dans le couvent* (l. 65), tantôt à l'époque des faits : *je regardai ce dessein comme un coup mortel pour mes désirs* (l. 27) et tantôt au moment de la narration : *Hélas ! que ne le marquais-je un jour plus tôt* (l. 1).

[Hypothèse de lecture]

Quels sont les intérêts de la forme autobiographique ou à caractère autobiographique ?

Le coin du formateur

Contrairement à Rousseau, Stendhal et Vallès qui relatent leur vie personnelle présentée comme telle, Marivaux (*La Vie de Marianne*), Lesage (*Gil Blas de Santillane*), Marguerite Yourcenar (*Les Mémoires d'Hadrien*), ont choisi la forme autobiographique pour raconter, à la première personne, donc en lui donnant vie, les aventures d'un être imaginaire ou d'un personnage historique (cf. chap. 5.8. p. 74-76)

[ANALYSE COMPOSÉE DU TEXTE]

[L'autobiographie]

- *Elle me parut si charmante* (l. 12), *je combattis la cruelle intention de ses parents* (l. 32), *elle me confessa qu'elle me trouvait aimable* (l. 88) ; *je me suis étonné mille fois, en y réfléchissant* (l. 46), *et qui a causé, par la suite, tous ses malheurs et les miens* (l. 31)
 - l'autobiographie juxtapose donc, au sein du récit, son amont et son aval, l'époque des faits et l'époque de la narration, les sentiments éprouvés par les personnages et leur évaluation ajoutée par le narrateur.
- *Moi qui n'avais jamais pensé à la différence des sexes* (l. 13), *car elle était bien plus expérimentée que moi* (l. 28), *ou plutôt l'ascendant de ma destinée qui m'entraînait à ma perte* (l. 40), *comme des enfants sans expérience* (l. 104)
 - les interventions du narrateur présentent les avantages du **commentaire différé** : ils apportent une explication, une justification, un jugement... nourris d'un surcroît de maturité et instruits surtout par la connaissance des faits ultérieurs ; ils donnent du sens au comportement des personnages et contribuent à l'éducation du lecteur.

[Une rencontre amoureuse]

- *La veille même de celui que je devais quitter cette ville* (l. 3), *Mais il en resta une, fort jeune, qui s'arrêta seule dans la cour* (l. 9) ; *moi [...] dont tout le monde admirait la sagesse et la retenue* (l. 14), *pour arrêter sans doute son penchant au plaisir* (l. 30) ; *comme un coup mortel pour mes désirs* (l. 26), *entretenir seule la souveraine de mon cœur* (l. 78)
 - = ouverture* du roman ; présentation immédiate des circonstances de la rencontre et des deux protagonistes*, définis d'emblée par leurs différences ; évocation d'une tonalité romanesque.
- *J'avais le défaut d'être excessivement timide et facile à déconcerter* (l. 16), *elle me confessa que si je voyais quelque jour à la pouvoir mettre en liberté* (l. 52), *parut fort satisfaite de l'effet de ses charmes* (l. 86), *J'entrai fort bien dans le sens de cette ruse* (l. 67)

- le choix de la forme autobiographique permet, certes, de donner la parole au personnage-narrateur, mais limite notre connaissance du personnage désormais absent à la seule vision qu'en a l'autre.

Le coin du formateur

Les énoncés qui précèdent – et ceux qui suivent – sont prélevés **dans l'ordre du texte**, au moment où ils font apparaître un intérêt suscitant un commentaire.

En revanche, quelques énoncés antérieurs ou ultérieurs leur sont ajoutés quand ils expriment un même sens, afin de **regrouper les faits de langue**.

Quant aux intertitres jalonnant notre approche, ils ne doivent être ni cités, ni reformulés puisque le sens du texte doit être **induit de l'écriture**.

L'approche linéaire, même composée, ne doit, pour autant, **ni émietter, ni rabâcher**.

[Une passion immédiate]

- *enflammé tout d'un coup jusqu'au transport* (l. 16), *depuis un moment qu'il était dans mon cœur* (l. 25), *la tendresse infinie qu'elle m'inspirait déjà* (l. 43), *on ne ferait pas une divinité de l'amour, s'il n'opérait souvent des prodiges* (l. 48)
 - = double lexique de la **promptitude** et de l'**intensité** ;
 - = justification apportée par le narrateur à l'émotion ressentie autrefois par le personnage ;
 - seul, le jeune homme éprouve de la passion* (envahissement de la personnalité par un désir invalidant l'énergie, la lucidité, voire le sens moral).
- *je m'avançai vers la maîtresse de mon cœur* (l. 19), *L'amour me rendait déjà si éclairé* (l. 24) ; *mille sentiments de plaisir* (l. 80), *Une douce chaleur se répandit dans toutes mes veines* (l. 81), *qui m'ôta pour quelque temps la liberté de la voix* (l. 83)
 - = au langage amoureux convenu succède la désignation des manifestations physiques que le personnage observe en soi ;
 - dès 1731 – après Racine dans *Phèdre* – Prévost donne une image moins conventionnelle de l'amour, plus proche du désir que du sentiment : *Je reconnus bientôt que j'étais moins enfant que je ne le croyais* (l. 79).

[L'analyse du vécu]

- *Attention, transport, facile à déconcerter, faiblesse, éclairé, mes désirs, mes sentiments, penchant au plaisir*
 - = lexique de la **psychologie** ;
 - qu'elle ne prévoyait que trop, puisqu'il ne lui laissait nul moyen de l'éviter, qui m'entraînait à ma perte*
 - = phrases à forte subordination et à visée explicative ;
 - intention du narrateur, au moment des faits, puis au moment de la narration, de procéder à une **analyse du vécu** permanente et évolutive.
- *envoyée par ses parents pour être religieuse* (l. 24), *la volonté du Ciel* (l. 37), *l'ascendant de ma destinée* (l. 40), *la tyrannie de ses parents* (l. 45)
 - = évocation d'une **oppression sociale** à tonalité pathétique ;
 - sur mon honneur et sur la tendresse infinie* (l. 43), *pour la délivrer* (l. 44) et *pour la rendre heureuse* (l. 45), *j'étais prêt à tout entreprendre* (l. 55)
 - = expression d'un **engagement généreux**, voire héroïque,
 - cette confrontation de la noblesse des intentions personnelles aux réalités contraires de la société annonce un thème majeur du Romantisme.
- *qui n'avais jamais pensé* (l. 13), *pour arrêter sans doute* (l. 30), *ne prévoyait que trop* (l. 37), *c'était apparemment* (l. 37), *qui ne pouvait être d'un grand secours* (l. 57)
 - = nombreux termes d'atténuation ; modalisation* du discours ;

elle reçut mes politesses sans paraître embarrassée (l. 20), *Elle me répondit ingénument [d'un air ingénu]* (l. 23), *je fus surpris qu'elle m'appelât son cousin* (l. 62), *se procurer le plaisir de souper avec moi* (l. 66), *Elle me confessa qu'elle me trouvait aimable [digne d'être aimé]* (l. 88)

- = confidences susceptibles d'éveiller la curiosité, voire le soupçon du lecteur – notamment la ruse de la jeune fille et son défaut de réserve : Manon serait-elle une fausse ingénue ?
- installation d'un **horizon d'attente*** (cf. chap. 5.5.4., p. 71), habilement réalisée par l'auteur, certes, mais grâce aux commentaires d'un narrateur unique sur l'autre personnage ;
- **ce pacte de lecture*** (cf. chap. 5.5.4., p. 71) associe le lecteur à l'auteur pour donner du sens au texte.

[L'entrée dans la vie commune]

- *nous ne trouvâmes point d'autre voie que celle de la fuite* (l. 93), *je ferais préparer pendant la nuit une chaise de poste* (l. 97), *nous irions droit à Paris, où nous nous ferions marier* (l. 101)
 - = succession significative des passés simples et des conditionnels (*nous réglâmes, je reviendrais, nous nous déroberions...*).
 - la rencontre ayant été relatée et commentée, débute alors **le récit des amours** de Manon et de Des Grieux.
- *J'avais environ cinquante écus [...], elle en avait à peu près le double* (l. 101), *nous nous imaginâmes [...] que cette somme ne finirait jamais* (l. 103) ; *et nous ne comptâmes pas moins sur le succès de nos autres mesures* (l. 105)
 - = annonce du rôle que jouera **l'argent** ;
 - = éventualité du recours à d'autres expédients (moyens peu licites).
- *J'entrai fort bien dans le sens de cette ruse* (l. 67), *je me défis de lui par une commission* (l. 76), *il fallait tromper la vigilance du conducteur* (l. 95)
 - = **évolution rapide du jeune homme**, apparemment à bonne école ; son éducation sentimentale commence-t-elle déjà ?
- *d'une naissance commune, elle se trouva flattée d'avoir fait la conquête d'un amant tel que moi* (l. 91), *elle serait ravie [enchantée et enlevée : polysémie*, équivoque*] de m'avoir obligation de sa liberté* (l. 89)
 - = illustration du titre du roman ; annonce d'une **attente** de la jeune fille que ne perçoit pas le jeune homme ;
 - **les rôles sont distribués** et **les péripéties annoncées** ; confirmation de l'horizon d'attente : les difficultés que rencontrera le couple.
- L'histoire de la jeune fille – nous l'ignorons encore – a déjà commencé, mais s'interrompra plus tôt ; celle du jeune homme commence à peine, mais durera plus longtemps – **d'où sa légitimité d'être le seul narrateur d'une action commune.**

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'orientation choisie]

Le dédoublement d'une même personne en personnage, puis en narrateur, permet, en même temps, de relater les faits, au moment où ils s'accomplissent, et de les juger, grâce au recul dans le temps : naïveté du jeune homme et malice de la jeune fille, notamment.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Fonction] Ouverture du roman : présentation des personnages et d'une situation, annonce implicite des difficultés attendues.

[Unité] Scène traditionnelle de première rencontre ; évocation de l'irruption de la passion.

[Mouvement] Découverte progressive des deux personnages ; mise en éveil du lecteur grâce aux commentaires du narrateur ; installation habile d'un horizon d'attente*.

[Innovation] Évocation d'une émotion moins galante et plus charnelle ; renouvellement d'un thème et de l'écriture.

[Ouverture littéraire]

- Une œuvre préromantique : expression du moi, passion soudaine, oppression sociale...
- Exploitation de la forme autobiographique dans un récit de fiction* distinct du récit de vie*.

Le coin du formateur

Cet extrait du roman de Prévost est plus long que la plupart des textes proposés à l'écrit et à l'oral.

Ce choix intentionnel vise à préparer les candidats aux hasards des concours (cf. chap. 7.4. et 8.3.).

6.

APPROCHE DU THÉÂTRE

6.1. INFORMATION PRÉLIMINAIRE ET QUESTIONNEMENT SPÉCIFIQUE

1. UN PRÉALABLE : LE DISCOURS

1.1. Le système énonciatif du discours

Le discours existe dès qu'un *je* s'adresse à un *tu* **sans intermédiaire**, donc au **discours direct**.

S'il apparaît dans tous les genres littéraires, il s'impose au théâtre puisque tout le texte, en dehors des didascalies*, est constitué de dialogues et de monologues. D'où cette information préalable située en amont du théâtre.

Alors que dans le récit le temps s'interpose entre l'action et sa narration, le face à face du discours rend **simultanées** la **pensée** et son **expression**.

*J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même
(Racine. Phèdre. 1677)*

Le discours est donc « une parole en acte », une expression « en situation d'énonciation », produite au moment où elle est conçue.

En dehors du théâtre, il apparaît dans les mini-dialogues insérés dans un roman, exprimés au discours direct, puisqu'il s'agit de propos prêtés aux personnages, mais au discours direct **rapporté** puisqu'ils sont transmis par le narrateur.

Il apparaît aussi dans la prise de parole, dans la lettre (un dialogue « à réponse différée* »), et, en argumentation, dès qu'un **locuteur*** s'exprime à la première personne, et s'adresse, à la deuxième, à un **allocutaire*** (ou destinataire).

1.2. Les indices du discours

1.2.1. Les temps et les modes

Comme dans tout dialogue, les verbes sont conjugués à la 1^{re} et 2^e personne.

Les temps dominants sont le **présent** : l'actuel, l'actualisé, l'intemporel, ainsi que le **passé composé** : l'accompli, et le **futur** : l'à-venir

Au mode indicatif, mode de la constatation, s'ajoutent le **conditionnel**, mode de l'hypothèse et de la condition ; le **subjonctif**, mode de la subjectivité (*je sais, je constate... que tu pars ; mais je me réjouis, je regrette, je m'étonne... que tu partes*) ; l'**impératif** : du souhait et de l'ordre.

1.2.2. Les déictiques

Le fait que les interlocuteurs soient rassemblés au même moment, dans un même lieu, et impliqués dans la même situation, rend inutile (et rendrait insupportable) toute précision de personne, d'espace et de temps. Les déictiques sont donc des indications, imprécises par économie, de personne, de lieu et de

temps, dont le sens est donné par la situation d'énonciation : *nous, vous..., hier, bientôt..., ici, plus loin...*

Ce sera comme avant. Je serai ta cousine, ton amie. Nous vivrons, nous tâcherons d'oublier, de tout oublier, notre ancien amour et notre crime (Anouilh. *L'Hermine*. 1931).

1.2.3. La « non-personne* »

Dans le discours, la troisième personne ne désigne que des êtres **extérieurs** à la situation de communication, de simples « **référents** » :

C'est une grande maigre qui se croit tout permis parce qu'elle a un peu d'argent (ibid.).

Cette exclusion est encore plus marquée lorsqu'un personnage pourtant présent est désigné à la troisième personne : *Patron !... Je savais bien que c'était lui !* (ibid.).

Toutefois, au théâtre comme dans la vie, c'est le silence qui s'installe autour d'un personnage qui fait de lui une non-personne : il ne s'exprime plus, on ne s'adresse plus à lui :

Monsieur ! Monsieur ! Nous ne vous ennuyons pas par notre bavardage ?
(Garcin ne répond pas).

Laisse-le, il ne compte plus ; nous sommes seules.

Interroge-moi

(Sartre. *Huis-clos*. 1944)

1.2.4. Le système « générique* »

Un troisième système d'énonciation, dit « générique », regroupe les énoncés qui ne présentent ni les marques du récit, ni les marques du discours.

Il s'agit surtout des maximes et des proverbes : *Rien ne sert de courir, il faut partir à temps* ; des devises et des slogans : *Un pour tous, tous pour un* ; des légendes et des titres : *Baisse de l'or à la Bourse*.

L'absence de verbe, ou l'emploi du présent intemporel, élimine notamment les marques de personne et de temporalité : qui s'exprime ? à qui le message est-il adressé ? S'y ajoute le défaut d'« embrayeurs »* apportant des précisions spatio-temporelles et personnelles (noms, titres, périphrases...).

Ah ! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres (ibid.).

1.3. La situation d'énonciation

1.3.1. Les interlocuteurs éventuels

Le « **sujet parlant** » reproduit une parole : acteur, témoin...

Le « **locuteur** » conçoit et transmet un message : journaliste, enseignant...

L'« **énonciateur** » en assure la responsabilité (et, souvent, s'efforce de faire impression sur l'allocutaire) : homme politique, avocat...

L'« **auditeur** » reçoit un message qui ne lui est pas destiné : passant, voisin...

Le « **destinataire** » reçoit un message conçu pour lui : personne aimée, confident...

L'« **allocutaire** » l'interprète et réagit : acheteur, correspondant... (on découvre aisément les correspondances respectives entre les trois premiers et les trois derniers).

1.3.2. L'analyse de la situation

Elle exige que soient successivement identifiées et caractérisées :

- la personne qui **produit** le message et celle qui le **reçoit** : statut, compétence, intention, effet produit... ;
- les **autres personnes présentes** : inspirateurs, faire-valoir, opposants... et le public (cf. chap. 6.2.5. p. 119 : « double énonciation ») ;

- les **influences** éventuellement exercées par le lieu, le moment, l'environnement, le mode de communication...

1.3.3. L'analyse de la communication

Cinq « concepts d'énonciation »* permettent de mesurer la qualité de la relation, dite « pragmatique »*, entre l'énonciateur et son énoncé ou les énonciateurs entre eux :

- La **distance*** entre l'énonciation et son énoncé : narrateur effacé, locuteur impliqué, faits anciens, réaction spontanée... ;
Étéocle, ce prix de vertu, ne valait pas plus cher que Polynice
(Anouilh. *Antigone*. 1944)
- L'**adhésion*** de l'énonciateur à son propre message : sincérité, savoir, contraintes... ;
Tu as peut-être cru que d'être la fille d'Œdipe, la fille de l'orgueil d'Œdipe, c'était assez pour être au-dessus de la loi ? (ibid.)
- La **transparence*** ou l'**opacité** du message, toujours en fonction de l'allocutaire : niveau de langue, compétence personnelle ;
Comprendre... Vous n'avez que ce mot-là dans la bouche, tous [...]. Moi, je ne veux pas comprendre. Je comprendrai quand je serai vieille (ibid.)
- La **tension***, surtout psychologique ou sociale, entre interlocuteurs : animosité, séduction, subordination... ;
Mais vous allez tout de même me faire mourir tout à l'heure, vous le savez, et c'est pour cela que vous avez peur (ibid.)
- La **simulation***, en vue de tromper pour dominer : ruse, mensonge, rétention d'informations...
Est-ce qu'on ne peut pas imaginer quelque chose, dire qu'elle est folle, l'enfermer ? (ibid.)

1.4. Les fonctions du langage

Définies par Jakobson en 1956, elles sont toutes le fait de celle ou celui qui s'exprime, et concernent bien moins le contenu du message que la forme de l'expression.

- La fonction **dénotative*** (ou référentielle*) du langage permet de nommer les objets et renvoie au monde extérieur :
*Voulez-vous nous dire, alors, monsieur le Logicien, si le rhinocéros africain est unicorну... ou bicorну (Ionesco. *Rhinocéros*. 1960).*
- La fonction **émotive*** (ou expressive*) permet d'exprimer ses émotions et ses idées, mais révèle aussi le « moi » du locuteur :
Si je comprends, vous voulez remplacer la loi morale par la loi de la jungle ! (ibid.)
- La fonction **impressive*** (ou conative*) permet d'exercer une influence sur l'allocutaire dont une réaction est attendue :
Tu vas tout gâcher avec tes cas de conscience ! [...] Alors nous avons le droit de vivre. Nous avons même le devoir, vis-à-vis de nous-mêmes, d'être heureux indépendamment de tout (ibid.)
- La fonction **suggestive*** (ou poétique) permet de rendre son message plus attrayant, plus convaincant, plus personnel :
C'est de la neurasthénie alcoolique, la mélancolie du buveur de vin (ibid.)
- La fonction de **contact*** (ou phatique*) permet de renforcer, affaiblir ou interrompre la communication :
Je constate que nos opinions sont tout à fait opposées. Il vaut mieux ne plus discuter (ibid.)

- La fonction **langagière*** (ou métalinguistique*) permet de choisir un code, un registre et d'analyser son langage :

Voyez-vous, le débat, portait tout d'abord sur un problème dont vous vous êtes malgré vous écarté (ibid.).

1.5. La modalisation

Quand je m'« exprime », je fais pression sur moi pour libérer mes émotions et mes pensées. Le mot « **modalisation** »* désigne cette subjectivité perceptible dans le langage, et révèle ainsi l'état d'esprit, parfois inconscient, de l'énonciateur. Quatre ensembles d'indices permettent de l'identifier.

1.5.1. Les indices d'énonciation (déjà cités au § 6.1.1. et 6.1.2. p. 113)

1.5.2. Les indices d'évaluation

Les subjectivèmes*, ou axiologiques* expriment un **jugement de valeur**. Ce sont surtout des **adjectifs valorisants ou dévalorisants** : *providentiel, inopportun, obsole...* ; des **verbes d'évaluation** : *estimer, dénoncer, regretter...* ; des **métaphores**, des **slogans**, des **références**, des **commentaires** : *un pape de transition, des gauchistes contrariés...*

1.5.3. Les indices d'insistance

Ils assurent, pour l'essentiel, une mise en relief. Ce sont surtout des **répétitions** ou des **reprises** : *C'est par l'union, la concorde, le regroupement et la mise en commun...* ; le procédé de **thématisation*** (ou antéposition*) qui consiste à déplacer un énoncé en tête de phrase : *Cette mission que vous m'avez confiée, je la remplirai...* ; des « **circonstants** » **explicatifs** : *Il est exact qu'il révisé – une semaine avant le concours !* ; **une information décisive** : *Beaucoup plus jeune qu'un mari déjà âgé...*

1.5.4. Les indices d'opinion

Les **verbes modaux*** *vouloir, devoir et pouvoir* traduisent une intention avant l'acte, et *croire, savoir et connaître* une réflexion après l'acte ; les **verbes transformatifs*** *commencer, finir, continuer...* révèlent une modification décisive de situation ; les **verbes contrefactifs*** impliquent une réserve, voire une négation : *il se croit aimé, il s' imagine utile...* ; la **forme impersonnelle**, qui imposent une « doxa », opinion admise, consensus supposé : *il suffirait d'exporter, il faut investir...* ; et les **modalisateurs*** proprement dits qui « situent le dire par rapport à une réalité » : *toujours à l'affût, encore en faillite, autant que je sache...*

Le monde est racheté par ce moment de la créature humaine où elle est désirable et où elle consent. C'est vraiment cela qui rachète tout. Chaque fois que je fais tomber une femme, c'est comme si c'était la première fois. Il faut que j'en aie au moins trois par jour : c'est mon pain. (Montherlant. La Mort qui fait le trottoir (Don Juan). 1958).

Deux chapitres pourraient compléter cette approche du discours : *la persuasion* et *l'implicite*. Afin de privilégier la cohérence, ils figurent dans la quatrième information préliminaire : → 8. Approche des textes d'opinion (1. Un préalable : la fin et les moyens ; 7. Les implicites, la connivence).

2. LE TEXTE THÉÂTRAL

2.1. Au service du comédien

Écrit en prose ou en vers, composé de dialogues (et de monologues), le texte théâtral est écrit au **discours direct** – sans guillemets puisqu'il n'est pas « rapporté » par un narrateur. Chaque réplique est précédée du nom, ou du titre, ou de l'emploi* du personnage : *Marianne, le chevalier, une suivante*.

Des indications scéniques : les **didascalies*** précisent comment l'auteur souhaite que son texte soit mis en scène (cf. chap. 6.2.4.).

La spécificité du texte théâtral réside dans le fait qu'il est conçu pour être **dit, joué, mis en scène**. À l'origine, le mot « théâtre » désigne la scène (d'où l'expression « le théâtre des opérations ») ; et toute comédie, toute tragédie est d'abord un **spectacle**. Si le comédien est au service du texte, le texte est au service du comédien.

On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre (Molière)

Par suite, toute explication d'un texte théâtral doit **prendre en compte ce non-dit du texte**, faire apparaître cette **finalité**, apprécier son **pouvoir de suggestion** : quel geste, quelle attitude, quel regard ou quel sourire et quel ton de voix appelle le choix d'un mot ou d'une expression ?

En revanche, le metteur en scène et les comédiens choisissent de donner leur version du texte, dont ils sont, dit-on, les « interprètes » au sens traditionnel de « traducteurs ». Harpagon n'est-il qu'un avare odieux, ou la victime d'un penchant qu'il n'a pas choisi ? Monsieur Jourdain n'est-il qu'un parvenu vaniteux, ou un homme de mérite avide de reconnaissance sociale ?

Un grand auteur dramatique est un poète qui fournit aux metteurs en scène et aux acteurs de tous les temps une possibilité infinie de création (Mauriac)

2.2. L'enchaînement des répliques

L'omniprésence du dialogue conduit à s'interroger sur l'enchaînement des répliques qui exprime la **dynamique théâtrale** : progression du sens, découverte des caractères, évolution des comportements...

Quatre types de liaison semblent significatifs :

- La **réponse** à une question :

M. Roussel [un patron] : N'avez-vous pas essayé de saboter la nouvelle machine automatique que j'installais sur les quais, précisément pour supprimer la peine des hommes ?

Jules [un ouvrier syndicaliste] : Elle supprimait avant tout leur travail, leur salaire, leur dernier espoir d'une bouchée de pain...

- La **reprise d'un mot** de la réplique précédente :

M. Roussel : C'est la rançon du progrès.

Jules : Oui, et tandis que vous empochiez les bénéfices du progrès, c'étaient les ouvriers qui payaient la rançon ;

- Le **commentaire global** de la réplique précédente :

Jules : Oui, je suis contre les bouilleurs de cru qui empoisonnent les campagnes, comme l'absinthe empoisonne les villes.

L'avocat général : Il est bon que messieurs les jurés, qui sont gens de la terre, sachent à quoi ressemblerait leur avenir si les amis de l'accusé parvenaient à s'emparer du pouvoir ;

- Une **rupture** volontaire :

Jules : Si je comprends bien, vous demandez pour moi la prison ? Et vous n'avez pas honte ? (Salacrou. Boulevard Durand. 1961)

2.3. L'organisation d'une pièce

Une pièce de théâtre est découpée en **actes**, définis par un changement de lieu et de décor, en **scènes**, définies par l'entrée ou la sortie d'un personnage, et en **tableaux**, correspondant au regroupement des personnages et à l'interruption de l'action.

Les premières scènes, dites d'**ouverture***, ou d'**exposition***, permettent au spectateur ou au lecteur d'apprendre d'emblée en quel lieu, à quelle époque, dans quel milieu se déroule l'action ; de découvrir les principaux personnages et les enjeux du conflit ; d'être immédiatement informé de la tonalité générale, donc du sous-genre théâtral.

À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues. (Jarry. Ubu, roi. Scène 1. 1888)

Viennent ensuite les épisodes et les péripéties qui constituent le **nœud*** de l'action, assurent le développement de l'**intrigue*** et contribuent aux transformations de la situation initiale.

Les **épisodes*** sont des actions incidentes qui permettent de faire apparaître un trait de caractère, d'invoquer une valeur, d'annoncer une évolution : Don Juan courtisant les paysannes ou venant au secours des cavaliers ;

Les **péripéties*** sont des actions essentielles qui font évoluer le conflit et précipitent les événements : le père de Rodrigue recevant un soufflet du père de Chimène. Elles sont appelées **coups de théâtre*** quand elles sont inattendues et produisent un « effet », telle la révélation du stratagème utilisé par Horace contre les Curiaces :

*Quoi, Rome donc triomphe ?
Apprenez, apprenez
La valeur de ce fils qu'à tort vous condamnez.
[...] Il fuit pour mieux combattre, et cette prompte ruse
Divise adroitement les frères qu'elle abuse.
(Corneille. Horace. IV2. 1640)*

Le dénouement*, ou scène de **clôture***, met un terme à l'action et indique à quel nouvel équilibre elle est parvenue.

*Hernani, un proscrit vivant caché dans la montagne, et doña Sol, fiancée au roi d'Espagne, faute de pouvoir s'aimer, s'empoisonnent.
Doña Sol – Il dort. C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons. Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noces
(Victor Hugo. Hernani 1830).*

2.4. Les didascalies* et la théâtralité*

Les indications de mise en scène* s'adressent à deux destinataires et jouent deux rôles distincts.

Quand elles sont destinées au **metteur en scène** ou aux **comédiens**, elles contribuent à définir une interprétation conforme à la volonté de l'auteur. Elles intéressent surtout le jeu proprement dit : *en badinant, avec arrogance...*, mais aussi, en début d'acte ou de scène, le choix du décor : *Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les croisées sont grillées*, et, au début de l'œuvre, la liste des personnages.

Quand elles sont destinées au **lecteur**, elles l'informent de ce que voit ou entend le spectateur alors que le texte ne le précise pas. Après avoir supporté patiemment les provocations d'un marquis, un bourgeois offensé accomplit successivement trois gestes symboliques qui, à l'époque, signifient qu'il se prépare à se battre : *Valère enfonce son chapeau, mettant la main sur son épée, mettant l'épée à la main* (Regnard. *Le Joueur*. III,11. 1696).

On appelle d'ailleurs **théâtralité*** l'invention investie dans la mise en scène d'une pièce : situation et déplacement des personnages, diversité du jeu des comédiens, contraste des différents registres de langue, ingéniosité des costumes, des accessoires et des décors, rôle des éclairages, des musiques et de la machinerie...

- Ainsi, dans *La Machine infernale* (1934), Cocteau réunit-t-il Œdipe, puis Jocaste, ayant accompli leur terrible destin :

(Œdipe aveugle apparaît)

Œdipe – Qu'on me chasse, qu'on m'achève, qu'on me lapide, qu'on abatte la bête immonde.

(Jocaste paraît [...] morte, blanche, les yeux clos...)

Œdipe – Jocaste ! Toi ! Toi vivante !

Jocaste – Non, Œdipe. Je suis morte. Tu me vois parce que tu es aveugle, les autres ne peuvent plus me voir.

- Et dans *Dom Juan* (1655), Molière organise-t-il l'apparition animée de la statue du Commandeur qui foudroie le libertin :

Dom Juan – Ô ciel ! Que sens-je ? Un feu invisible me brûle [...] et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah ! (... la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux à l'endroit où il est tombé).

- Cette mise en scène intentionnellement dramatisée, et cette intervention extraordinaire servie par la machinerie (ou **deus ex machina***) nourrissent l'une la théâtralité, l'autre la dramaturgie*.

La théâtralité n'exclut pas la **composition** de la pièce, par exemple en bouleversant l'ordre chronologique des faits, ou en installant du théâtre dans le théâtre. Dans *Pauvre Bitos* (Anouilh. 1956), chaque comédien joue à la fois le rôle d'un bourgeois à la Libération et le rôle d'un révolutionnaire de 1789 au cours d'un « dîner de têtes ».

– Monsieur Robespierre, pensez-vous que le peuple sentait la grandeur de leur sacrifice et les payait de retour ?

2.5. La double énonciation*

Cette particularité linguistique représente une autre spécificité du texte théâtral, due au fait que les comédiens jouent en présence d'un public susceptible d'être pris à partie.

(Il est vrai que Diderot interpelle volontiers le lecteur dans *Jacques le Fataliste et son maître* (1778), et que le discours révolutionnaire d'Étienne dans *Germinal* (Zola. 1885) pouvait être reçu de ses contemporains).

La première énonciation est celle d'un personnage s'adressant à un autre personnage. La seconde, bien plus intéressante, est celle d'un personnage dont le discours s'adresse indirectement, mais intentionnellement, **au public**.

Tantôt il s'agit de lui donner une **information** utile, notamment dans les scènes d'exposition :

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport :

Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort

(Racine. *Mithridate*. 1673).

Tantôt l'auteur lui adresse un **message** et installe une véritable **connivence** avec lui :

Rosine : Vous injuriez toujours notre pauvre siècle.

Bartholo : Pardon de la liberté ! Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue ? Sottises de toute espèce : la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie, et les drames...

(Beaumarchais. *Le Barbier de Séville*. 1775)

2.6. Les conventions

Le théâtre est souvent un miroir de la société :

Le public, la société d'une époque prête à ses acteurs, à ses poètes ce que les poètes lui rendent, et le théâtre, comme tous les arts, est en définitive une affaire d'emprunt et de restitution (Louis Jouvet).

Les milieux et les époques y sont reconstitués ; les sentiments qui s'y expriment ressemblent à ceux que nous éprouvons, au point de nous identifier aux personnages ; et l'interprétation du texte par des comédiens physiquement présents et agissants contribue à donner aux spectateurs l'illusion du monde réel jusqu'à confondre l'acteur et son rôle : quand on jouait *l'Aiglon*, d'E. Rostand, le comédien interprétant le rôle de Metternich devait être protégé par la police...

Ainsi tout y est-il fictif, parfois emprunté à la réalité, mais toujours transformé ; et les conventions y sont-elles nombreuses et traditionnelles.

Parmi les discours propres au théâtre, en dehors du dialogue assez traditionnel, figurent l'aparté, le monologue et le quiproquo.

Un **aparté*** est supposé n'être pas entendu de son proche interlocuteur, mais peut l'être, et doit l'être du public pour transmettre une confidence :

– Souvenez-vous toujours, quand vous serez tranquille,
Dans votre testament, de me faire du bien.
– Je t'en ferai. (Bas, à part) Pourvu qu'il ne m'en coûte rien.
(Regnard. *Le Légataire universel*. 1708).

Le **monologue*** est un dialogue avec soi-même, mais élaboré comme une dissertation pour être adressé au public :

Ma foi, sur l'avenir bien fou qui se fera ;
Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera.
Un juge, l'an passé, me prit à son service [...]
(Racine. *Les Plaideurs*. 1668)

Quant au **quiproquo***, qui confond une personne ou une chose avec une autre, il relève de l'« **ironie théâtrale*** » et consiste à faire savoir au spectateur ce qu'un personnage ignore. Ainsi lorsqu'une servante s'entend autorisée par son maître à épouser le prétendant de sa maîtresse :

Orgon : Renverse, ravage, brûle, enfin épouse, je te le permets si tu le peux.
Lisette : Sur ce pied-là, je compte ma fortune faite.
(Marivaux. *Le Jeu de l'amour et du hasard*. 1730)

elle ignore à cet instant qu'il s'agit d'un valet travesti en gentilhomme...

3. LES GENRES THÉÂTRAUX

3.1. Le comique et le tragique

Ils naissent, l'un et l'autre, du **décalage observé entre ce qui est attendu et ce qui se produit** : un parvenu qui manque de recul pour accomplir sa troisième révérence (Molière. *Le Bourgeois-gentilhomme*. 1670), un père que l'oracle oblige à sacrifier sa fille pour obtenir des dieux un vent favorable à sa flotte (Racine. *Iphigénie*. 1674).

C'est toutefois le regard posé sur l'événement, donc la **représentation qu'en donne l'auteur**, qui le rend comique ou tragique, voire comique et tragique : la jalousie dont souffre un paysan berné (Molière. *George Dandin*. 1668) n'est pas différente de celle d'un empereur jaloux de son fils (Racine. *Mithridate*. 1673), mais l'un est rendu ridicule et l'autre pathétique.

Pierre-Aimé Touchard distingue encore ces deux registres par l'**implication que l'un suscite et l'autre pas** :

L'atmosphère tragique existe toujours dès que je m'identifie aux personnages, dès que l'action de la pièce devient mon action, c'est-à-dire dès que je suis engagé dans l'aventure qui se joue.

L'atmosphère comique naît au contraire dès que je ne me sens plus en jeu [...]. Ce qui caractérise la comédie, c'est que le spectateur s'y sent différent du personnage qu'on lui présente, le méprise et le rejette.

L'analyse, résolument scolaire, des pièces de théâtre montre enfin qu'elles révèlent des spécificités résumées dans ce tableau, notamment à l'époque classique :

	Tragédies	Comédies
Époque	Antiquité, grand siècle	Époque contemporaine
Milieu	Aristocratie	Petite bourgeoisie
Enjeux	Passion, honneur, foi...	Mariage, argent, santé...
Registres	Pathétique, tragique	Burlesque, ironique
Dénouement	Échec, mort	Apaisement
Message	Modèle positif : identification	Modèle négatif : réprobation

Quant aux sources de ces deux registres, elles se situent pareillement dans quatre procédés d'expression, banalisés par le temps, mais efficaces sur scène.

- La **gestuelle** atteste que le théâtre s'exprime autant par le texte que par sa mise en scène : une épouse se réjouit de son veuvage devant son mari qu'elle croit mort – et qui ressuscite en l'entendant :

Un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours, sans esprit, ennuyeux, de mauvaise humeur, fatigant sans cesse les gens, et grondant jour et nuit servantes et valets. (Molière. Le Malade imaginaire. 1673)

Et lorsque l'action se passe en coulisses, au nom de la bienséance, le geste tragique conserve son pouvoir dramatique : un frère victorieux tue sa sœur qui pleure la mort de l'homme qu'elle aime au lieu de se réjouir de la victoire de sa ville

*Ainsi reçoive un châtiment soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain
(Corneille. Horace. 1640).*

- Comique ou tragique, le texte exploite toutes les ressources du **langage** : répétitions, mots d'auteur, accumulation, incohérence, parodie, par exemple du langage précieux, dans la comédie :

Venir en visite amoureuse avec une jambe toute unie, un chapeau désarmé de plumes, une tête irrégulière en cheveux, et un habit qui souffre une indigence de rubans ! (Molière. Les Précieuses ridicules. 1659) ;

ou noblesse du propos, références illustres, évocations surnaturelles, registre de la peur ou simple sous-entendu monstrueux dans la tragédie : à la princesse qui ne sait pas qu'elle sera immolée, mais qui souhaite assister au spectacle du sacrifice, l'empereur répond :

Vous y serez, ma fille. (Racine. Iphigénie. 1674)

- La **situation** imaginée inspire toujours des émotions contrastées : un prince s'éprend d'une paysanne, l'enlève et désire l'épouser ; mais la belle aime Arlequin, si bien que l'amoureux éconduit s'efforce de rendre son rival infidèle... (Marivaux. La double Inconstance. 1723) ; déjà coupable d'un amour jugé incestueux, Phèdre imagine qu'Hippolyte est insensible à l'amour et obtient de Vénus qu'il en soit guéri ; mais le jeune homme s'éprend d'Aricie,

plus jeune et plus saine, si bien qu'elle demande vengeance à Neptune et, prise de remords, évoque la honte de son père Minos, juge aux enfers :

*Ah ! combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !*
(Racine. *Phèdre*. 1677).

- Enfin, le **caractère** toujours complexe des personnages et la passion qui les domine orientent leur comportement et suscitent leur réaction à l'événement, parfois à contre-emploi pour mieux nourrir l'intrigue : Alceste, « atrabilaire », mais orgueilleux, et si sévère à l'égard des hommes qu'il n'en estime aucun, tombe amoureux d'une coquette, frivole et médisante, qu'il prétend, de surcroît, éloigner de la cour (Molière. *Le Misanthrope*. 1666) ; quant à Néron, dont le demi-frère est aimé de la femme qu'il désire, et qui pourrait lui être préféré comme empereur, il se conduit en « monstre naissant » et le fait empoisonner au cours d'un banquet « de réconciliation » au point de susciter la malédiction de sa propre mère :

*Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,
Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes :
Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,*
(Racine. *Britannicus*. 1669).

3.2. Les registres de langue, ou tonalités

Le coin du formateur

Niveaux et registres de langues

À l'origine, furent appelés niveaux de langue* trois degrés de correction évaluant la maîtrise de la parole.

Les trois désignations traditionnelles : niveaux familier, courant et soutenu font évidemment place à des degrés intermédiaires tels que la grossièreté, l'érudition, la poésie... : *je fais pipi, tu pisses, il urine, nous nous adonnons à la miction, vous vous oubliez, elles s'épanchent...*

Quant aux registres de langues*, ou tonalités*, ils expriment un état d'esprit correspondant à une situation (tragique...) ou à une intention (ironique...) : *Qui vous a donc si bien affilé le caquet ?* (Regnard. *Le Légataire universel*. 1708).

Le choix d'un niveau correspondant parfois au choix d'un registre : *Voudrais-tu voir mon maître in naturalibus ?* [nu] (Regnard. *Le Joueur*. 1696), on a tendance, aux dépens de la clarté, à remplacer « niveau » par « registre ».

3.2.1. Les registres du comique

- La **bouffonnerie*** recourt à l'outrance pour déclencher le rire.

Toinette (déguisée en médecin) – Vous avez là aussi un œil droit que je me ferais crever, si j'étais à votre place.

Argan – Crever un œil ?

Toinette – Ne voyez-vous pas qu'il incommoder l'autre et lui dérobe sa nourriture ?

(Molière. *Le Malade imaginaire*. 1673).

- La **parodie*** produit une imitation dévalorisante pour se moquer.

Toinette – Je veux des maladies d'importance : de bonnes fièvres continues avec des transports au cerveau, de bonnes fièvres pourprées, de bonnes pestes, de bonnes hydropisies formées, de bonnes pleurésies avec inflammation de poitrine [...] (ibid.)

- La **satire*** dénonce avec violence pour discréditer.

Bélise – C'est que les filles bien sages et bien honnêtes, comme vous, se moquent d'être obéissantes, et soumises aux volontés de leurs pères. Cela était bon autrefois. (ibid.)

- Le **burlesque*** associe le grotesque à la cruauté pour détruire sous couvert de ridiculiser.

Thomas Diafoirus – Nous lisons des Anciens, Mademoiselle, que leur coutume était d'enlever par force de la maison des pères les filles qu'on menait marier, afin qu'il ne semblât pas que ce fût de leur consentement qu'elles convoiaient dans les bras d'un homme. (ibid.)

- L'**humour*** révèle le futile dans le grave pour maîtriser l'événement.

Toinette – Une petite larme ou deux, des bras jetés au cou, un « mon petit papa mignon », prononcé tendrement, sera assez pour vous toucher. (ibid.)

- L'**ironie*** use du paradoxe pour susciter une réaction (Ne pas le réduire à l'antiphrase* qui n'est qu'un des moyens qu'elle utilise).

Toinette – Il y en a qui donnent la comédie [offrent un spectacle] à leurs maîtresses ; mais donner une dissection [de cadavres...] est quelque chose de plus galant ! (ibid.)

3.2.2. Les registres du tragique

- Le **tragique*** proprement dit exprime l'échec, et souvent la mort, d'un héros victime de son destin.

Marguerite – Tu vas mourir dans une heure vingt-cinq minutes. Oui, Sire. Dans une heure vingt-quatre minutes cinquante secondes. [...] Dans une heure vingt-quatre minutes quarante et une secondes. Prépare-toi. (Ionesco. Le Roi se meurt. 1962)

- Le **pathétique*** évoque la souffrance et suscite la compassion.

Le roi – Non. Je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me laissez pas mourir. Soyez gentils, ne me laissez pas mourir. Je ne veux pas. (ibid.)

- Le **dramatique*** enchaîne les péripéties et donne du sens à l'action.

Marguerite – Son palais est en ruines. Ses terres sont en friche. Ses montagnes s'affaissent. La mer a défoncé les digues, inondé le pays. Il ne l'entretient plus. Vous lui avez tout fait oublier dans vos bras... (ibid.)

- L'**absurde*** dénonce l'absence de logique dans le monde et la vanité des êtres, des comportements, des valeurs (cf. chap. suivant).

Le roi – Encore ? Vous m'ennuyez ! Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai. (ibid.)

Le coin du formateur

Nous vous suggérons de regrouper les autres registres de langue sous l'appellation : **registres de la vision personnelle**.

- Le **registre réaliste*** exprime une vision objective et informe sur le monde :
Les Descoings [...] commissaires en laine, se chargeaient également de vendre pour les marchands les toisons d'or du Berry [la laine des moutons], et tiraient des deux côtés un droit de commission (Balzac, La Rabouilleuse. 1842).

- Le **registre lyrique*** exprime des sentiments personnels, souvent passionnés :

Ceux qui n'ont pas d'enfants ignorent bien des plaisirs, mais ils évitent aussi bien des souffrances (ibid.)

- Le **registre romanesque*** exprime une vision rêvée, et souvent heureuse, de la vie :

Tout ce qui est ici sera pour vous, vous y prendrez soin de ma fortune, elle sera quasiment la vôtre... car je vous aime, et vous ai toujours aimée [...] (ibid.).

- **Le registre idéaliste*** projette une vision modèle, souvent inspirée par une idéologie :

Il aimait, lui, le beau idéal en tout ; il aimait la poésie de Byron, la peinture de Géricault, la musique de Rossini, les romans de Walter Scott (ibid.).

- **Le registre fantastique*** traduit l'irruption de l'irréel dans la réalité : merveilleux, héroïque, anticipation... :

[sur le monde plaisant] Ils mirent un jour trois bottes de paille soufrée et des papiers huilés dans la cheminée d'une vieille dévote [...] Le matin, en allumant son feu, la pauvre femme, une femme tranquille et douce, crut avoir allumé un volcan (ibid.).

- **Le registre didactique*** énonce un savoir ou un savoir-faire, souvent avec suffisance :

Ce petit accident prouve qu'en révolution il est aussi dangereux d'employer à son salut des honnêtes gens que des coquins... Si Descoing périt, il eut du moins la gloire d'aller à l'échafaud en compagnie d'André de Chénier (ibid.).

- **Le registre polémique*** exprime une contestation argumentée et passionnée :

Votre vie, ma fille, n'a été qu'une longue faute. Vous tombez dans la fosse que vous avez creusée [...] Vous avez donné votre cœur à un monstre en qui vous avez vu votre gloire, et vous avez méconnu celui de vos enfants en qui est votre gloire véritable (ibid.).

- **Le registre du cynisme*** privilégie l'intérêt personnel et les contre-valeurs* :

Dieu merci, répondit Giroudeau, je n'ai pas abandonné les vieilles doctrines de notre glorieux uniforme ! Je n'ai jamais dépensé deux liards [sous] pour une femme (ibid.).

4. PETITE HISTOIRE DU THÉÂTRE

4.1. Les origines du théâtre français

En quittant le chœur des églises pour être joués sur les parvis, au XIV^e et au XV^e siècles, les « **miracles** » et les « **mystères** », qui célèbrent les dogmes religieux, donnent naissance au théâtre populaire.

Leur font suite de petites pièces, souvent satiriques (*Le Jeu de la Feuillée*), des « **moralités** », qui prônent la vertu, des « **sotties** », qui pratiquent l'impertinence, et, surtout des **farces** (*Le Cuvier, Maître Pathelin...*).

La farce, que Molière ne dédaignera pas, privilégie les situations cocasses, la gestuelle et le registre burlesque* : polissonneries et bastonnades, moines paillards et maris trompés.

4.2. La comédie classique

- Si elle s'inspire des auteurs grec : Aristophane (*Les Oiseaux, Les Nuées...*) et latins : Plaute (*Les Jumeaux, Le Soldat fanfaron*) et Térence (*Le Bourreau de soi-même*), dont elle reprend les thèmes et la verve, la comédie classique, au XVII^e siècle, emprunte à la **comedia dell'arte*** ses personnages conventionnels : Arlequin, Colombine, Scaramouche... et ses dialogues improvisés. Elle se nourrit surtout de l'observation de la société contemporaine pour mettre en scène des comportements immuables :

Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature ; on veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle (Molière. Critique de l'École des Femmes. 1663).

Elle met le rire au service de la vertu, corrige les mœurs en s'en moquant (« *Castigat ridendo mores* ») et propose une morale du bon sens. Si **Molière** est volontiers conformiste : *Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder*, il dénonce la tyrannie des pères (*L'Avare*. 1668, *Le Bourgeois gentilhomme*. 1670),

l'ignorance des médecins (*Le Médecin malgré lui*. 1666, *Le Malade imaginaire*. 1673), l'orgueil des grands (*Dom Juan*. 1665, *George Dandin*. 1666), l'hypocrisie des dévots (*Tartuffe*. 1669) et Racine la cupidité des juges (*Les Plaideurs*. 1668).

- Au XVIII^e siècle, **Regnard** et **Lesage** accentuent la satire sociale et affrontent de nouveaux types humains : des parvenus, des aventurières, des escrocs... jusqu'à créer « un ricochet de fourberies ».

Je sais, quand il le faut, par un peu d'artifice,

D'un sort injurieux corriger la malice ;

Je sais, dans un trictrac [jeu de dés], quand il faut un « sonnez » [coup de chance]

Glisser des dés heureux, ou chargés [lestés] ou pipés [truqués]

(Regnard. *Le Joueur*. 1696)

- **Marivaux**, à la même époque, poursuit et renouvelle le courant précieux, et féministe, en analysant les premiers émois et ses surprises. Le « **marivaudage** »* n'est donc pas un badinage mondain, mais une véritable investigation psychologique et morale de l'amour. Pour ce faire, il exploite le double travestissement des personnes par l'échange des conditions, et des sentiments par la dissimulation des émotions.

Lélio – Sans l'aiguillon de l'amour et du plaisir, notre cœur, à nous autres, est un vrai paralytique : nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour se remuer. Le cœur d'une femme se donne sa secousse à lui-même ; il part sur un mot qu'on dit, sur un mot qu'on ne dit pas, sur une contenance (Marivaux. *La Surprise de l'amour*. 1722).

- **Beaumarchais**, peu avant la révolution, donne au théâtre une visée politique et personifie le Tiers-État avec le personnage de Figaro : pauvre et roturier, mais riche de bonne humeur, de savoir-faire et d'ambition dénuée de scrupules :

Le Comte – Cent fois je t'ai vu marcher à la fortune, et jamais aller droit.

Figaro – Comment voulez-vous ? La foule est là ; chacun veut courir, on se presse, on pousse, on coudoie, on renverse, arrive qui peut ; le reste est écrasé.

- **Musset**, au XIX^e siècle, et **Anouilh** au XX^e : perpétuent la comédie classique en la rajeunissant. Ils mêlent les registres, font de l'intrigue un jeu de dupes, privilégient les émotions, renouvellent l'image de la femme et jouent du dialogue :

[...] Êtes-vous sûr que tout mente dans une femme, lorsque sa langue ment ? Avez-vous bien réfléchi à la nature de cet être faible et violent, à la rigueur avec laquelle on le juge, aux principes qu'on lui impose ? (Musset. *On ne badine pas avec l'amour*. 1834).

4.3. La tragédie classique et les drames

- Dès le XVI^e siècle (Jodelle. *Cléopâtre*. 1552, Garnier. *Les Juives*. 1583), mais surtout au siècle suivant, elle s'inspire de la tragédie grecque dont elle reprend, outre les thèmes, l'intensité dramatique et les registres : Sophocle (*Antigone*, *Cédipe roi*, *Électre*...), Euripide (*Médée*, *Iphigénie*, *Les Troyennes*...), Eschyle (*Les Perses*, *Agamemnon*, *Les Euménides*...).
- La tragédie classique met en scène **l'accomplissement d'un destin**, souvent inéluctable : *C'est Vénus tout entière à sa proie attachée* (*Phèdre*). Le héros tragique est donc présenté en proie à un **dilemme***, un choix entre une valeur et une passion, ou deux passions contradictoires : l'un répudie sa maîtresse pour devenir empereur (Racine. *Bérénice*. 1670), l'autre se met au service de Dieu aux dépens de son bonheur familial (Corneille. *Polyeucte*. 1642) :

Monde, pour moi tu n'as plus rien :

Je porte en un cœur tout chrétien

Une flamme toute divine ;

Et je ne regarde Pauline [sa femme]

Que comme un obstacle à mon bien.

Elle impose le respect de la **règle des trois unités*** : *Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli* (Boileau. *Art poétique*. 1674) afin de rendre l'action plus dense et plus intense.

Elle respecte la **bienséance** pour ne pas choquer, et la **vraisemblance** par respect de la vérité : *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* (Boileau).

En suscitant « la terreur et la pitié », la tragédie vise à détourner l'être humain des passions (« **catharsis*** »), car tantôt elles lui permettent de se dépasser : l'honneur (*Le Cid*. 1636), la foi (*Polyeucte*. 1642), l'amour maternel (*Andromaque*. 1667), et tantôt de se perdre : l'ambition (*Mithridate*. 1673, *Bérénice*. 1670), l'amour et la haine (*Phèdre*. 1667, *Britannicus*. 1669) ; mais il est vrai que **Corneille** voit l'homme **tel qu'il devrait être** : *Je le ferais encor si j'avais à le faire*, et **Racine** **tel qu'il est** : *Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne*. La **poésie dramatique**, en outre, propose les plus beaux vers de notre langue.

- Au XVIII^e siècle, le **drame bourgeois*** (ou « comédie larmoyante »), de **Diderot** notamment, libère l'émotion, apitoie le spectateur et professe la vertu observée chez les humbles :

Ce qu'il disait, je le pensais toujours. Il ne manquait jamais de blâmer ce qui devait me déplaire. Je louai quelquefois d'avance ce qu'il allait approuver. S'il exprimait un sentiment, je croyais qu'il avait deviné le mien. (Diderot. *Le Fils naturel*. 1957)

- Au XIX^e siècle, le **drame romantique**, avec **Hugo**, **Musset** et **Vigny** donnent la parole au cœur et mettent en scène des êtres d'exception ; un laquais devient l'amant de la reine et le premier ministre de l'Espagne :

*Parce que je vous aime !
Parce que je sens bien, moi qu'ils haïssent tous,
Que ce qu'ils font crouler s'écroulera sur vous !
Parce que rien n'effraie une ardeur si profonde,
Et que pour vous sauver je sauverais le monde !*
(Hugo. *Ruy Blas*. 1838).

En se réclamant de Shakespeare, ils construisent un théâtre total, à la fois comique et tragique, où le « **grotesque** » rejoint le « **sublime** », où les contrastes abondent, afin de montrer la diversité de la nature humaine : pour tuer de sa main un tyran, un jeune homme épris de grandeur devient d'abord son « *pourvoyeur en plaisirs infâmes* »

[...] pour devenir son ami et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. Le vice a été pour moi un vêtement ; maintenant il est collé à ma peau. (Musset. *Lorenzaccio*. 1834)

Le drame romantique s'affranchit aussi des règles de prosodie et de construction afin de conquérir un public populaire, rendre l'intrigue plus complexe et, par générosité sociale, donner du sens aux situations. À propos de « *Chatterton* » (1835), Vigny déclare ainsi :

*J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste,
où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail*

4.4. Le théâtre moderne

- À la fin du XIX^e siècle s'épanouit le **vaudeville ***, ou « théâtre de boulevard », avec **Labiche** et **Feydeau** notamment. Dépourvu de prétention, sinon celle de distraire, il privilégie la mise en scène et se nourrit de situations « bourgeoises », de l'infidélité conjugale à la vanité des parvenus.
- Dans la première moitié du XX^e siècle, au contraire, des auteurs prestigieux : **Montherlant**, **Claudé**, **Giraudoux**, **Sartre**... élèvent au contraire les esprits et célèbrent des valeurs religieuses, politiques ou philosophiques, en s'inspirant

souvent des mythes anciens. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) traduit l'inquiétude de Giraudoux, alors ambassadeur à l'approche de la guerre :

Mais ce que j'ai à vous dire aujourd'hui, [c'est le héros troyen Hector qui parle...] c'est que la guerre me semble la recette la plus sordide et la plus hypocrite pour égaliser les humains et que je n'admets pas plus la mort comme châtiment ou comme expiation au lâche que comme récompense aux vivants.

À la même époque, Montherlant, dans *La Reine morte* (1942), s'interroge sur les dérives idéologiques que suscitent les régimes totalitaires :

Tout le monde est coupable de quelque chose. Tous ceux qui sont en liberté ne savent pas ce qu'ils me doivent. Et tous ceux qui sont en vie. Mais de temps en temps il faut dire non et sévir, à peu près au hasard : simple remise en main.

- **Le théâtre de l'Absurde***, né de l'effondrement des grandes idéologies avant et après la seconde guerre mondiale, opère enfin un extraordinaire renouvellement des conventions et des valeurs.

Les héros de **Ionesco, Beckett, Genet...** sont des **anti-héros**, impersonnels, inexistantes, des « insectes humains » inaptes à vivre et souvent menacés par des objets qui prolifèrent. Les valeurs mises en scène sont des **contre-valeurs** : inculture, consommation, conformisme... Dans *Les Paravents* (Genet. 1961), le jeune Saïd, tour à tour voleur, incendiaire et assassin, enseigne son « idéal d'abjection » : « *Je vais continuer jusqu'à la fin du monde à me pourrir pour pourrir le monde* ».

Les situations sont désespérantes, mais le regard est lucide et traduit les désarrois de la civilisation menacée. D'où la visée dramatique adoptée par les auteurs :

Il faut réaliser une sorte de dislocation du réel [...] faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique [...] souligner par la farce le sens tragique d'une pièce (Ionesco. *Notes et Contre-Notes*. 1962)

QUESTIONS ESSENTIELLES PROPRES AU GENRE LITTÉRAIRE

Le discours

1. Quels indices permettent d'identifier le système énonciatif ?
2. Comment s'organise la situation d'énonciation ?
3. Pourquoi certains personnages sont-ils désignés à la troisième personne ?
4. Quelles répliques illustrent un concept d'énonciation : distance, adhésion, transparence, tension et simulation ?
5. Quelles répliques illustrent une fonction du langage : expressive et impressive, dénotative, suggestive, langagière et de contact ?
6. Comment s'exprime la subjectivité du locuteur (ou modalisation) ?

Le texte théâtral

7. Quelles répliques ont été conçues pour être jouées ?
8. Quelles répliques s'adressent aussi au public (double énonciation*) ? et pourquoi ?
9. Comment quelques répliques s'enchaînent-elles (réponse, reprise, commentaire, rupture) ?
10. Quels rôles les indications scéniques jouent-elles (didascalies*) ? et à qui s'adressent-elles ?
11. Quelle fonction dramatique cette scène assure-t-elle ?
12. Quels en sont les enjeux ? Quelles relations unissent les protagonistes* (personnages essentiels) ? Comment réagissent-ils à l'événement ?

Le genre et la mise en scène

13. À quel genre théâtral cette pièce appartient-elle ? Quelles caractéristiques apparaissent dans cette scène ?
14. Comment s'exprime le registre dominant ? et comment se justifie-t-il ?
15. Quelle image de la nature humaine et de la société est donnée dans cette scène ? Quelles valeurs sont évoquées ?
16. Quel rôle jouent les costumes, les accessoires, le décor, voire la dramaturgie (machinerie, effets) ?
17. Quelle interprétation du texte cette mise en scène donne-t-elle ?
18. En quoi cette page renouvelle-t-elle l'écriture et les conventions théâtrales ?

6.2. APPROCHE DE LA COMÉDIE

[PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ]

MARIVAUX. *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD* (II,1). 1730

Monsieur Orgon souhaite marier sa fille Silvia. Pour lui permettre de connaître son « prétendu », il l'autorise à changer de nom, de costume et de condition avec sa servante Lisette. De son côté, le prétendu Dorante fait de même avec son valet. Seul Monsieur Orgon est informé de la double substitution. Or Lisette lui a demandé de l'entendre.

Scène première – LISETTE, MONSIEUR ORGON

1 MONSIEUR ORGON. – Eh bien, que me veux-tu Lisette ?

2 LISETTE. – J'ai à vous entretenir un moment.

3 MONSIEUR ORGON. – De quoi s'agit-il ?

4 LISETTE. – De vous dire l'état où sont les choses, parce qu'il est important que vous en soyez éclairci¹, afin que vous n'ayez point à vous plaindre de moi.

1. informé, instruit

5 MONSIEUR ORGON. – Ceci est donc bien sérieux ?

2. tous emprunts à
Lisette : costume,
condition, prénom...
3. sans effet, sans
incidence

6 LISETTE. – Oui, très sérieux. Vous avez consenti au déguisement² de Mademoiselle Silvia ; moi-même je l'ai trouvé d'abord sans conséquence³, mais je me suis trompée.

7 MONSIEUR ORGON. – Et de quelle conséquence est-il donc ?

8 LISETTE. – Monsieur, on a de la peine à se louer soi-même ; mais malgré toutes les règles de la modestie, il faut pourtant que je vous dise que, si vous ne mettez ordre à ce qui arrive, votre prétendu n'aura plus de cœur à donner à Mademoiselle votre fille. Il est temps qu'elle se déclare⁴ cela presse ; car un jour plus tard, je n'en répons plus.

4. qu'elle se fasse
connaître

9 MONSIEUR ORGON. – Eh ! d'où vient qu'il ne voudra plus de ma fille, quand il la connaîtra⁵ ? Te défies-tu de ses charmes ?

5. saura qu'il s'agit de
Silvia

10 LISETTE. – Non ; mais vous ne vous méfiez pas assez des miens. Je vous avertis qu'ils vont leur train⁶, et je ne vous conseille pas de les laisser faire.

6. à vive allure → ils
font de l'effet...

11 MONSIEUR ORGON. – Je vous en fais mes compliments, Lisette. (Il rit). Ah ! ah ! ah !

7. pris au piège, dupé

12 LISETTE. – Nous y voilà ; vous plaisantez, monsieur, vous vous moquez de moi ; j'en suis fâchée, car vous y serez pris⁷.

13 MONSIEUR ORGON. – Ne t'en embarrasse pas Lisette ; va ton chemin.

14 LISETTE. – Je vous le répète encore, le cœur de Dorante va bien vite. Tenez, actuellement, je lui plais beaucoup ; ce soir, il m'aimera ; il m'adorera⁸ demain. Je ne le mérite pas, il⁹ est de mauvais goût, vous en direz ce qu'il vous plaira, mais cela ne laissera pas que d'être¹⁰. Voyez-vous ? demain je me garantis adorée.

15 MONSIEUR ORGON. – Eh bien, que vous importe ? S'il vous aime tant, qu'il vous épouse !

16 LISETTE. – Quoi ! vous ne l'en empêcheriez pas ?

17 MONSIEUR ORGON. – Non, d'homme d'honneur¹¹, si tu le mènes jusque-là.

18 LISETTE. – Monsieur, prenez-y garde. Jusqu'ici je n'ai pas aidé à¹² mes appas¹³, je les ai laissés faire tout seuls, j'ai ménagé sa tête¹⁴ : si je m'en mêle, je la renverse ; il n'y aura plus de remède.

19 MONSIEUR ORGON. – Renverse, ravage, brûle enfin épouse, je te le permets, si tu le veux.

20 LISETTE. – Sur ce pied-là¹⁵ je compte ma fortune faite.

21 MONSIEUR ORGON. – Mais dis-moi : ma fille t'a-t-elle parlé ? Que pense-t-elle de son prétendu ?

22 LISETTE. – Nous n'avons encore guère trouvé le moment de nous parler, car ce prétendu m'obsède¹⁶, mais à vue de pays¹⁷, je ne la crois pas contente, je la trouve triste, rêveuse, et je m'attends bien qu'elle me priera de le rebuter¹⁸.

23 MONSIEUR ORGON. – Et moi, je te le défends. J'évite de m'expliquer avec elle : j'ai mes raisons pour faire durer ce déguisement ; je veux qu'elle examine son futur plus à loisir. Mais le valet, comment se gouverne-t-il¹⁹ ? ne se mêle-t-il pas d'aimer ma fille ?

24 LISETTE. – C'est un original²⁰, j'ai remarqué qu'il fait l'homme de conséquence²¹ avec elle, parce qu'il est bien fait ; il la regarde et soupire.

25 MONSIEUR ORGON. – Et cela la fâche ?

26 LISETTE. – Mais... elle rougit.

27 MONSIEUR ORGON. – Bon ! tu te trompes ; les regards d'un valet ne l'embarrassent pas jusque-là.

28 LISETTE. – Monsieur, elle rougit.

29 MONSIEUR ORGON. – C'est donc d'indignation.

30 LISETTE. – À la bonne heure !

31 MONSIEUR ORGON. – Eh bien, quand tu lui parleras, dis-lui que tu soupçonnes ce valet de la prévenir²² contre son maître, et si elle se fâche, ne t'en inquiète point, ce sont mes affaires. Mais voici Dorante qui te cherche apparemment.

8. (terme réservé à Dieu) → il m'aimera passionnément

9. me laisser aimer (par un maître) serait de mauvais goût

10. cela ne manquera pas de se produire

11. j'en donne ma parole d'homme d'honneur

12. je ne suis pas venue en aide

13. charmes corporels (qui suscitent le désir : appas est le pluriel d'appât)

14. je n'ai pas utilisé toutes mes armes

15. dans ces conditions

16. me préoccupe

17. au premier abord

18. de l'éconduire, de le décourager

19. se comporte-t-il

20. (sens fort) un extravagant, un être bizarre

21. l'homme d'importance

22. lui laisser entendre que ce maître ne lui convient pas

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Déçu par l'étude du droit et ruiné par banqueroute de Law, Marivaux (1688-1763) fréquente les milieux littéraires, artistiques et mondains.

De 1720 à 1740, il fait jouer une quarantaine de comédies, dont *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Les Fausse Confidences* (1737)... Elles renouvellent le genre en s'éloignant de la farce au bénéfice d'une analyse fine et pertinente des sentiments, notamment les premiers émois et l'éveil à l'amour.

Le « marivaudage* » est bien plus qu'un badinage galant : une véritable investigation psychologique et sociale, qui perpétue le courant précieux* et nourrit l'esprit féministe : les filles **jouent le jeu** de l'amour pour s'exprimer, s'impliquer, s'épanouir..., et affirment leur droit au bonheur.

Toutefois, malgré les travestissements, l'amour ne se déclare jamais qu'entre maîtres ou maîtresses, valets ou servantes – bien que dans trois comédies : *L'Île des esclaves* (1725), *L'Île de la raison* (1727), *La Colonie* (1729) et deux romans : *La Vie de Marianne* (1731), *Le Paysan parvenu* (1735) soient évoquée l'émancipation des valets et dénoncées les perversions de la société.

[L'œuvre]

Le Jeu de l'amour et du hasard (1730) est une comédie en trois actes et en prose, influencée par la Comedia dell'arte. Elle exploite toutes les ressources du travestissement* et du quiproquo* au point que, lorsque Dorante avouera qu'il n'est pas un valet, la malicieuse Silvia obtiendra qu'il l'épouse bien qu'il la tienne encore pour une soubrette. Si la comédie reste plaisante, chacune et chacun, quelle que soit sa condition, est amené à s'interroger sur sa personne et ses inquiétudes.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

Cette comédie exploite surtout toutes les ressources du dialogue, du langage, du comique, des registres de langue, de la relation pragmatique* et de la double énonciation*.

Le type de texte conversationnel* appartient évidemment au système énonciatif du discours : dialogue direct à la première et deuxième personnes, présent dominant avec passé composé et futur, modes conditionnel, subjonctif et impératif...

Cette scène fait enfin une large place à la rétention d'information (concept de simulation*) qui laisse Lisette dans l'ignorance et permet à Orgon d'en jouer.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Qu'apporte à la comédie le recours au travestissement* ? hypothèse ainsi déclinée :

- Un « emploi » de théâtre : servante et confidente.
- Des stratagèmes de théâtre : simulation et quiproquo.
- Le texte théâtral : il est conçu pour être joué.

1. UN EMPLOI DE THÉÂTRE : SERVANTE ET CONFIDENTE

- O Lisette est une servante de premier rang : la femme de chambre de Silvia, ou « camériste ».
- *Ils vont leur train* (réplique 10), *je n'ai pas aidé à mes appas* (rép. 18), *à vue de pays* (rép. 22) ; *vous avez consenti, je l'ai trouvé d'abord sans conséquence* (rép. 6), *elle me priera de le rebuter* (rép. 22)

- = alternance du langage familier et du langage soutenu ;
- Lisette est d'origine campagnarde, mais a été élevée au château et est affectée au service exclusif de sa maîtresse.
- *Je ne le mérite pas, il est de mauvais goût* (rép. 14), *Quoi ! vous ne l'en empêcheriez pas ?* (rép. 16) ; *Sur ce pied-là, je compte ma fortune faite* (rép. 20)
 - Lisette a conscience de sa condition de servante, mais elle se réjouit de l'éventualité d'en sortir.
- *Il est important que vous en soyez éclairci* (rép. 4), *si vous ne mettez ordre à ce qui arrive, il est temps qu'elle se déclare* (rép. 8), *je la trouve triste et rêveuse* (rép. 22)
 - Lisette prend l'initiative : elle est agent* de l'action ;
 - elle est autant dévouée au chef de famille qu'à sa maîtresse ;
 - elle intervient à l'encontre de son propre intérêt.
- *Je n'en réponds plus* (rép. 8), *je ne vous conseille pas de les laisser faire* (rép. 10), *vous y serez pris* (rép. 12), *mais cela ne laissera pas que d'être* (rép. 14) ; *je ne la crois pas contente* (rép. 22), *il fait l'homme de conséquence* (rép. 24), *elle rougit* (rép. 26 et 28)
 - la servante fait preuve de caractère et de lucidité ;
 - Plus perspicace que Nicole (Molière. *Le Bourgeois Gentilhomme*. 1670), plus honnête que Frontin (Lesage. *Turcaret*. 1708), annonce-t-elle le personnage de Figaro et l'avènement du Tiers État ? (Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*. 1784).
 - C'est la rétention d'information qui fait apparaître la complexité du caractère de Lisette, de ses attentes et de ses aptitudes.

2. DES STRATAGÈMES DE THÉÂTRE : SIMULATION ET QUIPROQUO

- *Vous avez consenti au déguisement de Mademoiselle Silvia* (rép. 6) → Orgon se conduit en père tolérant ;
S'il vous aime tant, qu'il vous épouse (rép. 5) → il berne sa servante... ;
dis-lui que tu soupçonnes le valet [...] (rép. 31) → ... pour mieux l'utiliser ;
Renverse, ravage, brûle [...] (rép. 19) → il s'amuse à ses dépens ;
les regards d'un valet ne l'embarrassent pas (rép. 27) → il conserve ses préjugés et, s'adressant à une servante, s'exprime comme un muflé ;
ne t'en inquiète pas, ce sont mes affaires (rép. 31) → il reste maître du jeu ;
 → complexité du caractère d'Orgon.

Le coin du formateur

Lorsque le texte s'y prête, notamment quand, en l'absence de fait de langue, les énoncés expriment des sens particuliers et complémentaires, ne pas hésiter à géminer les citations et leurs sens.

- *Eh bien, que vous importe ? S'il vous aime tant, qu'il vous épouse !* (rép. 15), *Non, d'homme d'honneur, si tu le mènes jusque là* (rép. 17), *j'ai mes raisons pour faire durer ce déguisement* (rép. 23)
 - Orgon exploite la rétention d'information : il ne ment pas puisqu'il sait que Dorante est un valet, mais il trompe Lisette qui, elle, l'ignore ;
 - ce stratagème* fait progresser l'intrigue (concept de simulation* : cf. chap. 6.1.3.3. p. 115) et permet d'établir une connivence avec le public (la double énonciation* : cf. chap. 6.1.2.5. p. 119) ;
 - Orgon abandonne par mégarde le tutoiement quand il évoque l'éventuel mariage de Lisette.
 - Il fait involontairement référence au triomphe de Silvia que Dorante consent à épouser quand il ignore encore qu'elle n'est pas une servante.

- *Votre prétendu n'aura plus de cœur à donner* (rép. 3), *Voyez-vous, demain je me garantis adorée* (rép. 14), *il la regarde et soupire* (rép. 24), – *Monsieur, elle rougit.* – *C'est donc d'indignation* (rép. 28 et 29)
= lexique galant, voire précieux ;
→ malgré le travestissement*, l'enjeu reste dépourvu de gravité ; l'amour demeure le thème essentiel, mais n'est jamais coupable ni cruel ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* est une comédie où l'amour n'est qu'un jeu : les filles jouent à l'amour pour apprendre à aimer.

3. LE TEXTE THÉÂTRAL : IL EST CONÇU POUR ÊTRE JOUÉ

[Choix des mots]

- *Charmes, appas...*
→ un thème aguichant, prétexte à jeu de scène (les servantes sont traditionnellement très décolletées) ;
Ce soir il m'aimera ; il m'adorera demain [...] demain je me garantis adorée (rép. 14) ; *j'ai ménagé sa tête ; si je m'en mêle, je la renverse ; il n'y aura pas de remède* (rép. 18) ; *Renverse, ravage, brûle, enfin épouse* (rép. 19)
= rythme des phrases ; comique de répétition ; accumulation et gradation ; reprise ironique.

[Diversité des registres]

- *Jusqu'ici je n'ai pas aidé à mes appas* (rép. 18) → tonalité de farce ;
Votre prétendu n'aura plus de cœur à donner (rép. 8) → registre précieux ;
Je lui plais [...] *il m'aimera [...]* *il m'adorera* (rép. 14) → lexique de la passion ;
Elle me priera de le rebuter (rép. 22), *il fait l'homme de conséquence* (rép. 24)
→ registre didactique ;
→ la complexité de la situation diversifie la tonalité des interventions (cf. chap. 6.3.2. p. 122-124)

[Fonctions du langage et actes de discours]

- *Car vous y serez pris* (rép. 12), *je ne vous conseille pas de les laisser faire* (rép. 10), *prenez-y garde* (rép. 18), *Bon ! tu te trompes* (rép. 27) → fonction impressive* (ou conative)
Je vous avertis qu'ils vont leur train (rép. 10), *je n'ai pas aidé à mes appas, si je m'en mêle, je la renverse* (rép. 18) → fonction suggestive* (ou poétique)
Mais dis-moi, dis-lui, je te le défends (rép. 23), *ne t'en inquiète point* (rép. 31) → nombreuses directives* (notamment au mode impératif) ;
S'il vous aime tant, qu'il vous épouse ! (rép. 15), *ma fille t'a-t-elle parlé ?*, *si elle se fâche, ne t'en inquiète point* (rép. 21 et 31) → implication de l'allocutaire* (notamment à la forme interrogative)
→ exploitation des ressources du langage (cf. chap. 6.1.4. p. 115-116) et de la rhétorique (cf. chap. 8.6., p. 192-193)

[Les sources du comique]

- *Mes appas, ils vont leur train, sur ce pied-là...* → comique de mots* ;
Je les ai laissés faire tout seuls, je la renverse... → comique de gestes* ;
Quoi ! vous ne l'en empêcheriez pas ? → comique de situation* ;
Les regards d'un valet ne l'embarrassent pas → comique de caractère* ;
→ exploitation des ressorts traditionnels du comique (cf. chap. 6.3., p. 121-122)

[L'enchaînement des répliques]

- – *Eh bien, que me veux-tu Lisette ?* – *J'ai à vous entretenir un moment* (rép. 1 et 2) = question-réponse ;
 – *Te défies-tu de ses charmes ?* – *Non, mais vous ne vous méfiez pas assez des miens* (rép. 9 et 10) = reprise d'un mot ;
 – [...] *ne se mêle-t-il pas d'aimer ma fille ?* – *C'est un original, j'ai remarqué qu'il fait l'homme de conséquence* (rép. 23 et 24) = commentaire ;
 [...] *elle rougit* [...] *elle rougit*. – [...] *ne t'en inquiète point, ce sont mes affaires* (rép. 26, 28 et 31) = rupture du dialogue
 → vivacité du dialogue, exploitation des quatre types d'enchaînement (cf. chap. 6.2.1., p. 117).

[Organisation de la scène]

- – *Eh bien, que me veux-tu Lisette ?* (rép. 1) – *Mais voici Dorante qui te cherche apparemment* (rép. 31)
 → ouverture et clôture de scène.
- *Si vous ne mettez ordre [...] cela presse [...] je n'en répons plus* (rép. 8), *Ne t'en embarrasse pas, Lisette, va ton chemin* (rép. 13), *Mais dis-moi, ma fille t'a-t-elle parlé ?* (rép. 21), *dis-lui que tu soupçonnes ce valet [...]* (rép. 31)
 → enchaînement des actions, progression dramatique.

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Le recours au « travestissement »* : costume, langage, condition... permet à la fois d'installer une progression dramatique, de faire apparaître la complexité des caractères, d'établir une connivence* avec le public et d'exploiter les ressources du comique.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] Exploitation d'un stratagème*.

[Mouvement] D'une mise en garde à l'octroi d'une mission.

[Fonction] Les limites du travestissement : Silvia préfère Dorante bien qu'il soit tenu pour un valet.

[Innovation et ouverture littéraire]

Renouveau de la comédie de Molière, Lesage et Regnard.

Complexité des caractères et finesse psychologique. Évolution du valet de comédie. Exploitation du travestissement. Art du dialogue.

Le « marivaudage »* : poursuite du courant précieux, progrès dans l'essor du féminisme.

6.3. APPROCHE DE LA TRAGÉDIE [PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ] RACINE. *BÉRÉNICE* (IV,5). 1670

Titus, vainqueur en Judée, revient à Rome avec la reine Bérénice. Ils s'aiment. Il lui a promis le mariage. La mort de l'empereur appelle Titus à régner ; mais le sénat romain et l'opinion publique refusent toute alliance avec une princesse étrangère...

Ah, Seigneur ! vous voici.

Hé bien, il est donc vrai que Titus m'abandonne ?

3 *Il faut nous séparer ; et c'est lui qui l'ordonne.*

TITUS

N'accablez point, Madame, un prince malheureux.

Il ne faut point ici nous attendre tous deux.

6 *Un trouble assez cruel¹ m'agite et me dévore,
Sans que des pleurs si chers me déchirent encore.*

Rappelez bien plutôt ce cœur, qui tant de fois

9 *M'a fait de mon devoir reconnoître la voix.*

Il en est temps. Forcez votre amour à se taire ;

Et d'un œil que la gloire et la raison éclaire²

12 *Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur.*

Vous-même contre vous fortifiez mon cœur :

Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre sa faiblesse.

15 *À retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse ;*

Où si nous ne pouvons commander à nos pleurs,

Que la gloire du moins soutienne nos douleurs,

18 *Et que tout l'univers reconnoisse sans peine*

Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine.

Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer.

BÉRÉNICE

21 *Ah ! cruel, est-il temps de me le déclarer ?*

Qu'avez-vous fait ? Hélas ! je me suis crue aimée.

Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée

24 *Ne vit plus que pour vous. Ignorez-vous vos lois,*

Quand je vous l'avouai pour la première fois ?

À quel excès d'amour m'avez-vous amenée !

27 *Que ne me disiez-vous : « Princesse infortunée³,*

Où vas-tu t'engager, et quel est ton espoir ?

Ne donne point un cœur qu'on ne peut recevoir ».

30 *Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre,*

Quand de vos seules mains ce cœur voudroit dépendre ?

Tout l'Empire⁴ a vint fois conspiré contre nous.

33 *Il étoit temps encor : que ne me quittiez-vous ?*

Mille raisons alors consoloient ma misère⁵ :

Je pouvois de ma mort accuser votre père,

36 *Le peuple, le sénat⁶, tout l'empire romain,*

Tout l'univers, plutôt qu'une si chère main.

Leur haine, dès longtemps contre moi déclarée,

39 *M'avoit à mon malheur dès longtemps préparée.*

Je n'aurois pas, Seigneur, reçu ce coup cruel

Dans le temps que⁷ j'espère un bonheur immortel ;

42 *Quand votre heureux amour peut tout ce qu'il désire,*

Lorsque Rome se tait, quand votre père expire,

Lorsque tout l'univers fléchit à vos genoux,

45 *Enfin quand je n'ai plus à redouter que vous.*

1. sens fort :
sanglant,
déchirant

2. explique, justifie
(et singulier de
proximité)

3. victime d'un
mauvais destin

4. L'Empire romain
(→ vers 36)

5. mon malheur

6. assemblée
politique – moins

puissante sous
l'Empire que

sous la
République

7. au moment où

TITUS

- Et c'est moi seul aussi qui pouvois me détruire.
 Je pouvois vivre alors et me laisser séduire⁸.
 48 Mon cœur se gardoit bien d'aller dans l'avenir
 Chercher ce qui pouvoit un jour nous désunir.
 Je voulois qu'à mes vœux rien ne fût invincible ;
 51 Je m'examinais rien, j'espérois l'impossible.
 Que sais-je ? j'espérois de mourir à vos yeux,
 Avant que d'en venir à ces cruels adieux.
 54 Les obstacles sembloient renouveler ma flamme.
 Tout l'Empire parloit ; mais la gloire, Madame,
 Ne s'étoit point encor fait entendre à mon cœur
 57 Du ton dont elle parle au cœur d'un empereur.
 Je sais tous les tourments où ce dessein me livre ;
 Je sens bien que sans vous je ne saurois plus vivre,
 60 Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner ;
 Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.

8. au sens originel :
détourner, égarer

BÉRÉNICE

- Hé bien ! réglez, cruel ; contentez⁹ votre gloire :
 63 Je ne dispute¹⁰ plus. J'attendois, pour vous croire,
 Que cette même bouche, après mille serments
 D'un amour qui devoit unir tous nos moments,
 66 Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle,
 M'ordonnât elle-même une absence éternelle.
 Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu.
 69 Je n'écoute plus rien ; et pour jamais, adieu.

9. donner
satisfaction à
10. je n'argumente,
je ne discute plus

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Racine (1639-1699) fit représenter dix tragédies, dont *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674) et *Phèdre* (1677), ainsi que la comédie *Les Plaideurs* (1668).

Influencé par la doctrine janséniste : un christianisme exigeant et austère, mais menant, en regard, une vie mondaine et tumultueuse, il a décrit les ravages de la passion chez des êtres victimes d'un destin exceptionnel, mais qui donnent cependant l'image de femmes et d'hommes « tels qu'ils sont, et non tels qu'ils devraient être », contrairement aux personnages de Corneille.

Il a écrit les plus beaux vers de la langue française, imaginé des progressions dramatiques irrépressibles, et donné de la passion une représentation souvent réaliste, suscitant, en accord avec la visée classique, *la terreur et la pitié*.

[L'œuvre]

Bérénice (1670) associe deux passions pour une même femme : celle d'Antiochus, qui aime sincèrement, mais sans espoir, et s'efface ; celle de Titus, qui a aimé, aime encore, mais cède à l'ambition. Quant à l'héroïne, elle incarne à la fois la passion douloureuse et la dignité inflexible de la femme éconduite et blessée.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

Dans cette œuvre classique, mais originale, le sentiment tragique* cède la place au registre pathétique* puisqu'il naît d'une triple souffrance, à l'exclusion de tout désir de donner la mort à l'autre.

Dans la scène 5 de l'acte IV, le texte conversationnel* se fait argumentatif puisque la crise portée à son paroxysme oppose deux logiques irréductibles, nées de situations distinctes et révélant des caractères contrastés.

Il appartient évidemment au système énonciatif du discours : dialogue direct aux première et deuxième personnes, prédominance du présent, associé au passé composé et au conditionnel, et nombreux déictiques*, mais aussi dramatisation du dialogue par le mode impératif et la forme interrogative.

Le coin du formateur

Pour comprendre la scène 5 de l'acte IV, le lecteur a besoin de connaître **deux informations** données auparavant.

Comme la règle consiste à n'expliquer que le texte proposé, et qu'il ne s'agit pas de commentaires, mais de renseignements, elles doivent être présentées **en introduction** au titre des « observations préalables ».

Rome, par une loi qui ne se peut changer,

N'admet avec son sang aucun sang étranger [...]

(vers 377 et 378, acte II, scène 2) ; le confident (Paulin)

→ S'il choisit de régner, Titus ne peut épouser Bérénice.

• *Pour jamais je vais m'en séparer [...]*

Et si je penche enfin du côté de ma gloire,

Crois qu'il m'en a coûté pour vaincre tant d'amour.

(vers 446, 452 et 453, même scène, Titus à Paulin)

→ Titus a déjà pris la décision de rompre avec Bérénice.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Quels sont les enjeux du conflit tragique dans une scène de crise ?, hypothèse ainsi déclinée :

- Confrontation de deux passions.
- Confrontation de deux caractères.
- Confrontation de deux logiques.

1. CONFRONTATION DE DEUX PASSIONS

[La passion de la gloire chez Titus]

- *M'a fait de mon devoir reconnoître la voix* (vers 9), *Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur* (v. 12) ; *les pleurs d'un empereur* (v. 19), *au cœur d'un empereur* (v. 57), *Tout l'Empire parlait* (v. 55), *il faut régner* (v. 61)
= lexique du **devoir** et du **pouvoir** (verbes modaux*) ;
→ Titus énonce de nobles motivations, proches de la raison d'État.
- *Il ne faut point ici nous attendre* (v. 5), *Il en est temps* (v. 10), *il faut nous séparer* (v. 20). *Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner* (v. 61)
= reprise de la **forme impersonnelle**, donc dépourvue de « référents* » précis ;
= opposition entre le plaisir de *vivre* et le devoir de *régner* ;
→ évocation d'une **nécessité** étrangère à la volonté humaine et présentée comme **inéluctable** : le devoir de régner.
- *Un trouble assez cruel m'agite et me dévore* (v. 6), *nos douleurs* (v. 17), *pleurs* (v. 15 et 19), *tourments* (v. 58)
= lexique et langage de la **passion*** ;
→ le *trouble* nouveau ressenti par Titus est une autre passion.
nous attendre (v. 5), *fortifiez mon cœur* (v. 13), *vaincre sa faiblesse* (v. 14), *des pleurs qui m'échappent sans cesse* (v. 15), *me laisser séduire [égarer]* (v. 47)
= lexique plutôt dépréciatif du sentiment amoureux ;
→ Titus **dévalorise l'amour** pour mieux **valoriser l'ambition**.
- *que la gloire et la raison éclaire* (v. 11), *Que la gloire [...] soutienne [...]* (v. 17), *Mais la gloire, Madame, Ne s'était point encor fait entendre à mon cœur Du ton dont elle parle au cœur d'un empereur* (v. 55, 56 et 57), *Contentez votre gloire* (v. 62)

- = réitération du mot *gloire* ; chez Racine, notamment, il désigne aussi bien la renommée méritée que la fierté éprouvée (« Il y a une sottise gloire et une belle gloire ». Richelet. *Dictionnaire contemporain*)
- = opposition cynique entre le sentiment de gloire éprouvé avant et après l'accession au pouvoir ;
- Chez Titus, la passion amoureuse est surpassée par le désir de gloire.
- Vers de trente syllabes introduit par un contre-rejet → expressivité (v. 55, 56, 57)
- En outre, Titus n'évoque ni un projet de règne, ni l'éventualité de refuser le trône.

[La passion amoureuse chez Bérénice]

- *aimée* (v. 22), *plaisir de vous voir* (v. 23), *excès d'amour* (v. 26), *cœur* (v. 29 et 31), *une si chère main* (v. 37), *bonheur immortel* (v. 41), *heureux amour* (v. 42), *cette bouche* (v. 64 et 66), *D'un amour qui devait unir tous nos moments* (v. 65)
- = lexique de l'**amour** ; registre précieux*, voire romanesque* ; langage ressenti comme sincère ;
- *Cruel* (v. 21, 30, 39 et 62), *infortunée* (v. 27), *conspire contre nous* (v. 32), *ma misère* [malheur] (v. 34), *ma mort* (v. 35), *malheur* (v. 39), *reçu ce coup cruel* (v. 40),
- = lexique de la **souffrance** ; registre pathétique*, voire tragique* ;
- Bérénice est en proie à la passion amoureuse (au double sens du mot passion*).
- *de vos seules mains* (v. 21), *ne vit plus que pour vous* (v. 24), *tout l'univers* (v. 37 et 44), *tout ce qu'il désire* (v. 42), *quand je n'ai plus à redouter que vous* (v. 45), *je ne dispute plus* (v. 63), *tous nos moments* (v. 65), *Je n'écoute plus rien ; et pour jamais, adieu* (v. 69) = **termes d'absolu*** ;
- *mille raisons* (v. 34), *leur haine* (v. 38), *un bonheur immortel* (v. 41), *Lorsque tout l'Univers fléchit à vos genoux* (v. 44), *mille serments* (v. 64), *une absence éternelle* (v. 67) = **hyperboles*** ;
- *accuser votre père*, *Le peuple*, *le sénat*, *tout l'Empire romain*, *Tout l'univers* (v. 35, 36 et 37) = **gradation***, **contre-rejet*** et **rejet*** ;
- *Ah ! cruel, est-il temps de me le déclarer ?* (v. 21), *Qu'avez-vous fait ?* (v. 22), *Ignorez-vous vos lois* (v. 24), *À quel excès d'amour m'avez-vous amenée ?* (v. 26), *Que ne me disiez-vous* (v. 27), *Où vas-tu t'engager et quel est ton espoir ?* (v. 28), *que ne me quittiez-vous ?* (v. 33), *Hé bien ! réglez, cruel* (v. 62)
- = suite presque ininterrompue d'**exclamations** et d'**interrogations** ;
- tous faits de langue révélant la **passion** du locuteur, nourrie d'**humiliation** et de **révolte**.

Le coin du formateur

Aux énoncés qui déclarent et aux procédés qui révèlent, ajoutons encore les faits stylistiques qui **suggèrent** :

Ah ! cruel, / est-il temps de me le déclarer ? / Qu'avez-vous fait ? / Hélas ! / je me suis crue aimée / (v. 21 et 22)

= 3 syllabes + 9 syll. + 4 syll. + 2 syll. + 6 syll. ; rupture du rythme habituel de l'alexandrin.

Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre ? (v. 30), *Mille raisons alors consolent ma misère* (v. 34)

= retour de sonorités expressives (en [R] et en [m])

- Bérénice oppose l'amour à la gloire : il ne s'agit donc pas d'un conflit de valeurs, plutôt cornélien, mais d'un conflit d'émotions, franchement racien – prêtant de surcroît à une homme et à une femme des attentes traditionnellement masculine et féminine.

2. CONFRONTATION DE DEUX CARACTÈRES

[Les faiblesses de Titus]

- *Rappelez bien plutôt ce cœur (v. 8), Forcez votre amour à se taire (v. 10), Vous-même contre vous fortifiez mon cœur : Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre sa faiblesse (v. 13 et 14)*
= aveu de **faiblesse** et appel à l'aide ;
- *Je pouvais vivre alors et me laisser séduire (v. 47) ; Je voulais qu'à mes yeux rien ne fût invincible (v. 50) ; Mon cœur se gardoit bien d'aller dans l'avenir (v. 48) ; Je m'examinais rien, j'espérais l'impossible (v. 50)*
= langage de l'insouciance et de l'inconscience ;
- *J'espérais de mourir à vos yeux (v. 52), Je sens bien que sans vous je ne saurois plus vivre (v. 59)*
= langage convenu, mais de **mauvaise foi**.
→ Titus révèle son incapacité à affronter la vie, puis la rupture, faute d'un amour assez fort pour l'emporter sur le désir de gloire. Il est médiocre et lâche.

[La détermination de Bérénice]

- *Hélas ! je me suis crue aimée (v. 22), mon âme [...] Ne vit plus que pour vous (v. 23 et 24) ; Que ne me disiez-vous : « Princesse infortunée, Où vas-tu t'engager, et quel est ton espoir ? Ne donne point un cœur qu'on ne peut recevoir » (v. 27, 28 et 29)*
= langage de la **sincérité** ; discours, prêté à Titus, qu'elle aurait pu entendre.
- *Il étoit temps encor : que ne me quittiez-vous ? (v. 33), Contentez votre gloire (v. 62), après mille serments (v. 64), s'avouant infidèle (v. 66)*
= langage de la **désillusion** et du **mépris** (contentez).
- *Je ne dispute plus (v. 63), je n'écoute plus rien ; et pour jamais, adieu (v. 69)*
○ Rythme décroissant, très expressif : 6 syllabes + 4 syll. + 2 syll. ;
= langage de la détermination (toutefois la tirade se poursuit) ;
→ Bérénice oppose la **dignité** d'une femme blessée et manifeste sa **force de caractère**, en contraste avec celui de l'homme ;
→ Une situation traditionnelle exprimée dans un registre pathétique*.

3. CONFRONTATION DE DEUX LOGIQUES

[Une argumentation rationnelle destinée à « convaincre* »]

- *Ignorez-vous vos lois Quand je vous l'avouai pour la première fois ? (v. 24 et 25), Tout l'Empire à vingt fois conspiré contre nous. Il étoit temps encor (v. 32 et 33)*
= marques temporelles (*quand, lorsque, alors...*), alternance des temps du passé et du présent, implication de l'allocutaire* (*Que ne me disiez-vous [...]*)
= raisonnement de type **historique** : permanence des interdits ;
- *Votre père, Le peuple, le sénat, tout l'empire romain, Tout l'univers (v. 35, 36 et 37) ; Lorsque Rome se tait, quand votre père expire, Lorsque tout l'univers fléchit à vos genoux (v. 43 et 44)*
= comparaison des oppositions d'hier et des possibilités d'aujourd'hui ; références précises aux ennemis du couple ;
= raisonnement de type **logique** : disparition des motifs de rupture.

[Une argumentation affective destinée à « persuader* »]

- *Sans que des pleurs si chers me déchirent encore (v. 6) Et que tout l'univers reconnoisse sans peine Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine (v. 18 et 19)*
= appel – pitoyable – à la **pitié** ;

- *Ou si nous ne pouvons commander à nos pleurs, Que la gloire du moins soutienne nos douleurs* (v. 16 et 17)
= **compensation** d'une émotion par une autre ;
- *Un trouble [...] m'agite et me dévore* (v. 6), *des pleurs si chers me déchirent* (v. 7), *des pleurs qui m'échappent* (v. 15), *Mon cœur se gardait bien* (v. 48), *la gloire [...] Ne s'était point encor fait entendre* (v. 56), *mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner* (v. 60)
= fait de langue particulièrement significatif (thématisation*) : substitution d'agents extérieurs et fictifs au sujet responsable attendu (je) ;
→ Titus se présente comme la **victime** de son amour et se borne à solliciter les **bons sentiments** de Bérénice.

[CONCLUSION]

[Vérification de l'hypothèse de lecture]

Le dialogue révèle d'inconciliables divergences entre deux êtres qui se sont aimés et qui s'aiment encore, mais dont l'un, devenant empereur, privilégie désormais la gloire aux dépens de l'amour.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Fonction] Scène de crise conduisant à la rupture.

[Unité] Révélation de deux tempéraments.

[Mouvement] De la force de l'une à la faiblesse de l'autre.

[Innovation] Transposition tragique d'une scène de genre traditionnelle de comédie ou de roman.

[Ouverture littéraire]

- « À la colère des dieux succède la colère des hommes » :
alors que Phèdre est victime de Vénus, dans une tragédie dite « janséniste » puisque le personnage est « prédestiné » (*Ces dieux qui, dans mon flanc, Ont allumé le feu fatal à tout mon sang*), les personnages de Bérénice, mais aussi d'*Andromaque*, de *Britannicus*, de *Mithridate* – sont victimes de femmes et d'hommes, voire de la société et de l'opinion, en proie à des passions proprement humaines.
- Cette tragédie contribue à donner de la femme et de l'homme, unis par une relation amoureuse, une image traditionnelle de lâcheté et d'humiliation

6.4. ASPECT PARTICULIER : LA DOUBLE ÉNONCIATION [PLAN DÉTAILLÉ D'EXPLICATION ORALE LINÉAIRE]

JEAN COCTEAU. *LA MACHINE INFERNALE* (II). © GRASSET. 1934

Le roi Laiüs vient de mourir et son fantôme s'efforce de mettre en garde la reine Jocaste contre l'accomplissement final de l'oracle : son union avec son fils Œdipe.

Au début de l'acte II, ayant pour titre : *La rencontre d'Œdipe et du Sphinx*, une jeune fille ayant l'apparence du monstre se dit « *lasse de tuer* ».

3 LA MATRONE¹ – Bonne nuit (*Fausse sortie*). Et... dites... ne traînez pas en route. Je sais que ni vous ni moi n'avons grand chose à craindre... mais je ne serai pas fière tant que je ne serai pas dans les murs.

1. mère de famille imposante et expérimentée

LE SPHINX² – Vous craignez les voleurs ?

6 LA MATRONE – Les voleurs ! Justes dieux, que pourraient-ils me prendre ? Non, non ma petite. D'où sortez-vous ? On voit que vous n'êtes pas de la ville. Il s'agit bien des voleurs. Il s'agit du Sphinx !

2. monstre fabuleux au corps de lion (force ?), à tête humaine (perspicacité ?), pourvu de seins (séduction ?) et d'ailes (mobilité ?) ; symbole de puissance et de protection dans la mythologie égyptienne ; postée à l'entrée de Thèbes dans la mythologie grecque, la chienne qui chante posait des énigmes aux voyageurs et dévorait ceux qui ne savaient pas les résoudre

LE SPHINX – Vous y croyez vraiment, vraiment vous, madame, à cette histoire-là ?

12 LA MATRONE – Cette histoire-là ! Que vous êtes jeune. La jeunesse est incrédule. Si, si. Voilà comment il arrive des malheurs.

15 Sans parler du Sphinx, je vous cite un exemple de ma famille. Mon frère, de chez qui je rentre...

(Elle s'assied et baisse la voix). Il avait épousé une grande, belle femme blonde, une femme du Nord. Une nuit, il se réveille et qu'est-ce qu'il trouve ? Sa femme couchée, sans tête et sans entrailles. C'était un vampire. Après la première émotion, mon

21 frère ne fait ni une ni deux ; il cherche un œuf et le pose sur l'oreiller, à la place de la tête de sa femme. C'est le moyen d'empêcher les vampires³ de rentrer dans leurs corps. Tout à

24 coup, il entend des plaintes. C'étaient la tête et les entrailles affolées qui voletaient à travers la chambre et qui suppliaient mon frère d'ôter l'œuf. Et mon frère refuse, et la tête passe des

27 plaintes à la colère, de la colère aux larmes et des larmes aux caresses. Bref, mon imbécile de frère ôte l'œuf et laisse rentrer sa femme. Maintenant, il sait que sa femme est un vampire, et

30 mes fils se moquent de leur oncle. Ils prétendent qu'il invente ce vampire de toutes pièces pour cacher que sa femme sortait bel et bien avec son corps et qu'il le laissait rentrer, et qu'il est

33 un lâche, et qu'il en a honte. Mais moi, je sais que ma belle-sœur est un vampire, je le sais... Et mes fils risquent d'épouser des monstres d'enfer parce qu'ils s'obstinent à être in-créd-
36 du-les.

Ainsi, le sphinx, excusez si je vous choque, il faut être vous et mes fils pour ne pas y croire.

3. fantôme se nourrissant de sang des vivants

39 LE SPHINX – Vos fils... ?

LA MATRONE – Pas le morveux qui s'est jeté dans vos jambes.
Je parle d'un autre fils de dix-sept ans...

42 LE SPHINX – Vous avez plusieurs fils ?

LA MATRONE – J'en avais quatre. Il m'en reste trois : sept ans,
seize ans et dix-sept ans. Et je vous assure que, depuis cette
45 maudite bête, la maison est devenue inhabitable.

LE SPHINX – Vos fils se disputent ?

LA MATRONE – Mademoiselle, c'est-à-dire que c'est impossible
48 de s'entendre. Celui de seize ans s'occupe de politique. Le
Sphinx, qu'il dit, c'est un loup-garou⁴ pour tromper le pauvre
monde. Il y a peut-être eu quelque chose comme votre Sphinx
51 – c'est mon fils qui s'exprime – maintenant votre Sphinx est
mort ; c'est une arme entre les mains des prêtres et un prétexte
aux micmacs⁵ de la police. On égorge, on pille, on
54 épouvante le peuple, et on rejette tout sur le Sphinx. Le Sphinx
a bon dos. C'est à cause du Sphinx qu'on crève de famine, que
les prix montent, que les bandes de pillards infestent les
57 campagnes ; c'est à cause du Sphinx que rien ne marche, que
personne ne gouverne, que les faillites se succèdent, que les
temples regorgent d'offrandes tandis que les mères et les
60 épouses perdent leur gagne-pain, que les étrangers qui
dépensent se sauvent de la ville ; et il faut le voir,
mademoiselle, monter sur la table, criant, gesticulant,
63 piétinant ; et il dénonce les coupables, il prêche la révolte, il
stimule les anarchistes⁶, il crie à tue-tête des noms de quoi
nous faire pendre tous. Et entre nous,... moi qui vous parle,
66 tenez... Mademoiselle, je sais qu'il existe le Sphinx... mais on
en profite. C'est certain qu'on en profite. Il faudrait un homme
de poigne, un dictateur !

4. être humain
transformé en
loup

5. manœuvres
secrètes et
compliquées

6. agitateurs
violents, en
révolte contre le
pouvoir

69 LE SPHINX – Et... le frère de votre jeune dictateur ?

LA MATRONE – Ça, c'est un autre genre. Il méprise son frère,
il me méprise, il méprise la ville, il méprise les dieux, il méprise
72 tout. On se demande où il va chercher ce qu'il vous sort. Il
déclare que le Sphinx l'intéresserait s'il tuait pour tuer, mais
que notre Sphinx est de la clique⁷ des oracles⁸ et qu'il ne
75 l'intéresse pas.

LE SPHINX – Et votre quatrième fils ? Votre deuil date...

LA MATRONE – Je l'ai perdu voilà presque une année. Il venait
78 d'avoir dix-neuf ans.

LE SPHINX – Pauvre femme... Et, de quoi est-il mort ?

LA MATRONE – Il est mort au Sphinx.

7. petit groupe
défendant des
intérêts privés
communs

8. interprétation
par les prêtres
d'autrefois de
signes
permettant de
prédire l'avenir

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Poète, auteur dramatique, romancier, cinéaste, illustrateur et peintre, Jean Cocteau (1889-1963) a fait dire à la Poésie : *Je suis un mensonge qui dit la vérité*. Cet acte de foi explique en partie l'aspect baroque de son œuvre : disparate et onirique.

Il s'est souvent inspiré des mythes antiques : *Antigone* (1922), *Orphée* (1925, 1951, 1959), *L'Éternel retour* (1943), *La Belle et la Bête* (1946)... en vue de les actualiser, de les démystifier et de reformuler leur message intemporel à la lumière de son propre imaginaire.

[L'œuvre]

Le titre de la pièce : *La Machine infernale* (1934) fait référence à la tragédie classique où se joue l'accomplissement inéluctable d'un destin annoncé (et souvent décidé) par les dieux.

En introduisant des anachronismes, en juxtaposant tous les registres de langue, en imaginant des rencontres impossibles, Cocteau affirme la vérité du mythe, dénonce la cruauté des dieux, exprime la misère des hommes.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

Simultanément comique, tragique et poétique, la pièce associe les personnages du mythe d'autrefois aux préoccupations de la société d'aujourd'hui.

L'alternance d'une tirade narrative, plutôt burlesque, et d'une tirade délibérative, plutôt politique, comportant d'incessantes références aux croyances et aux mœurs contemporaines, installe une connivence culturelle amusée entre l'auteur et son public.

Le système énonciatif est celui du discours : discours direct à la première et seconde personnes, prédominance du présent, déséquilibre des interventions. Dans cette scène, le Sphinx est le faire-valoir de la Matrone, et répond d'autant plus volontiers à ses questions qu'elle ignore son identité.

[Hypothèse de lecture]

Comment s'exprime la double énonciation* ? et quel rôle joue-t-elle dans cette scène ?

ANALYSE LINÉAIRE DU TEXTE

[Premier échange entre la Matrone et le Sphinx]

Le coin du formateur

Pourquoi regrouper les quatre premières répliques et le début de la cinquième ? parce qu'elles constituent une première unité du texte ayant pour fonction d'introduire la première tirade.

Il en va de même pour les cinq répliques introduisant la seconde tirade, et les six dernières associant une troisième tirade (sur le troisième fils) et une chute* dramatique.

- *ne traînez pas en route* (l. 1), *Vous craignez les voleurs ?* (l. 5) + *craindre, murs, prendre, voleurs* (mot cité trois fois)
= champ lexical de l'insécurité ;
→ conseil de prudence d'une mère à une jeune fille, mais témoignage aussi d'une inquiétude générale.

- *Il s'agit du Sphinx* (l. 8), *cette histoire-là* (l. 11), *La jeunesse est incrédule* (l. 12), *Voilà comment il arrive des malheurs* (l. 13)
 - = association immédiate du Sphinx à l'insécurité ;
 - = emploi de la forme impersonnelle (*il arrive*) évoquant un consensus : dans une société dominée par les croyances et la pratique religieuse, toute incrédulité est suspecte ;
 - introduction de la première tirade, révélant, dès les premiers mots, **le besoin de la Matrone de faire partager ses craintes** en dépit de son assurance ;
 - **première connivence** avec le public, qui sait ce que le personnage ignore ; l'effet de simulation* est d'autant plus fort que le choix du travestissement* en jeune fille donne du Sphinx une image déroutante.

[Première tirade de la Matrone]

- *Sans parler du Sphinx, je vous cite un exemple de ma famille* (l. 15), *Mon frère de chez qui je rentre...* (l. 16)
 - = la Matrone parle par « préterition* » : elle dit ce qu'elle dit ne pas dire → obsession inconsciente ;
 - témoignage réduit à l'exemple, et à l'exemple personnel, ponctuel et peu vérifiable, dépourvu de valeur démonstrative.
- *Il avait épousé* (l. 17), *Une nuit il se réveille* (l. 18), *Après la première émotion* (l. 20), *Et mon frère refuse, et la tête passe des plaintes à la colère, de la colère aux larmes et des larmes aux caresses* (l. 26)
 - = texte **narratif** : verbes d'action, phrases à éléments coordonnés, souvent juxtaposés, parfois nominales ; indices temporels et enchaînements précipités.
 - et qu'est-ce qu'il trouve ?* (l. 19), *ne fait ni une ni deux* (l. 21), *mon imbécile de frère* (l. 28), *Excusez si je vous choque* (l. 37), *Pas le morveux* (l. 40),
 - = langage **oral** et familier, discréditant le témoignage ;
 - = interpellation de l'allocutaire*, volonté de persuader.
- Une grande, belle femme blonde, une femme du Nord* (l. 77) ; *sans tête et sans entrailles* (l. 19), *C'était un vampire* (l. 20), *les entrailles affolées qui voletaient* (l. 24), *qui suppliaient [...] d'ôter l'œuf* (l. 25)
 - = une femme à l'opposé du type grec, donc suspecte ;
 - = thématique du vampire ; détails burlesques ;
 - restitution sévère de la « vox populi » (opinion populaire) : imagination débridée, absence d'esprit critique, conviction sans fondement... ;
 - outrance probablement destinée à établir une seconde connivence ; implication malicieuse de l'auteur par l'intermédiaire de la « voix narrative » (cf. La double énonciation, chap. 6.2.5. p. 119) ;
 - illustration de la naissance d'une « rumeur » ; addition, notamment, de détails suggestifs destinés à rendre crédible l'invraisemblable (*C'est le moyen d'empêcher les vampires de rentrer dans leur corps* (l. 22)).
- Texte « baroque* » (composé d'éléments disparates) mêlant ici les registres : familier, burlesque* et lyrique*...
- *Maintenant, il sait que sa femme est un vampire* (l. 29), *Ils prétendent qu'il invente ce vampire de toutes pièces pour cacher que sa femme sortait bel et bien avec son corps et qu'il le laissait entrer* (l. 30)
 - = commentaire final opposant deux opinions inconciliables : **superstition** chez la Matrone, **démystification*** chez les fils (plus jeunes, donc plus lucides et plus affranchis) ;
 - = évocation sarcastique de l'infidélité prêtée aux épouses (*sortait avec son corps*) ;

→ **démystification** de la superstition par l'évolution du genre tragique et fantastique vers le vaudeville.

- *Mais moi, je sais [...], je le sais...* (l. 33), *parce qu'ils s'obstinent à être incroyables* (l. 35)

= affirmation passionnelle dépourvue d'arguments ;

= recours à l'hyperbole* (*monstres d'enfer*) révélant la passion, et au ton péremptoire (*in-crê-du-les*), exprimant la certitude.

→ **persistance** de la superstition ;

○ comique de situation : la Matrone dénonce l'incrédulité (*il faut être vous et mes fils pour ne pas y croire*) alors qu'elle se trouve en présence du Sphinx.

[Reprise du dialogue entre la Matrone et le Sphinx]

- *Vos fils... ?* (l. 39), *Vos fils se disputent ?* (l. 46)

= reprise du mot *fils* pour relancer le débat ;

→ introduction de la seconde tirade sur une autre thématique.

[Seconde tirade de la Matrone]

- *Pour tromper le pauvre monde* (l. 49), *qu'il dit* (l. 49), *c'est mon fils qui s'exprime* (l. 51), *micmacs de la police* (l. 53), *on crève de famine* (l. 55), *rien ne marche* (l. 57), *moi qui vous parle* (l. 65), *la clique des oracles* (l. 74)

= persistance du langage familier, contrastant avec la pensée qui s'exprime (et pastiche du langage « **populiste** ») ;

= volonté de se démarquer d'une opinion contraire à sa propre conviction.

- *aux micmacs de la police* (l. 53), *les prix montent* (l. 56), *personne ne gouverne* (l. 58), *les faillites se succèdent* (l. 58), *les mères et les épouses perdent leur gagne-pain* (l. 59), *les étrangers qui dépensent se sauvent* (l. 60), *il prêche la révolte : il stimule les anarchistes* (l. 63)

= apparition d'un nouveau lexique : **social, économique et politique** ;

= **références précises et pertinentes*** à l'actualité des années trente : crise économique de 1929, scandales financiers, ligues d'extrême droite... (plaisamment associée à l'antiquité (*bandes de pillards, on crève de famine, les temps regorgent d'offrandes*)) ;

→ les **anachronismes*** font apparaître la permanence des crises, et confirment la double énonciation ;

○ *Les temples regorgent d'offrandes [...]* : recours au surnaturel en temps de crise ; *les mères et les épouses perdent leur gagne-pain* : les femmes premières victimes du chômage ; *les étrangers qui dépensent* : distinction entre touristes et immigrés = pertinence du discours.

- *Le Sphinx [...] c'est un loup-garou pour tromper le pauvre monde* (l. 48) ; *Il faudrait un homme de poigne, un dictateur !* (l. 67)

= référence au concept de **bouc émissaire*** (les Juifs sous le Nazisme), et à l'avènement des **régimes totalitaires** (constitués sur les ruines de sociétés en faillite) ;

= formulation de deux opinions : l'une, de nouveau démystificatrice, chez le fils ; l'autre, très représentative de la tentation autoritaire, chez la mère ;

→ double énonciation évidente en 1934 : personne n'ignore ces faits ;

→ démystification d'un mythe antique étendue à l'histoire contemporaine.

- *Une arme, crève, infestent, révolte, anarchistes, tue-tête, nous faire pendre tous*

= termes violents ; lexique de la guerre civile.

On égorge, on pille, on épouvante (l. 53), *criant, gesticulant, piétinant* (l. 62), *il dénonce [...], il prêche [...], il stimule [...]* (l. 63)

= gradation ;

= enchaînement thématique* à **thème constant*** ;

- = **évolution significative** du *on* à valeur générale au *il* désignant une personne particulière (annonçant la « chute ») ;
qu'on crève de famine (5 syllabes entendues), *que les prix montent* (4 syll.), *que les bandes de pillards infestent la campagne* (12 syll.) (l. 55) ; *que rien ne marche* (4 syll.), *que personne ne gouverne* (6 syll.), *que les faillites se succèdent* (7 syll.), *que les temples regorgent d'offrandes* (7 syll.), *tandis que les mères et les épouses perdent leur gagne-pain* (13 syll.) (l. 57) = **rythme croissant** en fin de phrase ;
Il faudrait un homme de poigne, un dictateur (l. 67)
 = **chute*** significative, en référence à l'idéologie totalitaire
 → reconstitution d'un **discours politique de tribunal populaire** ;
 → expression d'une idéologie **populiste**, autoritaire et démagogique.

[Troisième échange entre le Sphinx et la Matrone]

- *Il méprise son frère, il me méprise, il méprise la ville, il méprise les dieux, il méprise tout* (l. 70)
 = reprise d'un verbe au sens fort ; succession d'objets d'importance croissante ;
 → référence à l'idéologie « **nihiliste** », pessimiste et nourrie de désillusion.
Le Sphinx l'intéresserait s'il tuait pour tuer (l. 73)
 → référence à « **l'acte gratuit** », popularisé par Gide (*Les Caves du Vatican*).
Il est mort au Sphinx (l. 80)
 = détournement* de l'expression : « mort à la guerre » ; nouvelle chute expressive ;
 → confirmation tragique d'une conviction affirmée.

[CONCLUSION]

[Vérification de l'hypothèse de lecture]

La sollicitation du public : double énonciation et connivence culturelle, s'exprime dans les deux tirades, à propos de thèmes différents, et fait apparaître la permanence dans le temps de la crédulité populaire et de l'exploitation qui en est faite, autrefois par les prêtres, aujourd'hui par les politiques (« tribuns » populaires).

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

- [Fonction] Permanence de la crédulité ; démystification incidente de la théorie du « bouc émissaire ».
- [Unité] Installation d'une connivence culturelle.
- [Mouvement] De la superstition au populisme.
- [Innovation] Exploitation des anachronismes et de la double énonciation.

[Ouverture littéraire]

La littérature engagée* ; quelques exemples diversifiés : d'Aubigné (*Les Tragiques*. 1575) ; Voltaire (*L'Ingénu*. 1767) ; Hugo (*Les Châtiments*. 1853) ; Zola (*Germinal*. 1885) ; Peguy (*Le Mystère des Saints Innocents*. 1912) ; France (*Les Dieux ont soif*. 1912) ; Aragon (*La Diane française*. 1946) ; Ionesco (*Rhinocéros*. 1958) ; Césaire (*La Tragédie du roi Christophe*. 1963)...

APPROCHE DE LA POÉSIE

7.1. INFORMATION PRÉLIMINAIRE ET QUESTIONNEMENT SPÉCIFIQUE

1. UN PRÉALABLE : LA LANGUE LITTÉRAIRE

1.1. *Animus et anima*

La langue littéraire est un langage conçu et **construit** en vue de rendre une communication expressive et significative. Elle choisit les mots, les constructions, les effets de manière à solliciter l'esprit, mais aussi la **sensibilité** et l'**imagination** : **la prose nomme, la poésie suggère** – c'est le dialogue entre « animus* » : l'esprit, et « anima* » : l'âme.

1.2. Une personne. La société

La langue littéraire est **une création personnelle et sociale**. Elle exprime la **sensibilité d'un être particulier**, naît souvent d'une émotion, suscite d'autres émotions chez d'autres êtres. C'est pourquoi tout œuvre littéraire a **deux auteurs** : **l'écrivain et le lecteur**, dont les lectures diffèrent d'une personne à l'autre, et au cours d'une même vie, d'une situation à l'autre.

Elle s'enracine, en outre, dans une **société**, et souvent un **milieu** ; dans une **époque**, et souvent un **moment**. Elle naît d'une **culture**, individuelle et collective, et tend à la renouveler en imposant **d'autres valeurs**. D'où les **courants de pensée**, comme les Lumières, les **courants littéraires**, comme les Classiques, presque toujours confondus d'ailleurs : le Romantisme, le Surréalisme, le Théâtre de l'Absurde, la littérature engagée...

1.3. Le style, c'est l'homme

Le langage commun est surtout conçu, voire improvisé, pour communiquer, transmettre un message. Mais il est renouvelé, actualisé, enrichi par une double récréation (récréation ?...) **de l'écrivain dans l'œuvre, d'une communauté dans l'usage**. Qui a imaginé d'appeler la guillotine, alors réservée aux hommes, « la veuve » ?

Toutefois, l'écrivain qui s'impose et qui dure est toujours celui qui **personnalise sa langue au point de créer un « style* »** : la passion chez Racine, l'ironie chez Voltaire, l'imagination chez Hugo, l'analyse chez Proust, la sensation chez Colette, la dérision chez Ionesco... Il est essentiellement celui qui écrit « comme personne avec les mots de tout le monde »... Et la recherche d'une expression originale est la finalité de toute œuvre.

A. LINGUISTIQUE

2. LES FIGURES DE STYLE

Les figures de style, ou figures de rhétorique, ou tropes... sont des **procédés d'écriture** permettant de **produire un effet**.

La plupart d'entre elles sont citées et exploitées dans les différents chapitres de ce manuel, notamment au titre de **faits de langue inducteurs*** en explication de texte.

Quelques unes, notamment dans le chapitre suivant, font l'objet d'une analyse plus détaillée dans la mesure où elles intéressent plus particulièrement la poésie.

Toutes sont définies et illustrées dans le **lexique** situé en fin d'ouvrage, classées dans l'ordre alphabétique, comme les autres notions, en vue de faciliter leur recherche.

Elles sont enfin regroupées ici en quatre familles, **selon leurs visées fonctionnelles**, afin d'en présenter **une vue d'ensemble organisée**.

N'ont été retenues que celles qui donnent du sens au mot ou à la phrase – à l'exclusion de celles dont l'intérêt est purement historique comme la *crase* ou l'*épenthèse*.

2.1. Les figures de diction

Elles concernent surtout la formation et l'articulation d'un mot : *aphérèse** et *apocope**, *diérèse** et *synérèse** ; l'effet sonore : *allitération**, *assonance**, *homophonie** et *harmonie imitative**, *métathèse** (ou *contrepet**) et *jeu de mot* ; l'effet de rythme : *enjambement**, *rejet** et *contre-rejet**.

2.2. Les figures de substitution et de représentation

Elles désignent une réalité à l'aide d'une autre réalité qui fait image et lui donne du sens : *comparaison** et *métaphore**, *symbole** et *allégorie**, *personnification** et *réification**, *métaphore filée** et *glissement d'images** ; *catachrèse**, *métonymie**, *périphrase** et *antonomase**.

2.3. Les figures d'insistance et d'atténuation

*Hyperbole**, *euphémisme** et *litote** ; *énumération**, *accumulation** et *gradation** ; *allusion**, *ellipse** et *reprise** ; *anaphore**, *antéposition** (ou *thématisation**) et *hyperbate** (ou *chute**) ; *apostrophe**, *invective**, *prosopopée**, *hypotypose** ; *pléonasm** et *anacoluth**.

2.4. Les figures d'équivalence et d'opposition

*Comparaison**, *parallélisme** et *chiasme** ; *antithèse** et *alternative** ; *oxymore** et *zeugme** (ou « *alliances de mots contradictoires* ») ; *équivoque**, *antiphrase** et *paradoxe** ; *prolepse**.

Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité : la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité. Ces choses sont hors de l'homme ; le style est l'homme même. (Buffon. Discours sur le style. 1753)

3. LA POÉSIE TRADITIONNELLE

3.1. L'image, la mélodie, le rythme

À l'origine, la poésie est chantée, le poète s'accompagnant à la lyre – la guitare d'autrefois. D'où le sens donné à la poésie « lyrique » : expression de sentiments personnels.

Pour être mieux compris quand il s'adresse à l'esprit, et pour mieux émouvoir quand il s'adresse à l'« âme » (la sensibilité, l'imagination...), mais aussi afin de personnaliser son message et de renouveler l'écriture, le poète transforme la prose par une triple métamorphose : **une mise en images, une mise en mélodie, une mise en rythme** déjà exploitées en prose littéraire, il est vrai.

3.2. La mise en images

L'image littéraire : comparaison*, métaphore*, allégorie*... consiste à établir une **similitude** entre un **comparant*** et un **comparé*** en vue de transférer le sens connu d'un comparant sur l'objet comparé afin de lui **donner un autre sens**.

Dans la comparaison sont nommés le comparé, le comparant et le terme de liaison : « *Je sens tes seins dressés comme des barricades* » (Léo Ferré), alors que la métaphore désigne, le plus souvent, le comparé par le seul comparant : « *une abeille de cuivre chaud l'a foudroyé sur l'autre rive* » (Boris Vian).

La poésie met en images en accompagnant le mot d'une illustration afin de rendre l'idée plus perceptible, plus suggestive, plus personnelle : *les cheminées d'usine ne fument que du gris* (Prévert). Et selon que s'ouvre plus au moins le « **le compas métaphorique*** » (la **distance** entre le comparé et le comparant) s'accroît avec elle, l'**inventivité** du poète :

L'amour ne fut pour moi qu'un matelas d'aiguilles (Baudelaire)

Elle rayonnait de poignards comme une vierge espagnole (Cocteau)

À la **personnification*** : à mon réveil, tous mes désirs avaient soif (Gide), correspond la **réification*** : Il avait un rire de poulie mal graissée (Zola), selon qu'on prête à la personne ou à la chose une spécificité matérielle ou humaine.

Le **symbole*** est une métaphore figée et reconnue : la faucille et le marteau, du pain et des roses, elle est plus cigale que fourmi, les faucons l'emporteront-ils sur les colombes ?

Je vis avec les loups, non avec les serpents (Hugo. Ruy Blas)

L'**allégorie*** est une personne et le **mythe*** un récit représentant une idée ou une valeur à l'aide d'**attributs*** significatifs : « *je souffle à tous vents* » (Larousse), *Cédipe a aimé sa mère et tuera son père ; les dons quichottes sont rarement des dons juans...*

La **métaphore filée*** exploite le filon d'une image :

*Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.*

(Racine. *Athalie*. 1961)

et le **glissement d'images***, le procédé du fondu-enchaîné :

<i>C'est ma sueur féconde</i>	← le travail forcé des esclaves noirs
<i>C'est mon sang [...]</i>	← leurs souffrances
<i>Ce sont mes larmes non taries [...]</i>	← leurs hontes
<i>La nourrice aux mamelles de nuit</i>	
<i>Dont le lait enrichit la vigueur de ton sang</i>	← leur exploitation
	(ici de la nourrice)

(Tirolien. *Amérique*. 1961)

À l'image, toutefois, s'ajoutent le choix d'un mot rare : *Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles* (Hugo), ou **équivoque** : *N'insultez pas une femme qui tombe* (Musset), ou **connoté** : *J'étais venue débattre avec des agriculteurs, et j'ai été huée par des paysans* (une ministre de l'Environnement), ou **rapproché d'un autre** : *Elle et moi les cheveux et la pensée au vent* (Verlaine) (ici, un **zeugme***), ou simplement **suggestif** :
*point de fond dans les principes, rien qu'un léger vernis ;
mais quel flot violent d'un fleuve magnifique sous cette couche*

de glace fragile qui craque à chaque pas ! (une jeune prostituée)
(Musset. *Lorrenzaccio*. 1834)

À la suite de Baudelaire sont parfois établies des **correspondances*** entre des sensations pourtant produites par des sens différents : *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant, Doux comme des hautbois, verts comme les prairies.*

Tout poète, enfin, a tendance à puiser ses images dans un domaine de prédilection : Chénier dans l'antiquité, Musset dans l'amour, Colette à la campagne, et Cendrars dans l'aventure... La prise en compte de ce **champ métaphorique***, dans un poème ou dans une œuvre, éclaire souvent la personnalité de l'écrivain, de son inspiration à ses engagements.

3.3. La mise en mélodie

Tout son est une image auditive. Il évoque, représente et enjolive. C'est le « **chant** » de la poésie.

Presque toujours, la présence d'un son ou du retour d'un son est dépourvue de sens et n'opère qu'une **mise en relief** analogue à celle qu'installe un procédé typographique, mais **sonore** au lieu d'être visuelle.

Il s'agit d'**allitération*** quand revient un son-consonne : « *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige* » (Baudelaire) et d'**assonance*** quand revient un son-voyelle : « *Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire* » (Racine).

Parfois, mais bien rarement, le retour d'un son produit un effet d'**harmonie imitative***, ou restitution d'un bruit :

« *L'or des pailles s'effondre au vol siffleur des faux* » (Verlaine)

« *Tout en faisant trotter ses petites bottines* » (Rimbaud)

Tout au plus certains sons dits **fricatifs** sont-ils **plus doux et durables** car nés du frottement de l'air entre les deux muscles des cordes vocales (un sphincter, en fait) : [f], [s], [ch], [j]...

« *La feuille chue aura la parfum des fleurs fraîches* » (Apollinaire)

et d'autres **plus durs et très brefs**, dits **occlusifs**, car nés d'une libération soudaine de l'air après la réouverture des muscles vocaux : [t] [b] [k] [g]...

« *Sa croupe se recourbe en replis tortueux* » (Racine)

Il y a **homophonie*** quand le son entendu peut évoquer un autre mot :

« *Mais danger de l'âme citerne [si terne], qu'on vide quand les greniers sont drus dressés* » (Senghor)

Plus fréquemment, la mélodie naît de la **prédominance** de sons **sonores** : [b] [d] [g] [j] [z] [v]... ou de sons **sourds** : [p] [t] [k] [ch] [s] [f]... (ils se correspondent deux à deux dans cet ordre), voire de sonorités **gutturales** : [k] [g], **dentales** [t] [d] [ch] [s], **labiales** : [p] [b] [f] [v], **nasales** : [m] [n] [gn], **vibrantes** : [R] [L]

Parfums sinistres !

Quoi bruissait

Qu'est-ce que c'est ?

Comme des sistres ?

(Verlaine. *Charleroi*. 1872)

→ sons sourds : [p] [t] [k] [s] accordés au thème

La **rime***, en revanche, joue un rôle essentiel. Elle crée une ponctuation sonore en fin de vers et montre que la poésie est « **la rencontre d'un son et d'un sens** » (Claudel) : elle sonne, en effet, en fin de ligne et **différencie la logique de la phrase** (ou partie de phrase) : **le sens, et la logique du vers : le rythme.**

Voici qu'on aperçoit un tout petit chiffon

D'azur sombre, // encadré d'une petite branche, //

Piqué d'une mauvaise étoile // qui se fond

Avec de doux frissons, // petite et toute blanche... //

(Rimbaud. *Roman*. 1870)

Les rimes sont **pauvres, suffisantes** ou **riches** selon qu'elles comportent un **élément, sonore commun** : *yeux* et *dieux*, **deux éléments** : *aubade* et *fade* ; trois éléments : *brise* et *frise* (seul compte le son entendu). Elles sont « normandes »

lorsque soit l'œil, soit l'oreille sont seuls sollicités : *Car aucun de mes rusés fils / N'en saura démêler les fils.*

Elles sont **suivies*** : a a b b..., ou **alternées*** : a b, a b, ou **embrassées*** : a b b a – mais cette disposition a peu d'effet sur le sens, ou des effets trop divers pour être pris en compte.

La **rime intérieure*** révèle une insistance, comme un demi-refrain :

*Ce sont des tours sur des faubourgs Avec tous ses étages en voyage [...]
Au bout des plaines et des domaines
(Verhaeren. Les Campagnes hallucinées. 1893)*

Le plus souvent – est-ce au nom de la parité ? – les rimes féminines et masculines alternent d'un vers à l'autre.

L'obligation, enfin, de choisir des mots fournissant une rime n'est pas seulement une contrainte, mais **une aide à l'imagination**. Elle conduit le poète à exploiter des mots, souvent créateurs d'images, auxquels il n'avait pas spontanément pensé.

*La rumeur approche, C'est comme la cloche
L'écho la redit D'un couvent maudit
(Hugo. Les Djinn. 1828)*

3.4. La mise en rythme

C'est l'essence même de la poésie. Elle combine donc **deux logiques** : celle du sens dans la prose et celle du rythme* dans le vers – comme au sein d'un orchestre les cordes, les bois et les cuivres jouent la mélodie tandis que la basse et la batterie donnent le rythme.

En poésie française, le rythme du vers naît d'une simple constatation : **tous les francophones**, quelles que soient leur origine géographique et leur culture personnelle, **placent un accent d'intensité** (prononcent plus fort) **sur la dernière syllabe tonique** (non terminée par un E muet) **de chaque unité de sens et de construction*** (d'un à six mots environ).

<i>Il est gra/ve : il est mai/re et père de famil/le</i>	3 syll entendues + 3 syll + 6 syll
<i>Son faux col engloutit son oreil/le. Ses yeux/</i>	9 syll + 3 syll
<i>Dans un rêve sans fin/ flottent, insoucieux/</i>	6 syll + 6 syll
<i>Et le printemps en fleurs/ sur ses pantou/fles bril/le</i>	6 syll + 4 syll + 2 syll

(Verlaine. Monsieur Prudhomme. 1867)

(Les caractères gras indiquent la syllabe naturellement accentuée, même en prose ordinaire ; et le signe / la fin d'une unité de sens et de construction).

(Le E dit « muet »* est prononcé, en poésie, quand il est suivi d'une consonne : *et père **de** famille* ; et ne l'est pas quand il est suivi d'une voyelle ou situé en fin de vers : *il est **grav**(e) : il est **mair**(e) et père de **famill**(e)).*

(Certains groupes de lettres sont prononcés tantôt en **synérèse*** (un seul son), et tantôt en **diérèse*** (plusieurs sons) selon la longueur du vers : *in/sou/ci/eux* (4 syll)).

Tout lecteur de vers peut choisir une interprétation rythmique, et lire, par exemple : *Et le printemps/ en fleurs/ sur ses pantou/fles bril/le* (4 syll + 2 syll + 4 syll + 2 syll) ou comme précédemment : *Et le printemps en fleurs/ sur ses pantoufles bril/le* (6 syll + 6 syll).

Premier effet de l'accentuation : création d'un rythme

(au double sens du mot « effet » : conséquence et impression)

Selon que les unités de sens comportent un même nombre de syllabes ou des nombres différents, le rythme est **régulier** ou **irrégulier**.

<i>Oui, Prince,/ je languis/ je brûle/ pour Thésé/e</i> (Racine)	3 syll + 3 syll + 3 s. + 3 s.
<i>Dormir/ la tête à l'om/bre et les pieds au soleil/</i> (Hugo)	2 syll + 4 syll + 6 syll

Le rythme peut être alors croissant ou décroissant pour souligner le sens du vers :

Et puis/ quand le chasseur/ croit que son chien la pil/le 2 syll + 4 syll + 6 syll
Elle [une perdrix] lui dit adieu/ prend sa volé/e et rit/ 6 syll + 4 syll + 2 syll
 (La Fontaine)

Dans cet autre exemple, le rythme est d'abord croissant pour suggérer l'approche d'une troublante Malabaraise, puis égal pour suggérer la rencontre, puis décroissant pour suggérer l'éloignement :

Quand tu vas/ balayant l'air/ de ta jupe lar/ge 3 syll + 4 syll + 5 syll
Tu fais l'effet/ d'un beau vaisseau/ qui prend le lar/ge 4 syll + 4 syll + 4 syll
Chargé de toi/le et va roulant/ 4 syll + 4 syll
Selon un rythme doux/ et paresseux/ et lent/ 6 syll + 4 syll + 2 syll
 (Baudelaire. *Le beau navire*. 1857)

(Simple fait d'histoire littéraire, au tétramètre classique : 3 syll. x 4 unités au sein de l'alexandrin, les Romantiques opposent le trimètre : 4 syll. x 3 unités :

Leur esprit/ est méchant/ et leur â/me fragi/le (Molière)
Je suis banni !/ je suis proscrit ! je suis funes/te ! (Hugo)

Second effet de l'accentuation : les enjambements du vers

Le fait que l'unité de sens (ou les unités) ne coïncide pas toujours avec le vers entraîne assez souvent trois sortes d'enjambements d'un vers sur un autre.

L'enjambement* proprement dit est au moins égal à un hémistiche (ou demi-vers). Il a surtout pour effet d'allonger le vers, donc de donner de l'importance au fait ou à l'idée exprimés :

Déjà voici que sonne à la soupe *De gais buveurs que leur soif affame/*
La nuit qui tombe/ et chasse la troupe (Verlaine. *Chevaux de bois*. 1880)

Le rejet* et le contre-rejet* constituent des enjambements plus courts et tendent à valoriser les mots isolés, non sans ironie le plus souvent :

Elle était jeune et son œil plein de joie
Faisait penser [rejet] (Hugo)
Chevaux plus doux que des moutons/ doux [contre-rejet]
Comme un peuple en révolution (Verlaine)

Un même effet s'observe lorsque l'unité de sens s'achève dans un vers plus court :

L'implacable enfant, *La rose au chapeau*
Preste et relevant *Conduit son troupeau*
Ses jupes, *De dupes*
 (Verlaine. *Colombine*. 1869)

Troisième effet de l'accentuation : la mise en relief

La « chute » de l'accent – « cadence » vient du latin « *cadere* » : tomber – valorise le mot prononcé plus fort en fin d'unité rythmique. Il peut exprimer ou contenir :

- Une idée :

Je n'écoute plus rien/ et pour jamais/ adieu/ (Racine)
On craignait/
La République rou/ge et même un peu la ro/se (Hugo)
Grê/le parmi l'odeur/ fa/de de réséda/ (Verlaine)
Une fe/mme est plus be/lle que le mon/de où je vis/ (Éluard)

- Une image :

« *O mort/, vieux capitai/ne, il est temps/ levons l'an/cre* (Baudelaire)
 « *Si je vous dis/ que le cristal/ d'un jour de plui/e*
Sonne toujours/ dans la pare/sse de l'amour » (Éluard)

- Une sonorité :

« *Elle a vécu/, Myrto/ la jeune Tarenti/ne* » (Chénier)
 « *Balance les beaux lys/ comme des encensoirs/* » (Vigny)
 « *La chair est tris/te, hélas/, et j'ai lu tous les li/vres* » (Mallarmé)

4. LES FORMES ET LE RENOUVELLEMENT DES CONVENTIONS

4.1. Les poèmes à forme fixe

Le **sonnet*** comprend **deux quatrains** et **deux tercets**, dont les dernières rimes peuvent être suivies, alternées ou embrassées :

C'est mal, gentil Bâtard, doux Charles, bon Xaintrailles, a
De laisser les Anglais faire ces funérailles a
À qui leur fit lever le siège d'Orléans. b

Et la Lorraine, au seul penser de cette injure, c
Tandis que l'étreignait la mort des mécréants, b
Las ! pleura comme eût fait une autre créature. c

(Verlaine. *La Pucelle*)

L'**ode*** est composée de **strophes de structure identique** et exprime souvent un **éloge** :

Sous le pont Mirabeau coule la Seine La joie venait toujours après la peine
Et nos amours Vienne la nuit sonne l'heure
Faut-il qu'il m'en souvienne Les jours s'en vont je demeure

(Apollinaire. *Le pont Mirabeau*. 1913)

La **ballade*** répète un même vers à la fin de chaque strophe (dont un « envoi » plus court) ; et le **pantoum*** déplace un vers d'une strophe à l'autre :

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir ! [...]

(Baudelaire. *Harmonie du soir*. 1857)

4.2. Permanence du fait poétique

Au début du XX^e siècle, la poésie française s'affranchit du **mètre*** : la longueur régulière du vers, et ses vers sont dits « **libres*** » ; de la **rime***, et ses vers sont dits « **blancs*** » ; et de la strophe. Mais elle conserve ses **procédés spécifiques de suggestion** : l'image, la mélodie et le rythme :

Je vis dans les images innombrables des saisons
Et des années [sonorités]
Je vis dans les images innombrables de la vie
Dans la dentelle [image]
Des formes des couleurs des gestes des paroles
Dans la beauté surprise
Dans la laideur commune
Dans la clarté fraîche aux pensées chaudes aux désirs [rythme]
(Éluard. À l'intérieur de la vue. 1947)

4.3. Vers ou strophes ?

Des poètes : Apollinaire, Cendrars, Supervielle... **allongent le vers** pour donner du souffle à la pensée :

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique
ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent
d'Est [...]

(Senghor. *Femme noire*. 1945)

et d'autres ressuscitent l'ancien **verset biblique** : Claudel, Breton, Saint-John Perse... :

Au cœur de l'homme, solitude. Étrange l'homme, sans rivage, près de la femme, riveraine. Et mer moi-même à ton orient, comme à ton sable d'or mêlé, que j'aïlle encore et tarde, sur ta rive, dans le déroulement très lent de tes anneaux d'argile – femme qui se fait et se défait avec la vague qui l'engendre.

(Saint-John Perse. *Étroits sont les vaisseaux*. 1957)

D'autres enfin évoluent du **poème en prose*** à la **prose poétique*** : Baudelaire, Gide, Ponge...

Mais l'idylle ne dure pas ; bientôt le baiser se fait morsure, et la caresse brûle. Ce n'est plus l'ami paisible et désirable, le compagnon discret, modéré, des ciels de France, ce n'est plus l'indulgente divinité de ce matin. Maintenant c'est l'ennemi, le dieu cruel, impitoyable, père des brasiers diaboliques, et de la soif, qui cautérise et boursouffle les chairs novices, suspend son éternelle menace sur les nuques, dessèche les gorges, parchemine et crevasse les lèvres [...] (Théodore Monod. *Méharées*. 1989)

En associant ainsi les ressources complémentaires de l'écriture, ils suscitent le plaisir de lire et permettent au lecteur de comprendre, sentir et imaginer pour ajouter son propre sens au texte.

4.4. La chanson

Toute chanson* est un poème, écrit presque toujours en vers réguliers et rimés, et comprenant un « **refrain*** » : strophe répétée ou retour de quelques vers.

C'est une poésie populaire, qui descend dans la rue, nous accompagne et joue souvent le rôle de marque-page d'une existence.

*Oh toi ma femme aux paupières de cèdre bleu [images]
tes baisers ont le suc des tortillas indiennes
des fleurs d'acacia roses de gâteaux de Noël
de pâte feuilletée fourrée d'orties au miel [sonorités]
Ma femme aux pieds de lune aux empreintes de fleurs
aux vérités poignards qui déchirent les nues [refrain]
Ma femme au rire nu aux sanglots retenus
Ma femme aux pieds de lune aux empreintes de fleurs [rythme]*
(Pierre Perret. *Ma femme*)



5. AU-DELÀ DE LA PROSODIE

5.1. La transfiguration poétique

Elle consiste à donner **une autre vision de la réalité** en vue d'en faire apparaître un aspect inconnu ou de lui conférer un autre sens.

Au-delà de la volonté parnassienne de reproduire avec exactitude, ou de la tendance romantique à idéaliser avec générosité, des poètes réussissent, par la seule magie de l'écriture, à **métamorphoser le monde réel** pour en faire apparaître la **beauté ou le mystère**.

Comme dans l'éponge, il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais : car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés.
(Ponge. *Le Parti pris des choses*. 1942)

5.2. Les missions du poète

Le poète **lyrique** exprime ses **émotions** :

*Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie,
J'ai chaud extrême en endurant froidure ;
La vie m'est trop molle et trop dure ;
J'ai grands ennuis entremêlés de joie*
(Louise Labé. *Sonnets*. 1555...)

Le poète didactique informe ou éduque :

*Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.*
(Vigny. *La mort du loup*. 1843)

Le poète **satirique** s'engage et dénonce :

*Les nuées de charbon sur tes banlieues en deuil
non ce n'est pas la suie de ma peau
souillant la lumière des hommes
c'est la cendre de mes os calcinés
dans l'incendie des lynchages*
(Tirolien. *Amérique*. 1961)

Le poète **épique** célèbre une communauté :

<i>Celui qui croyait au ciel</i>	<i>Et lequel guettait en bas</i>
<i>Celui qui n'y croyait pas</i>	<i>Celui qui croyait au ciel</i>
<i>Tous deux adoraient la belle</i>	<i>Celui qui n'y croyait pas</i>
<i>Prisonnière des soldats</i>	<i>Qu'importe comment s'appelle</i>
<i>Lequel montait à l'échelle</i>	<i>Cette clarté sur leurs pas [...]</i>

(Aragon. *La Rose et le Réséda*. 1946)

Et souvent il s'amuse :

*Le sofa sur lequel Hassan était couché
Était dans son espèce une admirable chose.
Il était de peau d'ours, – mais d'un ours bien léché,
Moelleux comme une chatte et frais comme une rose.
Hassan avait d'ailleurs une très noble pose :
Il était nu comme Ève à son premier péché.*
(Musset. *Namouna*. 1833)

5.3. Prose ou poésie ?

Bien entendu la poésie ne peut être réduite à la seule forme poétique : ce serait jeter l'émotion aux vers...

Comme toute autre forme d'art, elle ne s'avère qu'à la condition d'être inventive, porteuse de sens et créatrice de beauté.

Quelle que soit donc la perfection d'un alexandrin, il n'appartient à la poésie que si l'émotion et l'invention n'en sont pas absentes :

*Monsieur le président-directeur général
L'entreprise investit dans la sidérurgie
Les banques n'ont pas su anticiper la crise
Lavez-vous chaque jour sous la douche à grande eau*

Réciproquement, la simple reproduction de la réalité n'implique aucune innovation personnelle :

Les nuages couraient sur la lune enflammée (Vigny)

est peut-être un beau vers, avec un rythme et des sonorités ; mais il est pauvre d'imagination et ne renouvelle guère l'écriture.

Les énoncés qui suivent, en revanche, dont un seul est né d'un poète, nous mettent en situation de donner du sens aux mots – et à la vie :

Et les fruits passeront la promesse des fleurs (La Fontaine)
Les pauvres sont les nègres de l'Europe (Chamfort Maximes)
Il avait laissé brûler devant lui ce petit cierge à sa dévotion (Pascal Lainé. *La Dentelière*)

6. RYTHME DE LA PHRASE

L'éloquence se nourrit évidemment de tous les procédés de la langue poétique puisqu'elle suscite l'émotion autant qu'elle sollicite l'esprit. Toutefois le rythme de

la phrase – la « **période oratoire*** » – y joue un **rôle essentiel en raison de l'oralité**, et prend une forme particulière, mais comparable au rythme du vers.

La succession d'unités de sens et de construction, voulues égales ou inégales, croissantes ou décroissantes, en parallèle ou en opposition, font apparaître un rythme qui se veut émouvant et significatif.

On goûte une douceur extrême



(7 syllabes entendues en prose)

à réduire par cent hommages (7 syll)
le cœur d'une jeune beauté, (6 syll)
à voir de jour en jour (6 syll)
les petits progrès qu'on y fait, (8 syll)

à combattre (3 syll) { par des transports, (4 syll)
par des larmes (3 syll) { l'innocente pudeur d'une âme (7 syll)
et des soupirs, (4 syll) { qui a peine à rendre les armes, (7 syll)

à forcer pied à pied (5 syll) { toutes les petites résistances (7 syll)
qu'elle nous oppose, (4 syll)

à vaincre les scrupules (5 syll)
dont elle se fait un honneur (7 syll)
et la mener doucement (6 syll)
où nous avons envie de la faire venir (11 syll)
(Molière. *Dom Juan*. 1665)

On peut aussi particulariser :

- La phrase déployée en éventail :

Usés, (2 syll)
effacés, (3 syll)
humiliés, (3 syll)
rencoignés, (3 syll)
passés sous silence (5 syll)
(Sartre. *Les mots*. 1964)

tous les traits de l'enfant (6 syll)
sont restés (3 syll)
chez le quinquagénaire. (6 syll)

- La phrase étagée en paliers :

J'ai compris que ces théories (8 syll)

alléchantes quand on est (6 syll)

jeune (1 syll)
et riche (2 syll) deviennent (2 syll)
et bien portant (4 syll)

{ singulièrement débiles (6 syll)
et
lamentablement fausses (6 syll)

{ quand l'âge s'avance, (4 syll)
quand les infirmités s'annoncent, (8 syll)
quant tout s'écroule. (4 syll)

(Huysmans. *À rebours*. 1884)

- La phrase enchâssée ou gigogne :

*Toujours est-il que chaque fois que je pense à ce salon
que Swann*

*(sans que cette critique impliquât de sa part
l'intention de contrarier en rien les goûts de sa femme)*

*trouvait si disparate
parce que,*

*(tout conçu qu'il était dans le goût
de l'appartement où il avait connu Odette,)*

*elle avait commencé pourtant
à remplacer dans ce fouillis
nombre des objets chinois [...]
(Proust. À la recherche... 1913)*

- La phrase allongée, ou à queue :

[...] une vieille,

la cousine germaine de l'usure,

l'occasion

chauve,

édentée,

et prête à vendre le contenu,

tant elle a l'habitude

d'acheter le contenant :

la robe sans la femme

ou

la femme sans la robe.

(Balzac. Splendeur et misère... 1847)

B. LITTÉRATURE

7. PETITE HISTOIRE DE LA POÉSIE

7.1. Les origines de la poésie française

- **Les chansons de geste**, ou récits de faits héroïques, sont nos premiers poèmes. Composées de « laisses », couplets de décasyllabes, et présentant une simple assonance* en fin de vers, elles étaient chantées par les poètes : trouvères et troubadours, ou par des chanteurs : les jongleurs.

Elles illustrent la poésie épique* en célébrant les exploits de Charlemagne : *Chanson de Roland* (XI^e siècle), *Huon de Bordeaux*, *Charroi de Nîmes* (XII^e siècle), *Aimeri de Narbonne*, *Renaud de Montauban* (XIII^e siècle)...

Olivier sent qu'il est a mort nasfret [navré, blessé]

De lui venger ja mais ne li ert sez [ne saurait assez]

- À cette tradition peuvent être rattachées quelques épopées ultérieures telles que *La Franciade* (Ronsard. 1572) et *La Henriade* (Voltaire. 1728).

Les premières voix lyriques* se font entendre peu après, dont **Rutebeuf** (XIII^e siècle), qui associe la plainte à l'ironie :

Pauvre sens [esprit] et pauvre mémoire

M'a donné Dieu, le roi de gloire

Et pauvre rente,

- puis **Charles d'Orléans** (XIV^e siècle), épris de la nature, *Le Roman de la Rose* « où l'art d'Amors est tote enclose » et **François Villon** (1431-1463), notre premier poète moderne (*Les Testaments*, *Ballade des pendus*, *Ballade des dames du temps jadis...*) :

Hé Dieu ! si j'eusse étudié

Au temps de ma jeunesse folle

Et à bonnes mœurs dédié

J'aurais maison et couche molle

- Au XVI^e siècle s'épanouit d'abord la poésie de cour avec **Marguerite de Navarre** (*L'Heptaméron*), galante sans pruderie, et **Clément Marot** (*Épîtres, Ballades, Rondeaux*), épicurien et malicieux ; mais déjà **Louise Labé** (1524-1566) affirme dans ses *Sonnets* le droit des femmes d'aimer et d'y prendre plaisir :

*Tout a un coup je ris et je larmoye
Et en plaisir maint grief [pénible] tourment j'endure
Mon bien s'en va, et a jamais il dure
Tout en un coup je seiche et je verdoye.*

- En publiant *Les Tragiques* (1616), un pamphlet condamnant les exactions catholiques au temps des guerres de religion, **D'Aubigné** signe sans doute l'un des premiers engagements politiques :

*Je dispense, dit-il, du droit contre le droit ;
Celui que j'ai donné, quand le Ciel le voudroit,
Ne peut être sauvé ; j'autorise le vice,
Je fais le fait non fait, de justice injustice.*

7.2. La Pléiade et la naissance de la poésie moderne

Admirateurs du poète grec Pindare, des poètes latins Horace, Virgile, Ovide... et des poètes italiens alors à la mode : Dante, Pétrarque, l'Arioste..., **Ronsard** (1524-1585), **Du Bellay** (1522-1560) et quelques autres constituent un cénacle : la Pléiade et se donnent pour mission de rendre la langue française propre à l'expression artistique.

Ils l'épurent d'archaïsmes, d'emprunts au dialectes régionaux, de termes de métiers, préconisent la création de mots nouveaux, de métaphores, de périphrases, pratiquent une prosodie plus rigoureuse et annoncent le Classicisme en se mettant à l'école des Anciens (Du Bellay. *Défense et Illustration de la langue française*. 1549).

Les Regrets (Du Bellay. 1558) et *Les Amours* (Ronsard. 1552-1556) célèbrent, en référence à la mythologie, les thèmes lyriques* qui nourriront désormais la poésie : sentiment de la nature, passion amoureuse, fuite du temps... (cf. chap. 7.2.) :

*Le temps s'en va, le temps s'en va, ma Dame,
Las ! Le temps, non, mais nous nous en allons
Et tôt serons étendus sous la lame ;
Et des amours desquelles nous parlons
Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle ;
Pour ce aimez-moi cependant qu'êtes belle.*
(Ronsard. *Imité de Marulle*. 1571)

7.3. À l'ombre de la poésie dramatique

- Aux XVII^e et XVIII^e siècles, alors que triomphe la poésie dramatique (**Corneille, Racine, Voltaire...**), s'imposent les poèmes précieux* de **Racan**, de **Saint-Amant**, de **Voiture** :

*Le soleil se hâtant pour la gloire des cieux
Vint opposer sa flamme à l'éclat de ses yeux,
Mais auprès de Philis on le prit pour l'Aurore
Et l'on crut que Philis était l'astre du jour.*
(Voiture. *La Belle matineuse*. 1649)

et les satires baroques* de **Régnier**, puis de **Boileau** :

*Au reste, à manger peu, Monsieur buvait d'autant
Du vin qu'à la taverne on ne payait comptant,
Et se fâchait qu'un Jean [un niais], blessé de la logique,
Lui barbouillait l'esprit d'un ego [moi] sophistique [pédant]*
(Régnier. *Le Souper ridicule*. 1609)

- **Malherbe** (1555-1628), cependant, poète de cour et chef d'école, obtient de ses contemporains la clarté, la sobriété, la rigueur qui fixeront la doctrine classique :

*Toutes sortes de biens comblera nos familles,
La moisson de nos champs laissera la faucille
Et les fruits passeront la promesse des fleurs
(Prière pour le roi. 1607)*

- Quant à **La Fontaine**, outre sa malice, son art du récit et l'éloge de valeurs nouvelles (cf. chap. 4.3.), il reste le seul poète avant Prévert qui ait vraiment libéré le rythme du vers en exploitant le vers libre.
- Avant de dénoncer la Terreur et de mourir sur l'échafaud (*Iambes*), **André Chénier**, admirateur lui aussi de la Grèce antique (*Élégies*, *Bucoliques*), mais aussi du progrès scientifique à l'époque de l'Encyclopédie (*L'Invention*), réhabilite l'invention créatrice et annonce le Romantisme :

L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète

7.4. La révolution romantique

La plupart des écrivains romantiques ont publié des nouvelles ou des romans, des comédies ou des drames et des textes d'opinion ; mais tous, sauf Chateaubriand, ont été d'abord des poètes.

- *Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse*, déclare **Lamartine** (1790-1869), qui célèbre, dès 1820 dans *Les Méditations*, les thèmes lyriques souvent hérités de Ronsard : l'amour et la foi, la nature et la mélancolie, la fuite du temps et l'immortalité. Ses vers, très classiques, sont appréciés pour leur rythme, leur mélodie et l'émotion qu'ils suscitent :

*Objets inanimés avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?
(Milly ou la terre natale. 1826)*

- **Vigny** (1797-1863), d'une sensibilité extrême tempérée par l'exigence morale et la compassion pour la souffrance des autres (*Les Destinées*. 1863), annonce l'évolution du Romantisme vers la générosité sociale :

*C'est à toi [poète] qu'il convient d'ouïr les grandes plaintes
Que l'humanité triste exhale sourdement
Quand le cœur est gonflé d'indignations saintes
(La Maison du berger. 1844)*

Il dénonce, en outre, l'illusion lyrique* à laquelle il oppose l'indifférence de la nature :

*Elle me dit : « Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs [...]
Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
(ibid.)*

- Après s'être moqué du frémissant souci de soi des poètes romantiques,
*Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelle [barque]
Les amants de la nuit, des lacs, des cascates
(La Coupe et les lèvres. 1832),*

Musset (1810-1857) célèbre la passion amoureuse, de la sincérité des émotions et des souffrances qu'elles engendrent à l'irrépressible besoin d'aimer :

*J'aime et je veux pâlir ; j'aime et je veux souffrir ;
J'aime et pour un baiser je donne mon génie ;
J'aime et je veux sentir sur ma joue amaigrie
Ruisseler une source impossible à tarir
(Nuit d'août. 1836)*

- Quant à **Hugo** (1802-1885), il s'illustre dans tous les registres poétiques comme il s'illustre dans tous les genres littéraires : le lyrisme* (*Les Rayons et les Ombres*. 1844 ; *Les Contemplations*. 1856), l'épopée* (*La Légende des siècles*. 1859-1883), la satire (*Les Châtiments*. 1853), la poésie intimiste (*Les Feuilles d'automne*. 1831 ; *Les Voix intérieures*. 1837 ; *L'Art d'être grand-père*. 1877) – sa dernière œuvre : *Aux*

quatre vents de l'esprit. 1881, comprenant quatre ensembles intitulés justement : *Satire, Drame, Lyrisme, Épopée* !

- Désireux d'être l'écho sonore de son temps, il devient un maître à penser reconnu, un mage :

L'auteur pense que tout poète véritable [...] doit contenir la somme des idées de son temps (*Les Rayons et les Ombres*. Préface),

mais estime, en regard, que tout écrivain reflète l'humanité de chaque être vivant :

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 !

(*Les Contemplations*. Préface)

Il est enfin celui qui a transformé le langage poétique en abolissant la noblesse du style hérité de l'Ancien Régime :

J'ai brisé tous les carcans de fer

Qui liaient le mot peuple.

(*Réponse à un acte d'accusation*. 1857)

7.5. Le Parnasse et le Symbolisme

- En réaction contre les Romantiques, les poètes du Parnasse : **Gautier** (1811-1872), **Leconte de Lisle** (1818-1894), **Banville** (1823-1891), **Hérédia** (1842-1905)... défendent la cause de « l'art pour l'art », refusent d'exprimer leurs émotions et privilégient la perfection formelle :

Sculpte, lime, cisèle

Que ton rêve flottant

(Gautier. *L'Art. Euraux et Camées*. 1857)

Se scelle

Dans le bloc résistant

- **Baudelaire** (1821-1867) et les poètes du courant symboliste : **Verlaine** (1844-1896), **Rimbaud** (1854-1891), **Mallarmé** (1842-1898)... ont hérité du Romantisme l'exploitation de l'émotion et du Parnasse le souci de la rigueur ; mais ils innove en renouvelant la vision traditionnelle de l'homme et de la société. En recherchant les signes : des *symboles* ou *correspondances verticales* marquant une relation entre le monde des idées et le monde de la réalité, ils s'efforcent de *déchiffrer l'inconnu* en donnant du sens au visible :

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences [...].

Donc le poète est vraiment voleur de feu

(Rimbaud. *Lettre à Paul Demeny*. 1874).

- Très hostile au Réalisme, jugé réducteur et peu fécond, **Baudelaire**, victime d'impulsions destructrices (*Le Vitrier*), s'efforce d'atteindre un idéal grâce à la création personnelle et au prix d'un arrachement du réel :

Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée.

(*Les Fenêtres*)

Il est aussi le peintre de la vie moderne, notamment de la ville, dont il perçoit les beautés et les hideurs qui en révèlent le sens caché (cf. transfiguration poétique* → chap. 7.4.) (*Les Fleurs du mal*. 1857 ; *Petits poèmes en prose*. 1869).

- Autre « poète maudit », tourmenté par ses désirs, sa sensibilité et ses élans mystiques, **Verlaine** traduit ses émotions en sensations, nourries de mélodie mélancolique et de feintes « méprises » (*Poèmes saturniens*. 1866 ; *Fêtes galantes*. 1869 ; *Romances sans paroles*. 1874) :

Écoutez la chanson bien douce

Qui ne pleure que pour vous plaire.

*Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse.*
(Sagesse. 1881)

- **Rimbaud** innove surtout dans *Les Illuminations* et *Une Saison en enfer* (1886). À la recherche d'hallucinations révélant que *je est un autre*, il transforme la poétique traditionnelle en privilégiant une magie verbale faite de rapprochements intuitifs de mots et d'impressions :

*Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme à cru voir !*
(*Le Bateau ivre*. 1871)

- **Lautréamont** (1846-1870), créateur du poème en prose, exprime sa révolte dans *Les Chants de Maldoror* (1869) dont se dégage un « romantisme noir » associant la provocation, le fantastique, le délire, et annonçant le Surréalisme.

7.6. La poésie moderne et le surréalisme

- Au début du XX^e siècle, les « poètes de l'ailleurs » : **Apollinaire** (1880-1918), **Saint-John Perse**, **Cendrars**... célèbrent le voyage, souvent associé à l'amour, aux légendes, aux nouveaux espaces, et privilégient le vers libre :

*Le Rhin, le Rhin est ivre où les vignes se mirent
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-mourir
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été.*
(Apollinaire. *Alcools*. 1913)

- Cependant beaucoup d'écrivains s'engagent (comme autrefois Voltaire, Hugo, Zola...) : en politique (**Aragon**, **Éluard**, **Camus**, **Sartre**...), pour la foi (**Péguy**, **Claudel**...), pour l'art (**Valéry**, **Malraux**...) :

*Peuple grec peuple roi peuple désespéré
Tu n'as plus rien à perdre que la liberté
Ton amour de la liberté de la justice
Et l'infini respect que tu as de toi-même*
(Éluard. *Poèmes politiques*. 1948)

- Les poètes de la négritude : **Senghor**, **Césaire**, **Tirolien**... réhabilitent l'homme noir, rebelle et fier, un être aux sens ouverts [...] ; il est sons, odeurs, rythmes, formes et couleurs (Senghor) :

*poreux à tous les souffles du monde
aire fraternelle de tous les souffles du monde
lit sans drain de toutes les eaux du monde
étincelle du feu sacré du monde*
(Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. 1939) ;

et le verset (vers allongé) qu'ils affectionnent est à la mesure d'un souffle et d'un rythme.

- Les **Surréalistes**, emmenés par Breton (1896-1966), influencé par Freud et succédant à Tzara, refusent d'abord les valeurs établies (morales, sociales, culturelles, puis politiques). Ils s'efforcent de faire émerger de l'inconscient des vérités brutes, affranchies du filtre de la raison. Ils chantent l'amour fou, pratiquent l'humour noir et font appel à l'irréel pour faire apparaître une réalité plus vraie que ses apparences

Les trophées orgueilleux, que le soleil s'apprête à couronner d'oiseaux ou d'ondes, se relèvent mal de la poussière des capitales enfouies [...]. Tous dorment, à l'exception des derniers scorpions à face humaine, qui commencent à cuire, à bouillir dans leur or. (Breton. *Vases communicants*. 1932)

- **Prévert** enfin (cf. chap. 44), le plus populaire de tous nos poètes, et de nombreux auteurs de chansons dites « à texte » font descendre la poésie dans la

re et renouent avec la tradition des poètes d'autrefois s'accompagnant d'une lyre :

*J'ai beau t'aimer encore, j'ai beau t'aimer toujours,
J'ai beau n'aimer que toi, j'ai beau t'aimer d'amour,
Si tu ne comprends pas qu'il te faut revenir,
Je ferai de nous deux mes plus beaux souvenirs ;
Je reprendrai ma route, le monde m'émerveille,
J'irai me réchauffer à un autre soleil ;
Je ne suis pas de celles qui meurent de chagrin ;
Je n'ai pas la vertu des femmes de marin.
(Barbara. Dis, quand reviendras-tu ?)*

QUESTIONS ESSENTIELLES PROPRES AU GENRE LITTÉRAIRE

1. Quels indices habituels du texte poétique apparaissent dans celui-ci ? S'agit-il donc d'un poème de facture traditionnelle ? ou affranchi des conventions ? S'agit-il d'un poème en prose ? ou d'une chanson (conçue pour être chantée) ?

La mise en images

2. Dans les comparaisons et les métaphores, l'analogie entre les comparants et les comparés est-elle plutôt évidente ? ou plutôt recherchée ? La réalité est-elle donc plutôt illustrée ? ou plutôt interprétée ? quel pouvoir d'invention reconnaissez-vous alors au poète ?
3. Dans les comparaisons et les métaphores les plus suggestives, quel est l'apport des comparants aux comparés ? et quels sens leur donnent-ils alors ?
4. Le poète a-t-il recours à des images plus signifiantes : métaphore filée* ? glissement d'images* ? personnification* ou réification* ? allégorie* ? symbole* ?
5. Un champ métaphorique* majeur est-il privilégié ? peut-il être justifié ? quelle impression dominante produit-il ?

La mise en mélodie

6. Quels sons produisent des impressions auditives valorisant le sens des mots, ou en accord avec les thèmes ?
7. Le retour d'un même son (assonances* et allitérations*) crée-t-il une simple mise en relief sonore ? ou traduit-il une recherche d'harmonie imitative* ?
8. Les rimes sont-elles plutôt riches ? ou suffisantes ? ou pauvres ?
9. Quel rôle jouent-elles dans le rythme du vers ? la structure de la strophe ? voire l'invention poétique ?

La mise en rythme

10. Quel rythme est installé par la longueur respective donnée aux unités de sens et de construction, et par leur enchaînement ? En quoi contribue-t-il à l'expression d'un sens ?
11. Quels effets produit l'éventuelle discordance entre la phrase (ou partie de phrase) et le vers proprement dit : rejet*, contre-rejet*, enjambement* ? quels mots, quelles émotions, quelles idées sont alors mis en relief ?
12. Quels mots, quels procédés, quels effets sont également valorisés par leur place sous l'accent ? ou dans la construction du vers ?

Au-delà de la prosodie

13. Quelles émotions sont exprimées ? quelles émotions sont suscitées ? Comment sont-elles identifiées ?
14. Quelles sont apparemment les intentions de la personne qui s'exprime : narrateur, locuteur, poète ? Quel rôle majeur est assigné ici à la forme poétique ?
15. En quoi ce poème est-il aussi le fruit d'une culture, d'un milieu, d'une époque, voire d'une réaction personnelle à une actualité ?
16. En quoi ce poème contribue-t-il à renouveler l'écriture poétique ? et quels mérites lui reconnaissez-vous ?

7.2. APPROCHE D'UN POÈME À FORME FIXE
[PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ]
PIERRE DE RONSARD. STANCES (LES AMOURS DE CASSANDRE). 1552
GRÜNEWALD. LES AMANTS TRÉPASSÉS
SECOND RAPPROCHEMENT D'UN TEXTE ET D'UNE IMAGE

• Un poème

STANCES

- Quant au temple nous serons
Agenouillez, nous ferons
3 Les devots¹ selon la guise²
De ceux qui pour louer Dieu
Humbles se courbent au lieu
6 Le plus secret de l'Église.
Mais quant au lict nous serons
Entrelassez, nous ferons
9 Les lascifs³ selon les guises
Des Amans⁴ qui librement
Pratiquent folastrement⁵
12 Dans les draps cent mignardises.
Pourquoy donque, quand je veux
Ou mordre tes beaux cheveux,
15 Ou baiser ta bouche aimée,
Ou toucher à ton beau sein,
Contrefais-tu la nonnain⁶
18 Dedans un cloistre enfermée ?
Pour qui gardes-tu tes yeux
Et ton sein délicieux,
21 Ton front, ta lèvre jumelle⁷ ?
En veux-tu baiser Pluton⁸
Là bas, apres que Charon⁹
24 T'aura mise en sa nacelle
Après ton dernier trespas,¹⁰
Gresle, tu n'auras là bas
27 Qu'une bouchette blesmie¹¹ ;
Et quand mort je te verrois
Aux Ombres¹² je n'avou'rois
30 Que jadis tu fus m'amie.
Ton test¹³ n'aura plus de peau,
Ny ton visage si beau
33 N'aura veines ny arteres :
Tu n'auras plus que les dents
Telles qu'on les voit dedans
36 Les testes de cimenteres.¹⁴
Donque tandis que tu vis,
Change, Maistresse, d'avis,
39 Et ne m'espargne ta bouche.
Incontinent¹⁵ tu mourras,
Lors tu te repentiras
42 De m'avoir esté farouche.¹⁶
Ah, je meurs ! ah, baise¹⁷ moy !
Ah, Maistresse,¹⁸ approche toy !
45 Tu fuis comme un fan¹⁹ qui tremble.
Au-moins souffre que ma main
S'esbate²⁰ un peu dans ton sein,
48 Ou plus bas, si bon te semble.
1. croyant fervent et
pratiquant scrupuleux
2. manière d'agir ; tradition
3. sensuels, voluptueux
4. qui s'aiment (sans plus)
5. en jouant, en badinant
6. nonne, religieuse cloîtrée
7. tes lèvres jumelles
8. dieu des enfers
9. passeur du Styx (fleuve
entourant le « royaume
des morts »)
10. ton trépas final
11. livide, d'une pâleur
maladive
12. fantômes des morts
13. ton crâne
14. cimetière
15. immédiatement
16. au sens initial : non
apprivoisée, sauvage ;
par extension : réservée,
rétive, prude
17. donner un baiser ; à
partir du XVI^e siècle,
faire l'amour : soupçon
d'équivoque
18. fille demandée en
mariage
19. faon
20. s'agit par plaisir,
batifole

- Une peinture



Mathias Grünewald (1450-1528)
Les Amants trépassés
(Musée de l'œuvre Notre Dame. Strasbourg)

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Proclamé *Prince des poètes* de son vivant, Pierre de Ronsard (1524-1585) anima le cercle de la Pléiade et contribua à renouveler les thèmes et l'écriture du genre poétique. Il publia de nombreux poèmes galants : *Les Amours* et les *Continuations* (1552-1556), les *Sonnets pour Hélène* (1578), dans la tradition lyrique et précieuse de Pétrarque, puis des *Hymnes*, des *Discours* et la *Franciade* (1574), au registre épique et satirique.

[L'œuvre]

Le poème intitulé *Stances* fut ajouté tardivement au recueil des *Amours de Cassandre* (1552), inspiré par une jeune fille rencontrée dans un bal. Ronsard associe à l'esprit courtois une sensualité héritée de l'esprit gaulois et célèbre des thèmes lyriques que reprendront les Romantiques : l'amour malheureux, la fuite du temps, la destinée, la nature...

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

- Est appelé « *Stances* » tout poème lyrique, composé de strophes de même structure et exprimant une méditation, voire une délibération (les *Stances* du Cid) – ici sur le plaisir d'aimer et la fuite du temps.

Les vers comptent sept syllabes, fait rare mais récurrent, contre dix dans la plupart des autres poèmes du recueil, puis huit, dix ou douze dans les recueils suivants.

L'effet produit par ce **rythme impair** est accru par de nombreux **enjambements*** qui rompent la monotonie du vers.

Quant aux rimes, elles sont tout à tour riches (*tremble* et *semble*), suffisantes (*bouche* et *farouche*), voire pauvres (*sein* et *nonnain*).

Chaque strophe est composée de deux vers aux rimes suivies (a a), puis de quatre aux rimes embrassées (b c b).

- Le texte est d'abord **lyrique*** puisqu'il exprime le désir, célèbre le plaisir, déplore le vieillissement ; puis il évolue de l'éloge galant à la mise en garde, pour le moins **réaliste***, nourrie d'arguments et d'objections.
- Le locuteur interpelle directement l'être aimé – dont nous savons qu'il s'agit d'une personne réelle, ou inspiré par elle. Le jeu des pronoms et des temps révèle le système énonciatif du **discours**, identifiable, de surcroît, à sa **visée persuasive**.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

En quoi ce poème contribue-t-il à renouveler le genre poétique au XVI^e siècle ?, hypothèse ainsi déclinée :

- Évocation lyrique des plaisirs amoureux.
- Évocation réaliste de la vie après la mort.
- Sollicitation pathétique et regard ironique.
- Une illustration pour un poème ?

1. ÉVOCATION LYRIQUE DES PLAISIRS AMOUREUX

[Le langage du plaisir]

- *entrelassez* (vers 8), *lascifs* (v. 9), *Amans* (v. 10), *draps* (v. 12), *mordre* (v. 14), *baiser* (v. 15, 22 et 43), *toucher* (v. 16)

- = lexique du **plaisir** sensuel ;
cheveux (v. 14), *bouche* (v. 15, 27 et 39), *sein* (v. 16 et 47), *yeux* (v. 19), *lèvre* (v. 21), *dents* (v. 34)
- = esquisse d'un « **blason*** » de la femme ;
pratiquent folastrement (v. 11), *cent mignardises* (v. 12), *s'esbate un peu* (v. 47), *Ou plus bas, si bon te semble* (v. 48)
- = énoncés **implicites**, mais malicieux, intentionnellement suggestifs ;
- franche expression du désir et du plaisir, dans la tradition épicurienne, voire « gauloise » (Rabelais, Louise Labé, fabliaux, farces, contes de La Fontaine peu après...), en rupture avec l'esprit courtois de la chevalerie et des troubadours : la Renaissance s'ouvre à la joie de vivre.

[Un contrepoint narquois]

- *temple* (v. 1), *dévots* (v. 3), *Dieu* (v. 4), *Église* (v. 6), *nonnain* (v. 17), *cloître* (v. 18)
- = lexique religieux ;
temple / licit (v. 1 et 17), *agenouillez / entrelassez* (v. 2 et 8), *dévots / lascifs* (v. 3 et 9), *De ceux qui pour louer Dieu / Les Amans qui librement* (v. 4 et 10), *Humbles / folastrement* (v. 5 et 11), *au lieu Le plus secret de l'Église / dans les draps* (v. 6 et 12)
- = lexique galant ;
- opposition point par point, et enchaînement inattendu des deux premières strophes ;
- mise en **parallèle irrespectueuse et provocatrice** de deux lieux et de deux formes d'amour : sacrée et profane ; un blasphème adouci d'ironie.

[L'expression du désir]

- *mordre tes beaux cheveux* (v. 14), *baiser ta bouche aimée* (v. 15), *toucher à ton beau sein* (v. 16), *ton sein délicieux* (v. 20)
- = expression traditionnelle du désir, mais deux verbes évoquent la **frénésie** ;
Ah, je meurs ! ah, baise moi ! (v. 43), *approche toi !* (v. 44)
- = registre **pathétique***, apparemment mi-sincère, mi-feint ;
Tu fuis comme un fan qui tremble (v. 45)
- = comparaison évoquant la **vulnérabilité** ;
- franche expression du désir, puis un cri, une **attente** aussi douloureuse qu'une souffrance ;
- projection sur l'être aimé de la vision d'une proie.

2. ÉVOCATION RÉALISTE DE LA VIE APRÈS LA MORT

[Le passage de la vie à la mort]

- *Pluton* (v. 22), *après que Charron T'aura mise en sa nacelle* (v. 23 et 24), *Après ton dernier trespas [...] tu n'auras là-bas* (v. 25 et 26), *Aux Ombres je n'avou'rais* (v. 29), *Ton test n'aura plus* (v. 31), *Tu n'auras plus* (v. 34), *Incontinent du mourras* (v. 40), *Lors tu te repentiras* (v. 41)
- = **évocation de l'au-delà** en référence à la mythologie gréco-latine ;
- = nombreuses **marques temporelles**, et **succession de futurs** souvent **associés au pronom tu** ;
- = **humour noir** : *baiser Pluton* (baiser le dieu des morts après sa mort) ;
- = **antéposition expressive** de l'adjectif : *ton dernier trespas* (le trépas final)
- anticipation effrayante : une évocation du passage de la vie à la mort.

[La décomposition des corps]

- *Gresle* (v. 26), *blesmie* (v. 27), *mort* (v. 28), *n'aura plus de peau* (v. 31), *n'aura veines ny artères* (v. 33), *n'auras plus que les dents [...]* dedans *Les testes de cimetere* (v. 36), *tu mourras* (v. 40), *je meurs* (v. 43)
 - = lexique de la mort ;
 - = réalisme et fantastique ; Ronsard suggère **la décomposition des corps après la mort** (*gresle* : moins de chair, *blesmie* : moins de sang, *plus de peau* : plus de visage, *veines ny artères* : moins de vie, *dents* : restes ultimes)
 - une **vision formidable** (au sens propre : qui effraie), bien plus terrifiante que le thème romantique de la fuite du temps ;
 - un second contrepoint aux plaisirs charnels de la vie.

3. LA SOLLICITATION PATHÉTIQUE ET REGARD IRONIQUE

[L'évolution de l'énonciation]

- *Quand au temple nous serons* (v. 1), *nous ferons Les devots* (v. 2 et 3), *nous serons Entrelassez, nous ferons Les lascifs* (v. 7, 8 et 9)
 - = le pronom *nous* n'apparaît que dans les deux premières strophes, et toujours en association avec le temps futur ;
 - **le couple n'existe qu'en imagination**, lorsque le locuteur **envisage** d'aimer au temple, puis au lit.
- *Pourquoy [...]* Contrefais-tu (v. 13 et 17), *tu n'auras là-bas* (v. 26), *Tu n'auras plus* (v. 34), *tu mourras* (v. 40)
 - = le pronom *tu* domine dans les cinq strophes suivantes, en alternance avec le pronom *je*, l'un surtout associé au futur et l'autre surtout au présent ;
 - les amants sont désunis par les attentes actuelles de l'un et l'avenir prédit à l'autre.

[De la suggestion à l'exhortation]

- *tes beaux cheveux [...]*, *ta bouche aimée [...]*, *ton beau sein [...]* (v. 14 à 16) ; *gresle [...]*, *bouchette blesmie [...]*, *plus de peau* (v. 26 à 31)
 - = **mise en opposition** de deux portraits : le premier comporte un éloge (*beau*) et un aveu (*aimée*) ; le second imagine l'être aimé après sa mort ;
 - deux évocations également **suggestives** ; une argumentation fondée sur la **persuasion***.
- *Pourquoy [...]* Contrefais-tu [...] ? (v. 13 et 17), *Pour qui gardes-tu [...]* ? (v. 19), *En veux-tu baiser [...]* ? (v. 22)
 - = trois interrogations successives ;
 - **implication*** directe et pressante de la jeune fille.
- *Change, Maistresse, d'avis* (v. 38), *baise moy ! approche toy !* (v. 43 et 44), *Au moins souffre [...]* (v. 46) ; *si bon te semble* (v. 48)
 - = **l'impératif** apparaît dans l'avant-dernière strophe et s'impose en fin de texte ;
 - **l'Amans** passe de la **suggestion** à l'**exhortation**,
 - mais s'agit-il plutôt d'une **injonction** ou d'une **incitation** – le dernier vers reconnaissant à la *Maistresse* le droit de disposer d'elle-même ?

[Les moyens de la persuasion]

- *donque* (v. 13 et 37), *après que, après, quand, tandis que, jadis, lors, Au-moins* (v. 13, 23, 25, 30, 37, 41 et 46), *Pourquoy, Pour qui* (v. 13 et 19)

= nombreux termes de liaison introduisant des **objections** (*Pour qui gardes-tu tes yeux et ton sein* (v. 19 et 20) et des **arguments** (*Tu n'auras plus que les dents* (v. 34))

Des Amans qui librement Pratiquent folastrement (v. 10 et 11), *Et ne m'espargne ta bouche* (v. 39), *Incontinent du mourras* (v. 40), *Lors tu te repentiras* (v. 41)

= nombreux **actes de discours*** (cf. chap. 6.4.2., p. 44-45) : évaluation, directive, prédiction et implication ;

→ volonté d'**argumenter** au sein d'un poème malicieux

- *Quand au temple nous serons Agenouillés* (v. 1 et 2), *Mais quand au lict nous serons Entrelassez* (v. 7 et 8) ; *selon les guises Des amans qui [...]* (v. 9, 10 et 11), *quand je veux Ou mordre [...], Ou baiser [...], Ou toucher [...]* (v. 13, 14, 15 et 16) ; *Telles qu'on les voit dedans Les testes de cimetere* (v. 35 et 36)

= rejets*, contre-rejets*, enjambement* ; dissociation de la logique de la phrase et de la logique du mètre* (cf. chap. 7.3.4. p. 151-152) ;

→ la **libération du vers** rend le dialogue plus vivant,

- *Pourquoy doncque [...]* *Contrefais-tu la nonnain Dedans un cloistre enfermée* (v. 13, 17 et 18)

= → **métaphore habile** : la religieuse cloîtrée symbolise toutes les femmes (vieilles filles, veuves, épouses vieillies,...) qui ne mènent pas **une vie de femme**.

[Les messages de l'Aman]

- *Et quand mort je te verrois Aux ombres je m'avou'rois Que jadis tu fus m'amie* (v. 28, 29 et 30)

→ le locuteur avoue sa honte de la laideur et du vieillissement ; image négative de la joie de vivre ; **vision épicurienne** de l'existence.

- *Donque tandis que tu vis, Change, Maistresse, d'avis* (v. 37 et 38)

= une conclusion « conséquente » (au sens exact du terme : induite de ce qui précède) ;

→ l'amant **exploite le thème du vieillissement** (comme dans tant d'autres poèmes de Ronsard) **pour tenter d'obtenir les faveurs** d'une jeune fille.

- *Au moins souffre que ma main S'esbate un peu dans ton sein Ou plus bas* (v. 46, 47 et 48)

= une **chute*** mi-pathétique (désir et prière), mi-amusée (malice et détachement) ;

→ **modestie de la requête finale** en regard des sollicitations précédentes.

4. COMMENTAIRE D'UNE ILLUSTRATION

Les points communs entre le poème et la peinture observés dans la peinture

- Une image **réaliste** du vieillissement (cheveux rares, bouches édentées, corps gresles, chair blesmie, seins affaissés...)
- Une image **cruelle** de la mort : corps transpercés, rôle des serpents (ils enlacent, ils enchaînent, ils déchirent), présence d'insectes et de linceuls anticipant la mort.
- La **survivance du couple** : grâce relative des attitudes, sourires figés mais maintenus, attributs de la féminité, permanence de la vie, proximité des personnes, présence du mot *Amants* dans le titre. Grünewald nie la mort comme Ronsard nie son vieillissement.
- **L'ironie** : addition d'un crapaud sur le sexe de la femme, déni affiché du vieillissement, présence du mot *trépassés* dans le titre.

La fonction d'une illustration éventuellement ajoutée au poème

- La peinture donne à voir, ajoute **une représentation sensible** : dessin des corps, mobilité des attitudes, teint livide sur fond noir, grâce conservée à l'approche de la mort.
- En revanche, cette peinture sur bois – peut-être attribuée injustement à Grünewald – est **une œuvre autonome**, indépendante du poème.
- Cette juxtaposition permet de comparer **deux formes d'expression artistique** : plus raisonnée dans l'œuvre écrite, plus suggestive dans l'œuvre peinte.
- Elle oppose, à propos d'un même thème, **deux visions** différentes : le peintre fait apparaître la permanence de l'amour alors que le poète déplore l'indifférence de l'autre.

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Ronsard renouvelle le genre poétique par une écriture illustrant le **français moderne** : épurée (peu d'archaïsmes), simplifiée, familière ; par une **relative liberté** à l'égard des conventions : rythme du vers, diversité des registres ; par un **traitement original du thème lyrique** de la fuite du temps : vision réaliste et gaillarde de l'amour, vision réaliste et païenne de la mort, sollicitation personnelle émouvante et ironique.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] Dialogue familier avec l'être aimé.

[Mouvement] De la galanterie à la crudité, de l'ironie au pathétique.

[Fonction] Un appel à *cueillir les roses de la vie*.

[Ouverture littéraire]

Le traitement du thème de la fuite du temps : Ronsard (*Les Amours*. 1552-1556, *Sonnets à Hélène*. 1578), Du Bellay (*Les Regrets*. 1558), Rousseau (*Les Rêveries*. 1776, *Les Confessions*. 1782), Lamartine (*Les Méditations*. 1820), Musset (*Les Nuits*. 1835 et *Poésies*), Balzac (*Les Illusions perdues*. 1837), Chateaubriand (*Les Mémoires d'Outre-tombe*. 1850), Nerval (*Les Filles du feu*. 1854), Hugo (*Les Contemplations*. 1856), Flaubert (*L'Éducation sentimentale*. 1869), Gide (*Les Nourritures terrestres*. 1897), Proust (*À la Recherche du temps perdu*. 1913-1925).

7.3. APPROCHE D'UN POÈME EN PROSE [PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ] BAUDELAIRE. LA BELLE DOROTHÉE (LE SPLEEN DE PARIS). 1862

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié¹ s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

6 Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire. Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue. Son ombrelle rouge, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard² sanglant de ses reflets.

15 Le poids de son énorme chevelure presque bleue tire en arrière sa tête délicate et lui donne un air triomphant et paresseux. De lourdes pendeloques³ gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles.

De temps en temps la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe ; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin. Car Dorothée est si prodigieusement coquette, que le plaisir d'être admirée l'emporte chez elle sur l'orgueil de l'affranchie⁴, et, bien qu'elle soit libre, elle marche sans souliers.

Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté. À l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif fait donc aller ainsi la paresseuse Dorothée, belle et froide comme le bronze ?

Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case⁵ si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes⁶ font à si peu de frais un parfait boudoir⁷ ; où elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir de ses grands éventails de plumes, pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants ?

Peut-être a-t-elle un rendez-vous avec quelque jeune officier qui, sur des plages lointaines, a entendu parler par ses camarades de la célèbre Dorothée. Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui décrire le bal de l'Opéra, et lui demandera si on peut y aller pieds nus, comme aux danses du dimanche, où les vieilles Cafrines⁸ elles-mêmes deviennent ivres et furieuses de joie ; et puis encore si les belles dames de Paris sont toutes plus belles qu'elle.

Dorothée est admirée et choyée de tous, et elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastre⁹ sur piastre pour racheter sa petite sœur qui a bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle ! Elle réussira sans doute, la bonne Dorothée ; le maître de l'enfant est si avare, trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus¹⁰ !

* Spleen : mot anglais désignant la rate, lieu supposé des « humeurs noires » ; mal de vivre
1. engourdi, paralysé

2. produit de maquillage (terme générique)
3. bijou suspendu à une boucle d'oreille ; pendant d'oreille

4. libérée de la condition d'esclave

5. habitation indigène traditionnelle, paillote
6. tapis fait de fibres végétales tressées et servant de matelas
7. boudoir : petit salon privé où les dames se retiraient

8. (Cafres et Cafrines) nom désignant une ethnie noire ; donné, dans les îles tropicales, à l'ensemble des descendants africains
9. monnaie indigène
10. ancienne monnaie d'or ou d'argent

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Charles Baudelaire (1821-1867), poète et théoricien du courant symboliste, est l'héritier des Romantiques pour la sensibilité créatrice, et l'héritier des Parnassiens pour la perfection formelle. En révolte contre son beau-père et la société bourgeoise, il rapporte d'un séjour, à vingt-ans, dans l'Île Bourbon (aujourd'hui La Réunion), la nostalgie d'un paradis exotique qui imprègne son œuvre.

Il vit comme un « dandy », épris de poésie, de musique, de peinture, victime d'un mal de vivre proche de la mélancolie : le « spleen », en recourant aux « paradis artificiels ».

[L'œuvre]

Après avoir publié *Les Fleurs du mal* en 1857, à la prosodie classique et aux images inventives, Baudelaire laisse à sa mort un recueil de cinquante récits en prose, conçus entre 1855 et 1862, successivement titrés : *Poèmes nocturnes*, *Petits poèmes en prose*, *Le Spleen de Paris*.

Outre le thème de la **ville**, alors en expansion avec l'exode rural et la création des faubourgs, et de la **compassion** pour les pauvres que l'industrialisation attire, figure le thème de l'**exotisme** : *L'Invitation au voyage*, *Un hémisphère dans une chevelure...* (ainsi que *Le beau navire*, *Parfum exotique*, *À une Malabaraise...* dans *Les Fleurs du mal*).

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

Le poème en prose est introduit par Aloysius Bertrand avec « *Gaspard de la nuit* » en 1842, que Baudelaire reconnaît avoir pris pour modèle dans la préface au *Spleen de Paris*. Ce genre littéraire est exploité, après lui, par Rimbaud, Mallarmé, Reverdy, et surtout Gide et Ponge.

Il associe la clarté de la prose au pouvoir suggestif de la poésie et constitue donc, dans un registre différent, un « récit exemplaire » au même titre que la fable et le conte → p. 71.

La Belle Dorothée est un poème à dominante descriptive et narrative puisqu'il propose un portrait de femme inséré dans un milieu et relate un itinéraire suscitant la réflexion.

L'énonciation est celle du récit à la troisième personne, nourri par le regard très personnel prêté au narrateur.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Que nous apprennent respectivement sur Dorothée la poésie qui suggère et la prose qui informe ?, hypothèse ainsi déclinée :

- Une évocation troublante,
- Une morale ouverte.

Le coin du formateur

La tradition conduit à proposer trois perspectives de recherche. Or, la problématique retenue n'en impose que deux. Nous estimons donc que la logique doit l'emporter sur la coutume.

1. UNE ÉVOCATION TROUBLANTE

[La magie des îles]

- *soleil, lumière, éblouissant, miroite, sieste, azur* (lignes 1 à 8) ; *brise de mer, sable fin* (l. 19 à 22), *mer, plage* (l. 36), *plages lointaines*, (l. 42) ; *marche sans soulier* (l. 25), *case, nattes, grands éventails de plumes, parfums excitants, ragoût de crabes au riz et au safran* (l. 32 à 39), *Cafrines, piastre* (l. 46 et 50)
= réseaux lexicaux du **soleil**, de la **mer** et du **cadre de vie**.

[Une belle indigène]

- *son torse si mince sur ses hanches si larges* (l. 9) (la jeune fille et la femme), *sa robe de soie collante* (l. 10), *son dos creux* (cambré) et *sa gorge pointue* (jeune) (l. 12), *énorme chevelure* (animalité) (l. 15), *soulève par le coin sa jupe flottante* (suggestion) (l. 19), *sa jambe luisante et superbe* (désir) (l. 20)
= réseau lexical de la **sensualité** ;
d'un ton clair et rose (l. 10), *lourdes pendeloques* (l. 17), *si prodigieusement coquette* (l. 23), *dans le miroir de ses grands éventails de plumes* (l. 35)
= réseau lexical de la **coquetterie** ;
un air triomphant et paresseux (l. 16), *la paresseuse Dorothée* (l. 31), *à se faire éventer ou à se regarder* (l. 35), *ses rêveries indécises* (l. 37)
= réseau lexical de la **nonchalance** ;
→ type de femme récurrent, emprunté aux îles, suggérant la promesse du plaisir.

[Une évocation poétique]

- *sa lumière droite et terrible* (adjectif épithète), *le sable est éblouissant* (adjectif attribut), *seule vivante à cette heure* (adjectif disjoint), *jambe luisante, admirée et choyée* (adjectifs verbaux), *le plaisir d'être admirée, heureuse de vivre* (compléments déterminatifs de nom et d'adjectif), (*sous le soleil*) *qui mord* (proposition subordonnée relative)
→ **caractérisation** forte pour construire un portrait.
 - *Pareil aux pieds des déesses* (comparaison), *les ténèbres de sa peau* (métaphore), *comme si elle apercevait un miroir reflétant sa démarche et sa beauté* (proposition subordonnée, complément circonstanciel de comparaison, et symbole), *de lourdes pendeloques gazouillent* (personnification ; cas particulier : comportement animal suggéré)
→ tous types d'images littéraires contribuant à décrire ;
 - *Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince*
= effet sonore : quasi-harmonie imitative (la reprise du son [S] peut évoquer le crissement de la soie) ;
 - *Sa robe de soie collante,*
d'un ton clair et rose
et moule exactement,

}	tranche vivement sur les ténèbres de sa peau
{	sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue.
- = effet rythmique : 6 et 5 syllabes entendues + 11 syll. + 6 syll. + 3 syll., 3 syll., 6 syll. (regroupement des unités de sens et de construction, allongement progressif des énoncés) ;

→ la poésie a d'abord pour fonction d'embellir le récit, de susciter des émotions, de libérer l'imagination – et de **fixer l'idée dans l'écriture comme dans la matière d'une œuvre d'art**.

[Une part de mystère]

- *une tache éclatante et noire* (l. 8), *les ténèbres de sa peau* (l. 11), *son ombrelle rouge [...]* *projette sur son visage sombre le fard sanglotant de ses reflets* (l. 13)
→ intrusion de la couleur rouge s'ajoutant à la couleur noire ; connotation inquiétante, quasi diabolique.
- *Déeses de marbre* (l. 21), *belle et froide comme le bronze* (l. 31), *son pied [...]* *imprime fidèlement sa forme sur le sable fin* (l. 20)
→ double référence aux statues des musées ; image d'un être de pierre et de métal, dominateur et insensible.
- *Fort et fière comme le soleil* (l. 6), *seule vivante à cette heure* (l. 7), *souriant d'un blanc sourire* (l. 27)
→ indifférence singulière à la chaleur extrême ; image d'un être exceptionnel, comparé au soleil.
- *Espèce de mort savoureuse* (l. 3), *les voluptés de son anéantissement* (l. 4), *une tache éclatante et noire* (l. 8), *ivres et furieuses* (l. 46)
= associations de termes inconciliables (oxymores* et zeugmes*) ; elles prêtent au personnage autant d'ombre que de lumière ;
→ ambigu et inquiétant, le personnage reste mystérieux et suscite le trouble.

2. UNE MORALE OUVERTE

[Un itinéraire significatif]

- *Le soleil accable, Le monde stupéfié s'affaisse, Dorothée s'avance...*
= troisième personne, diversité des thèmes*, présent de narration ; *balançait, soulève, se peigner, entasser...* ; *elle le priera [...]* et *lui demandera [...]* ; et *puis encore [...]*
= verbes d'action, enchaînement des faits, phrase à éléments coordonnés
→ un **texte narratif**
- *pied(s)* (l. 20, 45), *jambe* (l. 20), *démarche* (l. 28) ; *s'avance* (l. 6, 9 et 26), *marche sans souliers* (l. 24), *quitté* (l. 32), *aller* (l. 45)
= champ lexical de la **progression** ;
→ une silhouette mouvante, un **personnage itinérant**.
- *Le soleil accable la ville* (l. 1) : *une situation* ; *son torse si mince* (l. 9), *son énorme chevelure* (l. 15) : *un personnage* ; *sa petite case, la marmite en fer* (l. 32 et 38) : *un cadre de vie* ; *Peut-être a-t-elle un rendez-vous* (l. 41), *racheter sa petite sœur* (l. 51) : *un double projet*
= un **récit** traditionnel, construit, significatif ;
→ malgré la chaleur et l'attrait de la case, le déplacement de Dorothée est **justifié**.

[L'évolution du point de vue]

- *La mer miroite* (l. 2), *et moule exactement* (l. 11), *montre sa jambe* (l. 20), *imprime [...]* *sa forme* (l. 22)...
= vision plutôt **externe** en début de récit ;
le plaisir d'être admirée (l. 23), *heureuse de vivre* (l. 26), *l'emporte sur l'orgueil de l'affranchie* (l. 24), *où elle prend tant de plaisir* (l. 34)
= vision **omnisciente** au cours du récit ;

si on peut y aller pieds nus (l. 45), *les belles dames de Paris* (l. 47), *et qui est déjà mûre, et si belle* (l. 52), *si avare, trop avare* (l. 53)

= vision **interne** en fin de récit, accentuée par la restitution du langage prêté au personnage ;

- *Si prodigieusement coquette* (l. 23), *un air triomphant et paresseux* (l. 16), *serait parfaitement heureuse* (l. 49), *une autre beauté que celle des écus* (l. 54)

= nombreux indices de **modalisation*** (subjectivité)

- *Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case [...] ?* (l. 32), *Peut-être a-t-elle un rendez-vous [...] ?* (l. 41)

=> deux questions directes ; **implication du lecteur** par le narrateur.

- *bien qu'elle soit libre, elle marche sans souliers* (l. 25)

= une information explicite utile.

[Un personnage entre deux mondes]

- *robe de soie collante / d'un ton clair et rose* (l. 10), *son ombrelle rouge* (l. 13) : Dorothée s'habille à l'européenne, mais garde les couleurs de son pays
- *sa petite case / un parfait boudoir* (l. 32 et 34), *le bal de l'Opéra / comme aux danses du dimanche* (l. 42 et 45) : Dorothée vit dans son île, mais rêve de Paris.

[La compassion du narrateur]

- *La Belle Dorothée* (titre), *la paresseuse Dorothée* (l. 31), *la célèbre Dorothée* (l. 43), *la bonne Dorothée* (l. 52)

= évolution significative de la caractérisation.

- *Obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur qui a bien onze ans* (l. 50)

= Dorothée, déjà affranchie, se prostitue pour que sa sœur ne se prostitue pas et soit affranchie ;

→ information explicative en fin de récit, justifiant le **double itinéraire** de Dorothée : dans la ville et dans la vie

- *quelque jeune officier, sur des plages lointaines, a entendu parler de la célèbre Dorothée, elle le pria de lui décrire...* (l. 41 et 43)

→ relative dédramatisation de la prostitution, épurée de ses aspects sordides ;

- *qui est déjà mûre, trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus* (l. 52 et 53)

→ dénonciation plus sévère de la **colonisation** (*officier, maître, racheter*) et de la rapacité des puissants (*entasser piastre sur piastre, si avare, trop avare, beauté [...] des écus*) ;

→ **mise en accusation dépourvue de moralisme**, visée persuasive privilégiant l'affectif ; inversion des valeurs et démystification.

[CONCLUSION]

[Vérification de l'hypothèse initiale]

Un portrait séduisant, un itinéraire explicatif, une morale ouverte : apports respectifs et spécifiques de la prose et de la poésie associées au sein d'un « poème en prose »*.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[**Unité**] Un « récit exemplaire* » associant la séduction de l'écriture à la pertinence du message.

[**Mouvement**] Évolution du point de vue du narrateur installant une découverte progressive.

[Fonction] Invitation du lecteur à donner du sens au texte.

[Innovation] Découverte d'un genre narratif nouveau : le poème en prose*, illustrant un genre narratif traditionnel : le récit exemplaire*.

[Ouverture littéraire]

Prose ou poésie ?

- Comme tout récit exemplaire, le poème en prose associe donc la prose qui déclare à la poésie qui suggère.
- En regard, la **prose poétique*** – chez Maupassant, Gide, Colette, Ponge, Camus... ajoute à la prose les charmes et les pouvoirs de la poésie, mais n'exprime pas nécessairement un message final au sein d'une œuvre courte.
- À l'opposé, la **littérature engagée*** – chez Voltaire, Chateaubriand, Hugo, Claudel, Giono... met au service d'une cause les ressources de la suggestion poétique en vue d'accroître le pouvoir de persuasion.

7.4. ASPECT PARTICULIER : LA TRANSFIGURATION POÉTIQUE [PLAN DÉTAILLÉ D'EXPLICATION ORALE LINÉAIRE] ÉMILE VERHAEREN. LA VILLE (LES CAMPAGNES HALLUCINÉES). 1893

La ville

- 1 Tous les chemins vont vers la ville.
Du fond des brumes,
Avec tous ses étages en voyage
Jusques au ciel, vers de plus hauts étages,
5 Comme d'un rêve, elle s'exhume.
- 2 Là-bas,
Ce sont des ponts musclés de fer,
Lancés, par bonds, à travers l'air ;
Ce sont des blocs et des colonnes
10 Que décorent Sphinx et Gorgones ;
Ce sont des tours sur des faubourgs ;
Ce sont des millions de toits
Dressant au ciel leurs angles droits ;
C'est la ville tentaculaire,
15 Debout,
Au bout des plaines et des domaines.
- 3 Des clartés rouges
Qui bougent
Sur des poteaux et des grands mâts,
20 Même à midi, brûlent encor
Comme des œufs de pourpre et d'or ;
Le haut soleil ne se voit pas ;
Bouche de lumière, fermée
Par le charbon et la fumée.
- 25 Un fleuve de naphte et de poix
Bat les môles de pierre et les pontons de bois ;
Les sifflets crus des navires qui passent
Hurlent la peur dans le brouillard ;
Un fanal vert est leur regard
30 Vers l'océan et les espaces.
- 4 Des quais sonnent aux chocs de lourds fourgons ;
Des tombereaux grincent comme des gonds ;
Des balances de fer font choir des cubes d'ombre
Et les glissent soudain en des sous-sols de feu ;
35 Des ponts s'ouvrant par le milieu,
Entre les mâts touffus dressent des gibets sombres
Et des lettres de cuivre inscrivent l'univers,
Immensément, par à travers
Les toits, les corniches et les murailles,
40 Face à face, comme en bataille.
Et tout là-bas ; passent chevaux et roues
Filent les trains, vole l'effort,
Jusqu'aux gares, dressant, telles des proues
Immobilisées, de mille en mille, un fronton d'or.
45 Des rails ramifiés y descendent sous terre
Comme en des puits et des cratères
Pour reparaître au loin en réseaux clairs d'éclairs
Dans le vacarme et la poussière.
C'est la ville tentaculaire.
- 6 50 La rue – et ses remous comme des câbles
Noués autour des monuments –
Fuit et revient en longs enlacements ;
Et ses foules inextricables,
Les mains folles, les pas fiévreux,
55 La haine aux yeux,
Happent des dents le temps qui les devance.
À l'aube, au soir, la nuit,
Dans la hâte, le tumulte, le bruit,
Elles jettent vers le hasard l'âpre semence
60 De leur labeur que l'heure emporte.
Et les comptoirs mornes et noirs
Et les bureaux louches et faux
Et les banques battent des portes
Aux coups de vent de la démenée.
- 7 65 Le long du fleuve, une lumière ouatée,
Trouble et lourde, comme un haillon qui brûle,
De réverbère en réverbère se recule.
La vie avec des flots d'alcool est fermentée.
Les bars ouvrent sur les trottoirs
70 Leurs tabernacles de miroirs
Où se mirent l'ivresse et la bataille ;
Une aveugle s'appuie à la muraille
Et vend de la lumière, en des boîtes d'un sou ;
La débauche et le vol s'accouplent en leur trou ;
75 La brume immense et rousse
Parfois jusqu'à la mer recule et se retrousse
Et c'est alors comme un grand cri jeté
Vers le soleil et sa clarté :
Places, bazars, gares, marchés,
80 Exaspèrent si fort leur vaste turbulence
Que les mourants cherchent en vain le moment
[de silence
Qu'il faut aux yeux pour se fermer.
- 8 Telle, le jour – pourtant, lorsque les soirs
Sculptent le firmament, de leurs marteaux
[d'ébène,
85 La ville au loin s'étale et domine la plaine
Comme un nocturne et colossal espoir ;
Elle surgit : désir, splendeur, hantise ;
Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,
Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise,
90 Ses rails sont des chemins audacieux
Vers le bonheur fallacieux
Que la fortune et la force accompagnent ;
Ses murs se dessinent pareils à une armée
Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée
95 Arrive en appels clairs vers les campagnes.
- 9 C'est la ville tentaculaire,
La pieuvre ardente et l'ossuaire
Et la carcasse solennelle.
Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini
100 Vers elle.

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Émile Verhaeren (1855-1916) est un poète belge très attaché à sa Flandre natale. Impressionné par les transformations brutalement apportées par la Révolution Industrielle, il est l'un des premiers écrivains qui fait apparaître l'étrange beauté des nouveaux paysages, tant par souci de réalisme que par enthousiasme lyrique.

Également sensible à la peine des hommes, nourri des valeurs du Catholicisme et du Socialisme qu'il rapproche, profondément tourmenté aussi, psychologiquement et moralement, il invente un langage puissant et frémissant, à la tonalité fruste et naïve, proche de la peinture de Van Gogh, son compatriote et son contemporain.

[L'œuvre]

Verhaeren célèbre d'abord les paysages naturels et l'âme de la Flandre (*Les Flamandes*, 1844, puis *Toute la Flandre*, 1904) ; mais, bien que sensible à la désertion des campagnes et à l'expansion des villes, il en vient à faire l'éloge des paysages industriels, teinté de désenchantement, voire d'angoisse, certes, mais justifié par l'élan collectif des cités nouvelles.

La Ville, premier poème du recueil intitulé *Les Campagnes hallucinées* (1893) correspond au premier poème : *La Plaine* du recueil intitulé *Les Villes tentaculaires* (1895), en vue, sans doute, d'associer les deux paysages, les deux traditions, les deux mérites par une anticipation et un rappel.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

La Ville est un poème en vers, regroupés en strophes.

Les vers sont de longueur inégale, mais croissante : *Du fond des brumes* (v. 2) : 4 syll. ; *Ce sont des ponts musclés de fer* (v. 7) : 8 syll. ; *Des quais sonnent aux chocs de lourds fourgons* (v. 31) : 10 syll. ; *Exaspèrent si fort leur vaste turbulence* (v. 80) : 12 syll. ; *Et ce qui vient [diérèse*] d'elle encor de brume et de fumée* (v. 94) : 14 syll. Ils contribuent à créer la dynamique du texte.

Les douze strophes comptent respectivement un, quatre, onze, huit, six, dix, neuf, quinze, dix-huit, treize, trois et deux vers. Elles accentuent cet effet de progression avant le retour final au rythme (et au sens) initial. Composé de cent vers, ce poème semble plus construit qu'il ne paraît : dès la première lecture, la longueur de chaque strophe semble correspondre au sens qu'elle exprime.

Les rimes sont tantôt suivies : vers 7 et 8, 9 et 10..., et tantôt embrassées : vers 2, 3, 4, et 5... Quelques vers ne riment pas : 1, 6, 15, 98, 99 et 100. Elles sont souvent suffisantes* : *voyage* et *étages*, parfois riches* : *ombre* et *sombres*, voire pauvres* : *toits* et *droits*. Mais l'explication montrera l'exceptionnelle musicalité suscitée par les allitérations*, les assonances* et les rimes intérieures*.

Le rythme du vers, souvent régulier et intentionnellement monotone : *Ce sont des millions (diérèse) de toits Dressant au ciel leurs angles droits : C'est la ville tentaculaire* (v. 12, 13, 14) : 8 syll. + 8 syll. + 8 syll.... est fréquemment rompu et libéré : *Et c'est alors comme un grand cri jeté Vers le soleil et sa clarté* (v. 77 et 78). L'explication montrera que les rejets*, les contre-rejets* et les enjambements* ajoutent à la mise en relief sonore une mise en relief rythmique tout autant suggestive.

Résolument **descriptif** et **lyrique*** : lexique spécialisé, caractérisation* forte, phrase à éléments juxtaposés, aspects successifs de la ville, émotions de l'observateur..., ce poème célèbre et dénonce une ville conçue pour le labeur.

Il exprime aussi les visions successives et mêlées d'un narrateur impliqué* qui parle à la troisième personne, mais s'avoue autant séduit que scandalisé dans d'incessants **jugements de valeur***.

[Hypothèse de lecture]

Comment le poète renouvelle-t-il la vision de la ville ?

Le coin du formateur

Vous avez été mis en garde contre la tentation d'utiliser le mot « auteur » au lieu des mots « narrateur », « locuteur », voire « personnage », puisque le texte littéraire propose une **fiction**.

Deux exceptions peuvent être faites à cette recommandation :

- lorsque le texte est signé par l'auteur en qualité de **personne privée** : lettre, discours, article de presse, mémoires, ... ;
- lorsque l'auteur s'exprime en qualité de **créateur** : préface, art poétique, critique littéraire..., ou qu'il est, comme ici, considéré comme un poète (ou un romancier, ou un homme de théâtre...).

EXPLICATION LITTÉRAIRE

[1. Apparition de la ville. Vers 1-5]

- *Tous les chemins vont vers la ville* (v. 1)
→ La ville est présentée d'emblée comme un centre d'attraction ; l'emploi du mot *chemins* révèle que c'est la campagne qui se rend à la ville
- *tous ses étages en voyage* (v. 3), *Jusques au ciel* (v. 4), *Comme d'un rêve elle s'exhume* (v. 5)
= lexique valorisant ; impression de grandeur (*étages*), de mobilité (*voyage*), de conquête (*ciel*), de mission.
- À la lettre, la ville naît, ou renaît puisqu'elle sort de terre (*s'exhume*).
- Selon la *Grammaire Générale et Raisonnée*, dite de « Port Royal » (Lancelot et Arnaud, 1660), ces cinq premiers vers semblent constituer un **exorde***, destiné à capter l'attention et annoncer le thème d'un « discours », et une **argumentation*** formulant la thèse : cette ville est *tentaculaire* (cf. chap. 8. 1.4.1. p. 187).

[2. Une double expansion. Vers 06-16]

- *tours, sur des faubourgs, dressant au ciel ; lancés par bonds, à travers l'air, millions de toits ; Là-bas, Debout* (= deux adverbess, de même longueur et en même position)
→ la ville est haute et vaste, donc en double expansion.
- *des ponts musclés de fer, leurs angles droits, Que décorent Sphinx et Gorgones*
→ apparition de la force, de la richesse, de la modernité ; petite connotation inquiétante (*angles droits*).
- *C'est la ville tentaculaire, Au bout des plaines et des domaines*
→ premier jugement du narrateur : elle se construit au-delà de la campagne, et à ses dépens (*tentaculaire* = métaphore expressive).
- *Ce sont des blocs et colonnes* (v. 9), *Ce sont des tours sur des faubourgs* (v. 11), *Au bout des plaines et des domaines* (v. 16) ; *Ce sont des ponts, Lancés, par bonds* (v. 7 et 8) ; *Que décorent Sphinx et Gorgones* (v. 10), *Dressant au ciel leurs angles droits* (v. 13)
= un fait sonore : la **rime intérieure*** ; les trois premiers exemples correspondent à la norme : le son répété se trouve sur la même syllabe de chaque hémistiche* – ici, la quatrième – comme s'il s'agissait de deux vers distincts,

donc de véritables rimes ; le second intéresse deux vers successifs ; le troisième l'intérieur d'un même vers.

- **effet de mise en relief sonore**, accentuant des mots chargés de sens (*blocs, colonnes, tours, faubourgs, décorent, Gorgones, ponts, bonds, Dressant, droits* : la modernité).
- **D'autres rimes intérieures** s'observent au fil du texte : *Hurlent de peur dans le brouillard Un fanal vert est leur regard* (v. 28 et 29, reprise sur la quatrième et huitième syllabes), *Des tombereaux grincent comme des gonds* (v. 32, cinquième et dixième syllabes), *Et les comptoirs mornes et noirs, Et les bureaux louches et faux [...]* *Aux coups de vent de la démence* (v. 61, 62 et 64, quatrième et huitième syllabes). Elles mettent encore en valeur des mots essentiels (*peur, brouillard*), une comparaison (*grincent, gonds*), des noms et leur détermination (*bureau, faux ; coups de vent de la démence*)
- *Ce sont des ponts, Ce sont des blocs, Ce sont des tours, Ce sont des millions de toits* (v. 7, 9, 11 et 12)
= reprise d'une structure présentative, effet d'**insistance** et d'**accumulation**.
- *Musclés, lancés, dressant*
= verbes d'action insérés dans une description ;
→ **effets stylistiques forts**, connotations suggestives ; impression globale de puissance et de dynamisme ; volonté de produire un « **effet de réel*** » ;
→ **alliance de deux stratégies – expressionniste** : *ponts, tours, faubourgs...*
– **impressionniste** : *comme d'un rêve, leurs angles droits, tentaculaire*.
- Ce second moment semble représenter la **narration*** d'un discours ; elle a pour fonction d'exposer les spécificités d'une thèse : ici, la hauteur, l'espace, la modernité, l'accaparement.

[3. Une ville industrielle – vers 17-24]

- *Même à midi, brûlent encor, Le haut soleil ne se voit pas, Par le charbon et la fumée*
= suggestion, puis explication ;
→ une ville industrielle, dégradée par son activité.
- *Des clartés rouges, Comme des œufs de pourpre et d'or, bouche de lumière*
= une image, une comparaison, une métaphore ;
→ nouvelle alliance de la déclaration et de la suggestion ; volonté de rendre l'évocation **réaliste et poétique**.
- *fermée Par le charbon et la fumée*
= contre-rejet* justificatif ;
→ **rupture de rythme**, introduction d'une explication.
- **Autres modifications du rythme** (disjonction de la logique du rythme et de la logique du sens), créant une mise en relief rythmique, toujours significative, au fil du texte : *telles des proues Immobiles* : rejet* (alors qu'il s'agit de *gares*) (v. 43 et 44) ; *La rue [...]* *Fuit et revient en longs enlacements* : enjambement* (une quasi-métaphore de la rue) (v. 50 et 52) ; *l'âpre semence De leur labeur* : enjambement* (une métaphore inattendue de la graine) (v. 59 et 60) ; *Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée Arrive en appels clairs* : enjambement (opposition inattendue et significative) (v. 94 et 95).
- Ce troisième moment présente un premier aspect de la ville nouvelle : l'activité industrielle caractérisée par la pollution. Chacun des moments suivants fera apparaître un autre aspect, également déterminant. Ce poème est donc **construit comme un discours**, terme ancien désignant aujourd'hui le **texte d'opinion**, ou **argumentatif**.

[4. Une ville portuaire. Vers 25-40]

- *fleuve, môles de pierre, pontons de bois, sifflets crus des navires, fanal vert, Vers l'océan* – et, plus loin : *quais, mâts, lettres de cuivre*
= champ lexical du port ;
→ la ville est à la fois industrielle et portuaire.
- *Un fleuve de naphte* [pétrole] *et de poix* [pour calfater les coques] (v. 25)
→ outrance destinée à évoquer l'importance du trafic.
- *Des balances de fer* [mâts de charge] *font choir des cubes d'ombre* [marchandises] *Et les glissent soudain en des sous-sols de feu* [les cales des navires] (v. 33 et 34)
→ évocation suggestive du chargement ; sollicitation du lecteur.
- *Hurlent de peur dans le brouillard* (v. 28), *Vers l'océan et les espaces* (v. 30)
→ personnification des *sifflets crus*, et dramatisation de la navigation hauturière.
- *Des navires qui passent* [a], *Des quais, au chocs* [k], *grincent, gonds, glissent* [g], *soudain, sous-sols* [S], *cuivre, inscrivent* [k], *muraille, face à face, bataille* [a], *grincent, ombre, s'ouvrant, dressent, lettres, cuivre, inscrivent, corniches, murailles* [R]
→ fréquentes sonorités fortes et dures, voire vibrantes [R] ; mise en relief sonore.
- *mâts touffus, gibets sombres, Les toits, les corniches et les murailles, Face à face, comme en bataille*
→ évocation dramatique du bassin portuaire au sein de la ville.
- *Immensément, par à travers* (v. 38)
→ maladresse intentionnelle exprimant sans doute la fausse naïveté du narrateur impressionné par ce qu'il voit.
- *Et des lettres de cuivre inscrivent l'univers* (v. 37)
→ noms des ports d'attache à la poupe des navires ; extension du trafic maritime à tous les océans, magnifiée par deux alexandrins (v. 36 et 37).
→ le poète, par la bouche du narrateur, exploite autant **les mots qui nomment** que **les effets qui suggèrent** ; poursuite de la double stratégie expressionniste et impressionniste.

[5. Évocation des chemins de fer. Vers 41-49]

- *trains, gares, rails ramifiés, descendent sous terre, Pour reparaître au loin ; un fronton d'or, en réseaux clairs d'éclairs*
= champ lexical du **chemin de fer**, récemment créé ; évocation de deux spécificités : les aiguillages et les souterrains ; référence probable au **gaz d'éclairage** ;
→ nouvel exemple de l'alliance du déclaratif et du suggestif (d'« animus* » et d'« anima* » – cf. p. 147).
- *chevaux et roues ; descendent, reparaître ; Filent les trains, vole l'effort*
→ coexistence des transports ancien et nouveau ; lexique du mouvement ; antéposition des verbes ; dynamisme et beauté de la ville.
- *Comme en des puits et des cratères, Dans le vacarme et la poussière*
→ nouvelle dramatisation ; représentation métaphorique d'aujourd'hui par des images d'hier ; contrepoint à l'éloge.
○ *Telles des proues* : analogie entre le fronton des gares et la proue des navires ; mise en relation de deux strophes et de deux moyens de transport.
- *C'est la ville tentaculaire* (v. 49)
= au centre du poème, reprise du vers 14 et annonce du vers 96 ;
→ presque un **refrain***, dénonçant l'expansion inquiétante de la ville.

[6. Les services rendus par la ville. Vers 50-64]

- *ses remous comme des câbles Noués, longs enlacements, foules inextricables* [qu'on ne peut démêler et dont on ne peut s'extraire], *les pas fiévreux, le tumulte et le bruit, puis vaste turbulence* (v. 80)
= comparaison expressive, enjambement*, termes forts ;
→ évocation de l'**agitation** : la ville est un lieu de vie frénétique.
- *Happent des dents le temps qui les devance, À l'aube, au soir, la nuit, Dans la hâte, que l'heure emporte*
= métaphore de la poursuite hargneuse du temps ; gradation ;
→ évocation de la **précipitation** : en ville, la vie ne s'arrête jamais.
- *Comptoirs, bureaux, banques ; vers le hasard ; l'âpre semence De leur labeur*
= référence aux services administratifs, spécifiquement urbains ;
= métaphore du labeur (terme ancien et fort) : la graine d'où naît l'activité ;
opposition entre l'**effort humain** et sa **destination incertaine**.
- *Mornes et noirs, louches et faux* : termes forts, accumulation ;
Les mains folles, les pas fiévreux, démente : lexique de la folie ;
Aux coups de vent : métaphore, enjambement significatif ;
Battent des portes : détournement d'expression (battent des ailes) ; connotation d'hystérie, voire de mort proche ;
→ nouvelle vision négative : la ville est **laide, malhonnête et inhumaine ; elle rend fou**.
○ Confirmation d'une hypothèse : ce poème est construit comme un discours ; il était **démonstratif*** : éloge dominant ; il devient **délibératif*** : début, sinon de réfutation, du moins de contre-argumentation.

[7. La ville, lieu de perversion. Vers 65-82]

- *des flots d'alcool, les bars, l'ivresse ; la débauche, s'accouplent, se retrousse ; la bataille, le vol*
= lexique de l'alcoolisme, de la prostitution, de la violence et de la malhonnêteté (thème déjà introduit par *louches et faux*) ;
→ témoignage assez conforme à celui de Zola à la même époque.
- *Les bars ouvrent sur les trottoirs Leurs tabernacles de miroirs* [tabernacles : lieu où sont conservées, sur l'autel, les hosties déjà consacrées]
→ deux **constatations explicatives** : une invitation à boire fait aux passants, un lieu d'autocélébration humaine (*miroirs*) ; détournement du sacré, contre-valeur et blasphème.
- *La vie [...] est fermentée ; La brume [...] se retrousse ; Où se mirent l'ivresse et la bataille, s'accouplent dans leur trou*
= une réification*, trois personnifications* ;
→ la ville est **vivante, mais corruptrice** ;
- *une lumière ouatée, Trouble et lourde, comme un haillon qui brûle*
= comparaison pertinente : un haillon se consume plus qu'il ne flambe ;
→ la lumière se nourrit de la pauvreté, c'est une demi-lumière.
○ Un vice masculin (*le vol*) s'unit à un vice féminin (*la débauche*).
- *Une aveugle [...] vend de la lumière ; tabernacle de miroirs, puis nocturne [...] espoir, bonheur fallacieux* (v. 86 et 91)
= ces quasi-**oxymores*** font apparaître des **contradictions**.
○ La référence à l'*aveugle* est la seule évocation de la misère naturelle, sans cause sociale.
= *Trouble et lourde, immense et rousse, recule et se retrousse* : association récurrente ; *fleuve, flots, fermentée* [f] ; *ouatée, trottoirs, trou* [t] ; *s'appuie, s'accouplent,*

parfois [p] ; *recule, tabernacle, s'accouplent* [K] : fréquence des consonnes nasales* et des deux consonnes vibrantes [l] et [R] ;

→ installation d'une ambiance sonore assourdie et inquiétante ;

= *Et c'est alors* : formule introductive ; *comme un grand cri jeté Vers le soleil et sa clarté* : comparaison et enjambement* ; *Places, bazars, gares, marchés* : lieux publics, gradation* ;

→ brève reconnaissance de l'activité industrielle de la ville.

- *Exaspèrent si fort leur vaste turbulence Que les mourants cherchent en vain le moment de silence Qu'il faut aux yeux pour se fermer*

= trois vers de 12, 14 et 8 syllabes, soit trois quasi-alexandrins ; allongement du rythme en fin de poème ; tonalité intentionnellement oratoire* ;

→ la vie de la ville entrave même la mort...

[8. Péroraison. Vers 83-95]

- *La ville au loin s'étale et domine la plaine, Elle surgit ; Son gaz myriadaire* [dix mille → très nombreux] (becs ou faisceaux), *ses rails ; désir, splendeur, hantise*

= véritable **péroraison*** de discours : reprise des thèmes majeurs (expansion, domination, gaz d'éclairage et chemin de fer, donc modernité, éloge).

- *sont des chemins audacieux Vers le bonheur fallacieux ; la fortune* [richesse et chance] *et la force, Ses murs [...] pareils à une armée ; Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée Arrive en appels clairs*

= interruption de l'éloge : la ville reste dominatrice, voire agressive ;

→ sa réalité (*brume et fumée*) est métamorphosée (*appels clairs*), comme si les campagnes étaient véritablement *hallucinées* (titre du recueil).

○ Le mot *fallacieux*, rare donc expressif, résume à lui seul la dénonciation : **la ville est trompeuse**.

- *Sculptent le firmament de leurs marteaux d'ébène, Comme un nocturne et colossal espoir* : vers très classique, magnifiant la ville, et justifiant sa séduction – le soir venu...

- *Lorsque les soirs sculptent* ([l] [R] [S] [k]) ; *Comme un nocturne et colossal espoir* ([k] [o] [S] [R]), *désir, splendeur, hantise* ([Z] [R] [ã] [i]), *la fortune et la force* ([f] [o] [R]), *de brume et de fumée* ([Y] [m])

= assonances* et allitérations* réitérées ; **mise en relief sonore** (sans signification particulière) → (cf. p. 150-151) ;

- *Lorsque les soirs Sculptent le firmament ; sont des chemins audacieux Vers le bonheur fallacieux Que la fortune et la force accompagnent ; Et ce qui vient d'elle encor de brume et de fumée Arrive en appels clairs*

= enjambements* réitérés : **mise en valeur rythmique** (valorisant le sens du texte).

[9. Amplification. Vers 96-100]

- *ville tentaculaire, pieuvre ; ossuaire, carcasse*

= la métaphore de la *pieuvre* illustre et justifie l'adjectif *tentaculaire* ;

= les métaphores de l'*ossuaire* et de la *carcasse* sous-entendent que la ville est déjà morte ;

→ reprise du thème initial ; véritable **amplification*** de discours, destinée à susciter l'adhésion.

- *Et les chemins d'ici s'en vont à l'infini Vers elle*

→ reprise du premier vers ; reprise du message initial : la ville attire la campagne ; structure « **en boucle** » du poème ; rejet* significatif.

[CONCLUSION]

[Vérification de l'hypothèse initiale]

- **Évocation des villes nouvelles** à l'aide de déterminations successives : industrielle, portuaire, commerçante..., et de visions contrastées : lieu de vie et de services, agitation et précipitation fiévreuses, comportements immoraux et inhumains...
- Association constante de la **déclaration*** (lexique réaliste), de l'**évaluation** (jugements de valeur*, modalisation*) et de la **suggestion lyrique*** (triple mise en valeur : métaphorique, rythmique et sonore) ; **permanence du langage poétique** malgré le relatif affranchissement des contraintes, et renouvellement de l'écriture par l'invention verbale (transfiguration poétique*).

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Fonction] Évocation des villes nouvelles confondues.

[Unité] Poème construit comme un discours (logique).

[Mouvement] Association constante de l'éloge et de la dénonciation.

[Innovation] Exemple accompli de transfiguration poétique : **célébration d'une beauté peu perceptible**, par la grâce d'un regard original et l'exploitation des procédés de suggestion.

8.

APPROCHE DES TEXTES D'OPINION

8.1. INFORMATION PRÉLIMINAIRE ET QUESTIONNEMENT SPÉCIFIQUE

1. UN PRÉALABLE : LA FIN ET LES MOYENS

1.1. Le langage est un pouvoir

Les linguistes estiment que la parole, orale ou écrite, n'est pas seulement un mode particulier de communication, mais un outil, voire une arme, au service d'une intention déterminante : **assurer son emprise sur autrui** :

« ... toute énonciation [du discours] supposant un locuteur et un auditeur, et, chez le premier, la volonté d'influencer l'autre en quelque manière (Benvéniste. *Problèmes de linguistique générale*. Paris. 1966).

On reconnaît ici, accentuée et généralisée, la fonction impressive* du langage (cf. chap. 6.1.4., p. 115).

Le bon sens pourrait incliner à identifier le texte argumentatif à la présence d'arguments* (cf. p. 186), enchaînés au sein d'une argumentation* (cf. p. 187-189). Or Ducrot précise que **toute argumentation est indissociable de l'énonciation** – et non de l'énoncé : l'une prolonge l'autre *en vue de conduire un allocutaire à une conclusion voulue par l'énonciateur* (Mame. *La Preuve et le Dire*. Paris. 1973).

1.2. Convaincre ou persuader

Depuis Kant, deux verbes établissent une différence de nature entre **deux types distincts d'argumentation** ayant pourtant une **visée démonstrative commune**.

Cette différenciation, reprise et analysée par Perelman et Olbrecht-Tyteca mérite d'être exposée (*Nouvelle rhétorique**. 1990).

Convaincre, c'est obtenir l'assentiment d'autrui en utilisant des **arguments rationnels** organisés dans une **démarche dialogique**. Exemples : un débat entre biologistes, une thèse de physique, un article sur le libéralisme économique...

Convaincre implique donc l'exploitation de la **compétence** ou de l'**expérience** d'un locuteur qui s'adresse à un **auditoire** ou un **lectorat universel**.

Persuader, c'est obtenir l'assentiment d'autrui en utilisant des arguments qui sollicitent la raison, mais aussi l'**émotion**, l'**intérêt**, l'**image**... Exemples : une annonce publicitaire, un dialogue entre acheteur et vendeur, un discours politique...

Persuader implique donc l'exploitation du **charisme** et de l'habileté d'un locuteur qui s'adresse à un **public particulier**, voire **ciblé**.

2. LES CARACTÉRISTIQUES DU TEXTE ARGUMENTATIF

- 2.1. Il est nourri d'arguments* destinés à démontrer la **véracité** d'un propos (cf. chap. 8.3.).
- 2.2. Ces arguments sont enchaînés de manière à construire un **cheminement** démonstratif (cf. chap. 8.4.).
- 2.3. La phrase argumentative, à **forte subordination**, comporte des propositions conjonctives circonstancielles, donc introduites par des **connecteurs*** et exprimant les **fonctions logiques*** qui organisent le raisonnement (cf. chap. 8.5.).
- 2.4. La présence simultanée des lexiques de la **raison**, de l'**éthique**, de l'**émotion**, de l'**intérêt**... atteste la volonté de solliciter, chez l'allocutaire, tout ce qui peut le conduire à réagir favorablement.
- 2.5. Le texte argumentatif est toujours marqué par une **forte subjectivité**, ou **modalisation***, puisque l'énonciateur s'implique et s'engage personnellement (cf. chap. 6.1.5. p. 116).
- 2.6. La présence de **termes d'absolu*** : – positifs : *tout, tous, toujours, partout, sans exception...*, – ou négatifs : *nul, aucun, jamais, nulle part, sans contestation possible...* y révèle d'ailleurs la volonté passionnée d'affirmer sans réserve.
- 2.7. La répétition intentionnelle d'un mot ou d'un radical, la reprise d'une même idée sous des énoncés différents – la **redondance*** – témoigne aussi de la détermination à clarifier, voire schématiser sa thèse afin de mieux l'imposer.
- 2.8. Le recours à l'**implicite*** est fréquent : non-dit*, sous-entendus*, présupposés*..., dans le but d'instaurer une **connivence** utile entre interlocuteurs, voire de suggérer ce qu'on ne souhaite pas formuler clairement (cf. chap. 8.7.).
- 2.9. Au-delà de l'argumentation proprement dite, enfin, des **actes de discours*** sont de simples procédés rhétoriques, assez analogues aux figures de style, mais plus agissants, d'où le mot « actes ». Contrairement aux arguments, ils ne sont pas porteurs de justifications, mais facilitent l'adhésion de l'allocutaire aux propos de l'argumentateur.

3. LES ARGUMENTS ET LEUR VALEUR

Un argument est un énoncé destiné à démontrer ou réfuter en apportant une preuve.

- 3.1. L'**argument** proprement dit est un raisonnement condensé, ayant une valeur générale et constante – vérifiée dans l'espace et dans le temps. C'est une **idée-preuve**, une vérification rationnelle :

La guerre n'achève jamais rien, dit Mirabeau [puisque seule la négociation peut permettre de résoudre durablement un conflit d'intérêts].

- 3.2. Une **constatation** peut être substituée au raisonnement, mais à condition d'intéresser un ensemble suffisant de faits convergents :

Les femmes sont désormais capables de remplacer les hommes dans tous les emplois professionnels.

ou d'apporter une justification décisive (une date, un pourcentage, une particularité spécifique...) :

C'est le spermatozoïde de l'homme qui détermine le sexe de l'enfant.

- 3.3. Le **témoignage**, bien que restreint à la crédibilité du témoin, et l'**argument d'autorité***, à condition qu'il s'exerce dans le domaine évoqué, fondent leur valeur, l'un sur une expérience, l'autre sur une compétence.

Ne dites pas devant moi que les camps d'extermination n'ont pas existé : j'ai eu vingt ans à Auschwitz.

Soyez rassuré, ces analyses démontrent que votre tumeur n'est pas maligne.

- 3.4. Les **valeurs**, morales ou sociales, bien qu'elles ne soient pas revendiquées par tous, fondent leur puissance démonstrative sur un idéal absolu.

Rien ne peut justifier la souffrance ni la mort d'un être humain.

- 3.5. En regard de ces quatre types de preuve, couramment utilisées jusqu'au plus haut niveau, l'**exemple**, simple fait **ponctuel** et **particulier**, illustre, concrétise, atteste..., mais est dépourvu de valeur probatoire réelle.

Alors même qu'il fait référence à un fait authentique et reconnu, l'exemple est parfois si exceptionnel qu'il perd toute valeur démonstrative **générale** – comme en témoignent ces trois faits **réels** :

Elle accouche à neuf ans. La mère et l'enfant se portent bien.

Berger à seize ans. Prix Nobel de chimie huit ans plus tard.

Apprenti-plâtrier en lycée professionnel, il obtiendra le Prix de Rome de peinture.

4. LES STRATÉGIES ARGUMENTAIRES

Toute argumentation est constituée par un enchaînement organisé de faits et d'idées produisant un raisonnement rationnel selon une progression logique.

Fondée sur une hypothèse initiale et visant un objectif particulier, elle comporte une organisation à valeur générale : cf. ci-après *La stratégie rhétorique* (chap. 4.1.), *La stratégie thématique* (chap. 4.2.), *La stratégie fonctionnelle* (chap. 4.3.), ou propre à une discipline particulière : cf. *Les logiques spécifiques* (chap. 4.4.).

4.1. La stratégie rhétorique*

Ce premier type de cheminement est emprunté à la *Grammaire Générale et Raisonnée*, dite « de Port-Royal », conçue et publiée dans cette abbaye janséniste à partir de 1660 par les deux linguistes Lancelot et Arnaud.

Cette grille d'approche du « discours », fondée avec bon sens sur une démarche logique, s'applique à la plupart des textes argumentatifs d'hier et d'aujourd'hui.

Elle permet, en outre, de faire identifier, puis réemployer par les élèves les étapes-outils d'une progression cohérente et complète.

Parfois réduits à quelques mots, souvent situés dans un ordre différent, ces **sept moments** du discours argumentatif, reformulés en termes actualisés, en précisent toutes les fonctions.

- 4.1.1. Est d'abord nommé le **thème***, ou objet de l'argumentation, également destiné à capter l'attention (terme initial : « **exorde*** »).

- 4.1.2. Sont ensuite exposés les faits souvent justifiés par l'**actualité** (terme initial : « narration »).

- 4.1.3. Est enfin formulée brièvement la **thèse*** ou opinion soutenue (terme initial : « argumentation* ») ;

Il en est de même de nos draps et de nos autres manufactures ; il faut établir avec grand soin tout ce qui empêche que notre argent ne sorte du royaume.
(Colbert. *Ordonnance sur le commerce*. 1673)

- 4.1.4. La **démonstration*** réunit l'ensemble des arguments favorables à la thèse (terme initial : « **confirmation*** ») ;

- 4.1.5. et la « **réfutation*** » l'ensemble des réserves, des objections* et des contre-arguments*.

Je sais bien que pour combattre mon opinion l'on objecte que, si nous nous mettons sur le pied à nous passer des étrangers, ils feront de même à notre égard... mais en réalité, si nous n'avons besoin de personne, nos voisins ont besoin de nous... Ils n'ont ni vin, ni blé, ni sel, ni chanvre, ni eau de vie, et il faut de toute nécessité qu'ils aient recours à nous pour en avoir. (ibid.)

4.1.6. La **généralisation*** résume les idées exprimées et, parfois, élargit le débat à des objets analogues (terme initial : « **péroraison*** »).

4.1.7. Une **chute*** fait souvent appel à l'émotion pour susciter l'adhésion (terme initial : « **amplification*** ») ;

S'il faut que les étrangers aient de notre argent, ce ne doit être que pour ce qui ne vient pas dans le royaume, comme sont les épiceries qu'il faut aller chercher bien loin ou les prendre des Hollandais. Pour tout le reste, il faut se passer d'eux et que le luxe ne nous tente pas assez pour faire une faute si préjudiciable à l'État. (ibid.)

Cette approche du texte argumentatif est d'autant plus efficace que sa portée est générale et sa structure explicative. En lecture, elle propose une grille d'approche analysant le mécanisme du discours argumentatif. En écriture, elle propose une matrice permettant de produire avec pertinence.

Bien entendu, un même énoncé peut intéresser deux moments de l'approche – c'est le cas de la première ligne du texte de Colbert ; ou faire l'impasse sur l'un des moments, notamment lorsque le texte est bref.

4.1.8. Une précision s'impose.

Un texte est dit **démonstratif*** quand il présente et soutient une seule opinion, ou thèse* : *Dieu existe, créateur de l'univers et de l'être humain.*

Il est dit **délibératif*** quand il présente et oppose, en outre, soit une thèse contradictoire ou antithèse* : *Dieu n'existe pas*, soit une thèse différente : *Dieu est la représentation symbolique des valeurs morales.*

Il est dit **dialectique*** quand il permet souvent de dépasser la contradiction initiale dans une tierce partie nommée **synthèse***.

4.2. La stratégie thématique*

Elle consiste à enchaîner habilement les **thèmes*** et les **propos*** (ou motifs).

Le thème est, dans ce contexte, le sujet du verbe, actif ou passif ; il désigne ce qui est **évoqué** : *Tous les opprimés...* Le propos est le nom objet, ou l'adjectif attribut, ou le complément de verbe qui suit le verbe ; il ajoute une **information** sur le thème : *... ne sont pas absolument malheureux* (Voltaire. *Dictionnaire philosophique*. Article *Égalité*. 1764)

Leur mise en relation, notamment dans les propositions principales, n'est pas dénuée d'intérêt, car elle fait apparaître la distribution et l'enchaînement des idées exprimées, donc l'organisation de la démonstration : quels sont les divers thèmes ? quels sont les propos propres à chaque thème, ou communs à plusieurs thèmes ? quelle conséquence nécessaire introduit la progression dite « linéaire » ?

Toutefois, peu de textes illustrent précisément chacun des quatre schémas qui suivent. Il semble donc plus profitable de confronter les thèmes et les propos en vue de faire apparaître la logique d'un raisonnement, plutôt que de s'astreindre à faire coïncider un texte et un schéma.

Parenthèse pédagogique

Au cours d'une lecture cursive, le relevé des seuls thèmes et propos, dans les seules propositions principales, permet souvent de **prélever l'essentiel de l'information**.

4.2.1. Progression éclatée*

En tête d'un texte présentant une unité de pensée sont souvent présentés un **hyperthème*** ou un **hyperpropos*** déclinés par la suite en thèmes et en propos particuliers.

Tous les hommes [hyperthème] *seraient donc nécessairement égaux s'ils étaient sans besoins* [hyperpropos]. *La misère* attachée à *notre espèce subor-*

donne un homme à un autre homme ; ce n'est pas l'inégalité qui est un malheur réel, c'est la dépendance [confirmation de l'hyperpropos] (ibid.).

4.2.2. Progression à thème constant*

Un même thème apparaît en tête des phrases, alors que les propos sont divers. Cette reprise produit un effet d'insistance et cette démarche permet de caractériser l'objet évoqué.

Une famille nombreuse a cultivé un bon terroir ; deux petites familles voisines ont des champs ingrats et rebelles : il faut que les deux pauvres familles servent la famille opulente, ou qu'elles l'égorgent, cela va sans difficulté. Une des deux familles indigentes va offrir ses bras à la riche pour avoir du pain ; l'autre va attaquer et est battue. La famille servante est l'origine des domestiques et des manœuvres ; la famille battue est l'origine des esclaves (ibid.).

4.2.3. Progression à propos repris*

Chaque thème est suivi de propos différents, dont les uns sont propres à un thème et les autres communs à plusieurs d'entre eux. Dans l'extrait suivant, le thème unique est caractérisé par quatre propos repris.

Tout homme naît avec un penchant assez violent pour la domination, la richesse et les plaisirs, et avec beaucoup de goût pour la paresse ; par conséquent tout homme voudrait avoir l'argent et les femmes ou les filles des autres, être leur maître, les assujettir à tous ses caprices, et ne rien faire, ou du moins ne faire que des choses très agréables (ibid.).

4.2.4. Progression linéaire*

Dans cette démarche, très argumentative, le premier propos devient le second thème, le second propos devient le troisième thème..., installant ainsi une relation de conséquence nécessaire.

Toutes ces guerres finissent tôt ou tard par l'asservissement du peuple, parce que les puissants ont l'argent, et que l'argent est maître de tout dans un État : je dis dans un État, car il n'en est pas de même de nation à nation. La nation qui se servira le mieux du fer subjuguera toujours celle qui aura plus d'or et moins de courage (ibid.).

4.3. La stratégie fonctionnelle*

Elle est surtout le fait d'écrivains ou de témoins impliqués, attachés à la défense d'une opinion, mais qui préfèrent exploiter la fiction plutôt que recourir au discours argumentatif.

Or, à la suite de Werlich* (*Typologie der Texte*. 1975), plusieurs linguistes ont défini des **types de textes*** dont chacun assume une fonction précise :

- le texte **narratif*** relate des faits ;
- le texte **descriptif*** détaille un objet ;
- le texte **informatif*** fournit des renseignements ;
- le texte **explicatif*** éclaire en analysant ;
- le texte **évaluatif*** apprécie des qualités ;
- le texte **démonstratif*** argumente pour justifier ;
- le texte **délibératif*** oppose des opinions contraires ;
- le texte **injonctif*** souhaite ou ordonne ;
- le texte **prospectif*** annonce par anticipation.

Ainsi, dans cette page de Zola (*Germinal*. 1885), apparaissent successivement des phrases :

- à caractère descriptif :

Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femmes lasses d'enfanter des meurt-de-faim.

- à caractère évaluatif :

Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance.

Au-dessus des têtes, parmi le hérissément des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avait dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine.

- à caractère explicatif :

Et, en effet, la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou.

- à caractère prospectif :

C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins ; et il ruissellerait du sang des bourgeois, il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés.

4.4. Les logiques spécifiques*

Toute science mérite ce nom dès qu'elle a défini son objet, son domaine, ses outils – et sa logique, ou mode d'investigation.

Des mathématiques à la philosophie, elles privilégient la méthode **déductive***, ou enchaînement « nécessaire » d'affirmations successives unies entre elles par une relation rationnelle. Cette logique est souvent **hypothético-déductive*** quand elle procède d'une hypothèse, ou invention de l'esprit, à une conclusion logiquement déduite d'idée en idée.

Dans les sciences d'observation : géographie, biologie, physique..., et en pédagogie, est fait appel à une logique **inductive*** qui procède de l'observation de faits particuliers et concordants à une conclusion induite.

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence ? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde et qu'il se définit après. L'homme tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. (Sartre. L'Existentialisme est un humanisme. 1946)

La **causalité** est privilégiée en histoire et en sociologie, et l'**analogie** en mathématiques et en informatique.

4.5. L'intuition*

Au sens qui lui est habituellement donné, elle semble étrangère à l'argumentation puisqu'elle procure une certitude immédiate et absolue, d'origine affective, fondée sur une empathie, une adhésion, une conviction échappant à la raison.

En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi [...] (C Claudel. Contact et circonstances. 1946)

En revanche, elle est rationnelle et dite « récapitulative* » quand elle naît, comme en médecine et en linguistique, d'une relation souvent observée de quelques faits constituant un système – par exemple les indices d'une maladie.

Ne pas omettre, enfin, dans la vie quotidienne, la simple association d'impressions, de sentiments, de valeurs, d'idées...

5. LES FONCTIONS LOGIQUES ESSENTIELLES

La fonction grammaticale assurée par un mot, un groupe de mots ou une proposition* (présence d'un verbe conjugué) contribue à fonder un raisonnement puisqu'elle exprime le rôle logique joué par cet énoncé au sein de la phrase.

Afin d'en faciliter la mémorisation, seize fonctions jugées essentielles ont été définies et regroupées en quatre ensembles par rapport à l'action. Douze d'entre elles, compléments circonstanciels du verbe, sont particulièrement productrices de sens en matière d'argumentation.

Est **complément de circonstances*** (ou circonstanciel), soit un **groupe nominal prépositionnel*** (nom introduit par une préposition*), soit une **proposition subordonnée*** (introduite par un pronom relatif* ou une conjonction de subordination*).

5.1. Les partenaires de l'action

Les quatre fonctions suivantes ne sont pas circonstancielles, car elles intéressent directement l'action et non les « circonstances » de l'action.

- Le sujet* ou l'agent* accomplissent l'action, l'un dans la phrase active, l'autre dans la phrase passive.

*Un **opposant** conteste les chiffres cités **par le ministre***

- Le complément d'objet* direct (sans préposition) ou indirect (avec préposition) désigne le support de l'action.

*Pensez **aux députés** qui votent **l'impôt***

- Le complément d'objet second* (autrefois « d'attribution ») désigne le destinataire de l'action.

*Les partis remettent des argumentaires **à leurs candidats**.*

- L'adjectif épithète* (après un nom) ou attribut* (après un verbe d'état) caractérise* ou détermine* (donc qualifie un nom).

*Un candidat **élu** fut déclaré **inéligible***

5.2. La situation de l'action

- Toute action est située dans un **lieu** et dans un **temps**.

*Le premier ministre fut hué **dans l'hémicycle** [groupe nominal prépositionnel] **dès qu'il prit la parole** [proposition circonstancielle conjonctive]*

- Deux autres compléments précisent la **manière** dont elle s'exerce ou l'illustrent par une **comparaison**... (adverbe)

*Un député s'exprima si **grossièrement** [adverbe] que les huissiers l'expulsèrent **comme un malotru**.*

- 0 La manière est souvent déclinée en **matière**, **mesure**, **accompagnement**... ; et le temps en **moment**, **durée**..., le lieu en **distance**, **destination**...

5.3. L'accomplissement de l'action

- La **supposition*** imagine ou envisage l'action, et le **but*** l'oriente et la motive avant même le passage à l'acte.

***Au cas où le vote ne dégagerait aucune majorité** [proposition circonstancielle], le parlement serait convoqué de nouveau **pour laisser le débat reprendre** [gpe nomin. préposit. : infinitif, forme nominale du verbe]*

- La **cause*** précède l'action et l'engendre, tandis que la **conséquence*** la suit et en résulte.

Parce que l'assemblée décide en dernier ressort [prop. circonst. conjonct.],
les sénateurs ne pourront s'opposer au projet de loi qui sera voté en fin de navette [prop. relative].

5.4. Les modalités de l'action

- La **condition*** est une exigence dont la satisfaction permet l'action, alors que l'**opposition*** est un obstacle qui la gêne ou l'interdit.

Si la majorité reste unie [prop. circonst.], *le gouvernement se maintiendra malgré le dépôt d'une motion de censure* [gpe nomin. préposit.].

- La **restriction** et la **concession** limitent l'accomplissement, la première en exprimant un choix personnel du sujet, la seconde en donnant satisfaction au destinataire.

Le gouvernement a soumis au vote tous ses projets de loi, sauf un, d'ailleurs controversé [gpe nomin. préposit.], *ainsi que toutes les propositions de loi émanant des députés bien qu'elles accroissent les dépenses* [prop. nomin. conjonct.].

- Ont été nommées entre parenthèses les formes grammaticales prises le plus souvent par les compléments de circonstances.

6. LES ACTES DE DISCOURS. LA SOLLICITATION.

Les **actes de discours*** sont des procédés rhétoriques destinés à **solliciter plus efficacement l'allocutaire** en vue de susciter son adhésion.

Comme un exemple est ajouté à l'argument, un rythme à la phrase, un geste à la parole, ils ajoutent des **types d'interpellation** à l'argumentation proprement dite. Ils agissent plus qu'ils n'énoncent. Ils favorisent la communication.

Eux aussi ont été définis au XVII^e siècle dans la *Grammaire Générale et Raisonnée* de Port-Royal.

- L'**assertion*** est une déclaration initiale, souvent péremptoire, qui permet de formuler d'emblée son opinion.

L'humour est l'oxygène de ma survie.

- La **persuasion*** fait appel à tout ce qui peut susciter une réaction favorable.

Si les jeunes gagnaient davantage, ils deviendraient nos meilleurs consommateurs.

- L'**évaluation*** est une appréciation critique destinée à donner du sens.

L'imagination a été donnée à ceux qui sont trop paresseux pour raisonner.

- L'**implication*** personnalise un message en privilégiant la spécificité de l'autre.

Quand tu te demandes si ton père avait raison ne te demandes-tu pas pourquoi son fils à tort ?

- L'**engagement*** du locuteur suscite l'intervention d'autrui en installant une connivence.

Si vous souhaitez que j'agisse pour eux, commencez par agir avec moi.

- La **directive***, en fin d'argumentation, invite à passer à l'acte.

Donnons plus de temps à la vie pour donner plus de vie au temps.

- La **prédiction*** annonce par anticipation pour formuler une mise en garde.

Nos enfants nous pardonneront tout sauf de nous ressembler.

- En marge des actes de discours, les **actes de parole** agissent eux aussi plus qu'ils n'énoncent au point d'être des **actes véritables**. Leur analyse est due à Austin* (*Quand dire c'est faire*. 1970) qui explique que les verbes dits **performatifs*** ne permettent pas seulement de nommer une action, mais d'agir ou de faire agir.

Est dite **illocutoire*** toute parole qui réalise effectivement l'action énoncée ; comme une signature donne son pouvoir à un document.

J'accepte votre proposition. Je conteste votre analyse. Nous certifions la mise en conformité. Je te baptise.

Est dite **perlocutoire*** toute parole qui suscite une action que l'énoncé ne désigne pas.

J'ai faim... Il se fait tard... Je ne comprends pas mon sujet de philo... Vous paraissez bien seule...

7. LES IMPLICITES. LA CONNIVENCE

Est **implicite*** tout énoncé qui **suggère sans nommer**. La compétence croissante de l'auditeur, du lecteur, du consommateur, du citoyen en fait un jeu et un moyen de persuasion :

Mais cette soudaine entente de ce qu'on pense et de ce qu'on ne dit pas, ce génie du sous-entendu, la moitié de la langue française [...] (Balzac)

Le passage intentionnel de l'explicite, exprimé en termes clairs, immédiatement compréhensibles de tous, à l'implicite : **non-dit***, **sous-entendu***, **présupposé*** exige un décodage impliquant une **connivence*** **culturelle** : communauté de langage, de statut, d'opinion, de valeurs... Il permet, en revanche, de faire passer un message, de l'humour à la dénonciation, donc d'**imposer une opinion sans s'impliquer ouvertement**.

Les filles étaient bien mariées : leur père pouvait compter au besoin sur les poignards et les escopettes de ses gendres (Mérimée)

7.1. Le non-dit*

Première forme d'implicite, le non-dit est caractérisé par l'absence d'indice textuel (parole ou mot) dans l'énoncé.

Il se repère dans un silence ou une intonation : *vraiment ?* ; dans un regard, un sourire, le choix d'un détail codé : *Ce jour-là, mets une cravate* ; dans l'addition d'une information graphique ou sonore : *La route ne tue pas toujours* + image d'un fauteuil roulant ; ou *Je suis un vrai républicain* + bruit de bottes entendu.

7.2. Le sous-entendu*

Seconde forme d'implicite, le sous-entendu se découvre grâce à un indice textuel « discret » qu'il faut interpréter.

- Il se repère d'abord dans une **économie de langage** : *Boire ou conduire, il faut choisir* (boire de l'alcool), ou une **formule de bienséance** : *Vous faites plaisir à voir, prenez du cinquante...*
- Il exprime souvent la **malignité** : *Comme si, quand on n'est pas laide / On avait droit d'épouser Dieu* (Hugo) ou la **coquinerie** : *Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut / Bon soupié [sic.], bon gîte et le reste ?* (La Fontaine).
- Il est enfin source d'**humour** : *Couples hétéro-sexuels, la Maif vous assure aussi, même mariés avec enfants, voire de poésie : Tes longs cils font des trilles en fumée de gitane* (Perret).

7.3. Le présupposé*

Troisième forme de l'implicite, le présupposé opère toujours un **rapprochement implicite** (d'où le préfixe *sup* pour *sub* : sous), entre **une situation antérieure évoquée et chargée de sens** (d'où le préfixe *pré* : avant), et **une situation actuelle nommée** (d'où le radical *posé* : déclarée) **à laquelle on veut communiquer ce même sens**.

Analysons un exemple : la femme est le prolétaire de l'homme (Lénine)

Situation antérieure évoquée :
l'employé, l'employeur et
l'exploitation de l'un par l'autre

Situation actuelle nommée :
un autre couple réunissant
une *femme* et un *homme*

Implicite : la femme et l'homme sont nommés, alors que
la dépendance n'est que suggérée par le mot *prolétaire*

Message : au sein du couple conjugal, l'homme se comporte
comme un patron exploiteur

Plus que toute autre forme d'implicite, la présupposition* permet de *dire sans dire afin de bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence* (Ducrot*. *Dire et ne pas dire*. Herman. Paris. 1972).

8. LES DÉRIVES DE LA LOGIQUE

Bien des raisonnements – parfois voulus, mais parfois seulement – reposent sur des fautes de logique.

Elles méritent d'être débusquées, pour en comprendre l'implicite, ou pour s'en préserver.

Trois types seulement d'**assertions*** paraissent vraiment incontestables (– alors que, si convaincant soit-il, tout argument peut être contesté !) :

- Les faits historiques et scientifiques, quand ils sont exacts, bien sûr : *l'eau bout à cent degrés* ;
- Les règles et les conventions, puisqu'il s'agit de constructions arbitraires : *le fou se déplace en diagonale* ;
- Les constatations d'évidence, puisqu'elles s'imposent à tous : *au volant, la vue c'est la vie*.

En regard, neuf types d'assertions échappent à la logique, ici regroupées en trois ensembles justifiés.

8.1. Les affirmations incertaines : **elles n'ont pas été vérifiées**

1. L'**équivoque*** est vraie ou fausse selon le contexte.

Le Tiers-Monde est riche (ses ressources) / est pauvre (sa population)

2. La **confusion*** (ou formalisme) est partielle à force d'être partielle.

Les commerçants ne travaillent que lorsqu'ils ont des clients dans la boutique

3. Le **préjugé*** est transmis et accepté sans examen préalable.

La femme doit être protégée contre elle-même

8.2. Les affirmations arbitraires **ne peuvent être vérifiées**

4. L'**acte de foi*** est une adhésion – religieuse ou non – purement passionnelle.

Seul le tiramisu peut enrayer le sida

5. Le **principe d'autorité*** exploite parfois une notoriété.

Votre professeur d'histoire vous dira pour qui voter

6. La **morale de l'intérêt*** traduit un profit personnel.

Tout le monde doit payer l'impôt, sauf les paysans qui le nourrissent

8.3. Les affirmations inexactes excluent toute vérification

7. La **généralisation*** pousse à l'extrême.

Les chercheurs ne trouvent jamais rien

8. L'**amalgame*** associe des différences.

C'est la faute aux médias, aux chômeurs et à la nourriture biologique

9. L'**inconséquence*** ignore la relation logique.

L'essence est si chère que je ne prendrai plus la voiture pour aller faire le plein

(cf. Glorieux*. Lire et comprendre et Écrire et convaincre)

QUESTIONS ESSENTIELLES PROPRES AU GENRE LITTÉRAIRE

Le choix des arguments

1. Quels indices textuels révèlent la volonté d'argumenter ?
2. Quels arguments visent à « convaincre* » ? Sont-ils vérifiables dans l'espace et le temps ? Impliquent-ils un raisonnement logique ?
3. Quels arguments visent à « persuader* » ? Quelles motivations sollicitent-ils ? Sont-ils conformes aux exigences morales ?
4. À quelles valeurs morales, sociales, culturelles... le texte fait-il référence, explicitement ou implicitement ? Quel sens est alors donné au texte ?
5. Quel rôle jouent les exemples dans l'argumentation ?
6. Des énoncés sont-ils dépourvus de logique ? Quel état d'esprit révèlent-ils ?

La stratégie argumentative

7. Comment l'argumentation est-elle organisée ? S'agit-il d'une stratégie codifiée (rhétorique*, thématique*, fonctionnelle*, spécifique*...) ?
8. Quel est le « thème* » de l'intervention ? Est-il justifié dans le texte, notamment par l'actualité de l'époque ?
9. Quelle « thèse* » est défendue ? à l'aide de quels arguments ?
10. Quelle « thèse » est réfutée ? à l'aide de quels arguments ?
11. Quels « thèmes* » et quels « motifs* » apparaissent dans le texte ? comment s'enchaînent-ils ? que fait apparaître cet enchaînement ?
12. Le locuteur s'efforce-t-il d'informer, d'expliquer, d'évaluer, d'ordonner, d'anticiper ?

La sollicitation de l'allocutaire

13. Quelles fonctions grammaticales « logiques* » dominent dans l'argumentation (cause, but, conséquence, condition...) ? Quelles intentions font-elles apparaître ?
14. Des énoncés visent-ils à interpeller l'allocutaire en vue de susciter son adhésion (assertions*, évaluation*, implication*, engagement*, directive*...) ?
15. Des énoncés correspondent-ils à des actes réels (aspect « illocutoire* ») ? où sont-ils destinés à déterminer un passage à l'acte (aspect « perlocutoire* ») ?
16. Le texte contient-il des indices d'évaluation (jugements de valeur*, modalisateurs*...) ? des indices d'opinion* (verbes modaux, forme impersonnelle...) ? Quel effet produisent-ils ?
17. Le locuteur a-t-il recours à l'implicite* (non-dits*, sous-entendus*, présupposés*...) ? Quelle connivence* culturelle exploite-t-il ? Quelle visée est alors donnée à l'argumentation ?
18. Le locuteur sollicite-t-il plutôt l'émotion, plutôt la raison, plutôt la vertu ou plutôt l'intérêt personnel ? Comment cette visée privilégiée peut-elle être évaluée, voire justifiée ?

8.2. UN TEXTE D'OPINION DANS UNE ŒUVRE DE FICTION

[PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ]

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. *JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE*
(TROISIÈME PARTIE, LETTRE VINGT). 1761

Julie d'Étange aime son précepteur Saint-Preux et s'est donnée à lui. Elle a commis ainsi, par passion, une double infraction aux conventions sociales : une faute et une mésalliance. En revanche, à la demande insistante de son père, elle épouse Monsieur de Wolmar, plus âgé qu'elle. Elle ne l'aime pas d'amour, mais il la rend heureuse et elle lui reste fidèle. Elle s'en explique dans une lettre à son ancien amant.

Ce qui m'a longtemps abusée¹, et qui peut-être vous abuse encore, c'est la pensée que l'amour est nécessaire pour former un heureux mariage. Mon ami, c'est une erreur ; l'honnêteté, la vertu, de certaines convenances², moins de conditions³ et d'âges que de caractères et d'humeurs, suffisent entre deux époux ; ce qui n'empêche point qu'il ne résulte de cette union un attachement très tendre qui, pour n'être pas précisément de l'amour, n'en est pas moins doux et n'en est que plus durable. L'amour est accompagné d'une inquiétude continuelle de jalousie ou de privation, peu convenable au mariage, qui est un état de jouissance⁴ et de paix. On ne s'épouse point pour penser uniquement l'un à l'autre, mais pour remplir conjointement les devoirs de la vie civile⁵, gouverner prudemment la maison, bien élever ses enfants. Les amants ne voient jamais qu'eux, ne s'occupent incessamment que d'eux, et la seule chose qu'ils sachent faire est de s'aimer. Ce n'est pas assez pour des époux, qui ont tant d'autres soins⁶ à remplir. Il n'y a point de passion qui nous fasse une si forte illusion que l'amour : on prend sa violence pour un signe de sa durée ; le cœur surchargé d'un sentiment si doux l'étend pour ainsi dire sur l'avenir, et tant que cet amour dure on croit qu'il ne finira point. Mais, au contraire, c'est son ardeur⁷ même qui le consume ; il s'use avec la jeunesse, il s'efface avec la beauté, il s'éteint sur les glaces de l'âge ; et depuis que le monde existe on n'a jamais vu deux amants en cheveux blancs soupirer l'un pour l'autre. On doit donc compter qu'on cessera de s'adorer⁸ tôt ou tard ; alors, l'idole⁹ qu'on servait¹⁰ détruite, on se voit réciproquement tels qu'on est. On cherche avec étonnement l'objet¹¹ qu'on aimait ; ne le trouvant plus, on se dépote¹² contre celui qui reste, et souvent l'imagination le défigure autant qu'elle l'avait paré.

1. trompée, égarée, induite en erreur
2. affinités
3. rang social, « position »
4. usage d'un bien commun, du patrimoine familial
5. vie familiale et sociale (et non plus personnelle)
6. diriger, gérer
7. efforts, tâches à remplir
8. fougue, exaltation (sens initial : chaleur, combustion)
9. aimer Dieu
10. représentation d'une divinité païenne
11. dont on était l'esclave
12. l'autre
13. on éprouve du dépit : du désenchantement

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Moins prestigieux que Voltaire, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), qui pourrait presque passer pour un contemporain..., est le « philosophe » des « Lumières » qui a le plus contribué à faire évoluer la pensée au cours du XVIII^e siècle, notamment dans le *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), le *Contrat Social* et l'*Émile, ou de l'Éducation* (1762).

Il écrivit aussi dans l'*Encyclopédie*, fit, en regard, l'apologie de la conscience morale et de la foi, annonça le Romantisme en affirmant la primauté de la sensibilité et en popularisant le sentiment de la nature. Il fut également un herboriste passionné et imagina un nouveau code de notation musicale.

Les Confessions (1782), enfin, constituent un apport décisif sur la nature humaine, laissant de l'auteur l'image contrastée d'un homme généreux, passionné et fragile.

[L'œuvre]

Julie, ou la Nouvelle Héloïse (1761), est un roman épistolaire* illustrant la plupart des thèmes lyriques qui s'épanouiront sous le Romantisme. Le titre évoque d'ailleurs les amours scandaleuses qui, au XII^e siècle, unirent le chanoine Abélard, professeur de théologie, et une élève qu'il épousa en secret. L'héroïne incarne notamment un type de femme nouveau, assez passionnée pour se donner à l'homme qu'elle aime, puis assez vertueuse pour demeurer fidèle à son mari.

[Observations spécifiques préalables]

Dans un roman épistolaire le dialogue est dit « à réponse différée* » puisque le locuteur s'adresse à un allocataire éloigné. Toutefois, le fait que ce texte exprime et argumente une opinion élimine, dès après les premières lignes, les pronoms personnels et les adjectifs possessifs attendus de la première et deuxième personnes, réduits à quatre dans la page : *Ce qui m'a longtemps abusée, qui peut-être vous abuse* (l. 1), *Mon ami* (l. 3)... et *qui nous fasse* (l. 18).

La volonté de convaincre, finalité spécifique de tout discours, conduit en effet la locutrice à leur substituer le **pronom indéfini** *on* qui impose une valeur générale : *on ne s'épouse point* (l. 11), *on prend sa violence* (l. 19), *On doit donc compter* (l. 26), *on cherche* (l. 28).

Dans le même esprit, elle substitue au *je*, jugé trop subjectif, des **thèmes*** **suffisamment divers** derrière lesquels elle s'efface ; *Les amants ne voient jamais* (l. 14), *le cœur surchargé* (l. 19), *l'imagination le défigure* (l. 30)...

Ces agents actifs, en outre, sont mis en relief par des **expressions introductrices** telles que le gallicisme* *c'est : c'est une erreur* (l. 3), *c'est son ardeur* (l. 22), et le recours à la forme impersonnelle : *il ne résulte de cette union* (l. 6), *Il n'y a point de passion* (l. 18)...

Bien entendu le présent prédomine puisque la locutrice énonce au moment où elle pense ; et l'absence de précisions d'ordre temporel, spatial et personnel, voire de déictiques* : *m'a longtemps abusée* (l. 1), *vous abuse encore* (l. 2), *Mon ami* (l. 3)... atteste que la locutrice et son allocataire* sont **en situation de « connivence* communicationnelle »**.

La relative fréquence des **termes de liaison** : *pour penser, tant que cet amour dure, Mais, au contraire, on doit donc compter, alors on se voit...* et des **termes d'absolu** : *ne voient jamais, la seule chose qu'ils sachent faire, Il n'y a point de passion...* attestent que la démonstration est argumentée et souvent délibérative* : *ce qui n'empêche point, pour n'être pas précisément, autant qu'elle l'avait paré...*

Autre spécificité, enfin, du texte d'opinion, la coexistence des lexiques de la passion, de la raison, de l'intérêt... atteste que sont visées toutes les cibles susceptibles de réagir : *amour, attachement, jalousie...* ; *erreur, penser, illusion...* ; *devoirs de la vie civile, gouverner prudemment, soins à remplir...*

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Comment un personnage argumente-t-il son opinion au sein d'une œuvre de fiction ?, hypothèse ainsi déclinée :

- Mise en question de l'amour-passion ;
- Apologie moderne de l'amour conjugal ;
- Implication personnelle et art de la suggestion en renfort de la démonstration.

1. MISE EN QUESTION DE L'AMOUR-PASSION

[Évocation de l'amour-passion]

- = *amour* (l. 2, 8, 9, 19, 21), *amants* (l. 14, 25), *s'aimer* (l. 16), *aima* (l. 29) : un radical récurrent ;
- = *cœur* (l. 20), *ardeur* (l. 22), *soupirer* (l. 25), *s'adorer* (l. 26), *idole* (l. 27), *objet* (l. 29) : lexique galant et précieux ;
- *Il n'y a point de passion [...] que l'amour* (l. 18)
→ reconnaissance comme **passion** du sentiment évoqué.

[Insinuation du doute]

- *Ce qui m'a longtemps abusée* (l. 1), *c'est une erreur* (l. 3), *certaines convenances [...]* *suffisent* (l. 4), *inquiétude continuelle de jalousie ou de privation* (l. 9), *on croit qu'il ne finira point* [verbe contrefactif*] (l. 21), *on cherche avec étonnement* (l. 28)
→ restrictions révélant l'incertitude
- *Ce qui n'empêche point, pour n'être pas, n'en est pas moins, On ne s'épouse point, ne voient jamais, Ce n'est pas assez, Il n'y a point de passion, qu'il ne finira point, on n'a jamais vu, ne le trouvant plus*
→ récurrence des formes **négatives** installant le **doute**.

[Illusions de la passion]

- *penser uniquement l'un à l'autre* (l. 12), *ne voient jamais qu'eux, ne s'occupent incessamment que d'eux* (l. 15), *la seule chose qu'ils sachent faire est de s'aimer* (l. 16)
→ première objection : l'amour-passion est **égoïste** et **narcissique** : il se nourrit de soi en ignorant les autres.
- *On prend sa violence pour un signe de durée* (l. 19), *on croit qu'il ne finira point* (l. 21), *c'est son ardeur même qui le consume* (l. 22), *on cessera de s'adorer tôt au tard* (l. 26) ; *l'objet qu'on aime* (l. 29) [changement de temps significatif]
→ seconde objection : l'amour-passion est d'autant plus **éphémère** qu'il est **intense** : il **s'autodétruit**.
- *Il n'y a point de passion qui nous fasse une si forte illusion que l'amour : on prend sa violence pour un signe de sa durée* (l. 19) ; *On cherche [...] l'objet qu'on aime [...], on se dépote contre celui qui reste [...], l'imagination le défigure autant qu'elle l'avait paré* (l. 28)
= construction symétrique inversée [chiasme*] : l'illusion de la passion et ses causes, puis les conséquences de la passion et sa disparition ;
→ la passion amoureuse est un mirage indissociable de la jeunesse ;
→ **démystification purement rationnelle**, induite de l'observation critique
- Emploi révélateur de trois termes suggestifs : *s'adorer, idole, servait* : les amants s'aiment comme on aime Dieu, sacralisent l'amour et se divinisent ; l'autre n'est qu'une simple image : un « fétiche », et d'une divinité païenne :

réification* de la personne aimée ; chaque amant est asservi à l'autre, perd son indépendance et sa personnalité.

2. APOLOGIE MODERNE DE L'AMOUR CONJUGAL

[Une tâche commune]

- = *heureux mariage, mariage* (l. 3 et l. 10), *union* (l. 6), *s'épouse* (l. 11), *époux* (l. 17) : lexique du couple conjugal
- *l'honnêteté, la vertu, de certaines convenances, moins de conditions et d'âges que de caractères et d'humeurs* (l. 3)
 - image traditionnelle du mariage de raison : valeurs morales nécessaires à la vie commune, appartenance à un même milieu social, concordance des comportements personnels...
- *remplir conjointement les devoirs de la vie civile, gouverner prudemment la maison, bien élever ses enfants* (l. 12)
 - = une seule phrase suffit à définir la tâche commune du couple ;
 - autre image du mariage de raison, d'inspiration résolument bourgeoise puisque fondée sur la gestion du patrimoine et de la famille : *un état de jouissance et de paix* (l. 11) ;
 - illustration des valeurs nouvelles qui s'épanouiront, une ou deux générations plus tard, après la fin de l'Ancien Régime.
 - *conjointement* : l'homme et la femme sont associés à égalité dans cette tâche, et s'y impliquent activement.
- *Il ne résulte de cette union un attachement très tendre qui [...] n'en est pas moins doux et n'en est que plus durable* (l. 6)
 - = lexique de l'affection ; structure de phrase associant la douceur et la durée de l'amour conjugal qu'elle énonce, en opposition à l'ardeur et à la brièveté de l'amour-passion, qu'elle annonce ;
 - le mariage de raison n'est plus seulement une alliance d'intérêts, mais **l'établissement d'une communauté**, source d'un **sentiment nouveau**.

3. IMPLICATION PERSONNELLE ET ART DE LA SUGGESTION EN RENFORT DE LA DÉMONSTRATION

[Subordination]

- *Il n'y a point de passion qui nous fasse une si forte illusion que l'amour [...] et tant que cet amour dure on croit qu'il ne finira point* (l. 17)
 - = simple rappel : phrase à éléments souvent subordonnés et nombreux termes de liaison
 - Peu de propositions circonstancielles, toutefois, car l'écriture utilisée dans une lettre familière et une œuvre romanesque doit rester fluide. En revanche, nombreuses **propositions relatives**, presque toutes **déterminatives*** : *qui peut-être vous abuse, qui est un état, qu'ils sachent faire, qui ont tant d'autres soins à remplir, qui nous fasse une si forte illusion, qui le consume, qu'on servait, qu'on aime, qui reste* ; elles concourent à **l'explication** en désignant une particularité jugée essentielle.
 - Quelques propositions complétives*, en outre : *qu'il ne résulte, qu'il ne finira point, qu'on cessera de s'adorer* ; elles valorisent la pensée en passant du groupe nominal prépositionnel* à la proposition subordonnée, également compléments d'objet.
 - Cette subordination fait apparaître la volonté d'analyser et de raisonner.

[Fonctions logiques]

- = pour n'être pas précisément de l'amour (l. 7) : **concession*** ; pour penser [...], pour remplir (l. 11) : **but*** ; qui n'en est pas moins doux [...] (l. 8), qui ont tant d'autres soins (l. 17), qui nous fasse si forte illusion (l. 18) : **explication*** ; tant que cet amour dure (l. 21), depuis que le monde existe (l. 24) : **temps***
 - un attachement très tendre / pour n'être pas précisément de l'amour (l. 7), pas moins doux / plus durable (l. 8), inquiétude continuelle / état de jouissance et de paix (l. 9), pour penser uniquement l'un à l'autre / pour remplir conjointement les devoirs (l. 11), les amants / les époux (l. 14 et 17), ne s'occupent que d'eux / tant d'autres soins à remplir (l. 15), violence / durée (l. 19), ardeur / consume (l. 22), défigure / avait paré (l. 30) : **comparaisons*** et **oppositions*** ;
 - la diversité des **fonctions logiques*** révèle la volonté d'argumenter en utilisant toutes les ressources de la syntaxe.
 - parmi elles, la fréquence des convergences et des divergences caractérise l'**analyse psychologique** : on se pose en s'apposant et en s'opposant...

[Actes de discours]

- = c'est une erreur (l. 3), On ne s'épouse point [...] (l. 11), Les amants ne voient jamais [...] (l. 14), Il n'y a point de passion [...] (l. 17), on n'a jamais vu deux amants [...] (l. 25) = **assertion*** ; suffisent entre deux époux (l. 5), n'en est pas moins doux [...] (l. 8), peu convenable au mariage (l. 10), qui est un état de jouissance et de paix (l. 11), l'imagination le défigure [...] (l. 30) : **évaluation*** ; l'amour est accompagné d'une inquiétude continuelle (l. 9), la seule chose qu'ils sachent faire est de s'aimer (l. 16), il s'use avec la jeunesse [...] (l. 23) : **persuasion*** ; On doit compter qu'on cessera de s'adorer [...] (l. 26), alors [...] on se voit réciproquement tels qu'on est (l. 27), on cherche [...], on se dépîte [...] (l. 28) : **prédiction***.
 - Ce qui m'a longtemps abusée [...] vous abuse encore (l. 1), Mon ami (l. 3), qui nous fasse une si forte illusion (l. 18) : **engagement*** et **implication*** ; un heureux mariage (l. 3), attachement très tendre (l. 7), gouverner prudemment (l. 13), bien élever ses enfants (l. 14), sentiment si doux (l. 20) : **évaluation*** ;
 - la diversité des **actes de discours*** révèle la volonté d'**ajouter la persuasion à l'argumentation** proprement dite, en sollicitant toutes les ressources de la rhétorique ;
 - parmi elles, l'implication de soi et de l'autre, renforcée par une constante subjectivité, révèle que la raisonneuse, loin de rechercher l'objectivité, s'investit **personnellement en qualité de personnage engagé dans l'action**.

[L'exploitation des procédés de suggestion]

= sous les glaces de l'âge (l. 24), l'idole qu'on servait (l. 27) = **métaphores*** ;
 c'est son ardeur qui le consume (l. 22), deux amants en cheveux blancs (l. 25) : **formules expressives*** ; inquiétude continuelle (l. 9), on cessera de s'adorer (l. 26), l'imagination le défigure (l. 30) : **hyperboles*** ;
 m'a longtemps abusée [...] vous abuse encore (l. 1), ne voient jamais qu'eux, ne s'occupent incessamment que d'eux (l. 14), il s'use [...] il s'efface [...], il s'éteint [...] (l. 23) : **gradations*** ;
 un attachement très tendre [t], pas moins doux [...] plus durable [d], on ne s'épouse point pour penser [p], il s'use [...], il s'éteint [...], il s'efface [S], on cessera de s'adorer [S] [R] [a] : **mise en relief sonore** ;
 On cherche avec étonnement (7 syllabes entendues) l'objet qu'on aime [5 syll.] : **rythme décroissant** ; ne la trouvant plus [5 syll.] on se dépîte [4 syll.] contre celui qui reste [6 syll.] : **rythme égal** ; et souvent l'imagination [8 syll.] le défigure autant qu'elle l'avait paré [11 syll.] : **rythme croissant** (l. 28-31) ;

on n'a jamais vu deux amants en cheveux blancs soupirer l'un pour l'autre (l. 25), *on cessera de s'adorer* (l. 26), *l'idole qu'on servait* (l. 27), *on cherche avec étonnement* (l. 28) : **registre de l'ironie*** ;

→ dans un texte de fiction, aux ressources de l'argumentation qui **déclare et délibère**, s'ajoutent les ressources du langage littéraire qui **suggère et personnalise**.

Le coin du formateur

L'analyse du langage est intentionnellement détaillée afin de différencier l'écriture déclarative de l'écriture suggestive.

Les procédés de suggestion apparaissent aussi dans les textes de communication, mais l'auteur qui ressent et imagine est plus enclin à les exploiter que l'auteur qui raisonne et démontre.

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Julie d'Étrange, devenue Madame de Wolmar, se comporte comme un personnage et non comme un penseur. Elle argumente, certes, mais exprime surtout ses états d'âme, et cherche plus à persuader qu'à convaincre.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] Défense d'une opinion : l'amour ne suffit pas dans le mariage ; et la passion est une illusion de jeunesse.

[Mouvement] L'union des époux dans une tâche commune est utile et durable, alors que la passion des amants est égoïste et éphémère.

[Fonction] Julie de Wolmar explique comment elle a trouvé un équilibre qui la rend heureuse.

[Innovation] Rousseau transforme la vision du mariage en faisant apparaître le rôle du couple.

8.3. UN TEXTE D'OPINION DANS UNE ŒUVRE POLÉMIQUE

[PLAN DÉTAILLÉ DE COMMENTAIRE COMPOSÉ]

LOUIS DE JAUCOURT. « TRAITE DES NÈGRES ». *ENCYCLOPÉDIE*. 1751

SECOND GROUPEMENT DE TEXTES : THÈME LITTÉRAIRE

1 *Traite des nègres* (Commerce d'Afrique). c'est l'achat des
 3 nègres que font les Européens sur les côtes d'Afrique, pour
 employer ces malheureux dans leurs colonies¹ en qualité
 d'esclaves. Cet achat de nègres, pour les réduire en
 esclavage, est un négoce qui viole la religion, la morale, les
 6 lois naturelles, et tous les droits de la nature humaine.

2 Les nègres, dit un Anglais moderne², plein de lumières et
 d'humanité, ne sont point devenus esclaves par le droit de la
 9 guerre³ ; ils ne se dévouent pas non plus volontairement eux-
 mêmes à la servitude⁴, et par conséquent leurs enfants ne
 naissent point esclaves. Personne n'ignore qu'on les achète de
 12 leurs princes⁵, qui prétendent avoir droit de disposer de leur
 liberté, et que les négociants les font transporter de la même
 manière que leurs autres marchandises, soit dans leurs
 15 colonies, soit en Amérique⁶ où ils les exposent en vente.

3 Si un commerce de ce genre peut être justifié par un principe
 de morale, il n'y a point de crime, quelque atroce qu'il soit,
 18 qu'on ne puisse légitimer. Les rois, les princes, les magistrats
 ne sont point les propriétaires de leurs sujets, ils ne sont donc
 pas en droit de disposer de leur liberté et de les vendre pour
 21 esclaves.

4 D'un autre côté, aucun homme n'a droit de les acheter ou de
 s'en rendre le maître ; les hommes et leur liberté ne sont
 24 point un objet de commerce ; ils ne peuvent être ni vendus, ni
 achetés, ni payés à aucun prix. Il faut conclure de là qu'un
 homme dont l'esclave prend la fuite, ne doit s'en prendre qu'à
 27 lui-même, puisqu'il avait acquis à prix d'argent une
 marchandise illicite et dont l'acquisition lui était interdite par
 toutes les lois de l'humanité et de l'équité⁷.

5 30 Il n'y a donc pas un seul de ces infortunés que l'on prétend
 n'être que des esclaves, qui n'ait droit d'être déclaré libre,
 puisqu'il n'a jamais perdu la liberté ; qu'il ne pouvait pas la
 33 perdre ; et que son prince, son père, et qui que ce soit dans le
 monde n'avait le pouvoir d'en disposer ; par conséquent la
 vente qui en a été faite est nulle en elle-même ; ce nègre ne
 36 se dépouille, et ne peut pas même se dépouiller jamais de son
 droit naturel ; il le porte partout avec lui, et il peut exiger
 partout qu'on l'en laisse jouir. C'est donc une inhumanité
 39 manifeste de la part des juges des pays libres où il est
 transporté, de ne pas l'affranchir à l'instant en le déclarant
 libre, puisque c'est leur semblable, ayant une âme comme
 42 eux.
 [...]

6 On dira peut-être qu'elles seraient bientôt ruinées, ces
 colonies, si l'on y abolissait l'esclavage des nègres. Mais
 45 quand cela serait, faut-il conclure de là que le genre humain
 doit être horriblement lésé, pour nous enrichir ou fournir à
 notre luxe ? Il est vrai que les bourses des voleurs des grands
 48 chemins seraient vides si le vol était absolument supprimé :
 mais les hommes ont-ils le droit de s'enrichir par des voies
 cruelles et criminelles ? Quel droit a un brigand de dévaliser
 51 les passants ? À qui est-il permis de devenir opulent⁸, en
 rendant malheureux ses semblables ? Peut-il être légitime de
 dépouiller l'espèce humaine de ses droits les plus sacrés,
 54 uniquement pour satisfaire son avarice, sa vanité, ou ses
 passions particulières ? Non... Que les colonies européennes
 soient donc plutôt détruites, que de faire tant de malheureux !

1. françaises
(Guadeloupe,
Martinique, La
Réunion,
Maurice,...)
anglaises,
néerlandaises,
espagnoles et
portugaises
2. soit John Locke
(1632-1704), soit
David Hume (1711-
1776) ; tous deux
philosophes
empiristes, amis des
encyclopédistes et
auteurs respectifs,
entre autre, le
premier de la
« Lettre sur la
tolérance » (1689), et
le second du « Traité
sur la nature
humaine » (1737)
3. qui rend esclaves les
vaincus
4. ne choisissent pas
d'être esclaves
5. des chefs de tribu, et
parfois des pères,
vendaient leurs
sujets et leurs
enfants
6. dans les États du
Sud des États-Unis
actuels, et dans les
possessions des
Antilles
7. valeur associée à la
« loi naturelle » ; elle
renouvelle le
concept d'égalité en
proportionnant
l'aide apportée aux
besoins particuliers
8. riche avec
ostentation

7 57 Mais je crois qu'il est faux que la suppression de l'esclavage
entraînerait leur ruine. Le commerce⁹ en souffrirait pendant
quelque temps : je le veux, c'est là l'effet de tous les
60 nouveaux arrangements, parce qu'en ce cas on ne pourrait
trouver sur-le-champ les moyens de suivre un autre système ;
mais il résulterait de cette suppression beaucoup d'autres
63 avantages.
8 C'est cette traite des nègres, c'est l'usage de la servitude qui
a empêché l'Amérique de se peupler aussi promptement
66 qu'elle l'aurait fait sans cela. Que l'on mette les nègres en
liberté, et dans peu de générations ce pays vaste et fertile
69 comptera des habitants sans nombre. Les arts¹⁰, les talents y
fleuriront ; et au lieu qu'il n'est presque peuplé que de
sauvages et de bêtes féroces, il ne le sera bientôt que par des
hommes industriels¹¹. C'est la liberté, c'est l'industrie qui
72 sont les sources réelles de l'abondance. Tant qu'un peuple
conservera cette industrie, et cette liberté, il ne doit rien
redouter. L'industrie, ainsi que le besoin, est ingénieuse et
75 inventive ; elle trouve mille moyens différents de se procurer
des richesses ; et si l'un des canaux de l'opulence se bouche,
cent autres s'ouvrent à l'instant. Les âmes sensibles et
78 généreuses applaudiront sans doute à ces raisons en faveur
de l'humanité ; mais l'avarice et la cupidité¹² qui dominent la
terre, ne voudront jamais les entendre.

9. notamment le commerce dit « triangulaire » fondé sur l'échange de pacotille, de produits tropicaux et d'êtres humains, puis de biens manufacturés européens
10. les techniques (comme dans l'expression « arts et métiers ») (cf. art. « Art »)
11. faisant preuve d'initiative et de savoir-faire
12. désir passionnel de s'enrichir

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Louis de Jaucourt (1704-1779), dit chevalier de Jaucourt, fut le principal collaborateur de Diderot à l'*Encyclopédie*, puisqu'il en rédigea la moitié environ des articles.

[L'œuvre]

L'*Encyclopédie*, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*. Sa publication, plusieurs fois interrompue par la censure, s'étendit de 1751 à 1772 et comprit trente-cinq volumes, dont vingt et un de textes, douze de planches de gravures et deux d'index.

Sous la direction de Diderot, et avec la collaboration, entre autre, de d'Alembert, Condillac, Daubenton, Dumarsais, Helvétius, d'Holbach, Marmontel, Rousseau, Quesnay, Turgot, Voltaire... elle présenta l'ensemble des savoirs et des savoir-faire de l'époque, dans l'esprit – critique – des « Lumières ».

Diderot et la plupart des auteurs représentent un nouveau type de « gens de lettres » : ni pensionnés, ni protégés, étrangers à la vie mondaine des « beaux esprits », ils vivent de leur plume, ou d'un emploi, grâce à une compétence reconnue.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

Il s'agit, certes, d'un article d'encyclopédie, mais qui ajoute aux informations attendues : *sur les côtes d'Afrique* (l. 2), *ne sont point devenus esclaves par le droit de la guerre* (l. 8)... , des jugements nourris d'esprit critique : *aucun homme n'a droit de les acheter ni de s'en rendre maître* (l. 22), *c'est l'usage de la servitude qui a empêché l'Amérique de se peupler* (l. 64).

Ce texte est donc à la fois informatif, démonstratif et polémique ; il fait notamment référence aux concepts des « philosophes » : *les lois naturelles et tous les droits*

de la nature humaine (l. 5) et aux valeurs chrétiennes encore admises de tous : *puisque c'est leur semblable, ayant une âme comme eux* (l. 41).

Parce qu'il se fait le porte-parole des « Lumières », de Jaucourt s'exprime continûment à la troisième personne : *par conséquent la vente qui en a été faite est nulle en elle-même* (l. 34), mais il prend plusieurs fois son lecteur à partie : *les hommes ont-ils le droit de s'enrichir par des voies cruelles et criminelles ?* (l. 49), et renonce même une fois à l'objectivité de rigueur en s'engageant personnellement : *Mais je crois qu'il est faux que la suppression de l'esclavage [...]* (l. 57).

- Bien entendu le mot *nègres* est entièrement dépourvu de connotation péjorative, comme dans *art nègre* ou *négritude*.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Comment est construit et argumenté un texte d'opinion à visée polémique ?, hypothèse ainsi déclinée :

- Démonstration fondée sur la réflexion logique et les valeurs morales ;
- Réfutation des objections traditionnelles à caractère économique ;
- Thème d'actualité privilégié par les « Lumières ».

1. DÉMONSTRATION FONDÉE SUR LA RÉFLEXION LOGIQUE ET LES VALEURS MORALES

[Information et jugement]

- *c'est l'achat des nègres* (l. 1), *Cet achat des nègres* (l. 4)
= redondance (une des spécificités du discours didactique).
- *pour employer ces malheureux dans leurs colonies* (l. 2)
→ information et compassion : le **double engagement** de l'Encyclopédie ;
○ un « exorde »* (cf. *Conclusion*).
- *Que font les Européens sur les côtes d'Afrique* (l. 2), *soit dans leurs colonies, soit en Amérique* (l. 14)
= une information justifiée par l'actualité ; une « narration »* (cf. *Conclusion*).
- *achat, acheter* (l. 4, 22, 25), *négoce, négociant* (l. 5, 13), *marchandises* (l. 14), *vente, vendre, vendues* (l. 15, 20, 24), *commerce* (l. 16, 24), *propriétaire* (l. 19), *payés à aucun prix* (l. 25), *à prix d'argent* (l. 27), *acquisition* (l. 28)
= champ lexical de la transaction commerciale ; réification* de l'esclave-marchandise.
○ *les exposent en vente* : mise à l'étal, voire évocation du pilori ;
→ l'auteur informe et suggère : sollicite l'esprit et la sensibilité.
- *un négoce qui viole la religion, la morale, les lois naturelles, et tous les droits de la nature humaine* (l. 5)
= une « argumentation »* (cf. *Conclusion*) ;
= référence immédiate aux **valeurs traditionnelles** : religieuses et humanistes, puis aux *lois naturelles* popularisées par les encyclopédistes (cf. § 3. *Thème d'actualité*).

[Quelques indices du texte d'opinion]

- *pour employer, pour les réduire, par conséquent leurs enfants [...], si un commerce [...] peut être, puisqu'il avait acquis, puisqu'il n'a perdu, par conséquent la vente [...], puisque c'est leur semblable*
= **termes de liaison** introduisant notamment des propositions subordonnées, compléments circonstanciels.
- *tous les droits, Personne n'ignore, aucun homme, qu'à lui-même, par toutes les lois, pas un seul, n'a jamais perdu, qui que ce soit, se dépouiller jamais, le porte partout*

= **termes d'absolu*** révélant la passion du locuteur et sa volonté de convaincre.

- *C'est l'achat, dit un Anglais [...], Personne n'ignore que, Il faut conclure là, Il n'y a [...] pas, C'est donc une inhumanité manifeste*
= formules introductrices phatiques* destinées à capter l'attention.

[Raisonnement inductif, puis déductif]

- *ne sont pas devenus esclaves par le droit de la guerre (l. 8), ne se dévouent pas non plus volontairement eux-mêmes à la servitude (l. 9), Personne n'ignore qu'on les achète de leurs princes (l. 11)*
= triple constatation initiale, jouant le rôle de postulat*, mais fondée sur l'**observation** et « inférant » une conséquence : principe du **raisonnement inductif*** ;
→ par conséquent leurs enfants ne naissent point esclaves (l. 10).
- *Si un commerce de ce genre peut être justifié [...], il n'y a point de crime [...] qu'on ne puisse légitimer (l. 16) ; les rois, les princes, les magistrats ne sont point les propriétaires de leurs sujets (l. 18)*
= premiers corollaires* à caractère moral et politique (cf. § 3) ;
= passage du raisonnement inductif* au **raisonnement déductif*** par analogies successives.
○ Emploi du verbe unipersonnel* *il n'y a* imposant une nécessité incontestable.
- *Aucun homme n'a droit de les acheter ou de s'en rendre maître (l. 22) ; dont l'acquisition lui était interdite (l. 28)*
= seconds corollaires à caractère judiciaire et commercial (cf. § 4) ; et poursuite de la déduction.
- *qui n'ait droit d'être déclaré libre (l. 31), puisqu'il n'a jamais perdu la liberté (l. 32), qu'il ne pouvait pas la perdre (l. 32), n'avait le pouvoir d'en disposer (l. 34), ne peut pas même se dépouiller jamais de son droit naturel (l. 36)*
= développement d'une phrase oratoire, composée d'éléments à peu près égaux : 8 syllabes entendues + 11 syll. + 7 syll. + 8 syll.... ; reprise du motif* *liberté (la perdre, en disposer...)* ; gradation expressive ;
→ **troisième corollaire**, privilégiant le *droit naturel* conçu par les encyclopédistes (cf. § 5) ;
→ véritable **péroration*** : rappel des idées essentielles en fin de discours (cf. *Conclusion*).
→ véritable **amplification*** : appel à l'émotion en fin de discours (cf. *Conclusion*), associant le droit naturel des « philosophes » au dogme chrétien : *puisque c'est leur semblable ayant une âme comme eux* (égaux, puisque fils et filles du même « père ») ;
→ un raisonnement rigoureux, d'abord inductif (constatation initiale), puis déductif (analogies successives) ; extension, **de paragraphe en paragraphe**, aux divers aspects du concept.

2. RÉFUTATION DES OBJECTIONS TRADITIONNELLES À CARACTÈRE ÉCONOMIQUE

[La colonisation est un vol]

- *On dira peut-être (l. 43) ; Mais quand cela serait, faut-il conclure de là [...] (l. 44)*
= le pronom indéfini *on* désigne l'opinion publique, sans doute majoritaire, mais rendue incertaine par l'adverbe *peut-être* et le temps futur ;
= le mode conditionnel confirme l'incertitude d'une telle opinion à laquelle s'oppose le verbe unipersonnel *faut-il* impliquant une nécessité, bientôt suivie des formes impersonnelles *il est vrai* et *est-il permis* ;

- = la question est rhétorique*, donc oratoire et destinée à interpeller le lecteur en vue de l'impliquer dans le débat qui s'ouvre ;
- dans la tradition de la stratégie argumentative dite « rhétorique »* (cf. *Conclusion*) : à la **démonstration*** succède la **réfutation***.
- *Qu'elles seraient bientôt ruinées, ces colonies, si l'on abolissait l'esclavage des nègres* (l. 43),
 - = **première objection** (§ 6) : l'esclavage est un vol.
 - Il ne s'agit pas, en fait, d'objections prévisibles, mais de l'argument économique traditionnel utilisé depuis le XVII^e siècle (cf. § 3. *Thème d'actualité*).
- *Le genre humain doit être horriblement lésé, pour nous enrichir ou fournir à notre luxe* (l. 45), *mais les hommes ont-ils le droit de s'enrichir par des voies cruelles et criminelles* (l. 49) ; *les bourses des voleurs [...]* (l. 47), *quel droit à un brigand [...]* (l. 50)
 - = termes forts : *horriblement lésé* ; répétition du verbe *enrichir* ; opposition de mots : *opulent / malheureux* ; mise en relief sonore : *cruelles et criminelles* ; [*cruelles* = sanglantes] : évocation du travail forcé ; *criminelles* : qualification judiciaire significative ; rappel de l'appartenance des nègres au genre humain ; dénonciation de la recherche du superflu (sucre, café, tabac, rhum...) : *fournir à notre luxe* (l. 46), puis *satisfaire son avarice, sa vanité ou ses passions particulières* (l. 54)
 - alternance du **discours généreux**, destiné à établir que le travail forcé est un vol, et du **registre ironique** ajouté en vue de dépassionner la dénonciation.
- *dépouiller l'espèce humaine de ses droits les plus sacrés* (l. 53), *Que les colonies européennes soient donc plutôt détruites* (l. 55),
 - = nouvelle référence à l'humanité des nègres ;
 - = appel final à l'émotion (amplification*) (cf. *Conclusion*).
- *Mais je crois qu'il est faux que la suppression de l'esclavage entraînerait leur ruine* (l. 57)
 - = antéposition de la conjonction adversative *mais* ; tournure introductrice d'insistance et engagement personnel du locuteur : *je crois, je le veux* ; emploi du mode conditionnel pour exprimer deux hypothèses ;
 - **seconde objection** (§ 7) : l'esclavage n'est pas indispensable.
 - Une concession* : le commerce en souffrirait.
- *c'est l'usage de la servitude qui a empêché l'Amérique de se peupler* (l. 64) [en fait, les États du sud des actuels États-Unis et le nord-est du Brésil]
 - = des oppositions : *sauvages, bêtes féroces / des hommes industriels* ; une métaphore : *les arts, les talents y fleuriront* ; une prédiction* : *comptera des habitants sans nombre* ;
 - **troisième objection** (§ 8) : la traite n'entraîne pas un véritable peuplement (cf. 3. *Thème d'actualité*).
- *C'est la liberté, c'est l'industrie qui sont les sources réelles de l'abondance* (l. 71), *l'industrie [...] est ingénieuse et inventive* (l. 74)
 - = référence au deux principes fondateurs (avec la tolérance) du mouvement encyclopédique ;
- *Les âmes sensibles et généreuses [...]* ; *mais l'avarice et la cupidité [...]* (l. 77)
 - = nouvelle amplification* en fin d'article ; scepticisme de l'auteur en dépit de ses certitudes personnelles.

3. THÈME D'ACTUALITÉ POPULARISÉ PAR LES « LUMIÈRES »

Le coin du formateur

Le commentaire d'un texte ne peut prendre en compte d'autres écrits ; mais quand il s'inscrit dans une tradition il peut être complété par un groupement

(et constituer une séquence d'enseignement, telle que l'exigent les concours internes.

3.1. Diversité des stratégies

(Souvent exploité, certes, ce premier texte a le mérite d'illustrer une autre stratégie et de faire apparaître la véritable nature de l'homme) ;

- Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais : Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en*
 3 *esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres.*
Le sucre serait trop cher, si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des
 6 *esclaves. Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si*
écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre.
On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme,
surtout bonne, dans un corps tout noir.
 9 *Il est si naturel de penser que c'est la couleur qui constitue l'essence de l'humanité, que*
les peuples d'Asie, qui font des eunuques, privent toujours les noirs du rapport qu'ils ont
avec nous d'une façon plus marquée.
 12 *On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux, qui, chez les Égyptiens, les*
meilleurs philosophes du monde, étaient d'une si grande conséquence, qu'ils faisaient
mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains.
 15 *Une preuve que les nègres n'ont pas le sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un*
collier de verre que de l'or, qui, chez des nations policées, est d'une si grande conséquence.
Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes ; parce que, si
 18 *nous les supposons des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas*
nous-mêmes chrétiens.
De petits esprits exagèrent trop l'injustice que l'on fait aux Africains. Car, si elle était telle
 21 *qu'ils le disent, ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux*
tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la
pitié ? (Montesquieu. L'Esprit des lois (XV, 5). 1748)

[Hypothèse de lecture] : L'ironie au service de la démonstration

○ [Nature de l'ironie*, une information préalable]

Contrairement à une idée répandue, l'ironie ne consiste pas à exprimer le contraire de ce qu'on pense (ou antiphrase*), mais à formuler une opinion de manière inattendue afin de **susciter une prise de conscience** chez l'interlocuteur. L'ironie implique donc un double langage entre **ce qui est énoncé** et **ce qui doit être compris**.

- *Les peuples de l'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique (l. 2) ; ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre (l. 5) ; ils faisaient mourir tous les hommes roux (l. 13)*
 → dans ce texte, l'ironie naît toujours de la **relation irrationnelle** établie entre **deux propositions acceptables** ; le mot *conséquence** (effet logique) est d'ailleurs cité deux fois (l. 13 et 16).
- *Ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or (l. 15) ; on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens (l. 18) ; ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe [...] (l. 21)*
 → à l'inconséquence du raisonnement s'ajoute un **non-dit qui contraint à s'interroger** : pourquoi l'or a-t-il été choisi comme étalon monétaire ? en quoi n'est-il pas chrétien de pratiquer l'esclavage ? pourquoi les princes ne l'ont-ils pas aboli (comme la Convention le fit en février 1794) ?
- *Pour s'en servir à défricher tant de terres (l. 3), le sucre serait trop cher (l. 4) ; si nous les supposons des hommes (l. 18), en faveur de la miséricorde et de la pitié (l. 22)*
 → confirmation des deux arguments économique et humanitaire.

3.2. L'argument philosophique

Loi naturelle et sensibilité

- *Avant tout ces lois, sont celles de la nature, ainsi nommées parce qu'elles dérivent uniquement de la constitution de notre être (Montesquieu. L'Esprit des lois (I, 2). 1748)*

→ Les nègres sont des hommes parce qu'ils sont hommes comme nous.

Les actes de la conscience ne sont pas des jugements, mais des sentiments ; quoique toutes nos idées nous viennent du dehors, les sentiments qui les apprécient sont au-dedans de nous, et c'est par eux seuls que nous connaissons la convenance ou disconvenance qui existe entre nous et les choses que nous devons respecter ou fuir.

Exister pour nous, c'est sentir ; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence, et nous avons eu des sentiments avant des idées. Quelle que soit la cause de notre être, elle a pourvu à notre conservation en nous donnant des sentiments convenables à notre nature, et l'on ne saurait nier qu'au moins ceux-là ne soient innés.

(Rousseau. *Émile* (livre IV). 1762)

= un postulat : la sensibilité est innée et personnelle ;

→ c'est une faculté qui suffit pour condamner l'esclavage.

- Le verbe *sentir* signifiait « savoir », et le mot « sentiment » désignait une certitude intuitive*, d'origine affective et non rationnelle.

Droit naturel à la liberté

• **Liberté naturelle** (Droit naturel) ; droit que la nature donne à tous les hommes de disposer de leurs personnes et de leurs biens, de la manière qu'ils jugent la plus convenable à leur bonheur, sous la restriction qu'ils le fassent dans les termes de la loi naturelle, et qu'ils n'en abusent pas au préjudice des autres hommes. Les lois naturelles sont donc la règle et la mesure de cette liberté ; car quoique les hommes, dans l'état primitif de nature, soient dans l'indépendance les uns à l'égard des autres, ils sont tous sous la dépendance des lois naturelles, d'après lesquelles ils doivent diriger leurs actions. Le premier état que l'homme acquiert par la nature, et qu'on estime le plus précieux de tous les biens qu'il puisse posséder, est l'état de liberté ; il ne peut ni se changer contre un autre, ni se vendre, ni se perdre ; car naturellement, tous les hommes naissent libres, c'est-à-dire, qu'ils ne sont pas soumis à la puissance d'un maître, et que personne n'a sur eux un droit de propriété.

(Encyclopédie. Article non signé. 1751)

= **termes d'absolu** : tous les hommes, la plus convenable, ils sont tous, le premier état, personne n'a sur eux...

→ passion du locuteur ;

= **forte subordination** : de la manière qu'ils jugent, car quoique les hommes [...] soient, d'après lesquelles ils doivent diriger, que l'homme acquiert, qu'on estime le plus précieux, car naturellement [...]

• *Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison. Si la nature a établi quelque autorité, c'est la puissance paternelle : mais la puissance paternelle a ses bornes ; et dans l'état de nature elle finirait aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire. Toute autre autorité vient d'une autre origine que la nature. Qu'on examine bien et on la fera toujours remonter à l'une de ces deux sources : ou la force et la violence de celui qui s'en est emparé, ou le consentement de ceux qui s'y sont soumis par un contrat fait ou supposé entre eux et celui à qui ils ont déferé l'autorité.*

(Diderot. Article « Autorité politique ». *Encyclopédie*. 1751)

3.3. L'argument économique

• *Il n'en était pas de même chez les Romains ; la République se servait avec un avantage infini de ce peuple d'esclaves. Chacun d'eux avait son pécule, qu'il possédait aux conditions que son maître lui imposait ; avec ce pécule, il travaillait et se tournait du côté où le portait son industrie. Celui-ci faisait valoir la banque, celui-là se donnait au commerce de la mer ; l'un vendait des marchandises en détail ; l'autre s'appliquait à quelque art mécanique ou bien affermaient et faisait valoir des terres. Mais il n'y en avait aucun qui ne s'attachât de tout son pouvoir à faire profiter ce pécule, qui lui procurait, en même temps, l'aisance dans la servitude présente et l'espérance d'une liberté future. Cela faisait un peuple laborieux, animait les arts et l'industrie.*

Ces esclaves, devenus riches par leurs soins et leur travail, se faisaient affranchir et devenaient citoyens. La République se réparait sans cesse et recevait dans son sein de nouvelles familles, à mesure que les anciennes se détruisaient.

(Montesquieu. *Lettres persanes* (lettre 60). 1721)

= **termes d'absolu** et mots de liaison : *Aucun homme, toute autre ; aussitôt que, si la nature, mais la puissance...*

→ la liberté, présent du ciel, est un bien inaliénable.

= **termes de liaison** : sous la restriction, donc, quoique, car, d'après lesquelles, ni se changer, ni se vendre, ni se perdre...

→ volonté de convaincre ;

→ affirmation claire d'un droit reconnu prioritaire ; annonce de la *Déclaration des Droits de l'Homme* de 1789.

= *l'une de ces deux sources, ou la force et la violence [...] ou le consentement [...]*

→ toute autorité implique le consentement d'autrui ; elle n'a, pour seule alternative, que la violence et la loi du plus fort.

= lexique inattendu de l'économie : *pécule, industrie, banque, commerce, marchand, art mécanique, affermaient, faisait valoir, les arts et l'industrie*

= **un regard moderne sur l'histoire ancienne** ; une autre vision de l'esclavage : l'esclave peut être un **agent économique** ;

→ confirmation de l'hypothèse sur le **peuplement** des régions désertes d'Amérique.

○ *pécule* (trois fois cité)

= redondance*

○ *l'un vendait, l'autre s'appliquait, aucun qui ne s'attachât*

= rôle des exemples

• Quels avantages a-t-on tiré pour la population de l'Amérique du nombre prodigieux de nègres que l'on y transporte continuellement de l'Afrique ? Il périssent tous ; il est triste d'avouer que c'est autant par les traitements odieux qu'on leur fait souffrir, et les travaux inhumains auxquels ont les emploie, que par le changement de température et de nourriture. Encore une fois, quels efforts les Espagnols n'ont-ils pas faits pour repeupler les Indes et l'Amérique qu'ils ont rendues des déserts. Ces contrées le sont encore, et l'Espagne elle-même l'est devenue : ses peuples vont tirer pour nous l'or au fond des mines ; et ils y meurent. Plus la masse de l'or sera considérable en Europe, plus l'Espagne sera déserte ; plus le Portugal sera pauvre, plus longtemps il

restera province de l'Angleterre, sans que personne en soit vraiment plus riche.

(Damilaville. Article « Population ». *Encyclopédie*. 1751)

- = lexique du pillage : tirer pour nous de l'or au fond des mines, des déserts, masse d'or, sera pauvre ;
- = nouvelle association des deux visions humanitaire et économique ;
- confirmation de l'inefficacité de la colonisation pour les colonisés ;
- démystification du mythe colonial : mise en valeur des pays conquis.

3.4. Un témoignage contemporain

J'entends une tempête. On me parle de progrès, de « réalisations », de maladies guéries, de niveaux de vie élevés au-dessus d'eux-mêmes.

Moi, je parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, des cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées.

On me lance à la tête des faits, des statistiques, des kilométrages de routes, de canaux, de chemins de fer.

Moi, je parle de milliers d'hommes sacrifiés au Congo-Océan¹. Je parle de ceux qui, à l'heure où j'écris, sont en train de creuser à la main le port d'Abidjan. Je parle de millions d'hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à la vie, à la danse, à la sagesse.

Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme²¹.

On m'en donne plein la vue de tonnage de coton ou de cacao exporté, d'hectares d'oliviers ou de vignes plantés.

Moi, je parle d'économies naturelles d'économies harmonieuses et viables, d'économies à la mesure de l'homme indigène désorganisées de cultures vivrières détruites, de sous-alimentation installée, de développement agricole orienté selon le seul bénéfice des métropoles, de rafles de produits, de rafles de matières premières.

(Césaire. *Discours sur le colonialisme*. (Présence africaine). 1955)

1. société d'exploitation
2. « larbin » : domestique soumis et servile (terme péjoratif)

- = J'entends, on me parle, on me lance : dialogue imaginaire, mais effet de réel ;
- = on m'en donne plein la vue : registre familial exprimant l'exaspération ;
- = reprise en anaphore* de l'expression *Moi, je parle* : engagement personnel, **un exemple de témoignage*** (un des quatre types d'argument – cf. chap. 9.1., § 3, p. 186) ;
- avec le recul du temps, illustration et dénonciation de la colonisation maintenue.
- Aimé Césaire : poète et auteur dramatique, député de la Martinique et militant de la négritude.

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Cet article de l'*Encyclopédie* prend la forme traditionnelle du *discours*, ou texte d'opinion telle que la présente plus précisément la *Grammaire de Port-Royal* :

- *exorde** pour capter l'attention, et annoncer le thème ;
- *narration** pour exposer les faits et justifier l'intervention par l'actualité ;
- *argumentation** pour formuler l'opinion défendue ;

- *confirmation**, ou démonstration, pour argumenter cette thèse ;
 - *réfutation** pour contre-argumenter les thèses adverses ;
 - *péroration** qui résume les idées exprimées ;
 - *amplification** qui suscite l'émotion et clôt le discours.
- [Tout ou partie de ces sept moments se retrouvent dans les textes argumentatifs d'aujourd'hui]

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] Référence aux valeurs du mouvement encyclopédiste.

[Mouvement] Exploitation du modèle rhétorique du discours.

[Fonction] Dénonciation de la traite des nègres et de la colonisation.

[Innovation] Démystification à la lumière de la raison et de la compassion.

8.4. ASPECT PARTICULIER : LES ACTES DE DISCOURS OU PROCÉDÉS RHÉTORIQUES DE PERSUASION [PLAN DÉTAILLÉ D'EXPLICATION ORALE LINÉAIRE] ÉMILE ZOLA. LETTRE À LA JEUNESSE. 14 DÉCEMBRE 1897

- Jeunesse, jeunesse ! souviens-toi des souffrances que tes pères ont endurées, des terribles batailles où ils ont dû vaincre, pour*
 3 *conquérir la liberté dont tu jouis à cette heure. Si tu te sens indépendante, si tu peux aller et venir à ton gré, dire dans la presse ce que tu penses, avoir une opinion et l'exprimer*
 6 *publiquement, c'est que tes pères ont donné de leur intelligence et de leur sang. Tu n'es pas née sous la tyrannie, tu ignores ce que c'est que de se réveiller chaque matin avec la botte d'un*
 9 *maître sur la poitrine, tu ne t'es pas battue pour échapper au sabre du dictateur, aux poids faux¹ du mauvais juge. Remercie tes pères, et ne commets pas le crime d'acclamer le mensonge*
 12 *de faire campagne avec la force brutale, l'intolérance des fanatiques et la voracité des ambitieux. La dictature est au bout.*
- Jeunesse, jeunesse ! sois toujours avec la justice. Si l'idée de justice s'obscurcissait en toi, tu irais à tous les périls. Et je ne te parle pas de la justice de nos Codes², qui n'est que la garantie des liens sociaux. Certes, il faut la respecter, mais il est une notion plus haute, la justice, celle qui pose en principe que tout jugement des hommes est faillible³ et qui admet l'innocence*
 18 *possible d'un condamné*, sans croire insulter les juges. N'est-ce donc pas là une aventure qui doit soulever ton enflammée passion du droit ? Qui se lèvera pour exiger que justice soit*
 21 *faite, si ce n'est toi qui n'es pas dans nos luttes d'intérêts et de personnes, qui n'es encore engagée ni compromise dans aucune affaire louche⁴, qui peux parler haut, en toute pureté et en toute*
 24 *bonne foi ?*
- Jeunesse, jeunesse ! Sois humaine, sois généreuse. Si même nous nous trompons, sois avec nous, lorsque nous disons qu'un innocent subit une peine incroyable* et que notre cœur révolté s'en brise d'angoisse. Que l'on admette un seul instant l'erreur possible, en face d'un châtement à ce point démesuré, et la*
 30 *poitrine se serre, les larmes coulent des yeux. Certes, les gardes-chiourmes⁵ restent insensibles, mais toi, toi qui pleures encore, qui dois être acquise à toutes les misères, à toutes les*
 33 *pitiés ! Comment ne fais-tu pas ce rêve chevaleresque, s'il est quelque part un martyr succombant sous la haine, de défendre sa cause et de le délivrer ? Qui donc, si ce n'est toi, tentera la*
 36 *sublime aventure, se lancera dans une cause dangereuse et superbe, tiendra tête à un peuple, au nom de l'idéale justice ? Et n'es-tu pas honteuse, enfin, que ce soient des aînés, des*
 39 *vieux qui se passionnent, qui fassent aujourd'hui ta besogne de généreuse folie ?*
 42
1. métaphore
empruntée au petit commerce
d'autrefois
2. « civil », « pénal »,
« du travail », « de commerce »
3. qui peut faillir :
commettre une erreur
4. trouble,
équivoque, donc suspecte
5. surveillants des
forçats (la chiourme), au
bagne ou sur une galère
- * référence au
capitaine Dreyfus,
condamné pour trahison et déporté
en Guyane en décembre 1894

[INTRODUCTION]

[L'auteur]

Émile Zola (1840-1902) n'est pas seulement l'auteur de vingt romans : *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) ; il est aussi le théoricien du Naturalisme* : *Le Roman expérimental* (1880), l'admirateur du progrès humain : *Fécondité, Travail, Vérité* (1899-1903) et, de tout temps, un journaliste.

[L'œuvre]

Alors que le capitaine Dreyfus est condamné à la déportation à vie en décembre 1894, Zola intervient, en décembre 95 et mai 96, pour protester, dans « Le Figaro », contre la campagne de presse qui menace la République. Ce n'est toutefois qu'après l'acquittement d'Esterhazy, en janvier 98, à l'instigation, semble-t-il, d'Anatole France, qu'il publie le pamphlet *J'accuse !* dans *L'Aurore* de Clémenceau. Un mois plus tôt, il écrivait aux jeunes Français.

[Observations spécifiques préalables]

[Genre littéraire. Type de texte. Situation d'énonciation]

Zola choisit le genre épistolaire afin de solliciter la jeunesse en particulier alors que ses articles s'adressent à la nation tout entière. Ce texte signé est étranger à toute fiction ; il engage l'auteur en tant que personne privée et participe au débat d'idées d'alors.

La visée dominante est argumentative*, et plus particulièrement explicative, puisque cette lettre expose les raisons de rester fidèles aux valeurs républicaines ; elle est aussi polémique* et injonctive* puisqu'elle engage à prendre conscience et prendre parti. Une tonalité quelque peu emphatique et passionnelle, très caractéristique de la Troisième République, rappelle la fougue d'Étienne dans *Germinal*.

Cette lettre présente tous les indices du système énonciatif du discours : expression directe d'un locuteur, mais réduite à l'interpellation de l'allocutaire à la seconde personne ; présent dominant et impératifs fréquents, quelques passés composés et futurs, quelques conditionnels et subjonctifs ; nombreux déictiques* : *terribles batailles, à cette heure, affaire louche, aujourd'hui*.

[Hypothèse de lecture et perspectives de recherche]

Quels moyens rhétoriques sont utilisés, en marge de l'argumentation, en vue de solliciter et de persuader les destinataires de la lettre ?

[EXPLICATION LINÉAIRE]

[Premier paragraphe]

- *Jeunesse, jeunesse ! souviens-toi* (l. 1), *Remercie tes pères, et ne commets pas le crime* (l. 9)
 - = interpellation de l'allocutaire* par une apostrophe* ; mise en relief et organisation du texte par une reprise en anaphore* dans chaque paragraphe ;
 - = de nombreux impératifs expriment une injonction* ;
 - = **premier des sept actes de discours**, la **directive*** incite à passer à l'action (cf. chap. 8.6., p. 192) ;
 - cinq ans avant de mourir, et un mois avant de publier l'article « *J'accuse !* », Zola s'engage dans l'affaire Dreyfus.
 - **Autres exemples de directives** dans la suite du texte : *sois toujours avec la justice* (l. 15), *sois humaine, sois généreuse* (l. 28).

- *Si tu te sens indépendante, si tu peux aller et venir à ton gré, dire dans la presse ce que tu penses [...], c'est que les pères ont donné de leur intelligence et de leur sang* (l. 3)
 - = phrase à forte subordination ; quadruple condition exprimée en tête ; reprise par la tournure introductive *c'est que* ; raisonnement **explicatif** et **inductif*** ;
 - référence implicite aux luttes sociales contemporaines, souvent réprimées avec violence ; association du courage : *sang* et de la lucidité : *intelligence* (il ne s'agit pas d'émeutes de la faim, mais d'une révolte concertée) ;
 - argument politique : les libertés se conquièrent ; argument moral : la jeunesse doit reconnaître sa dette ;
- *Terribles batailles où ils ont dû vaincre* (l. 2), *dont tu jouis à cette heure* (l. 3), *Tu n'est pas née [...], tu ignores [...], tu ne t'es pas battue [...]* (l. 7)
 - = énoncés, formulés en termes clairs, constatant des faits ou exprimant des certitudes ; **deuxième acte de discours : l'assertion** ;
 - **Première justification** de l'appel à la jeunesse.
 - **Autres exemples d'assertions** dans la suite du texte : *il est une notion plus haute de la justice* (l. 18), *qui peut parler haut, en toute pureté, en toute bonne foi* (l. 26), *lorsque nous disons qu'un innocent subit une peine effroyable* (l. 29)
- *Botte d'un maître, sabre du dictateur, poids faux du mauvais juge* (l. 8 et 10)
 - = trois métaphores évoquant des types de tyrans ; elles illustrent les déclarations précédentes, éclairent notamment le concept de *tyrannie* ;
 - = **troisième acte de discours, l'évaluation*** donne du sens aux assertions ;
 - Zola dénonce les deux sources d'oppression qu'il juge majeurs : la violence et la loi.
 - **Autres exemples d'évaluations** dans la suite du texte : *qui n'est que la garantie des liens sociaux* (l. 17), *qui pose en principe que tout jugement des hommes est faillible* (l. 19), *un châtement à ce point démesuré* (l. 32), *un martyr succombant sous la haine* (l. 37)
 - *la force brutale, l'intolérance des fanatiques et la voracité des ambitieux* (l. 12)
 - = référence probable aux trois forces menant campagne contre Dreyfus : l'Armée (*force*), l'Église (*intolérance*), la Droite parlementaire et l'Extrême Droite de la rue (*voracité*).
- *Conquérir la liberté* (l. 3), *aller et venir à ton gré* (l. 4), *dire dans la presse* (l. 4), *l'exprimer publiquement* (l. 5) ; *tyrannie* (l. 7), *dictature* (l. 13)
 - = réseau lexical de la liberté (ou de la privation de liberté) ;
 - **apparition d'une dominante dans le premier paragraphe : la liberté**, valeur républicaine menacée par la campagne d'opinion durant « l'Affaire » ;

[Deuxième paragraphe]

- *Tout jugement des hommes est faillible* (l. 19), *l'innocence possible d'un condamné* (l. 20), *sans croire insulter les juges* (l. 21),
 - = référence implicite, mais évidente, au procès et à la condamnation de Dreyfus ;
 - Zola plaie l'erreur judiciaire sans mettre pour autant les juges en accusation

Le coin du formateur

L'**implicite** ne figure pas parmi les sept actes du discours définis par la Grammaire de Port Royal ; mais ce procédé contribue à **impliquer l'allocutaire** en l'associant à la découverte du sens, puis à **le persuader** en rapprochant « *l'efficacité de la parole et l'innocence du silence* », selon la formule de Ducrot*.

- *Si ce n'est toi qui n'es pas dans nos luttes d'intérêts et de personnes, qui n'es pas encore engagée ni compromise [...], qui peux parler en toute pureté et en toute bonne fois* (l. 24)
 - = ces énoncés constituent une habile sollicitation de la jeunesse ;
 - = **quatrième acte de discours, l'implication*** exploite une spécificité de l'allocutaire en vue de le convaincre plus efficacement ;
 - **second justification** de l'appel à la jeunesse que son âge a préservée jusqu'alors de tout corruption.
 - **Autres exemples d'implications** dans le début et dans la suite du texte : *si tu te sens indépendante, si tu peux aller et venir à ton gré, ce que tu penses, c'est que tes pères, tu n'es pas née, tu ignores, tu ne t'es pas battue* (l. 3) ; *toi, toi qui pleures, qui dois être acquise à toutes les misères, à toutes les pitiés !* (l. 34), *Qui donc, si ce n'est toi [...]* (l. 38), *Et n'es-tu pas honteuse [...]* (l. 41),
- *Si l'idée de justice s'obscurcissait en toi, tu irais à tous les périls* (l. 15)
 - = nouvelles phrase argumentative et condition antéposée ; verbe principal au conditionnel, exprimant une éventualité ;
 - = **cinquième acte de discours, la prédiction*** est une anticipation prospective destinée à impressionner l'allocutaire en lui annonçant les conséquences prévisibles de son action (ou inaction) ;
 - mise en garde de la jeunesse (et de toute la nation) à une époque où un coup de force est redouté.
 - **Autre exemple de prédiction : la dictature est au bout** (l. 13)
- *Justice* (l. 15, 16, 17, 19), *jugement* (l. 20), *juges* (l. 10, 21), *codes* (l. 17), *innocence* (l. 20), *condamné* (l. 21), *droit* (l. 23)
 - = réseau lexical de la **justice** ;
 - apparition d'une dominante dans le second paragraphe : l'égalité (devant la loi), second terme de la devise républicaine.

[Troisième paragraphe]

- *Jeunesse, jeunesse ! sois humaine, sois généreuse* (l. 28), *Comment ne fais-tu pas ce rêve chevaleresque [...], Qui donc, si ce n'est toi, tentera la sublime aventure [...]* (l. 36)
 - = poursuite de l'**interpellation**, de la **directive**, de l'**implication** ; lexique de la passion ; évocation des valeurs morales ;
 - cette lettre est bien un discours construit pour convaincre et inciter à l'engagement.
- *Une peine effroyable [...], notre cœur révolté s'en brise d'angoisse* (l. 31), *la poitrine se serre, les larmes coulent* (l. 30), *les gardes-chiourmes restent insensibles* (l. 33), *martyre succombant sous la haine* (l. 37)
 - = lexique de l'émotion, registre pathétique ;
 - **sixième acte de discours, la persuasion*** sollicite, au-delà de la raison, tout ce qui, chez l'autre, peut susciter l'adhésion.
- *Ce rêve chevaleresque* (l. 36), *de défendre sa cause et de le délivrer* (l. 37), *la sublime aventure* (l. 38), *une cause dangereuse et superbe* (l. 39), *tiendra tête à un peuple* (l. 40)
 - = lexique de l'héroïsme, associant l'aventure et la générosité ;
 - l'auteur propose à la jeunesse le projet le plus susceptible de la séduire, **troisième justification** de l'appel fait à elle.
 - **Autres exemples de persuasion : l'intolérance des fanatiques et la voracité des ambitieux** (l. 12), *une notion plus haute de la justice* (l. 18), *engagée ni compromise dans aucune affaire louche* (l. 25)
- *Qui donc, si ce n'est toi* (l. 38), reprenant : *soulever ton enflammée passion du droit* (l. 22), *qui peux parler haut, en tout pureté* (l. 26) ; *Et n'es-tu pas honteuse, enfin, que ce soient des aînés, des vieux, qui se passionnent, qui fassent aujourd'hui ta besogne de généreuse folie ?* (l. 41)

- = à l'**éloge** de la jeunesse succède sa **culpabilisation** ;
- l'auteur accroît l'implication en renforçant la persuasion.
- *vieux* : terme à la fois pathétique et méprisant ; *besogne* : tâche ingrate impliquant l'effort ; *généreuse folie* : association de l'idéal et de l'aventure, au-delà du raisonnable.
- *Humaine, généreuse, peine effroyable, erreur possible, toutes les misères, toutes les pitiés, défendre, délivrer, idéale justice*
 - = lexique de la **compassion** (= souffrir avec) ;
 - **troisième dominante** de cette page ;
 - évocation possible, sans doute inconsciente, de la **fraternité** ; troisième terme de la devise républicaine...

Le coin du formateur

- Gardons-nous de prêter à un personnage, à un narrateur ou à l'auteur nos attentes et nos réactions. Ne nous projetons pas. En revanche, donnons-nous le droit de conduire une lecture **investigatrice**, à condition que le sens découvert soit justifié par l'écriture.

- Un seul acte de discours n'est pas formellement exploité dans cette page : l'**engagement***, ou promesse d'intervention du locuteur, équilibrant l'implication de l'allocutaire. Mais ce texte n'est-il pas, en soi, un engagement ?

Le seul fait, toutefois, d'avoir écrit et publié cette lettre ouverte illustre bien la définition du discours formulée par Benvéniste* : **une parole en acte**.

[CONCLUSION]

[Vérification de la pertinence de l'hypothèse de lecture]

Dans cette lettre, Zola utilise des procédés rhétoriques pour convaincre la jeunesse et l'inciter à prendre parti.

[Évaluation et regroupement des intérêts du texte]

[Unité] Un appel à la jeunesse exploitant ses spécificités.

[Mouvement] Enchaînement de trois argumentations évoquant la devise républicaine au moment où le régime est menacé.

[Fonction] Incitation à prendre parti dans un débat d'opinions ;

[Innovation] Actualisation d'une tradition d'engagement (d'Aubigné, Voltaire, Hugo...) associant la passion, la lucidité et la rhétorique.

BIBLIOGRAPHIE

Les titres en gras sont conseillés pour un usage courant

LINGUISTIQUE

- A. DAUZAT *Histoire de la langue française*. Payot. 1930, 1949.
F.C. BRUNEAU *Petite histoire de la langue française*. Colin. 1955, 1958, 1966.
T. TODOROV *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique* Seuil. 1968.
F. DE SAUSSURE *Cours de linguistique générale*. Payot. 1915, 1968.
N. CHOMSKY *Le langage et la pensée*. Payot. 1970.
J.L. AUSTIN *Quand dire c'est faire*. Seuil. 1970.
G. MOUNIN *Clefs pour la linguistique*. Seghers. 1971
O. DUCROT et T. TODOROV *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil. 1972. (479 pages)
G. GENETTE *Figures III*. Seuil. 1972.
R. JAKOBSON *Essais de linguistique générale*. Minuit. 1963, 1973.
J. SEARLE *Les actes de langage*. Hermann. 1973.
É. BENVÉNISTE *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard. 1966, 1974
J. KRISTÉVA, J.C. MILNER et N. RUWET *Langue, discours, société*. Seuil. 1975.
J.M. ADAM *Linguistique et discours littéraire*. Larousse. 1976.
La linguistique. Encyclopédie Larousse. Larousse. 1977.
T. TODOROV *Les genres du discours*. Seuil. 1978.
Les actes de discours. « Communications » n° 32. Seuil 1980.
A. MARTINET *Éléments de linguistique générale*. Colin. 1960, 1980.
D. MAINGUENEAU *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Hachette. 1981.
J.-P. BRONCKART *Le fonctionnement des discours*. Delachaux et Niestlé. 1985.
D. MAINGUENEAU *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas. 1986.
J. CERVONI *L'Énonciation*. PUF. 1987.
U. ECO *Sémiotique et philosophie du langage*. PUF. 1988.
A. JAUBERT *La lecture pragmatique*. Hachette. 1990.
A. BOISSINOT et M. MONGENOT *Langages littéraires*. Bertrand Lacoste. 1990.
O. SOUTET *Linguistique*. PUF. 1995 (**à consulter**)
J. DUBOIS, M. GIACOMO, L. GUESPIN, C. MARCELLESI et J.-P. MEVEL *Dictionnaire de linguistique*. Larousse. 1973, 2001.

ORTHOGRAPHE

- R. THIMONNIER *Le système graphique du français*. Plon. 1967.
Code orthographique et grammatical. Hatier. 1970.
J. GIRODET *Dictionnaire des pièges et difficultés de la langue française*. Bordas. 2004.
J. DRILLON *Traité de la ponctuation française*. Coll. Tel. Gallimard. 1991.
Le nouveau Bescherelle. L'art de conjuguer. Hatier. 1980.
N. CATACH *L'orthographe en débat. Dossiers pour un changement*. Nathan. 1991.
A. MARTINET *La prononciation du français contemporain*. Droz (Genève). 1954.

GRAMMAIRE

- C. LANCELOT et A. ARNAULD *Grammaire générale et raisonnée (dite « de Port-Royal »)*. 1660. [à consulter éventuellement]
- F. BRUNOT *La pensée et la langue*. Masson. 1922.
- A. ROUGERIE *L'étude pratique de la langue française*. [très nombreux exercices]. Dunod. 1960.
- G. et R. LE BIDOIS *Syntaxe du français moderne*. Picard. 1935, 1967.
- N. RUWET *Introduction à la grammaire générative*. Plon. 1967
- J. DUBOIS *Grammaire structurale du français*. Larousse. 1965-1969.
- J. NIVETTE *Principes de grammaire générative*. Nathan. 1970.
- F. DELOFFRE *La phrase française*. Sedes. 1975.
- C. BAYLON et P. FABRE *Grammaire systématique de la langue française*. Nathan. 1978.
- A. MARTINET *Grammaire fonctionnelle du français*. Crédif et Didier. 1979.
- B. COMBETTE *Pour une grammaire textuelle*. Duculot. 1983
- J.C. CHEVALIER, C. BENVÉNISTE, M. ARRIVÉ et J. PEYTARD *Grammaire Larousse du français contemporain*. Larousse. 1964, 1989.
- J. DUBOIS et R. LAGANE *La nouvelle grammaire française*. Larousse. 1989.
- R.L. WAGNER et J. PINCHON *Grammaire du français classique et moderne*. Hachette. 1962, 1991.
- M. GRÉVISSE *Précis de grammaire française*. Duculot. 1936.
- M. GRÉVISSE et A. GOOSSE *Le bon usage*. Duculot. 2006.

ÉTYMOLOGIE

- O. BLOCH et W. WARTBURG *Dictionnaire étymologique de la langue française*. PUF. 1949, 1975.
- P. GUIRAUD *Structures étymologiques du lexique français*. Larousse. 1967.
- J. PICOCHÉ *Dictionnaire étymologique du français*. Le Robert. 1979.

LEXICOLOGIE

- P. GUIRAUD *Les locutions françaises*. PUF (Que sais-je ?) 1961.
- M. FOUCAULT *Les mots et les choses*. Gallimard. 1966.
- G. GOUGENHEIM *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*. Picard. 1963, 1974.
- J. REY-DEBOVE *Le métalangage*. Le Robert. 1978.
- G. NIOBEY, T. DE GALIANO, G. JOUANNON et R. LAGANE *Nouveau dictionnaire analogique*. Larousse. 1980.
- H. WALTER *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*. Laffont. 1980.
- C. DUNETON *La puce à l'oreille (anthologie des expressions populaires avec leur origine)*. Stock (Livre de poche 5516). 1981.
- A.J. GREIMAS *Sémantique structurale*. Larousse. 1966. PUF. 1986.
- Dictionnaire des synonymes*. Le Robert. 2003.
- J. MAILLET *Dictionnaire des noms propres devenus noms communs*. A. Michel. 2005.

DICTIONNAIRES

- É. LITTRÉ *Dictionnaire de la langue française*. Hachette. 1863-1872.
- J. DUBOIS, R. LAGANE, G. NIOBEY, J. et D. CASALIS, H. MESCHONNIC *Dictionnaire du français contemporain*. Larousse. 1966.
- J. REY-DEBOVE *Le Robert méthodique. Dictionnaire méthodique de la langue actuelle*. Le Robert. 1982.

- P. ROBERT *Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* 1950, 1985.
- A. REY *Le dictionnaire historique de la langue française.* Le Robert. 1992.
- A. REY et J. REY-DEBOVE *Le petit Robert. Dict. méth. et alphabét. de la langue actuelle.* Le Robert. 2007 (40^e édition)

LE FRANÇAIS D'AUTREFOIS

- A.J. GREIMAS *Dictionnaire de l'ancien français.* Larousse. 1968.
- G. CAYROU *Le français classique.* Didier. 1948.

STYLISTIQUE

- C. BALLY *Traité de stylistique française.* Klincksieck. 1951.
- J. MAROUZEAU *Précis de stylistique française.* Masson. 1940, 1969.
- P. GUIRAUD et P. KUENTZ *La stylistique. Lectures.* Klincksieck. 1970
- M. CRESSOT *Le style et ses techniques.* PUF. 1947, 1974.
- F. MOREAU *L'image littéraire.* Sedes. 1982.
- B. DUPRIEZ *Gradus. Les procédés littéraires.* Union générale d'éditions. 1984.
- G. MOLINIÉ *Éléments de stylistique française.* PUF. 1986.
- H. BONNARD *Procédés annexes d'expression.* Magnard. 1987.
- J. MAZALEYRAT et G. MOLINIÉ *Vocabulaire de stylistique.* PUF. 1989.
- D. MAINGUENEAU *Pragmatique pour le discours littéraire.* Bordas Dunod. 1990.
- C. FROMILHAGUE et A. SANCIER *Introduction à l'analyse stylistique.* Bordas Dunod. 1991.
- M. A. MOREL, G. PETIOT et R. ÉLUERD *La stylistique aux concours.* Champion. 1992.
- D. BERGEZ *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire.* Dunod. 1993.
- D. BERGEZ, V. GÉRAUD et J.-J. ROBRIEUX *Vocabulaire de l'analyse littéraire.* Dunod. 1994.

LES GENRES LITTÉRAIRES

- J. SUBERVILLE *Théorie de l'art et des genres littéraires.* Éditions de l'école. 1946.
- H. MITTERRAND (sous la direction de) *Littérature et langages.* 1. *Le langage. Le théâtre. La parole et l'image.* 2. *Le conte. La poésie.* 3. *Le roman. Le récit. Le cinéma.* 4. *La littérature et les idées.* 5. *Thèmes et langages de la culture moderne.* Nathan. 1975-1977 (**À consulter**)
- Littérature et genres littéraires.* Larousse. 1978.
- J.M. SCHAEFFER *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil. 1989.
- A. BOISSINOT et M. MONGENOT *Langages littéraires.* Bertrand Lacoste. 1990.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires.* Encyclopaedia universalis. A. Michel. 1997 (**À consulter**)

LE RÉCIT (CONTES, NOUVELLES, ROMANS)

- V. PROPP *Morphologie du conte.* Seuil. 1965
- R. BARTHES *Introduction à l'analyse structurale des récits.* « Communications » 8. Seuil. 1966.
- T. TODOROV *Les catégories du récit littéraire.* « Communications » 8. Seuil. 1966
- T. TODOROV *Introduction à la littérature fantastique.* Seuil. 1970.
- C. BRÉMOND *Logique du récit.* Seuil. 1973.
- R. BARTHES, W KAYSER et W.C. BOOTH *Poétique du récit.* Seuil. 1977.
- Y REUTER *Introduction à l'analyse du roman.* Dunod. 1991.
- P. CHARTIER *Introduction aux grandes théories du roman.* Bordas. 1991.
- D. GROJNOWSKI *Lire la nouvelle.* Dunod. 1993

P. LEJEUNE *Le pacte autobiographique*. Seuil. 1975, 1996.

LE THÉÂTRE

- J. SCHERER *La dramaturgie classique en France*. Nizet. 1950.
 B. COMBETTE *Frontières du récit « Communications 8 »*. Seuil. 1966.
 A. UBERSFELD *Lire le théâtre*. Éditions sociales. 1977.
 J. TRUCHET *Théâtre du XVIII^e siècle*. Gallimard (coll. Pléiade). 1972-74.
 J. SCHERER *Théâtre du XVII^e siècle*. Gallimard (coll. Pléiade). 1975, 1986.
 P. PAVIS *Dictionnaire du théâtre*. Éditions sociales. 1980.
 J.-J. ROUBINE *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Dunod. 1991.
 J. ÉMÉLINA *Le comique. Essai d'interprétations générales*. Sedes. 1991.
Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Bordas. 1991.
 M.C. CANOVA *La comédie*. Hachette. 1993.
 M. CORVIN *Lire la comédie [étude du comique]* Dunod. 1994.
 M.C. HUBERT *Les théories du théâtre*. A. Colin. 1998.
 J.-P. RYNGAERT *Introduction à l'analyse du théâtre*. Dunod. 1999.

LA POÉSIE

- S. BERNARD *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*. Nizet. 1958.
 M. RAYMOND *De Baudelaire au Surréalisme*. Corti. 1966.
 J. COHEN *Structure du langage poétique*. Flammarion. 1966.
 J. MAZALEYRAT *Éléments de métrique française*. A. Colin. 1974.
 M. PATILLON *Précis d'analyse littéraire ; tome 2 : la poésie*. Nathan. 1977.
 F. DELOFFRE *Le vers français*. Sedes. 1979.
 B. CORNULIER *La théorie du vers*. Seuil. 1982.
 A. VAILLANT *La poésie*. Nathan. 1992.
 M. AQUIEN *Dictionnaire de poétique*. Livre de poche. 1993.
 G. DESSONS *Introduction à l'analyse du poème*. Dunod. 1996.
 D. LEUWERS *Introduction à la poésie contemporaine*. Bordas. 1996.

LA RHÉTORIQUE ET L'ARGUMENTATION

- C. PERELMAN et OLBRECHT-TYTECA • *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. PUF. 1958. • *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Vrin. 1977.
 H. MORIER *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. PUF. 1961.
 G. GENETTE *Rhétorique et enseignement. Figures II*. Seuil. 1969.
 J.N. KAPFERER *Les chemins de la persuasion*. Dunod. 1988.
 O. REBOUL *La Rhétorique*. PUF. (Que sais-je ?) 1991.
 A. BOISSINOT *Les textes argumentatifs*. Bertrand Lacoste. 1992.
 G. DECLERCQ *L'art d'argumenter*. Éditions universitaires. 1992.
 G. MOLINIÉ *Dictionnaire de rhétorique*. Hachette (Livre de poche). 1992.
 J.-J. ROBRIEUX *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Dunod. 1993.
 R. BARIOL *L'analyse des textes argumentatifs*. Belin. 1995.
 J. GARDES-TAMINE *La rhétorique*. A. Colin. 1996.
L'argumentation. « Pratiques » n° 28.
 J. GLORIEUX *Écrire et convaincre*. Chronique sociale. 2004.

LES TYPES DE TEXTE

- E. WERLICH *Typologie der Texte*. Quelle-Meyer. 1975.
 B. COMBETTE, J. FRESSION et R. TOMASSONE *De la phrase au texte*. (niveau CAP, mais texte premier). Delagrave. 1980.
 J.M. ADAM *Quels types de texte ? « Le français dans le monde » n° 192*. 1985.

- J.-P. BRONCKART, D. BAIN et R. SCHNENWLY *Le fonctionnement des discours*. Delachaux et Niestlé. 1985.
- A. BOISSINOT et M.M. LASSERRE *Techniques du français*. Bertrand Lacoste. 1986.
- B. COMBETTE et D. COLTIER • *Les textes explicatifs*. « *Pratiques* ». Septembre 1986. • *Les discours explicatifs* « *Pratiques* ». Juin 88.
- B. COMBETTE *Types de texte et faits de langue*. F. REVAS *Du descriptif au narratif et à l'injonctif*. « *Pratique* ». Décembre 1987.
- B. COMBETTE *Les textes descriptifs* « *Pratiques* ». 1987.
- B. COMBETTE et R. TOMASSONE *Le texte informatif*. Éditions universitaires. De Boeck-Wesmael. 1988.
- A. PETITJEAN *Les typologies textuelles*. « *Pratiques* ». Juin 1989.

L'IMPLICITE

- O. DUCROT *Dire et ne pas dire*. Hermann. 1972.
- P. LARREYA *Énoncés performatifs. Présupposition*. Nathan. 1979.
- C. KERBRAT-ORECCHIONI • *L'implicite*. A. Colin. 1986. • *La connotation*. PU de Lyon. 1977. • *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. A. Colin. 1980. (À consulter)
- J. GLORIEUX *Lire et comprendre* (chap. 4). Chronique sociale. 2004.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

- E. ABRY, C. AUDIC et P. CROUZET *Histoire illustrée de la littérature française* (évidemment vieillie, mais nombreuses citations.) Didier. 1912.
- Dictionnaire des personnages*. Laffont-Bompiani. 1954.
- H. BÉNAC *Guide des idées littéraires*. Hachette. 1961.
- C. PELLERIN, M. LAMBERT et J. LE SOLLENZ *Les grandes étapes de la civilisation française*. Bordas. 1967.
- J. BERSANI, M. AUTRAND, J. LECARME et B. VERCIA *La littérature en France depuis 1945*. Bordas. 1970.
- A. LAGARDE et L. MICHARD *La littérature française* (4 vol.) Bordas-Laffont. 1971.
- M.M. FRAGONARD *Précis d'histoire de la littérature française*. Didier. 1981.
- Enseigner la littérature*. « *Pratiques* » Juin 1983.
- M. BOUTY *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*. Hachette. 1986.
- F. et P. GERBOD *Introduction à la vie littéraire au XX^e siècle*. Bordas. 1986.
- CALAIS et DOUCET *Précis de littérature*. Magnard (coll. Organibac). 1987.
- D. COUTY *Histoire de la littérature française* (8 livrets). Bordas. 1998.
- Littérature, XX^e siècle*. (Textes et documents) (Coll. H. MITTERAND) Nathan. 1989.
- A. ARMAND *L'histoire littéraire*. Bertrand Lacoste. 1993.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Encyclopaedia universalis. Albin Michel. 1997. (À consulter)
- Nouveau dictionnaire des auteurs et des œuvres* (6 vol.). Laffont-Bompiani et France Loisirs. 1954, 1994. (À consulter)
- T. TODOROV *Symbolisme et interprétation*. Seuil. 1978.
- G. LANGLOIS et C. VILLENEUVE *Histoire de la civilisation occidentale*. Chronique sociale. 2000.
- B. BREAL *Manuel de littérature française*. Gallimard. 2004.
- C. DANTZIG *Dictionnaire égoïste de la littérature française*. Grasset. 2005.

DIDACTIQUE

- E. GENOUVRIER et J. PEYTARD *Linguistique et enseignement du français*. Larousse. 1970.
- R. BARTHES *Le plaisir du texte*. Seuil. 1973.

- M.C. SCHMITT et A. VIALA *Savoir lire*. Didier. 1982.
L. LUNDQUIST *L'analyse textuelle*. Cédic. 1983.
J. JORDY *Le groupement de textes*. CRDP de Toulouse. 1991.
Y. CHEVALLARD *La transposition didactique*. La pensée sauvage. 1991.
A. ARMAND, M. DESCOTES, J. JORDY, G. LANGLADE *La séquence didactique en français*. Bertrand Lacoste. 1992.
U. ECO *Les limites de l'interprétation*. Grasset. 1992.
J. BIARD et F. DENIS *Didactique du texte littéraire*. Nathan. 1993.
A. PREISS et J.-P. AUBRIT *L'explication littéraire et le commentaire composé*. A. Colin. 1994.
A.R. DE BEAUDRAP *Le commentaire de texte en français*. Bertrand Lacoste. 1994.
M. DESCOTES, J. JORDY et C. LANGLADE *Lire méthodiquement des textes*.
J. GLORIEUX, M. BONI et M. SENDRE *Bac. Pro. Français*. (Pédagogie inductive et séquentielle) Foucher. 1995.

RAPPORT ANNUEL DES JURYS DU PLP ET DU CAPES

POUR LE PLAISIR

- J.-P. COLIN, J.-P. MEVEL et C. LECLÈRE *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*. Larousse. 2002.

LEXIQUE

Les chiffres renvoient aux **pages**.

Entre parenthèses est cité le début d'une **locution** ou un terme synonyme.

Entre crochets est indiquée une **catégorie** linguistique.

ABSOLU (termes d') [rhétorique] Quelques mots ou locutions désignant une totalité, positive (*tous, partout, entièrement...*) ou négative (*rien, jamais, sans exception...*) ; ils révèlent la volonté de généraliser, donc une certitude absolue : *Tout est fini entre nous. [...] Carmen sera toujours libre.* (P. Mérimée. *Carmen.*) → p. 186.

ABSURDE [registre] Il dénonce l'absence de logique, l'insignifiance des personnes et des idées : *Les sons doivent être saisis au vol par les ailes pour qu'ils ne tombent pas dans les oreilles des sourds.* (E. Ionesco. *La Leçon.*) → p. 123.

ABSURDE (théâtre de l') [littérature] Impressionnés par l'impuissance des grandes idéologies à contenir le triomphe des absolutismes avant la Seconde Guerre mondiale, des auteurs dramatiques bouleversent le regard posé sur le monde en dénonçant l'absence d'ordre et d'idéal dans les sociétés contemporaines ; ils mettent en scène des **anti-héros**, insectes humains dépourvus d'initiative, des **contre-valeurs**, du conformisme au cynisme, et recourent à la **dérision** pour **démystifier** les comportements : *Ça ne l'empêchera pas de grandir. Il pousse de tous les côtés à la fois ! Où va-t-on le mettre, qu'est-ce qu'on va en faire, que va-t-on devenir ?* (E. Ionesco. *Amédée ou Comment s'en débarrasser !*) → Beckett, Genet, Ionesco... → p. 127.

ABYME (mise en) Enchâssement d'un récit ou d'une description dans un autre récit ou une autre description.

ACCENT TONIQUE [prosodie] Mise en relief sonore de la dernière syllabe prononcée d'une unité de sens et de construction* en poésie française, origine du rythme du vers : *Et les fruits / passeront / ta promesse des fleurs /* (Malherbe) → p. 151.

ACCUMULATION (ou **énumération**) [stylistique] Suite de mots produisant un effet de masse ou d'insistance : *Il avait approché, connu, observé, pénétré, remué, retourné, applaudi, raillé, fécondé tous les hommes de son temps* (V. Hugo. *Choses vues* [à propos de Talleyrand]) → gradation* → 148.

ACTANCIELLE (analyse) [récit] Elle explique et justifie le rôle des différents actants* au cours d'une action, et lui donne du sens en distinguant les histoires particulières au sein de l'histoire collective → p. 73-74.

ACTANT [récit] Sujets actifs d'une action, ou protagonistes* → actancielle* (analyse) → p. 73-74.

ACTE [théâtre] Subdivision d'une pièce de théâtre définie par un changement de lieu, donc de décor : *Winnie enterrée jusqu'au cou* (S. Beckett. *Oh les beaux jours.*)

ACTE DE DISCOURS (ou **procédés rhétoriques**) [rhétorique] Ils n'argumentent pas, mais sollicitent habilement l'allocutaire* en vue de susciter son adhésion → assertion*, persuasion*, évaluation*, implication*, engagement*, directive*, prédiction* → p. 44-45, p. 192-193, p. 214-217.

ACTE DE FOI [logique] Certitude absolue et passionnelle, religieuse ou non : *Nos vrais ennemis sont en nous-mêmes.* (Bossuet) → p. 194.

ACTE DE PAROLE [rhétorique] Énoncé* comportant un verbe performatif* et correspondant à un acte véritable ; ils sont **illocutoires** quand ils constituent un acte : *Mais enfin je consens d'oublier le passé* ; ils sont **perlocutoires** quand ils visent à susciter une réaction : *Le fils me répondra des mépris de sa mère.* (J. Racine. *Andromaque.*) → performatifs* (verbes) → p. 192-193.

- ACTION** [récit] Les faits, les comportements, l'intrigue, par opposition à la narration* : *Elle est engagée par sa destinée et par la colère des dieux dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première.* (J. Racine. Préface à *Phèdre*) → p. 67 et 73.
- ADHÉSION** [concept d'énonciation] Fait d'approuver, ou non, ses propres propos : *Je vous aime, Charlotte [...]; et pour vous montrer que je dis vrai, sachez que je n'ai point d'autre dessein que de vous épouser.* (Molière. *Dom Juan*) → p. 115.
- ADJECTIF GRAMMATICAL** [syntaxe] Il est substitué à l'article afin de mieux situer l'objet : *las de courtiser les beautés des environs, M. le Comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme ; c'est sur la tienne, entends-tu, qu'il a jeté ses vues.* (Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*.)
- ADJECTIF QUALIFICATIF** [syntaxe] Il désigne une particularité : *Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez ?* (Musset. *À Ninon*.) → attribut*, épithète*, caractériser*, déterminer* → p. 191.
- ADJECTIF VERBAL** [syntaxe] Participe présent et passé employé comme adjectif qualificatif : *jean moulant ou jupe fendue ?*
- ADJECTIVE** (fonction) [grammaire] Capacité à qualifier → adjectif qualificatif*, apposé* (nom), déterminatif* (complément), déterminative*, explicative* (proposition relative) : *par la conscience d'un commandement impérieux et sacré et par l'horreur que je ressens* (A. Camus. *L'Étranger*) → p. 191.
- AGENT** [récit] Sujet actif d'une action : *et la charma si bien par les oreilles et par les yeux qu'il lui fit un enfant* (Saint-Simon. *Mémoires*.) → p. 74.
- AGENT** (complément d') [grammaire] Sujet d'une action à la forme passive : *J'ai donc été sur le point d'être tuée par mon amant.* (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*) → p. 191.
- ALLEGORIE** [figure] Représentation d'une abstraction (concept, valeur...) par un personnage porteur d'emblèmes suggestifs : *Car, enfin, la Camarde [la mort] est assez vigilante, Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux.* (G. Brassens. *Mourir pour des idées*.) → attributs → p. 149.
- ALTERNATIVE** [figure] Choix limité à deux possibilités : *Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme Ou de vivre en infâme.* (P. Corneille. *Le Cid*.) → dilemme* → p. 148.
- ALLIANCE DE MOTS (CONTRADICTOIRES)** [figure] Rapprochement de termes dont les sens sont incompatibles : *Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques* (A. de Musset) → oxymore, zeugme → p. 149.
- ALLITÉRATION** [prosodie] Mise en relief sonore par la reprise d'un son consonne : *Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre.* (A. Breton. *Ma Femme*.) → assonance* paronomase* → p. 150.
- ALLOCUTAIRE** [linguistique] Personne à laquelle s'adresse le locuteur*, destinataire d'un message : *Porte ta vie ailleurs, ô toi qui fus ma vie* (A. de Musset. *À George Sand*.) → interlocuteur*.
- ALLUSION** [figure] Brève évocation ; insinuation malveillante parfois : *Apprends qu'il la destine [une chambre] à obtenir de moi, secrètement, certain quart d'heure seul à seule qu'un ancien droit du seigneur...* (Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*.) → référence*, sous-entendu*.
- ALTERNÉES** (ou **croisées**) (rimes) [prosodie] Ainsi disposées : ab ab. → embrassées*, suivies* → p. 151.
- AMALGAME** [logique] Rapprochement complaisant, et souvent démagogique, de faits ou d'idées : *un grouillement infâme de communistes débraillés, de juifs, de socialistes prébendés, d'alcooliques, de radicaux barbus, de peintres cubistes [...]* (M. Aymé. *Travelingue*.) → p. 195.
- AMPLIFICATION** [discours] Septième moment d'un texte argumentatif, elle est destinée à susciter l'émotion pour entraîner l'adhésion : *Ne suivez personne. Marchez seuls. Que votre clarté vous suffise.* (J. Giono. *Message aux Auberges de jeunesse*.) → p. 188 et 212.
- ANACHRONISME** [figure] Confusion d'époques : *La fille d'Œdipe, oui ! Les putains qu'on ramasse à la garde de nuit, elles disent aussi de se méfier, qu'elles sont la bonne amie du préfet de police !* (J. Anouilh. *Antigone*.) → p. 64.
- ANACOLUTHE** [figure] Rupture de construction : *Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face de la terre eût changé.* (B. Pascal. *Pensées*.)
- ANALEPSE** [récit] Évocation d'un épisode antérieur en vue de donner du sens : *l'avocat général a déclaré aux jurés que, de notoriété générale, le témoin exerçait le métier de souteneur.*

- J'étais son complice et son ami. Il s'agissait d'un crime crapuleux.* (A. Camus. *L'Étranger*.) → prolepse → p. 72.
- ANALYTIQUE** (approche) Explication de texte respectant l'ordre linéaire → p. 27.
- ANAPHORE** [figure] Reprise d'un énoncé en début de phrase ou de vers, de paragraphe ou de strophe : *Paris a froid. Paris a faim. Paris ne mange plus de marrons dans la rue.* (P. Éluard. *Courage*.) → p. 148.
- ANIMUS, ANIMA** [linguistique] L'esprit (le sens, la logique...) et l'âme (la sensibilité, l'imagination...) → p. 147.
- ANTÉPOSITION** (ou THÉMATISATION) [figure] Déplacement d'un énoncé en tête de phrase, de chapitre, voire d'œuvre en vue de le mettre en relief ou de donner du sens à ce qui suit : *Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?* (J. Racine. *Phèdre*.) → analepse, → p. 116.
- ANTI-HÉROS** [théâtre] Personnage dépourvu d'initiative, de générosité, de prestige : *Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le vendre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non ?* (E. Ionesco. *En attendant Godot*.) → contre-valeur → Théâtre de l'absurde → p. 127.
- ANTITHÈSE** [figure] Rapprochement de deux énoncés en vue de faire apparaître un contraste, soit pour représenter, soit pour raisonner : *J'ai chaud extrême en endurant froidure* (I. Labé.) ; *L'art trouble et la science rassure* (G. Braque.) → p. 148.
- ANTITHÈSE** [argumentation] Opinion différente ou contraire, et argumentée, opposée à une autre opinion exprimée et soutenue → thèse, synthèse → chap. 8.4.1.5.
- ANTIPHRASE** [figure] Fait d'exprimer le contraire de ce qu'on pense : *C'est sans doute un très bel art que celui qui désole les campagnes, détruit les habitations et fait périr, année commune, quarante mille hommes sur cent mille* (Voltaire. *Dictionnaire philosophique*.) → p. 123.
- ANTONOMASE** [figure] Substitution d'un nom propre à un nom commun, et inversement : *Ces Philis, dont le premier venu, moyennant la pièce ronde, pouvait être le Tircis ou le Tityre* (T. Gautier. *Le Capitaine Fracasse*.) → p. 148.
- APARTÉ** [théâtre] Confidence émise par soi-même par un personnage, mais que peut entendre, par convention, le spectateur : *Allons marquis, montre de la vigueur : il craint* (J.F. Regnard. *Le Joueur*.) → p. 120.
- APHÉRÈSE** [figure] Emploi d'un mot dont le début est omis : *le pitaine a pris le car : blème !* (le capitaine a pris l'autocar : problème !) → apocope* → p. 148.
- APOCOPE** [figure] Emploi d'un mot dont la fin est omise : *le prof fait la grasse mat devant la télé* → aphérèse* → p. 148.
- APOLOGIE** • Défense, plaidoyer. • Éloge, panégyrique. *Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur, Émouvoir, étonner [terrifier], ravir [transporter] un spectateur.* (N. Boileau. *Épîtres*.)
- APOSTROPHE** [figure] Interpellation d'une personne, voire d'une entité* : *Entends l'accent de ma colère, de ma douleur, de mes hontes, Amérique.* (Tirolien. *Balles d'or*.) → p. 148.
- APPOSÉ** (nom) [syntaxe] Nom juxtaposé à un autre nom en vue de le qualifier à la manière d'un adjectif : *Peuple caméléon, peuple singe du maître* (La Fontaine : *Les obsèques de la lionne*) → adjective* (fonction), caractérisation* → p. 191.
- ARCHÉTYPE** Fait ou personnage original, devenu modèle : *Je le ferais encor si j'avais à le faire.* (P. Corneille. *Le Cid*.) (le héros cornélien)
- ARGUMENT** [texte d'opinion] Énoncé destiné à démontrer ou réfuter en apportant une preuve : *Les passions sont toutes bonnes de leur nature et nous n'avons rien à éviter que leur mauvais usage.* (R. Descartes. *Le Discours de la méthode*.) → objections*, contre-argument* → p. 186.
- ARGUMENTATIF** (texte) Conçu pour convaincre* (ou persuader*), il énonce des preuves → démonstratif* et délibératif* (types de textes) ; souvent rédigé à la première personne, il utilise tous les temps et tous les modes, privilégie la subordination*, exprime les fonctions logiques*, exploite les lexiques de la raison, de la passion, de l'intérêt, comporte des termes d'absolu* et des jugements de valeur*, use des procédés rhétoriques (actes de discours*), fait souvent référence à une idéologie* → p. 187-188.
- ARGUMENT D'AUTORITÉ** [logique] Argument fondé sur une expérience ou une compétence reconnue ; *Moi, Général de Gaulle, je convie tous les Français à entreprendre cette tâche nationale* (G. de Gaulle. Discours de janvier 1946) → p. 186 ; parfois aussi, simple exploitation de sa notoriété ; *Mais la gloire, Madame, Ne s'était point encor fait entendre à mon cœur Du ton dont elle parle au cœur d'un empereur.* (J. Racine. *Bérénice*.) → p. 194.

ARGUMENTATION [texte d'opinion] Enchaînement d'arguments constituant une démonstration* ou une réfutation* → p. 187-188.

ARGUMENTATION [discours] Troisième moment d'un texte argumentatif, il formule l'opinion défendue : *Nous vous demandons, Sire, que votre bonté nous fournisse les moyens de faire valoir les talents dont la nature nous aura pourvus.* (Pétition des femmes du Tiers-État.) → thèse* p. 187 et 212.

ASSERTION [rhétorique] Énoncé formulant une certitude : *Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.* (La Rochefoucauld. *Maximes.*) → actes de discours* → p. 192.

ART POÉTIQUE [littérature] Théorie littéraire, souvent résumée en un poème : *Car nous voulons la Nuance encor, Pas la Couleur, rien que la nuance* (Verlaine.) → Boileau (Art poétique), Gautier (Art.), Hugo (Réponse à un acte d'accusation), Breton (Manifestes)...

ASSONANCE (prosodie) Mise en relief sonore par la reprise d'un son voyelle : *l'artiste que le désir déchire* (C. Baudelaire. *Petits poèmes en prose.*) → allitération* → p. 150.

ASYNDÈTE (ou **PARATAXE**) Absence de coordination ou de subordination dans la phrase → juxtaposés* (phrase à éléments) → p. 68 et 78.

ATTESTER Témoigner, certifier en qualité de « témoin » : *J'écris dans ce pays où l'on parque les hommes, Dans l'ordure et la soif, le silence et la faim.* (I. Aragon. *Le Musée Grévin.*)

ATTRIBUT [syntaxe] : Fonction de l'adjectif (et parfois du nom) précédés d'un verbe d'état : *La constance n'est bonne que pour les ridicules.* (Molière. *Dom Juan.*) → p. 191.

ATTRIBUT [poésie] Emblèmes, ou objets symboliques ; *D'une main tenant un glaive Et de l'autre un sablier.* (P. Verlaine. *Cauchemar.*) → allégorie* → p. 149.

AUTOBIOGRAPHIQUE (récit) Œuvre dont l'auteur, le narrateur (ou le locuteur) et le personnage principal sont une seule et même personne : *Les Confessions* de J.-J. Rousseau → p. 74-76.

AUTOBIOGRAPHIQUE (forme) Fiction écrite à la première personne en vue de lui donner l'apparence de la réalité : *Les Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar → récit de vie* → p. 75.

AXE DE LECTURE → perspective de recherche* → p. 11.

AXIOLOGIQUE (nom et adjectif) Expression d'une valeur* (morale, sociale, culturelle...) : *Démocratie est le nom que nous donnons au peuple chaque fois que nous avons besoin de lui* (De Flers et Caillavet) → p. 116.

BALLADE [poésie] Poème caractérisé par la présence d'un refrain* et d'un « envoi » de quatre vers : *Prince, n'enquêrez de semaine [...] Mais où sont les neiges d'antan.* (F. Villon. *Ballade des dames du temps jadis.*) → p. 153.

BAROQUE (courant) [littérature] • Courant artistique exploité contre la Réforme protestante. Le mouvement traduit son aspect militant, le mélange des genres son aspect « catholique » (universel), la profusion ornementale son aspect romain, les détails « baroques » le réalisme de la foi. • Courant littéraire contemporain de la Préciosité* et du Burlesque*, caractérisé par l'exubérance dans l'invention et la liberté dans l'expression : *Car selon l'intérêt, le crédit ou l'appui, Le crime se condamne ou s'absout aujourd'hui.* (M. Rénier. *Satires.*) p. 80 et 158.

BLASON [poésie] Poème présentant l'éloge d'un visage ou d'un charme corporel : *Un col de neige, une gorge de lait, Un cœur ja mûr en un sein verdelet* (Ronsard ; *L'Amour de Cassandre.*)

BOUFFON [registre] Nourri d'outrance et de moquerie, il suscite le rire dans la tradition de la farce* : *Rêver en grimaçant ainsi que les magots [singes] Qui, baillant au soleil, se grattent sous l'aisselle.* (Saint-Amant. *Les Goinfres.*) → p. 122.

BLANCS (vers) [prosodie] : non rimés → libres* → p. 153.

BOUC ÉMISSAIRE Personne à qui sont imputées les fautes d'une collectivité (référence au bouc chargé des péchés d'Israël) → chap. 6.4.

BURLESQUE (courant) [littérature] Contemporain de la Préciosité* et du Baroque*, il associe l'esprit libertin* à la visée réaliste*, en privilégiant toutes les formes de comique, de la parodie* à la farce, afin de se démarquer du Classicisme (et sans correspondance avec le registre burlesque*) : *Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarretières de différentes couleurs.* (P. Scarron. *Le Roman comique.*) p. 158.

BURLESQUE [registre] Il associe la bouffonnerie à la cruauté : *Comme un cow-boy dans les jambes de qui l'on tire au revolver* (É. Orsenna.) p. 123.

BUT (complément de) Il exprime une intention qui oriente et motive une action : *pour faire et pour défendre de vaines conquêtes au-dehors.* (Fénelon. *Lettre au Roi.*) p. 191.

CAER « Concours d'Accès à l'Échelle de Rémunération » (Capès interne privé)

CAFEP « Concours d'Accès à des listes d'aptitudes aux Fonctions de maîtres des établissements d'Enseignement Privé du second degré sous contrat » (Capès externe privé)

CALLIGRAMME Poème dont le texte est utilisé pour dessiner une représentation du thème
→ Apollinaire

CARACTÉRISER (et **caractérisation**) [sémantique] Qualifier à l'aide de particularités diverses : *Il est juste milieu, botaniste et pansu* (P. Verlaine. *Monsieur Prudhomme*) → déterminer* → p. 79 et 191.

CATACHRÈSE [figure] Désignation transgressant la réalité : *Il n'est question de boire, de manger l'instant qui passe*. (I. Senghor. *Élégie des alizés.*) → p. 148.

CATHARSIS [théâtre] (du grec : « purge ») Purification des passions par le spectacle tragique et comique. → p. 126.

CAUSE (complément de) Il désigne le fait qui précède et engendre l'action : *La terre est à moi parce que je l'ai achetée*. (A. de Vigny. *Chatterton*.) → p. 191.

CENTRE D'INTÉRÊT → perspective de recherche*, p. 11.

CÉSURE [prosodie] Coupe entre deux unités de sens et de construction : *Très naïfs / et fumant des roses / les pioupious / caressent les bébés / pour enjôler les bonnes*. (A. Rimbaud. *À la musique.*) → p. 151-152.

CHAMP LEXICAL [linguistique] Mots et expressions dispersés dans un texte, mais désignant ou évoquant une même réalité : *d'autres [des roses], le corset délacé, pantelantes, grandes ouvertes, semblaient chiffonnées, folles de leur corps au point d'en mourir* (É. Zola. *La Faute de l'abbé Mouret*.) → réseau lexical* → p. 78.

CHAMP MÉTAPHORIQUE [linguistique] Domaine dans lequel sont prélevées les images littéraires inspirant l'auteur : *J'irai là-bas, où l'arbre et l'homme pleins de sève Se pâment longuement sous l'ardeur des climats* (C. Baudelaire. *La Chevelure*.) → p. 150.

CHAMP SÉMANTIQUE [linguistique] Ensemble des sens exprimés par un mot et de ses associations à d'autres mots ; *Et pour des coups d'essai veulent des coups de maître*. (P. Corneille. *Le Cid*.)

CHANSON [poésie] Poème mis en musique et chanté, caractérisé par la présence d'un refrain* (ou d'une reprise*) : *Car il est bien court le temps des cerises* (J.B. Clément) → p. 154.

CHIASME [figure] Association de deux unités de sens* (ou syntagme*), identiques dans leur construction, mais disposées en sens inverse : *Que tu es heureux d'être fou, que tu es fou de n'être pas heureux*. (A. de Musset. *Les Caprices de Marianne*.) → p. 148.

CHUTE [figure] Fin de phrase ou de paragraphe produisant un effet de surprise : *Je ne connais rien de plus inutile sur terre que les bonnes femmes. Si. Ça pond*. (C. Rochefort. *Les petits enfants du siècle*.) → antéposition* disjonction*, hyperbate* → p. 148.

CLÔTURE [récit, théâtre] Dénouement : *À voir ce bracelet, c'est ma fille que je perdis à l'âge que vous dites*. (Molière. *Les Fourberies de Scapin*.) → p. 118.

COHÉRENCE PROBLÉMATIQUE [groupement de textes] Diversité des regards, communs et particuliers, posés par les différents auteurs sur le thème du groupement → p. 12.

COHÉRENCE THÉMATIQUE [groupement de textes] Diversité des aspects du thème, communs et particuliers, envisagés par les auteurs → p. 12.

COMEDIA DELL ARTE [théâtre] Genre théâtral d'origine italienne ayant son apogée aux XVI^e et XVII^e siècles ; des troupes de comédiens professionnels [« dell arte »] associaient une gestuelle expressive à l'improvisation sur une intrigue convenue, en mettant en scène des personnages symboliques (Arlequin, Colombine, Isabelle, Pierrot, Scaramouche...) → p. 124.

COMÉDIE CLASSIQUE [théâtre] Genre théâtral représentant les ridicules personnels et sociaux et la pérennité de la nature humaine : *Comme aux tentations s'abandonne votre âme ! Vous épousiez ma fille et convoitiez ma femme*. (Molière) → p. 124-125.

COMMENTAIRE [récit] Réflexion personnelle ajoutée par un narrateur à sa relation des faits : *La loterie, la plus puissante fée du monde, ne développait-elle pas des espérances magiques ?* (H. de Balzac. *La Rabouilleuse*.)

COMIQUE [théâtre] Registre ayant pour but de faire rire → p. 120 et 122-123.

COMIQUE (les quatre sources du) [théâtre]

- **de mots** : *Elles collent, elles collent. Je les décolle, je les détache. Elles font des taches, ce n'est pas net*. (E. Ionesco. *Le Roi se meurt*) ;
- **de geste** : *La pointe de votre épée vis-à-vis de votre épaule. Le bras pas tout à fait si étendu. La main gauche à la hauteur de l'œil*. (Molière. *Le Bourgeois gentilhomme*.) ;

- **de situation** : Alors dramatique, problème insoluble, les deux belles-mères veulent figurer sur le carton d'invitation [...] (Y. Reza. Art.) ;
- **de caractère** : Je pensais : au lit elle en vaut une autre, et pour le ménage, plus c'est vilain, plus ça frotte. (J. Anouilh. Colombe.) → p. 121-122.
- COMPARAISON** (complément de) Il exprime une équivalence sensible en vue de rendre plus perceptible, plus compréhensible ou de produire un effet : *Bonjour dame Pluche ; vous arrivez comme la fièvre.* (A. de Musset. *On ne badine pas avec l'amour.*) → p. 191.
- COMPARAISON** [figure] Rapprochement de deux énoncés en vue de donner du sens en faisant apparaître une analogie : *Le soleil est une grande lumière qui [...] réjouit la gorge des femmes comme celle des torrents de la montagne.* (J. Supervielle. *Marseille.*) → p. 149.
- COMPARANT, COMPARÉ** Le premier donne du sens au second : *Moelleux comme une chatte et frais comme une rose.* (A. de Musset. *Namouna.*) → comparaison* → compas métaphorique* → p. 149
- COMPAS MÉTAPHORIQUE** Symbole de l'écart constaté entre un comparant et un comparé ; il mesure à la fois la pertinence et l'inventivité de la comparaison : *mon rêve, ce flacon de sels que seule a respiré la marraine de Dieu.* (A. Breton.) → p. 149.
- COMPLÉMENT CIRCONSTANCIEL** [syntaxe] Groupe nominal prépositionnel ou proposition subordonnée conjonctive, il exprime une fonction logique relative aux « circonstances » de l'action, dite aujourd'hui « adverbiale » → la situation, l'accomplissement et les modalités de l'action, p. 191-192.
- COMPLÉMENT DÉTERMINATIF** [syntaxe] Groupe nominal prépositionnel, complément d'un nom, d'un adjectif ou d'un participe : *Le hêtre de la scierie [...] était constamment charnué et bouleversé de corneilles, de corbeaux et d'essaims.* (J. Giono. *Un Roi sans divertissement.*) → caractérisation → p. 191.
- COMPLÉMENT D'OBJET** [syntaxe] Il désigne ce sur quoi s'exerce l'action ; il est **direct** lorsque le verbe n'est pas suivi d'une préposition : *Chaque convive avait bu deux ou trois bouteilles, ou indirect* lorsque le verbe est suivi d'une préposition : *plusieurs nez commençaient à s'empourprer* (H. de Balzac. *La Peau de chagrin.*) → p. 191.
- COMPLÉMENT D'OBJET SECOND** (ou d'attribution) [syntaxe] Il désigne le destinataire de l'action – un second objet – et se place en seconde position après l'objet : *Oh ! Monsieur, les coups de bâton ne se donnent point à des gens comme lui.* (Molière. *Les Fourberies de Scapin.*) → p. 191.
- COMPLÉTIVE** (préposition) [syntaxe] Proposition subordonnée, complément d'objet du verbe principal ; *Je ne crois pas, Monsieur, qu'on fût si téméraire.* (J.F. Regnard. *Le Joueur.*)
- COMPOSÉE** (approche) Explication de texte regroupant les intérêts du texte en ensembles cohérents qui s'enchaînent et s'enrichissent → méthodique* (approche) → perspectives de recherche* → p. 27.
- CONATIVE** [fonction du langage] → impressive* → p. 115.
- CONCEPT** Représentation abstraite et générale : *C'est la liberté qui opprime et la loi qui affranchit* (Lacordaire)
- CONCEPTS D'ÉNONCIATION** [linguistique] Ils évaluent la qualité de la relation, dite pragmatique*, entre deux interlocuteurs → adhésion*, distance*, tension*, transparence*, simulation* → p. 115.
- CONCESSION** (complément de) [syntaxe] : Il limite l'accomplissement de l'action afin de prendre en compte une autre opinion : *Que vous nous assigniez des charges [...] que nous n'occuperons qu'après avoir subi un examen sévère, après des informations sûres de la pureté de nos mœurs.* (Pétition des femmes du Tiers-État.) → p. 191.
- CONDITION** (complément de) [syntaxe] Il exprime soit une simple éventualité ; *Si vous revenez, revenez la main tendue* (Colette), soit une exigence dont la satisfaction permet l'accomplissement de l'action : *Comment réussirez-vous si vous n'escomptez par votre amour* (Balzac) → p. 191.
- CONDITIONNEL** [mode verbal] Il indique surtout qu'une action peut éventuellement se produire : *Et je manquerais à mes devoirs envers tous ces pauvres êtres !* (V. Hugo. *Les Misérables.*) ou qu'elle est soumise à condition : *Comme si vous pouviez être grand en ruinant tous vos sujets !* (Fénelon. *Lettre au Roi.*) → p. 113.
- CONDITIONNEL** [temps de l'indicatif] : Il exprime surtout le futur dans le passé (comme le futur exprime la condition probablement satisfaite) : *Le peuple lui avait laissé entendre qu'il le suivrait volontiers* (Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe.*)

CONFIDENT Personnage secondaire offrant à un protagoniste* la possibilité de dialoguer afin d'exprimer une pensée : *Ah ! si de ce soupçon votre âme est prévenue, Pourquoi nourrissez-vous le venin qui vous tue ?* (J. Racine. *Britannicus*) [Albine, confidente d'Agrippine]

CONFIRMATION [discours] Terme initial désignant la démonstration* → p. 187.

CONFUSION (ou **formalisme**) [logique] Fait de ne prendre en compte qu'un seul aspect d'une situation, d'un concept, le plus apparent notamment ; d'où le postulat innovant et contradictoire de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* : *On ne naît pas femme* [premier aspect], *on le devient* [deuxième aspect] → p. 194.

CONJONCTION DE SUBORDINATION, CONJONCTIVE (proposition) → p. 191.

CONNECTEUR [syntaxe] Terme de liaison entre deux énoncés → p. 191.

- **conjonction de coordination** : *Mais elle était pleine de convoitises* [...];
- **conjonction de subordination** : *elle recherchait la solitude afin de pouvoir plus à l'aise se délecter en son image* ;
- **adverbe d'enchaînement** : *Emma palpitait au bruit de ses pas ; puis, en sa présence, l'émotion tombait* ;
- **pronom relatif** : [...] *la consolant un peu du sacrifice qu'elle croyait faire* (G. Flaubert. *Madame Bovary*.)

CONNIVENCE Accord tacite, souvent d'origine culturelle, entre interlocuteurs, et plus particulièrement entre un spectateur ou un lecteur et l'auteur d'une œuvre : *Qu'avez-vous fait pour tant de biens ! Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus [...], tandis que moi, morbleu ! [...]* (Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*.) → double énonciation* → p. 193.

CONNOTATION [linguistique] Sens secondaire ajouté par l'usage à un énoncé ; elle exprime souvent un jugement à caractère moral ou social : *Que déesse Famine a, par un soir d'hiver, Contrainte à relever ses jupons en plein air.* (C. Baudelaire. *Je n'ai pas pour maîtresse*.) → p. 149.

CONSÉQUENCE (complément de) Il désigne le fait qui suit l'action et en résulte : *elle t'a si tendrement serrée à la gorge que tu en as gardé pour toujours l'envie de pleurer.* (C. Baudelaire. *Les Bienfaits de la lune*.) → p. 191.

CONSTATATION [argumentation] Prise en compte d'un fait assez général pour être utilisé comme preuve : *Tout artiste d'aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps.* (A. Camus. *Discours de Suède*.) → p. 186.

CONTACT (ou **PHATIQUE**) [fonction du langage] Elle renforce, affaiblit ou interrompt une communication : *Allons, tu n'as pas le choix : il faut me convaincre. Je te tiens.* (J.-P. Sartre. *Huis-clos*.) → p. 115.

CONTE Récit de fiction relativement court, évoquant un personnage parfois complexe confronté à une situation simple, souvent hérité d'une tradition populaire et ancrée dans un monde imaginaire ou symbolique → Contes d'Andersen, de Voltaire, de Flaubert... → fable*, nouvelle*, exemplaire* (récit) → p. 91.

CONTE PHILOSOPHIQUE [littérature] Il emprunte la forme du conte traditionnel et la met au service de la critique sociale : *les gens de qualité savent tout sans avoir rien appris, parce qu'en effet ils savent à la longue juger de toutes les choses qu'ils commandent et qu'ils payent.* (Voltaire. *Jeannot et Colin*.) → récit exemplaire* → p. 71.

CONTEXTE Environnement textuel d'un mot ou d'une expression ; il leur confère souvent un sens particulier ; *On n'entrait pas chez nous sans graisser le marteau. Point d'argent, point de Suisse, et ma porte était close.* (J. Racine. *Les Plaideurs*.)

CONTRE-ARGUMENT Il est opposé à un autre argument en vue de l'invalider : *les actions ne sont pas d'une malice de coulpe [dont on doit se repentir] quand l'intention est pure* (Voltaire. *L'Ingénu*.) → objection → p. 188.

CONTREFACTIF (verbe) [linguistique] Il implique une réserve, voire une négation : *Hélas ! je me suis crue aimée.* (J. Racine. *Bérénice*.) → p. 116.

CONTRE-REJET [prosodie] Enjambement* d'un vers sur un autre, commencé en fin de premier vers : [...] *qui se fond Avec de doux frissons* (A. Rimbaud. *Roman*.) → p. 152. → enjambement, rejet.

CONTRE-VALEUR [rhétorique] Argument moral inacceptable, en contradiction avec l'éthique : *Si je ne l'aime pas, je le tromperai ; je suis fille d'honneur, et je m'en fais un scrupule.* (Marivaux. *La double inconstance*.)

CONVAINCRE Obtenir l'adhésion d'autrui à l'aide d'arguments logiques ou moraux : *mais pour que les sujets s'expliquent sans tumulte, il convient qu'ils aient des représentants, c'est-à-dire*

des citoyens plus éclairés que les autres. (D'Holbach. *L'Encyclopédie*.) → persuader → p. 185.

CONVENTIONS (LITTÉRAIRES) Règles écrites ou tacites régissant les genres : *Aux dépens du bon sens gardez de plaisanter : Jamais de la nature [réalité] il ne faut s'écarter.* (N. Boileau. *Art poétique*.)

CONVERSATIONNEL [type de texte] Il consiste en un dialogue, direct ou rapporté, entre interlocuteurs : – *Mon rouge ! Je suis sûre que je l'ai mis de travers [...]* – *Voulez-vous que je vous serve de miroir ?* (J.-P. Sartre. *Huis-Clos*.)

COORDONNÉS (phrase à éléments coordonnés) [syntaxe] Phrase souvent narrative, caractérisée par la présence de conjonctions de coordination, d'adverbes d'enchaînement, de virgules et de points-virgules : *Ensemble, d'un même effort, ils laissèrent tomber les rames, puis se couchèrent en arrière en tirant de toutes leurs forces ; et une lutte commença pour montrer leur vigueur : ils étaient venus à la voile tout doucement, mais la brise était tombée et l'orgueil de mâles des deux frères s'éveilla tout à coup [...]* (Maupassant. *Pierre et Jean*.) → juxtaposés*, subordonnés* → p. 68.

CORRESPONDANCES (ou synesthésie) [poésie] Équivalences données à des sensations pourtant produites par des sens différents : *j'en voyais s'envoler des notes brûlantes [...], des trilles brillaient comme un ruisseau frémissant, comme une couleur fine ; de lentes vocalises me caressaient, comme une main traînante et fraîche.* (Colette. *La Dame qui chante*.) → p. 150.

COUP DE THÉÂTRE [théâtre] Péripétie inattendue transformant le cours prévisible de l'action : *Ô peuple lâche et trop léger : les morts se vengent ! Voyez les mouches fondre sur nous en épais tourbillons ! Vous avez écouté une voix sacrilège et nous sommes maudits !* (J.-P. Sartre. *Les Mouches*.) → p. 188.

CROISÉES (rimes) [prosodie] → alternées* → p. 151.

COSMOPOLITISME Attitude culturelle et politique, épanouie par les Lumières* et l'Encyclopédie, prônant la découverte et l'exploitation des idées venues d'ailleurs : *Il en a coûté, sans doute, pour établir la liberté en Angleterre [...]* ; *mais les Anglais ne croient point avoir acheté trop cher leurs lois.* (Voltaire. *Lettres philosophiques*.)

COURANT [niveau de langue] Il est utilisé dans la communication ordinaire, sans relâchement ni application : *Ils parlaient d'eux-mêmes et du monde, de tout et de rien, de leurs goûts, de leur ambition.* (G. Perec. *Les Choses*.) → familier*, soutenu* → p. 122.

CYCLIQUE (roman) Œuvre romanesque dont certains personnages, souvent issus d'une même famille, réapparaissent d'un roman à l'autre : Rastignac, Rubempré, Vautrin dans *La Comédie humaine*, Nana, fille de Gervaise, Étienne, frère de Claude, dans *Les Rougon-Macquart*, et Swann, Odette de Crécy, les Verdurin, la duchesse de Guermantes dans *À la Recherche du temps perdu*.

CYNISME [registre de langue] Il est caractérisé par l'expression de l'intérêt personnel et l'affirmation de contre-valeurs* : *Si cette lettre peut remplacer pour vous les ordonnances du médecin, vous me le prouvez en venant me voir après la Bourse. Vous trouverez sous les armes, et parée de vos dons, celle qui se dit, pour la vie, votre machine à plaisir.* [Balzac. *Splendeur et misère des courtisanes*.) → p. 124.

DÉCLARATIVE ou **ÉNONCIATIVE** (phrase) [syntaxe] Elle formule une pensée sans intention particulière : *Toute publication est un acte, et cet acte expose aux passions* (A. Camus. *Discours de Suède*.)

DÉCLARATIVE ou **DÉNOTATIVE** (stratégie) [linguistique] → expressionniste* → p. 79.

DÉDUCTION ; DÉDUCTIF (raisonnement) [argumentation] Enchaînement nécessaire de déclarations successives, unies entre elles par une relation logique : *Quand les riches se font la guerre, ce sont les pauvres qui meurent.* (J.-P. Sartre.) → p. 190.

DÉDUCTIVE (approche) [didactique] Mode d'enseignement fondé sur l'apport préalable d'une information dont est « déduite » une pratique d'explication exploitant un acquis → p. 190.

DÉICTIQUES (ou **embrayeurs***) [linguistique] Références à l'espace, au temps et aux personnes dans le système énonciatif du discours* ; elles sont imprécises par économie puisque les interlocuteurs sont impliqués dans la même situation : *J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. »* (A. Camus. *L'Étranger*.) → p. 113 et 114.

DÉLIBÉRATIF [type de texte] Texte argumentatif* exprimant des opinions différentes ou opposées ; il instaure une controverse faisant une part à la démonstration* et une autre à la réfutation*. → p. 188

DÉMONSTRATIF [type de texte] Texte argumentatif* exprimant et soutenant une seule opinion, en vue d'informer ou de convaincre. → p. 188.

DÉMONSTRATION (ou **confirmation***) [discours] Quatrième moment d'une argumentation, elle expose les arguments favorables à l'opinion soutenue → thèse* → p. 187 et 212.

DÉMYSTIFIER Apporter une explication dépouillant une opinion de son « mystère » ; elle correspond souvent à une contre-argumentation*, voire à une réfutation* : *Un état politique où des individus ont des millions de revenus, tandis que d'autres individus meurent de faim, peut-il subsister quand la religion n'est plus là, avec ses espérances hors de ce monde, pour expliquer le sacrifice ?* (Chateaubriand. *Mémoire d'outre-tombe*.)

DÉNOTATION [sémantique] Sens initial et stable d'un mot : *Danton a aimé l'émeute, il n'a pas aimé la révolution.* (J. Anouilh. *Pauvre Bitos*)

DÉNOTATIVE (ou **RÉFÉRENTIELLE**) [fonction du langage] Elle nomme les référents* du monde extra-textuel : *L'avocat cria : « Non-lieu » [...] L'instruction a été bâclée ; on n'a même pas eu recours aux experts* (F. Mauriac. *Thérèse Desqueyroux*) → p. 115 → stratégie p. 79.

DÉNOUEMENT [théâtre] → clôture* p. 118.

DÉRISION [registre de langue] Il ajoute le mépris à la critique : *Cela se laisse nourrir et pomponner comme un petit chien, c'est bien gentil, cela vous lèche les mains [...], mais qu'un autre petit toutou bien frisé passe dans la rue ; fffuit ! cela file.* (J. Anouilh. *Colombe*.) → p. 69. → p. 122-124.

DESCRIPTIF (texte) [récit] Il détaille un lieu, un objet, une personne..., en regroupant leurs particularités ; il privilégie la troisième personne et le présent ou l'imparfait, et la juxtaposition des énoncés, exploite la caractérisation, les verbes d'état et de perception, l'organisation de l'espace, et donne du sens à ce qu'il observe ; → narratif* (texte) → chap. 5, p. 77-80.

DESCRIPTIF (arbre), (ou structure en arbre, ou mode synoptique*) Organisation d'une description ou d'un portrait fondée sur le regroupement d'aspects complémentaires : *Le beau sexe y était représenté [...]. Des cheveux faux ou vrais [...] sur des poitrines largement décolletées [...]. Ce n'était que rubans, plumes, broderies [...]. Quant à l'odeur [...].* (T. Gauthier. *Le Capitaine Fracasse*.) → p. 77-78.

DÉTERMINER (et **détermination**) [sémantique] Qualifier un objet en citant sa particularité spécifique : *Les bourgeois admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité.* (G. Flaubert. *Madame Bovary*.) → caractériser → p. 91 et 191.

DÉTERMINATIVE (proposition relative) Elle assure l'expansion d'un nom ou groupe nominal antécédent et désigne un aspect jugé essentiel dans le contexte ; contrairement à la plupart des propositions relatives explicatives* elle n'est jamais mise entre virgules : *Toutes les femmes souhaitent de vous attacher. Il y en a peu à qui vous ne plaissez.* (M.M. de la Fayette. *La Princesse de Clèves*.) → explicative* → p. déterminer* → p. 191.

DESTINATAIRE [communication] → narrataire*, allocutaire* → complément d'objet second*

DÉTOURNEMENT [sémantique] Construction d'un énoncé sur le modèle d'un autre : *Il est mort au Sphinx* [il est mort à la guerre] (J. Cocteau. *La Machine infernale*.)

DEUS EX MACHINA À l'origine, apparition d'un être surnaturel par l'intermédiaire d'un mécanisme ; événement extraordinaire précipitant un dénouement : *(... au même instant on voit apparaître, de la fosse d'orchestre, la parcourant à toute vitesse, une grande quantité de cornes de rhinocéros à la file...)* [didascalie] (E. Ionesco. *Rhinocéros*.) → p. 119.

DIACHRONIQUE (étude) [linguistique] Analyse de la langue dans son évolution historique ; exemple : remplacement du passé simple par le passé composé, même à l'écrit.

DIALECTIQUE (raisonnement) [argumentation] Il conduit au dépassement de la contradiction représentée par l'opposition d'une thèse et de son antithèse : *Quelle pitié que les fous ne puissent parler avec sagesse des folies que font les sages* [toute passion peut altérer un raisonnement] (W. Shakespeare) → p. 188.

DIDACTIQUE (nom désignant une science) Théorie et méthode de l'enseignement d'une discipline précise ; exemple : la didactique des langues vivantes → p. 155.

DIDACTIQUE (adjectif désignant un registre de langue) Il caractérise le langage utilisé pour instruire, cultiver, éduquer : *Qui délivre le mot délivre la pensée* (V. Hugo. *Réponse à un acte d'accusation*.) → p. 124.

- DIDASCALIE** [théâtre] Indication scénique destinée à l'acteur, au metteur en scène ainsi qu'au lecteur (qui n'assiste pas au spectacle) : (*Tournant autour du Roi, Marguerite coupe dans le vide comme si elle avait dans les mains des ciseaux invisibles.*) [En sectionnant un lien imaginaire, la Reine donne la mort comme une sage-femme donne la vie.] (E. Ionesco. *Le Roi se meurt*) → p. 118.
- DIÈGÈSE** [linguistique] Mode de relation des faits → narration → extra-, intra-, hétéro-, homodiégétique → p. 68.
- DIÉRÈSE** [prosodie] Prononciation dissociée en deux syllabes d'un groupe de voyelles exprimant usuellement un seul son : *Impati/ent* [4 syll.] *déjà d'expi/er* [3 syll.] *son offense* (J. Racine. *Phèdre.*) → synérèse* → p. 151.
- DILEMME** [théâtre] → alternative* → p. 125.
- DIRECTIVE** [acte de discours] Injonction, incitation à passer à l'acte : *Ote cette mouche galante que tu as là.* (Marivaux. *La double inconstance.*) → injonctif* (texte) → p. 192 et 214.
- DISCOURS** (système énonciatif du) [linguistique] Dialogue sans intermédiaire entre interlocuteurs ; ils expriment, le plus souvent aux première et deuxième personnes du présent de l'indicatif leurs émotions ou leurs idées au moment où ils les ressentent ou les conçoivent : *Vous tous, pauvres, que la fortune a injustement traités, venez vous venger sur les ennemis !* (J. Giraudoux. *Amphitryon* 38.) → récit*, générique* (système) → p. 113-116.
- DISCOURS À RÉPONSE DIFFÉRÉE** [linguistique] Discours adressé à un allocutaire* absent ou ne pouvant s'exprimer (lettre personnelle, allocution publique...) ; il est conçu pour une personne particulière, mais la réponse est ultérieure, voire éventuelle : *D'abord, je vous remercie de l'avis que vous me donnez des bruits qui courent sur mon compte.* (C. de Lacllos. *Les Liaisons dangereuses.*)
- DISCOURS DIRECT** [discours] Il cite des propos **au moment où** ils sont énoncés, lorsque les interlocuteurs sont en situation réelle de communication : – *Le Maître* : *À quoi penses-tu ?* – *Jacques* : *Je pense que, tandis que vous me parliez et que je vous répondais, vous me parliez sans le vouloir, et que je vous répondais sans le vouloir.* (D. Diderot. *Jacques le fataliste et son maître.*) → discours direct rapporté*, discours indirect*, discours indirect libre* → p. 76 et 113.
- DISCOURS DIRECT RAPPORTÉ** [récit] Il reproduit des propos tels qu'ils ont été tenus : *Vous entrez en fureur au nom de Madame de la Pommeraye et vous vous écriez : « Ah ! la femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate ! »* (D. Diderot. *Jacques le fataliste et son maître.*) → p. 76.
- DISCOURS INDIRECT** [récit] Il traduit librement le sens de propos entendus dans une proposition subordonnée complétive* précédée d'un verbe déclaratif : *Swann souriait en pensant qu'elle lui avait dit combien le temps lui durerait jusqu'à ce qu'il lui permit de revenir.* (M. Proust. *Du côté de chez Swann.*) p. 76.
- DISCOURS INDIRECT LIBRE** [récit] Il associe récit et discours dont il mêle les voix et supprime les indices respectifs ; il correspond assez bien à un monologue intérieur* : *Il avait passé ces deux mois dans le lit à jurer, à faire enrager le monde. Ce n'était pas une existence, vraiment, de vivre sur le dos, avec une quille ficelée et raide comme un saucisson.* (É. Zola. *L'Assommoir.*) → p. 77.
- DISJONCTION** Déplacement d'un groupe de mots au sein de la phrase en vue d'opérer une mise en relief : *Certes, tout ce que j'ai rencontré de rire sur les lèvres, j'ai voulu l'embrasser ; de sang sur les joues, de larmes dans les yeux, j'ai voulu le boire [...]* (A. Gide. *Ronde pour adorer ce que j'ai brûlé.*) → anaphore*, → chute* (hyperbate) → p. 148.
- DISTANCE** [concept d'énonciation] Écart constaté entre l'énonciateur* et son énoncé*, notamment en ce qui concerne le temps écoulé entre les faits et leur relation : *Ainsi j'avais, avec la timidité de mon âge, celle d'un naturel très aimant, toujours troublé par la crainte de déplaire.* (J.-J. Rousseau. *Les Confessions.*) → p. 115.
- DISTANCIATION** [théâtre] Attitude critique, adoptée par un acteur dans l'interprétation d'un rôle, vis-à-vis du personnage.
- DOUBLE ARTICULATION** [linguistique] Le français exploite simultanément deux unités productrices de sens : les **phonèmes**, qui traduisent des sons, et les **morphèmes** qui nomment les objets.
- DOUBLE ÉNONCIATION** [théâtre] Convention théâtrale spécifique (mais qui peut être retrouvée dans le roman) ; une parole adressée par un personnage à un autre personnage peut être reçue par les spectateurs, voire adressée intentionnellement par l'auteur à son

public – soit pour lui transmettre une information utile : *C'est la seconde fois qu'il croit tenir ce Bolivar [...] et que celui-ci lui glisse entre les doigts* (E. Roblès. *Montserrat.*) ; – soit pour installer avec lui une connivence* qui l'en rapproche : *Puis l'adversaire arrive, écumant, terrible. On a pitié de lui, on voit en lui, derrière sa bave et ses yeux blancs, toute l'impuissance et tout le dévouement du pauvre fonctionnaire humain [...]* (J. Giraudoux. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu.*) → p. 119.

DRAMATIQUE [registre de langue] Il évoque des péripéties dangereuses ou surprenantes, et donne du sens à l'action : *Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille Les balles des mousquets siffler à votre oreille.* (Hugo. *Hernani.*) → p. 123.

DRAMATURGIE [théâtre] Construction d'une pièce de théâtre et exploitation des ressources de la scène. → p. 116-119.

DRAME BOURGEOIS Pièce de théâtre influencée par le roman pour l'analyse des sentiments, et par la comédie pour l'insertion en milieu populaire ; ses auteurs s'efforcent de conquérir un public élargi en privilégiant les situations familiales, la bonne humeur et le langage courant, ainsi que les valeurs nouvelles nourries de bon sens et de sensibilité : *Ah ! fiez-vous à tout le monde et vous aurez bientôt à la maison une bonne femme pour vous tromper, de bons amis pour vous la souffler, et de bons valets pour les y aider.* (Beaumarchais. *Le Barbier de Séville.*) → Diderot et Beaumarchais au XVIII^e siècle, puis Salacrou, Roblès et Anouilh au XX^e. → p. 126.

DRAME ROMANTIQUE Pièce de théâtre affranchie des conventions classiques (règle des trois unités, esprit de bienséance, notamment) ; soucieux de vérité historique, ses auteurs libèrent les émotions, émancipent le langage et privilégient la démesure des passions épanouies du grotesque au sublime : *Partout en moi, hors de moi, joie extase et mystère, Et l'ivresse, et l'orgueil, et ce qui sur la terre, se rapproche le plus de la divinité* (V. Hugo. *Ruy Blas.*) → Hugo, Musset, Vigny au XIX^e siècle, puis Claudel et Césaire au XX^e. → p. 126.

ÉCART [linguistique] Différence observée entre un énoncé et les normes (morales, sociales, culturelles...) qui le conditionnent : *Moi, Benjamin Malaucène, je voudrais qu'on m'apprenne à dégueuler de l'humain [...], qu'on m'apprenne le mépris avec la bonne grosse haine bestiale [...]* (D. Pennac. *La Fée Carabine.*)

ÉCLATÉE (progression) [argumentation] → stratégie thématique → p. 188.

EFFACÉ (narrateur) [récit] C'est un simple témoin, extérieur à l'action et dont on ne sait rien : *Il entendit un cri sec auprès de lui : c'étaient deux hussards qui tombaient, atteints par des boulets* (Stendhal. *La Chartreuse de Parme.*) → p. 69.

EFFET DE RÉEL (ou **hypotypose**) [récit] Il est produit par un énoncé si suggestif qu'il donne l'impression de reproduire la réalité : *Elle précipitait sa course, emportée follement, allant toujours plus vite, sautant, trébuchant comme une bête, battant la terre de ses brancards.* (Maupassant. *Le Saut du berger.*) [il s'agit d'une carriole] → p. 180.

ÉLÉGIE [poésie] Poème à tonalité triste évoquant souvent un amour malheureux : *sur ta bouche adorée Tu laissas tristement mes lèvres se poser, Et ce fût ta douleur qui reçut mon baiser.* (Musset. *Lucie.*)

ELLIPSE [linguistique] Suppression d'un terme dans la phrase : *Je t'aimais inconstant ; qu'aurais-je fait fidèle ?* (J. Racine. *Andromaque.*) → p. 148.

ELLIPSE [récit] Omission ou suppression d'un moment du récit : *Le père lui laissa digérer sa disgrâce. Un mois de la sorte se passe.* (J. de La Fontaine. *La jeune veuve.*) → pause*, scène*, sommaire* → p. 83.

EMBRASSÉES (rimes) Ainsi disposées : a b b a → alternées*, suivies* → p. 151.

EMBRAYEURS [discours] → déictiques* → p. 68.

ÉMOTION [psychologie] Trouble à la fois physique, affectif, rationnel et culturel : *Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées.* (Guy de Maupassant. *Le Horla.*) → sensation*, sentiment*, passion*

ÉMOTIVE → expressive* → [fonctions du langage] → p. 115-116.

ENCHÂÎNEMENT DES RÉPLIQUES [théâtre] → p. 117.

ENCYCLOPÉDIE (L') [littérature] *Tableau général des efforts de l'esprit humain dans tous les genres*, il associe l'analyse critique des **concepts** en débat à la présentation des **sciences**, des **arts** et des **métiers** : [...] *de rapprocher les découvertes et de les ordonner entre elles, afin que les hommes soient éclairés, et que chacun participe, selon sa portée, à la lumière de son siècle.* (D. Diderot. Article *Encyclopédie.*) → philosophes*

ENGAGÉE (littérature) Mise au service d'une cause (morale, sociale, politique, culturelle...) : *Plus de soldats l'épée au poing, plus de frontières, Plus de fisc, plus de glaive ayant forme de croix.* (V. Hugo. *Les Châtiments*.)

ENGAGEMENT [rhétorique] Fait de s'impliquer personnellement, de promettre sa participation : *Parmi les réprouvés je planterai ma tente, Je resterai proscrit voulant rester debout.* (V. Hugo. *Ultima verba*.) → actes de discours* → p. 192.

ENJAMBEMENT [prosodie] Débordement d'une unité de sens* d'un vers sur l'autre (sur plus de la moitié du second vers) : *Je sens que les oiseaux sont ivres D'être parmi l'écume inconnue et les cieux.* (S. Mallarmé. *Brise marine*.) → rejet*, contre-rejet*, rythme du vers* → p. 152.

ÉNONCIATIF (système) Circonstances et modalités de production d'un acte de langage, – soit du **récit** : relation de faits passés, – soit du **discours** : expression directe entre interlocuteurs : *Donc la bonne Fée répondit avec un aplomb digne de son rang : « Je donne à ton fils..., je lui donne... le Don de plaire. »* (C. Baudelaire. *Les Dons des fées*.) → p. 67-70 et p. 113-116.

ENTITÉ Abstraction ; mot désignant un concept défini par sa spécificité, son « essence » (ou « être ») : *À chaque repas pris en commun ils invitaient l'amitié à s'asseoir.* (G. Pérec. *Les Choses*.)

ÉNUMÉRATION Suite de mots ou groupes de mots expressifs ou suggestifs (souvent marquée par une gradation*) : *jeune, galant, frisque [mignon], de hait [décidé], bien à dextre [adroit], hardi, aventureux, délibéré, haut, maigre, bien fendu de gueule, beau dépêcheur d'heures [prières de la journée], beau débrideur de messe [qui libère, donc expédie]* (F. Rabelais. *Gargantua*.) → p. 148.

ÉPIGRAMME [littérature] Texte bref et polémique : *Et Samblançay fut si ferme vieillard Que l'on cuidait [croyait], pour vrai, qu'il allait pendre À Montfaucon le lieutenant Maillard.* (C. Marot.) [financier accusé à tort et cependant pendu.]

ÉPIQUE [registre de langue] Il évoque les faits héroïques d'une communauté luttant pour un idéal : *une longue file de bras levés brandissant des sabres apparut au dessus de la crête, et les casques, et les trompettes et les étendards et trois mille têtes à moustaches grises criant « Vive l'empereur ! »* (V. Hugo. *Les Misérables*.) → p. 155.

ÉPISODE [théâtre] Action secondaire faisant apparaître un fait particulier, un trait de caractère... : – [...] *et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme. – Touchez-là, Monsieur : ma fille n'est pas pour vous.* (Molière. *Le Bourgeois-Gentilhomme*.) → p. 118.

ÉPISTOLAIRE (littérature) Œuvres dans lesquelles l'auteur et ses personnages ne s'expriment que sous forme de lettres : *Les Provinciales* (Pascal), *Lettres* (Mme de Sévigné), *Lettres Persanes* (Montesquieu), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Rousseau), *Les Liaisons dangereuses* (Laclos), *J'accuse* (Zola)...

ÉPITHÈTE [syntaxe] Adjectif qualifiant un nom pour lui donner du sens : *Femme nue, femme obscure, Fruit mûr à la chair ferme, sombre extase du vin noir.* (I. Senghor. *Chants d'ombre*.) → attribut*, caractériser*, déterminer* → p. 191.

ÉPONYME (personnage) Il donne son nom à l'œuvre dans laquelle il apparaît → *Polyeucte, Andromaque, Tartuffe, La Vie de Marianne, Julie ou la Nouvelle Héloïse, Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, Le Père Goriot, Lorenzaccio, Madame Bovary, L'Annonce faite à Marie, Thérèse Desqueyroux, Ondine, Antigone, En attendant Godot*...

ÉPOPÉE [poésie] Genre relatant les exploits d'un héros national ou d'une communauté → *La Chanson de Roland, Les Tragiques* (d'Aubigné), *La Franciade* (Ronsard), *La Henriade* (Voltaire), *La Légende des siècles* (Hugo), *La Diane française* (Aragon)...

ÉQUIVOQUE (ou syllepse) [figure] [= à voix égales] Mot exprimant, ou pouvant exprimer, deux sens simultanés : *Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu avant de renvoyer les images.* (J. Cocteau) → homophonie* → p. 194.

ESSAI [littérature] Texte d'opinion par lequel un auteur pose un regard personnel sur les problèmes de son temps → *Les Essais* (Montaigne), *Essai sur les mœurs* (Voltaire), *Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Rousseau), *Le Rêve de d'Alembert* (Diderot), *Connaissance de l'Est* (Claudel), *Retour d'URSS* (Gide), *L'Homme révolté* (Camus), *Les Voix du silence* (Malraux), *Situations* (Sartre), *Le deuxième Sexe* (S. de Beauvoir), *La Création étouffée* (M. Cardinal, M. Duras)...

- EUPHÉMISME** [figure] Choix d'un mot de sens plus faible, par souci de convenance ou pour produire un effet : *Voilà les bontés familiales [insultes et menaces] dont vous m'avez toujours honoré.* (Beaumarchais. *Le Barbier de Séville.*) → p. 158.
- ÉVALUATIF** [type de texte] Il porte une appréciation en vue d'estimer la « valeur » d'un fait ou d'un comportement : *rien n'était plus facile que de la satisfaire, en lui faisant naître tous les jours des amusements de son goût.* (F. Prévost. *Manon Lescaut.*) → p. 205.
- ÉVALUATION** [acte de discours] Appréciation destinée à préciser le sens d'un énoncé en vue de mieux convaincre : *J'entends dire qu'il [Molière] attaque les vices ; mais je voudrais bien que l'on comparât ceux qu'il attaque avec ceux qu'il favorise.* (J.-J. Rousseau. *Lettre sur les spectacles.*) → p. 192.
- EXEMPLAIRE** (récit) Il associe le plaisir de lire à la transmission d'un message → fable*, conte*, nouvelle parabolique*, fait-divers... → p. 71.
- EXEMPLE** [argumentation] Il illustre et atteste, mais ne prouve pas : *Le pain de l'Europe est à Buenos-Aires, et les machines-outils de Sibérie sont fabriquées à Détroit.* (Camus) → p. 187.
- EXERCICE DE STYLE** (ou « morceau de bravoure ») Page écrite pour se faire plaisir et montrer son talent ; → *Exercices de style* de Raymond Queneau → p. 79.
- EXORDE** [discours] Premier moment d'une argumentation, il capte l'attention et indique le thème : *J'ai de fortes objections au féminisme tel qu'il se présente aujourd'hui.* (M. Yourcenar. *Les Yeux ouverts.*) → p. 187 et 211.
- EXPLICATIF** [type de texte] Il rend compréhensible en analysant (expliquer a d'abord signifié « déplier ») : *Car il est clair que dans une monarchie, où celui qui fait exécuter les lois se juge au dessus des lois, on a besoin de moins de vertu que dans un gouvernement populaire, où celui qui fait exécuter les lois sent qu'il y est soumis lui-même.* (Montesquieu. *L'Esprit des lois.*) → p. 189-190.
- EXPLICATIVE** (proposition subordonnée) Mise entre virgules, elle assure une fonction adjectivale pour faire apparaître l'une ou l'autre des particularités du référent désigné par le nom antécédent : *Napoléon [...] remplaça monsieur Grandet, qui passait pour avoir porté le bonnet rouge, par un grand propriétaire.* (Balzac. *Eugénie Grandet.*) → p. 191.
- EXPLICITE** Exprimé en termes clairs, immédiatement compréhensibles : *la volonté générale [...] raisonne dans le silence des passions sur ce que l'homme peut exiger de son semblable, et sur ce que son semblable est en droit d'exiger de lui.* (D. Diderot. *L'Encyclopédie.*) → implicite* → p. 193.
- EXPOSITION** (scène d') → ouverture* → p. 118.
- EXPRESSIONNISTE** (stratégie) (ou **déclarative**, ou **dénotative**) Ce choix revient à s'exprimer en termes explicites* en vue de faire connaître clairement ce qu'on pense : *La puissance qui s'acquiert par la violence n'est qu'une usurpation, et ne dure qu'autant que la force de celui qui commande l'emporte sur celle de ceux qui obéissent.* (D. Diderot. *Encyclopédie.*) → impressionniste* → chap. 4.2. et p. 79.
- EXPRESSIVE** (ou **EMOTIVE**) [fonction du langage] Par le choix des mots, des constructions, des effets..., l'énonciateur exprime ses sentiments et ses opinions ; mais son langage révèle aussi sa culture, son état d'esprit, ses attentes... : *Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité ; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques.* (Musset. *Lorenzaccio.*) → fonctions du langage* → p. 77 et p. 115 stratégie → p. 79.
- EXTERNE** (vision, point de vue) Rarement objective, la vision « non-focalisée » est le fait d'un témoin extérieur à l'action, qui n'en sait que ce qu'il en perçoit et s'interdit toute appréciation personnelle : *Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille déjà grande.* (G. Flaubert. *L'Éducation sentimentale.*) → interne*, omnisciente* → p. 69.
- EXTRADIÉGÉTIQUE** Type de récit dans lequel n'apparaît pas le narrateur : La Fontaine dans ses fables, Perrault dans ses contes, Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose*... → p. 68.
- FABLE** Court poème, associant un récit et un message, hérité d'une tradition populaire marquée par la sagesse et le bon sens → fables de Florian → conte*, nouvelle* exemplaire* (récit) → p. 48.
- FAIT DE LANGUE** [linguistique] Tout énoncé (dont les procédés d'écriture* ou figures de style*) qui produit un effet et donne du sens : *L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole*

(V. Hugo. *Réponse à un acte d'accusation.*) [référence, métaphore, mise en relief sonore, rythme régulier...] → p. 13.

FAMILIER [niveau de langue] Il est caractérisé par une relative incorrection, du relâchement à la vulgarité, soit par économie en situation de communication courante, soit par mimétisme dans un contexte socio-culturel défavorisé : *T'es-ty point grosse, grande futaille ?* [un paysan à sa fille enceinte] (Maupassant. *Les Sabots.*) → courant*, soutenu* → p. 122.

FANTASTIQUE [registre de langue] Il évoque l'irréel – le surnaturel (les fées), le surhumain (les héros), l'anticipation (la science fiction), l'inexpliqué (ou fantastique proprement dit) : *alors ce n'était plus ni le bourdon de Notre Dame, ni Quasimodo, c'était un rêve, un tourbillon, une tempête ; le vertige à cheval sur le bruit ; un esprit cramponné à une croupe volante.* (V. Hugo. *Notre Dame de Paris.*) → p. 124.

FARCE Pièce de théâtre privilégiant les situations cocasses, les personnages ridicules, le comique de geste et, plus généralement, la bouffonnerie : – *Scapin [...]* *Moi pailler de ste bastonne dessus les épaules de toi. – Géronte (sortant sa tête du sac) Ah ! je suis roué !* (Molière. *Les Fourberies de Scapin.*) → p. 124.

FICTION Toute œuvre d'imagination (une spécificité de l'œuvre littéraire).

FIGURES DE STYLE Procédés d'écriture* permettant de produire un effet : *À mon réveil, tous mes désirs avaient soif.* [personnification] (A. Gide. *Les Nourritures terrestres.*) → p. 148-152.

FOCALISATION Possibilité de perception d'un observateur selon le lieu d'où il observe (le « point d'où il voit »), ou d'un personnage selon le rôle que lui confie l'auteur (→ narrateur*, impliqué*, effacé*, relais*...); par suite, vision induite, point de vue* (→ externe*, interne*, omnisciente*) → p. 69-70.

FONCTION DU TEXTE Rôle joué par une page au sein d'une œuvre → p. 13.

FONCTIONS DU LANGAGE Divers types de communication mis en œuvre par l'expression orale ou écrite → fonctions dénotative* (ou référentielle), émotive* (ou expressive), impressive* (ou conative), suggestive* (ou poétique), de contact* (ou phatique), langagière* (ou métalinguistique) → p. 115-116.

FONCTION EXPRESSIVE DU LANGAGE Par le choix des mots, des constructions, des effets..., le langage exprime les sentiments et les idées de l'énonciateur, mais révèle aussi sa personnalité, son état d'esprit, ses intentions... de l'énonciateur → émotive* (fonction) → p. 115-116 → inductive* (approche) → p. 13.

FONCTION LOGIQUE Rôle **syntactique*** joué par un mot, un groupe de mots ou une proposition dans la phrase au-delà du sens qu'ils expriment (rôle sémantique*) → complément* → p. 191-192.

FONCTIONNELLE (stratégie) → p. 189-190.

FORMULE EXPRESSIVE (ou **slogan**) Bref énoncé caractérisé par une construction simple, des rapprochements ou des oppositions de mots, une mise en image, des effets de rythme et de sonorité... : *Un fils est un créancier donné par la nature.* (Stendhal. *Lucien Leuwen.*) → p. 63.

FUTUR [temps] Temps de l'a-venir : Vos yeux seront marqués par un plus pur destin. (Desnos) → p. 113.

FUTUR ANTÉRIEUR [temps] Il exprime un fait futur considéré comme accompli, par rapport à un autre fait futur ou repérable par un indice : *Remarquez, mon cher enfant, que nous aurons fait des accrocs à notre petite conscience...* (Balzac. *Le Père Goriot.*)

GALLICISME Construction propre à la langue française : *Voici [vois ici] des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches* (P. Verlaine. *Green.*)

GÉNÉRALISATION [logique] Fait d'étendre à toute une catégorie ce qui ne concerne que quelques individus : *Livrés au commerce, à l'intrigue, à la politique et à des occupations étrangères à leur état, et indignes de leur profession [...]* (Article *Jésuites* de l'*Encyclopédie.*) → p. 194.

GÉNÉRIQUE Troisième système énonciatif, caractérisé par l'absence des indices respectifs du récit ou du discours : *Toute la dignité de l'homme consiste en la pensée.* (B. Pascal. *Pensées.*) → p. 114.

GENRE LITTÉRAIRE Catégorie d'œuvres ayant en commun une énonciation, une écriture, des conventions, une visée... → roman*, théâtre*, poésie*, opinion* (texte d').

GLISSEMENT D'IMAGES Transformations successives d'une représentation (image littéraire), analogue au procédé du fondu-enchaîné : *et cette hache unique, qui était comme*

l'étendard de la bande, avait, dans le ciel clair, le profil d'un couperet de guillotine. (É. Zola. *Germinal*.) → p. 149.

GRADATION [figure] Énumération associant l'accumulation et l'amplication, selon une progression croissante ou décroissante : *une manœuvre qui aurait finalement pour but de laisser l'État plus méprisé, le gouvernement plus impuissant, le pays plus divisé et le peuple plus pauvre.* (C. de Gaulle, janvier 1946.) → p. 148.

GROUPE NOMINAL PRÉPOSITIONNEL Groupe nominal précédé d'une préposition assurant la fonction de complément de nom* ou d'adjectif*, d'objet indirect* ou second*, et surtout de circonstances* : *Où l'étoile du soir se lève dans l'azur* (Lamartine. *Les Méditations*.) → p. 191.

GUILLEMETS Ils encadrent une citation (dont les titres d'œuvres) : « *La politique est l'art d'empêcher les gens de se mêler de ce qui les regarde* » a déclaré Paul Valéry ; en revanche, ils ne doivent pas être utilisés pour anoblir ou légitimer un énoncé dont on refuse la responsabilité → adhésion* (concept d') p. 116.

HARMONIE IMITATIVE Évocation d'un bruit naturel, voire d'une émotion : *Ses jupes de soie glissaient avec des sifflements de couleuvre* (É. Zola. *La Curée*.) → p. 150.

HÉMISTICHE [prosodie] Demi-vers classique : *Un seul être vous manque / et tout est dépeuplé.* (Lamartine. *L'Isolément*.)

HERMÉTIQUE [littérature] Œuvre difficile à comprendre ou réservée à des initiés → poésie de Mallarmé, romans de Butor, théâtre de Beckett...

HÉTÉRODIÉGÉTIQUE (récit) Le narrateur n'y raconte pas sa propre histoire : *La Cousine Bette* (Balzac), *Les Misérables* (Hugo), *Au Bonheur des Dames* (Zola)... [la plupart des romans] → p. 68.

HEURISTIQUE Qui vise à apprendre et comprendre : *diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait [...]* (R. Descartes. *Le Discours de la méthode*.) → p. 13.

HOMODIÉGÉTIQUE (récit) Le narrateur y raconte sa propre histoire ; Benjamin Constant : *Adolphe*, Jules Vallès : *Jacques Vingtras*, Michel Leiris : *L'Âge d'homme*... → p. 68.

HOMOPHONIE Évocation d'un mot par un autre mot de graphie et de sens différents, mais de même prononciation : *Celui-là, fût-il grand de Castille, fût-il suivi de cent clairons [...], Fût-il tout harnaché [...]* [futile] (V. Hugo. *Ruy Blas*.) → équivoque*, paronomase* → p. 150.

HORIZON D'ATTENTE Pressentiment, éprouvé en lisant, de la suite des événements, grâce à des indices fournis intentionnellement par l'auteur (ainsi qu'à la culture et la perspicacité du lecteur) : *De l'intrigue et de l'argent ; te voila dans ta sphère.* (Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*.) → p. 71.

HUMANISME [littérature] Courant de pensée né au XVI^e siècle, mais persistant, qui place l'être humain au centre des préoccupations morales et politiques : *Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés.* (A. Camus. *La Peste*.) → p. 80.

HUMOUR [registre] Il révèle le futile dans le grave et permet de maîtriser la situation ; *je me rends à vous, dès la première nuit, parce qu'il faut faire les honneurs de son pays [...]* (Voltaire. *Candide*.) → p. 123.

HYMNE [poésie] Poème célébrant une personne ou une valeur : *Après ayant pitié de notre race humaine Qui pour lors étanchait sa soif en la fontaine, Tu voulus tourner toute la terre, afin D'enseigner aux humains l'usage de ton vin.* (Ronsard. *L'Invention du vin*.)

HYPALLAGE [figure] Transfert de sens d'un référent* sur un autre ; *Je marchais à pas distraits [...]* *Dans les grands bois sourds* (V. Hugo. *Vieille Chanson du jeune temps*.) → p. 148.

HYPERBATE (ou **postposition**) [figure] Adjunction d'un mot ou groupe de mots en fin de phrase : *Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine* (A. Chénier. *La jeune Tarentine*.) disjonction* → antéposition* → chute* → p. 148.

HYPERBOLE [figure] Énoncé choisi à dessein pour exprimer l'outrance : *Quoi de plus curieux pour le connaisseur que la débauche à la mamelle* [à l'âge du nourrisson] (Musset. *Lorenzaccio*.) → p. 148.

HYPERTHÈME, HYPERPROPOS → éclatée (progression) → p. 188.

HYPOTHÈSE DE LECTURE Problématique exprimant un choix personnel, destinée à orienter une analyse littéraire en fonction du texte et de la situation d'enseignement : *En quoi cette page illustre-t-elle l'esprit et l'écriture romantiques ?* → perspectives de recherche* → p. 27.

HYPOTHÉTICO-DÉDUCTIF (raisonnement) Il induit d'une supposition scientifique personnelle et conduit à une confirmation (ou une infirmation) en procédant par analogies successives → p. 190.

HYPOTYPOSE [figure] → effet de réel* → p. 180.

IDÉALISTE (registre) Il reflète un modèle moral : *Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit* (Vigny) → p. 124.

ILLOCUTOIRE Type de verbe performatif* constituant un acte réel : *Si vous ne mentez jamais, d'où vient donc qu'elle s'est évanouie en vous entendant me dire que vous m'aimez ?* (Musset. *On ne badine pas avec l'amour.*) → acte de parole*, performatifs* (verbes) → p. 193.

ILLUSION LYRIQUE Reproche adressé aux Romantiques enclins à percevoir la réalité comme ils la sentent ou la souhaitent : *Je croyais l'aimer comme on aime une sœur.* (Musset. *Lucie.*) → p. 159.

- Cas particulier, la **pathetic fallacy** (tromperie pathétique) consiste à projeter ses émotions sur son environnement : *Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime* (Lamartine. *Le Vallon.*) → Vigny, *La Maison du berger*.

IMAGE LITTÉRAIRE Représentation sensible d'une chose, d'une personne, d'un concept... : *Les enfants qui s'aiment s'embrassent debout* [observation de la réalité] **Contre les portes de la nuit** [appel à l'imaginaire] (J. Prévert. *Spectacle.*) → comparaison*, métaphore*, personnification*, réification*, allégorie*, symbole*, mythe* → p. 149-150.

IMPARFAIT [temps] Il exprime une action inachevée [in perfectus = inaccomplie], parfois durative, souvent secondaire ; il est utilisé pour décrire, pour commenter, dans la phrase conditionnelle et le discours indirect libre : *On se levait trop tard, on se couchait trop tôt* (La Fontaine. *Fables.*) → p. 68.

IMPÉRATIF [mode] Il exprime l'injonction (le souhait, l'exhortation, l'ordre), (et parfois l'hypothèse) : *Écoutez le monde blanc / Horriblement las de son effort immense.* (A. Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal.*) → p. 113.

IMPERSONNELLE (forme) Cette transformation de phrase ajoute un sujet dit « apparent » (pronom impersonnel) au sujet réel auteur de l'action : *S'il est des jours amers, il en est de si doux* (A. Chénier. *La jeune captive.*) → unipersonnels* (verbes) → p. 116.

IMPLICATION [acte de discours] Elle personnalise la sollicitation en privilégiant un aspect spécifique de l'allocutaire* : *Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon âme, Lasse de son boulet et de son pain amer [...]* (Vigny. *La Maison du berger.*) → p. 192.

IMPLICITE Aspect de tout énoncé qui suggère sans formuler : *Faut être amusant, quand on peut, entre la faim et la prison, et prendre les choses comme elles viennent* [la relation entre la faim et la prison n'est pas explicitée] (Céline. *Voyage au bout de la nuit.*) → explicite* → p. 193-194.

IMPLIQUÉ (narrateur) Il participe à l'action et pose un regard personnel sur les faits qu'il relate : *En voyant son fils muet sur le chiffre, le vieux Séchard devint inquiet ; car il préférerait un débat violent à une acceptation silencieuse. En ces sortes de marchés, le débat annonce un négociant qui défend ses intérêts. « Qui tope à tout [...] ne paye rien. »* (Balzac. *Les Illusions perdues.*) → p. 69.

IMPRESSIONNISTE (stratégie) (ou **suggestive**, ou **connotative**) Elle consiste à choisir des mots suggestifs et à citer des faits évocateurs, sans exprimer sa pensée, afin de laisser au lecteur ou à l'auditeur le soin de leur donner du sens : *Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin* (Voltaire. *Candide.*) → expressive* (stratégie) → chap. 4.2. et p. 79.

IMPRESSIVE (ou **CONATIVE**) [fonction du langage] Elle permet de faire impression sur l'allocutaire, marque spécifique du discours* : *si tu as l'amour fou, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne. Si tu m'aimes, moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe.* (E. Ionesco. *Le Roi se meurt.*) → p. 115 → stratégie p. 79.

INCONSÉQUENCE [logique] Absence de relation logique entre le début et la fin d'une déclaration : *si vraiment l'état [l'emploi] des hommes est noble en proportion du danger qu'on y court, je ne craindrai pas d'affirmer que les paysans et les manouvriers sont les plus nobles hommes de l'État* (A. France. *Les Opinions de Jérôme Coignard.*) → p. 195.

INDUCTION (ou approche, méthode, stratégie **inductive**) Raisonement inférant [dégageant] un sens général de l'observation de faits particuliers : *Je songe qu'hier au soir le soleil s'est couché là, et qu'il s'est levé là ce matin : comment cela peut-il se produire ?* (J.-J. Rousseau. *Émile ou de l'éducation.*) → déduction* → p. 190.

INFORMATIF (ou **expositif**) [type de texte] Variante du texte descriptif*, il apporte et organise un savoir, soit pour enseigner, soit pour instruire, en lui donnant une « forme » accessible ; il emploie le lexique du thème étudié, évite le commentaire personnel, ajoute parfois des explications (→ explicatif*), voire une évaluation (→ évaluatif*), et vise à l'objectivité : *Les gros négociants ne déposent plus leur bilan, ils liquident à l'amiable : les créanciers donnent quittance en prenant ce qu'on leur offre.* (Balzac. *César Birotteau*.) → argumentatif*, délibératif*, démonstratif*, descriptif*, injonctif*, prédictif* → p. 189.

INJONCTIF [type de texte] (injonction) Il souhaite, exhorte, ordonne → impératif* → directive* : *Dis-la-moi, Électre ! Dis-la-moi ! [...] Ta haine. La raison de ta haine [...] Dis-moi ton secret.* (J. Giraudoux. *Électre*.) → p. 189.

INSISTANCE (procédés d') Ils s'utilisent pour mettre en valeur – par des procédés lexicaux (reprise* et répétition*, hyperbole* et euphémisme*, changement de registre*), – par des procédés syntaxiques (antéposition* d'un énoncé, reprise d'un nom par un pronom, changement de construction...), – par des procédés stylistiques (image insolite, sonorité expressive, rythme évocateur...) : *Je suis sûre que nous avons laissé des traces. Par ta faute. Nous en laissons chaque fois. Je vois une foule de traces que je ne pourrai jamais effacer.* (J. Genet. *Les Bonnes*.) → p. 116.

INTENTION DE L'AUTEUR Visée justifiant l'évocation ou l'exploitation d'un fait, d'une émotion, d'une opinion → fonction du texte* → p. 13.

INTERLOCUTEURS Locuteurs* et allocutaires* en situation de dialogue.

INTERNE (vision, point de vue) Toujours subjective*, la vision dite « focalisée » est le fait d'un énonciateur impliqué* qui nourrit son observation ou sa narration de ses émotions, de ses intérêts, de ses valeurs... : *Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique* (A. Camus. *L'Étranger*.) → externe*, omnisciente* → p. 69.

INTERPRÉTATION [théâtre] Vision originale d'une œuvre par le choix d'une gestuelle, d'un registre, d'un « rendu » du texte.

INTERTEXTUALITÉ Énoncés et thèmes entrant en correspondance avec ceux d'une autre œuvre : *Rappelle-toi Rastignac dans la Comédie humaine ! Tu réussiras, j'en suis sûr.* (G. Flaubert. *L'Éducation sentimentale*.)

INTRADIÉGÉTIQUE Type de récit dans lequel apparaît le narrateur : les *Lettres* de Madame de Sévigné, *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand ; → p. 68.

INTRIGUE Action d'une pièce de théâtre : personnages, péripéties, enjeux, conflit, dénouement... → p. 118.

INTROSPECTION [psychologie] Examen intérieur de soi-même par soi-même : *Quoi ! j'aimerais, se disait-elle, j'aurais de l'amour ! Moi, femme mariée, je serais amoureuse ! mais, se disait-elle, je n'ai jamais éprouvé pour mon mari cette sombre folie [...]* (Stendhal. *Le Rouge et le Noir*.)

INTUITION [logique] Certitude résultant d'une adhésion affective ou d'une mémorisation « récapitulative » : *Ah ! je l'ai lassé de mes tendresses et fatigué de mon amour* (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*.) → p. 190.

INVECTIVE Parole agressive et violente : *C'est là qu'on s'amuse et qu'on ripaille et qu'on se gave, et qu'on se moque de la France* (V. Hugo. *Histoire d'un crime*.) → p. 148.

INVENTION VERBALE Énoncé né de l'imagination créatrice d'un écrivain, souvent caractéristique de son style* et propre à renouveler la langue : *Les neuf muses, seins nus, dansaient la Carmagnole.* (V. Hugo. *Réponse à un acte d'accusation*.)

IRONIE [registre] Forme de comique caractérisée par le recours au paradoxe* en vue de susciter une prise de conscience ; elle juxtapose deux discours faisant apparaître un décalage entre l'opinion du locuteur et l'opinion prêtée à l'allocutaire : *Or combien six pieds de terre peuvent-ils fournir d'épis de blé à un mort ?* (Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*.) → p. 123.

IRONIE THÉÂTRALE Elle naît du fait que les spectateurs sont parfois informés de ce qu'ignore un personnage → double énonciation → p. 120.

ISOTOPIE Exploitation de faits de langue* différents pour susciter un même effet : *Je définis la cours un pays où les gens, Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents, Sont ce qu'il plaît au Prince, ou, s'ils ne peuvent l'être, Tâchent au moins de le paraître : Peuple caméléon, peuple singe du maître* (La Fontaine. *Les Obsèques de la lionne*.) [verbe introducteur, métaphores, caractérisation, parallèle, reprise, évaluation, explication, invective, ironie] → p. 6.

ITINÉRANTE (vision) → vision interne* → p. 69.

JOURNAL [littérature] Récit et commentaire au jour le jour de faits d'actualité : 24 février 1848. *M. de Lamartine traça cette phrase sous la dictée des cris terribles qui rugissaient au-dehors : « Le gouvernement provisoire déclare que le gouvernement provisoire de la France est le gouvernement républicain. »* (V. Hugo. *Choses Vues.*) → *Stendhal, Gide, Ronsard, Léautaud...*

JUGEMENT DE VALEUR Énoncé exprimant une appréciation subjective : *Agenouillés, ils étaient ridicules, ils étaient fiers et beaux, et vivre était sublime.* (A. Cohen. *Belle du seigneur.*) → modalisation* → p. 116.

JUXTAPOSÉS (phrase à éléments) Phrase souvent descriptive, caractérisée par l'absence de termes de liaison (→ asyndète* ou parataxe) : *Que les dieux m'accordent une chute harmonieuse, les bras joints au-dessus de mon front, une jambe pliée et l'autre étendue, comme prête à franchir, d'un bond léger, le seuil noir du royaume des ombres.* (Colette. *Chanson de la danseuse.*) → coordonnés*, subordonnés* → p. 68 et 78.

LANGAGIÈRE (ou **métalinguistique**) [fonction du langage] Elle décrit la langue, devenue objet d'étude, permet de choisir un code d'expression, un registre de langue, un type d'énonciation... : *Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable. Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.* (N. Boileau. *Art poétique.*) → p. 116.

LANGUE → linguistique*

LIBERTIN [littérature] Mouvement de pensée, épanoui au XVIII^e siècle et caractérisé par le refus des conventions morales et sociales ; il revendique l'incrédulité religieuse, l'insoumission aux lois, l'infidélité conjugale... et dissocie, notamment, le sentiment et le plaisir : *je la montrerai, dis-je, oubliant ses devoirs et sa vertu, sacrifiant sa réputation et deux ans de sagesse pour courir après le bonheur de me plaire, pour s'enivrer de celui de m'aimer.* (C. de Laclos. *Les Liaisons dangereuses.*) → *Dom Juan* (Molière) → p. 81-82.

LIBRES (vers) De longueurs différentes et sans ordre voulu : La Fontaine, Cendrars, Prévert... → blanc* → p. 153.

LICENCE [linguistique] Liberté prise par un auteur en violation d'une règle, d'un usage ou des conventions : *Des hommes comme toi ne peuvent pas être pères. Il ne suffit pas d'avoir... des couilles et de savoir s'en servir pour être père.* (M. del Castillo. *Tanguy.*)

LINÉAIRE (approche) → analytique* → p. 27.

LINÉAIRE (progression) → thématique* (progression) → p. 189.

LINGUISTIQUE (ou **GRAMMAIRE**) Science étudiant la langue, les langues, le langage, notamment leur organisation et leur fonctionnement ; le mot **DISCOURS** désigne l'acte de s'exprimer, le mot **PAROLE** l'acte individuel, le mot **LANGUE** le langage commun à un groupe social ; la **PHONÉTIQUE** (ou **PHONOLOGIE**) analyse les sons, la **MORPHOLOGIE** les formes prises par un mot, la **SÉMANTIQUE** le sens des mots et locutions, la **SYNTAXE** les relations entre les mots dans la phrase, la **STYLISTIQUE** les procédés rendant le langage expressif et la **RHÉTORIQUE** les procédés le rendant convaincant.

LITOTE [figure] Alors que l'euphémisme* adoucit le sens d'un mot, elle installe un parti pris plus général de modération : *Des catastrophes imprévues ne fondront pas sur la France : ce qui me suivra ne sera que l'effet de la transformation générale* (Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe.*) → euphémisme*, hyperbole*, outrance* → p. 148.

LITTÉRARITÉ Aspects spécifiques de l'œuvre et du texte littéraires → p. 8.

LOCUTEUR Personne qui s'exprime (énonciateur*) dans le système énonciatif du discours* → p. 114.

LUMIÈRES (les) [littérature] Courant de pensée français et européen du XVIII^e siècle opposant l'esprit critique, le libre-arbitre et la tolérance aux absolutismes monarchiques et religieux, l'expérimentation, le savoir-faire et la circulation des idées aux préjugés sociaux et à la vérité révélée : *Il ne nous est permis ni d'écrire, ni de parler, ni même de penser. Si nous parlons, il est aisé d'interpréter nos paroles, encore plus nos écrits. Enfin, comme on ne peut nous condamner dans un autodafé pour nos pensées secrètes, on nous menace d'être brûlés éternellement [...]* (Voltaire. *Dictionnaire philosophique.*) → *l'Encyclopédie**, *Diderot*, *Montesquieu*, *Rousseau*, *Voltaire...*

LYRIQUE [registre] Il caractérise l'expression de sentiments personnels : *J'ai perdu ma force et ma vie, Et mes amis et ma gaieté, J'ai perdu jusqu'à la fierté Qui faisait croire à mon génie.* (Musset. *Tristesse.*) → p. 124 → poésie lyrique, p. 148.

MADRIGAL [poésie] Poème exprimant un hommage galant : *On ne voit point tomber ni tes lis, ni tes roses, Et l'hiver de ta vie est ton second printemps.* (F. Mainard. *La belle vieille.*)

MANIÈRE (complément de) Il indique comment une action s'effectue : *avec l'air de contentement de soi-même que prend une femme élégante pour affirmer que sa joie est de se livrer sans crainte de se salir à une besogne malpropre* (M. Proust. *Du côté de chez Swann.*) → p. 191.

MANIFESTE (ou **profession de foi**) [littérature] Définition d'une intention et d'un esprit, présentation d'un courant littéraire : *Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.* (A. Breton. *Manifeste du Surréalisme.*) → art poétique*

MARIVAUDAGE Exploitation du travestissement des situations et des sentiments pour apprendre à maîtriser son langage et ses émotions en vue d'épanouir sa personnalité, notamment en jouant à l'amour : *Saurais-tu, avec une adresse naïve et modeste, inspirer un tendre penchant à quelqu'un, en lui témoignant d'en avoir pour lui [...] ?* (Marivaux. *La double inconstance.*) → p. 125 et 131.

MAXIME Réflexion à visée surtout morale : *Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.* (La Rochefoucauld. *Maximes.*)

MESSAGE Visée idéologique, perceptible ou exprimée : *Elles se perdaient gaiement par la galanterie, par la bonne chère et par l'oisiveté ; et elles se perdaient tristement par la présomption [prétention] et par l'envie.* (La Bruyère. *Les fausses dévotes.*)

MÉTALINGUISTIQUE [fonction du langage] → langagière* → p. 116.

MÉTAPHORE [figure] Désignation d'une chose, d'une personne, d'un concept... par un autre mot que le mot habituel en vue de rendre son message plus compréhensible, plus suggestif, plus inventif ; dans ce type d'image littéraire, le comparé est directement nommé par le comparant sur la base d'une analogie implicite : *Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie* (Ronsard. *Sonnets à Hélène.*) → comparaison, personnification*, réification*, allégorie*, symbole*, mythe* → p. 149.

MÉTAPHORE FILÉE [figure] Elle exploite un réseau lexical pour tirer profit d'une image ou d'une idée : *À bout d'arguments, elle me révéla que j'étais né à dix mois : mieux cuit que les autres, plus doré, plus croustillant, pour être resté plus longtemps au four.* (J.-P. Sartre. *Les Mots.*) → p. 149.

MÉTATHÈSE [figure] Inversion de sons au sein d'un mot (ou **contrepièterie**) et rapprochement de mots présentant des sonorités voisines (ou **calembour**) : *Il est maire et père de famille* (P. Verlaine. *Monsieur Prudhomme.*) → p. 148.

MÉTHODIQUE (approche, lecture) Explication d'un texte, à l'écrit notamment, ayant pour visée la construction d'un sens et pour démarche le travail constant et indissociable de la forme et du sens dans [son] tissu. → p. 13.

MÉTONYMIE [figure] Désignation d'une chose, d'une personne, d'un concept... par une particularité révélatrice : *Du côté de la barbe est la toute-puissance* (Molière. *Les Femmes savantes.*) :

- * Alors que la métaphore sollicite surtout l'imagination, la métonymie sollicite plutôt la raison, l'une et l'autre étant fréquemment lexicalisées.
- La **métonymie** proprement dite est plutôt fondée sur une relation de **proximité** : lieu-chose, cause-effet, physique-psychique... : *Mon trône vous est dû.* (Racine. *Mithridate.*)
- La **synecdoque** est plutôt fondée sur une relation d'**inclusion** : partie-tout, matière-objet, concret-abstrait... : *Mon cœur démentait ma bouche* (Racine. *Andromaque.*)
- Quant à l'**antonomase**, elle remplace un nom commun par un nom propre : *l'Alexandre des chats, l'Attila, le fléau des rats* (La Fontaine. *Le Chat et un vieux rat.*)

MÈTRE [prosodie] Vers déterminé par sa longueur (alexandrin, octosyllabe...) → p. 153.

MISE EN RELIEF → insistance* (procédés d') → p. 148.

MISE EN SCÈNE Ensemble des moyens humains et techniques utilisés pour jouer un texte (voix et regard, gestes et attitudes, costumes et décors, éclairage et musique...), sans oublier le choix d'une interprétation* par le metteur en scène et les comédiens → p. 118.

MODALISATION [linguistique] Appréciation par l'énonciateur de son propre énoncé – les **modalisateurs** étant les marqueurs de la subjectivité : *tiens, je préfère avouer que j'ai généreusement déliré, mon cœur dans ma cervelle ainsi qu'un genou ivre.* (A. Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal.*) → p. 116.

- MODAUX** (verbes) : *vouloir, devoir, pouvoir* (intention) et *croire, savoir, connaître* (réflexion) : *Non, je ne veux aucun de ces cœurs que l'on donne* (Appolinaire) → p. 116.
- MONOLOGUE** [théâtre] Dialogue feint ou réel avec soi-même, destiné le plus souvent aux spectateurs, et révélant l'état d'esprit d'un personnage : *C'est tellement plus digne de croire les dieux sur parole [...] sans les obliger à accentuer, ou s'engager, à créer entre les uns et les autres des obligations de créancier à débiteur* (J. Giraudoux. *Électre*.) → *aparté**, double énonciation* → p. 120.
- MONOLOGUE INTÉRIEUR** [théâtre] Pensée non formulée exprimant une réflexion personnelle souvent énoncée au discours indirect libre* et destinée aux spectateurs qui, par convention, sont supposés l'entendre : *Évidemment. On ne s'entendait plus. Un ménage désuni. Ce n'était plus viable. Elle n'aurait pas dû me quitter sans s'expliquer.* (E. Ionesco. *Rhinocéros*.) → p. 77 et 120.
- MORALE DE L'INTÉRÊT** [logique] Argument traduisant l'intérêt personnel : *Les machines diminuent votre salaire, mais elles augmentent le mien ; j'en suis très fâché pour vous, mais très content pour moi.* (Vigny. *Chatterton*.) → p. 194.
- MOTIF** (ou rhème) → *propos** → p. 188.
- MOTS DE LIAISON** → *connecteurs**
- MOUVEMENT DU TEXTE** Progression du sens au sein d'un extrait (dans l'espace, le temps, l'action, la pensée...) → p. 13.
- MYTHE** [figure] Récit (ou situation, ou personnage, ou objet...) symbolisant une aventure humaine et porteur d'un sens donné à la vie : *Les dieux [...] avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.* (A. Camus. *Le Mythe de Sisyphe*) → p. 149.
- NARRATAIRE** [récit] Personne ou public auxquels un narrateur* adresse sa narration* ; *Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'il gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères.* (J.-J. Rousseau. *Les Confessions*. Préface.) → *narration**, *narrateur** → p. 70.
- NARRATEUR** [récit] Témoin, personnage ou voix anonyme, il relate des faits et des propos, donc produit un récit, ou *narration** de l'action*, et, parfois, le commente : *Je n'ai rien tu de mauvais, ni ajouté de bon [...] j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux* (J.-J. Rousseau. *Les Confessions*. Préface) → *effacé**, *impliqué**, *relais** → p. 69.
- NARRATIF** [type de texte] Il assure le récit d'une action*, enchaîne les péripéties* et privilégie le traitement du temps ; écrit à la troisième personne (sauf dans le cas de l'autobiographie), il est caractérisé par la présence de temps du passé, de phrases à éléments coordonnés*, de verbes d'action, de la diversité des thèmes* ; il confronte presque toujours des personnages à des événements et relate les épisodes d'une transformation → p. 67-68.
- NARRATION** [récit] Relation d'une action par un narrateur*.
- NARRATION** [discours] Second moment d'un texte argumentatif ; il expose les faits, qu'il justifie fréquemment par l'actualité : *on dansa, vers l'an 1724, sur le cimetière de Saint-Médard ; il s'y fit beaucoup de miracles ; en voici un [...]* (Voltaire, *Article Convulsions* du *Dictionnaire philosophique*.) → p. 187 et 211.
- NARRATIVE** (analyse) [récit] Elle segmente la transformation d'une action : situation initiale, perturbation, modification, résolution, situation finale, et lui donne du sens : transformation positive, négative ou nulle → p. 73.
- NARRATIVISÉ** (discours) Il donne une narration de faits correspondant à des propos : *il se tournait vers sa femme pour lui faire observer que les plus à plaindre n'étaient pas ceux qui s'en allaient, mais bien ceux qui restaient.* (M. Aymé. *La Jument verte*.) → p. 76.
- NATURALISTE** (roman) [littérature] À la représentation exacte de la réalité, mais fondée sur une **documentation** préalable, il ajoute une **explication** souvent empruntée aux travaux des biologistes sur l'**hérité** familiale et aux penseurs socialistes sur l'**exploit**-**ation** économique : *Son œuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés.* (É. Zola. *Nana*.) → *les Goncourt, Maupassant, Zola...* → *réaliste** (roman) → p. 83.
- NIVEAU DE LANGUE** Il mesure la qualité du langage, utilisé selon sa culture et la situation ; il est souvent appelé registre de langue* car il peut être choisi pour produire un

effet : *La négraille aux senteurs d'oignon frit retrouve dans son sang répandu le goût amer de la liberté.* (A. Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal.*) → courant*, familier*, soutenu* → p. 122.

NŒUD DE L'ACTION [théâtre] Moment d'une pièce où les relations entre les personnages et les événements représentent une telle tension que l'intrigue est sur le point d'être « dénouée », par une intervention conduisant au « dénouement », une fois les problèmes résolus → p. 118.

NOM APPOSÉ [syntaxe et stylistique] Nom juxtaposé à un autre pour jouer le rôle d'un adjectif : *C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière* (V. Hugo. *Stella.*) [les majuscules ne sont pas données à des noms propres, mais à des concepts.]

NON-DIT [linguistique] Absence d'énoncé compensée par un regard, une intonation, un geste, un vêtement... chargés de sens : *Le silence est l'expression la plus parfaite du mépris* (G.B. Shaw.) → implicite*, sous entendu*, présupposition* → p. 193.

NON-PERSONNE [linguistique] Personnage présent qui ne s'exprime pas, à qui personne ne s'adresse, et se trouve ainsi exclu de la communication : *Mme Jourdain – Il ne sera pas content, qu'il ne vous ait ruiné. M. Jourdain – Taisez-vous, vous dis-je. [...] Mme Jourdain – Il vous sucera jusqu'au dernier sou. M. Jourdain – Vous taisez-vous ?* (Molière. *Le Bourgeois Gentilhomme.*) → p. 114.

NOUVEAU ROMAN (ou roman du regard) [littérature] Il vise à l'objectivité parfaite en s'affranchissant des conventions intéressant le narrateur*, les personnages, l'intrigue, et en s'interdisant toute marque de subjectivité : [...] *une surface dure à laquelle vous aviez l'impression de pouvoir vous appuyer, vous accrocher, avec quoi vous tentiez de vous constituer un rempart contre cette infiltration, cette lézarde, cette question qui s'élargit, vous humiliant.* [...] (M. Butor. *La Modification.*) → Butor, N. Sarraute, Robbe-Grillet... → p. 85.

NOUVELLE Récit de fiction relativement court, évoquant un personnage parfois complexe et une action relativement simple, souvent ancrés dans la réalité → conte*, fable*, exemplaire* (récit) → p. 90.

OBJECTION [argumentation] Contestation ponctuelle d'un argument sans que lui soit opposée, le plus souvent, une opinion contraire définie et justifiée : *Mais quoi ! n'admettra-t-on de vertus que celles qui sont utiles au prochain ?* (Voltaire. Article *Vertu* du *Dictionnaire philosophique.*) → p. 187.

OBJET, OBJET SECOND (complément) → p. 191.

ODE [poésie] Poème lyrique* composé de strophes de même structure, souvent destiné à exprimer une célébration : *Contre les bûcherons de la forêt de Gastine*, Ronsard → p. 153.

OMNISCIENT (narrateur, point de vue) (ou focalisation zéro, voire point de vue de Dieu) Type de vision dans laquelle l'énonciateur ne focalise* pas, car il sait tout de l'intrigue, notamment ce qui s'est produit et se produira, et des personnages, notamment leurs sentiments et leurs opinions, voire plus qu'eux-mêmes puisqu'il analyse parfois leur comportement : *Aristocrate de naissance, il haïssait par instinct quatre-vingt-treize ; mais, philosophe par tempérament et libéral par éducation, il exérait la tyrannie d'une haine offensive et déclamatoire.* (Maupassant, *Une Vie.*) → externe*, interne* → p. 70.

OPINION (texte d') Texte argumentatif destiné à informer ou à convaincre ; souvent inséré dans une œuvre de fiction, il est écrit à la première ou à la troisième personne et presque toujours au présent ; il est caractérisé par la présence du lexique de l'argumentation, du réseau lexical du thème traité, d'une phrase à forte subordination, de jugements de valeur* et de procédés d'insistance* : *Tout est à lui, la philosophie, le droit, les arts, l'air du ciel ; et la France rèle, énéroée, sous la botte du gendarme et la soutane du calotin.* (G. Flaubert. *L'Éducation sentimentale.*) → p. 186-190.

OPPOSITION (procédés d') Ils installent une différence, un contraste, un antagonisme, de la comparaison* à l'antithèse* → alternative*, antiphrase*, oxymore*, paradoxe*, parallèle*, zeugme* → p. 148.

ORALISÉE (lecture) Correcte et expressive, elle fait apparaître le sens du texte → p. 32.

ORATOIRE (ou rhétorique) [question] Destinée à dramatiser le discours et à impliquer l'allocutaire*, elle n'attend aucune réponse, si ce n'est celle qu'elle introduit : [...] *le monarque est le seul qui ait une patrie. N'est-il pas le souverain au moins de fait ? N'est-il pas à la place du peuple ? Et qu'est ce que la patrie, si ce n'est le pays où l'on est citoyen et membre du souverain [du peuple souverain] ?* (M. Robespierre. *Discours sur les principes de morale politique.*)

OUVERTURE (ou **exposition**) Début d'œuvre littéraire donnant au spectateur ou au lecteur des informations lui permettant d'identifier le genre littéraire et la tonalité, de situer l'intrigue à une époque et dans un milieu, de présenter les personnages et les enjeux, de faire apparaître un horizon d'attente* ; → p. 118.

Le mot *incipit* désigne plutôt les premières lignes → clôture.

OUVERTURE LITTÉRAIRE Située en fin de conclusion générale d'un commentaire écrit ou d'une explication orale, elle élargit le débat en replaçant le texte étudié dans un contexte linguistique ou culturel → p. 13.

OXYMORE [figure] C'est une « **alliance de mots contradictoires** » (expression complète initiale) ; elle produit un effet d'opposition, plus stylistique que rhétorique, dans l'esprit du paradoxe*, en rapprochant deux concepts apparemment inconciliables : *Nous sommes condamnés à être libres.* (J.-P. Sartre. *Huis-clos.*) → p. 5 et 148.

PACTE DE LECTURE Connivence* culturelle unissant le lecteur à l'auteur ; elle est **textuelle** dans la mesure où l'écriture et les conventions comportent des indices permettant d'identifier un genre littéraire, un registre de langue, des enjeux... ; elle est parfois **performative*** car les faits cités sont susceptibles de susciter une prise de conscience et d'inciter au passage à l'acte : *J'ai porté hardiment ma main sur chaque chose et me suis cru des droits sur chaque objet de mon désir.* (A. Gide. *Ronde pour adorer ce que j'ai brûlé.*) → p. 71.

PAMPHLET (ou libelle, satire) Texte violemment polémique destiné à dénoncer en discréditant : *Courtisans ! attablés dans la splendide orgie, La bouche par le rire et la soif élargie [...]* *Mangez, moi je préfère, Vérité, ton pain dur.* (V. Hugo. *Chanson.*) → *Les Tragiques* (d'Aubigné), *Discours des misères de ce temps* (Ronsard), *Dictionnaire philosophique* (Voltaire), *Les Châtiments* (Hugo), *Pamphlets* (Courrier), *J'accuse* (Zola)...

PANTOUM [poésie] Poème constitué de quatre quatrains à rimes alternées dont chacun reprend un vers d'un précédent : *Harmonie du soir* (C. Baudelaire.) → p. 153.

PARABOLE [littérature] Récit court et allégorique*, porteur d'un message, fréquent dans la Bible : *l'ouvrier de la onzième heure* → *exemplaire** (récit).

PARADOXE [figure] Déclaration apparemment illogique, mais comportant une part de vérité : *on était vaincu par sa conquête.* (V. Hugo. *L'Expiation.*) → ironie* → p. 148.

PARALLÈLE [figure] Amplification de la comparaison à l'aide de reprises lexicales, syntaxiques ou stylistiques : *Tout est bien sortant des mains de l'Auteur de chaque chose, tout dégénère entre les mains de l'homme.* (J.-J. Rousseau. *Émile ou de l'éducation.*) → p. 148.

PARAPHRASE Fait de reformuler au lieu d'expliquer ou de justifier : *La paraphrase est l'ennemi de classe de tout candidat en lettres.* (Un ancien correcteur.) → p. 28.

PARATEXTE (ou **entours**) Ensemble des informations ajoutées par l'éditeur en vue de faciliter la compréhension d'un texte : nom de l'auteur, titre de l'œuvre, date de publication, situation de l'extrait, notes explicatives...

PARNASSIENS (poètes) [littérature] En réaction aux effusions lyriques du Romantisme*, et sous l'influence des constats exacts du Réalisme*, ils donnent une priorité absolue à la **perfection formelle de l'écriture**, et s'interdisent tout épanchement personnel en vue de restaurer **l'Art pour l'Art** : *Oui, l'œuvre sort plus belle D'une forme au travail Rebelle, Vers, marbre, onyx, émail.* (T. Gautier. *L'Art.*) → *Gautier, Hérédia, Leconte de Lisle...* → p. 160.

PARODIE Imitation moqueuse, proche de l'ironie puisqu'elle implique une distanciation critique ou comique : *Je suis la terreur de l'univers, l'ami de la Camarde [la mort], la providence des fossoyeurs ; où je passe, il pousse des croix.* (T. Gautier. *Le Capitaine Fracasse.*) pastiche*, plagiat* p. 122.

PAROLE → linguistique*

PARONOMASE [figure] Rapprochement de mots ayant une analogie phonique, souvent en vue de produire une mise en relief : *Il pleure dans mon cœur Comme il pleut sur la ville [...] Il pleure sans raison dans ce cœur qui s'écœure.* (P. Verlaine. *Ariettes oubliées.*) → p. 148.

PASSÉ ANTÉRIEUR et **PLUS-QUE PARFAIT** [temps] Ils expriment une action passée antérieure à une autre action passée ou repérée par un indice : *tout ce qu'on lui avait dit depuis son enfance, quand on lui avait parlé de la ville de Smara.* (J.M. Le Clézio. *Désert.*) → p. 68.

Le passé antérieur, comme le passé simple, désigne un fait précis, limité, essentiel : *Quand le cheikh eut fini de raconter cette histoire* (ibid.)

PASSÉ COMPOSÉ [temps] Il exprime un fait achevé au moment de l'énonciation, et remplace désormais le passé simple : *Quand ils sont arrivés devant les puits [...], ils se sont arrêtés* (ibid.) → p. 68 et 113.

PASSÉ SIMPLE [temps] Il exprime un fait passé, délimité dans le temps, chronologiquement situé, souvent essentiel au sein de l'action : *C'est là que le guide et Nour s'installèrent d'abord pour prier.* (ibid.) → p. 68.

PASSION [psychologie] Désir intense et envahissant altérant la raison, l'équilibre et la morale : *Mes homicides mains, prompts à me venger Dans le sang innocent brûlent de se plonger.* (J. Racine. Phèdre.) → émotion*, sensation*, sentiment*.

PASTICHE Imitation d'une œuvre, quelle que soit l'intention. → parodie*, plagiat*.

PATHÉTIQUE [registre] Il exprime la souffrance et suscite la pitié : *Car, si pendant quelques années, les enfants de la plaine avaient cessé de mourir, la plaine en eût été à ce point infestée que, sans doute, faute de pouvoir les nourrir, on les aurait donnés aux chiens [...]* (M. Duras. Un Barrage contre le Pacifique) → p. 123.

PAUSE [récit] Elle correspond, en narration et en description, à un arrêt sur image, à une expansion de l'écrit par rapport au temps de l'action : *Il y a des engueulades qui rougissent les yeux, bleussent les joues, crispent les poings, arrachent les cheveux [...]* (J. Vallès. L'Enfant.) → ellipse*, scène*, sommaire* → p. 72 et 78.

PAUVRE (rimes) [prosodie] Elles n'ont qu'un seul élément sonore commun : *vont et profond* (P. Verlaine. Charleroi.) → rimes*, riches*, suffisantes* → p. 151.

PERFORMANCE [linguistique] Alors que la compétence, simple talent, consiste à appliquer des règles, la performance, qui tend vers le génie, consiste à les utiliser avec originalité dans des situations variées de communication.

PERFORMATIFS (verbes) [linguistique] Ils installent une communication où **dire**, c'est **faire** (Austin) (à condition d'être conjugués aux premières personnes du présent). À la fois ils nomment une action – ce sont des **mots**, et la **constituent** : *Je t'aime pour toutes les femmes que je n'aime pas* (P. Éluard. Le Phénix.), (cf. illocutoires* (verbes)) ou la **suscitent** : *À quatre pas d'ici je te le fais savoir* (P. Corneille. Le Cid.) – ce sont des **actes** (cf. perlocutoires* (verbes)). → actes de parole → p. 192.

PERFORMATIFS (enjeux) → pactes de lecture* → illocutoire, perlocutoire* → p. 192.

PÉRIODE ORATOIRE [stylistique et rhétorique] Phrase orale aux unités de sens disposées de manière à installer une progression émouvante ou convaincante : *On commençait à sortir, le saccage des étoffes jonchait les comptoirs, l'on sonnait dans les caisses ; tandis que la clientèle/dépouillée, violée, s'en allait à moitié défaite, avec la volupté inassouvie/et la sourde honte/d'un désir contenté/au fond d'un hôtel louche.* (É. Zola. Au Bonheur des dames.) → p. 156.

PÉRIPHRASE [figure] Elle remplace un mot par une phrase : [...] *la foule des malheureuses qui surchargent les rues et donc la crapuleuse audace fait l'opprobre de notre sexe et des hommes qui les fréquentent* (Pétition des Femmes du Tiers État.) → p. 148.

PERLOCUTOIRES Type de verbe performatif* suscitant une action : *elle vous a jusqu'ici tiré généreusement de tous vos embarras ; et soyez sûr (ai-je ajouté seulement pour calmer sa fureur) qu'elle ne vous laissera point dans celui-ci.* (A.R. Lesage. Turcaret.) → actes de parole*, performatifs* (verbes) → p. 193.

PÉRIPÉTIE Rebondissement de l'action : *mon mari avait placé toute sa fortune chez un notaire ; il s'est enfui. Nous avons emprunté ; les clients ne payaient pas. [...] Aujourd'hui, faute de trois mille francs, on va nous saisir* (G. Flaubert. Madame Bovary.) → p. 118.

PÉRORAISON [discours] Sixième moment d'un texte argumentatif, elle résume les idées exprimées : *Le héros n'est pas celui qui se précipite dans une belle mort ; c'est celui qui se compose une belle vie.* (J. Giono. Discours aux Auberges de jeunesse.) → p. 188 et 212.

PERSONNIFICATION Attribution d'une particularité spécifiquement humaine à une chose ou à une idée : *J'avais froid dans le dos en écoutant parler une haine de jolie femme.* (Balzac. Splendeurs et misères des courtisanes.) → p. 149.

PERSPECTIVES DE RECHERCHE (ou AXES DE LECTURE) Exprimées en fin d'introduction, elles détaillent l'hypothèse de lecture et articulent l'argumentation → p. 13.

PERSUADER Obtenir l'adhésion d'autrui en utilisant des arguments autres que logiques ou moraux : – *Quoi, Suzon, il voulait te séduire ? – Oh ! que non ! Monseigneur n'y met pas tant de façon avec sa servante ; il voulait m'acheter.* (Beaumarchais. Le Mariage de Figaro.) → p. 185.

PERSUASION [acte de discours] Recours à tout argument susceptible d'entraîner l'adhésion : *Bolívar reste le dernier, le seul espoir désormais pour les Vénézuéliens de se libérer des*

Espagnols ! Si je livre Bolivar, ce n'est pas Bolivar seul que je livre, mais la liberté, la vie de plusieurs millions d'hommes. (E. Roblès. *Montserrat.*) → actes de discours → p. 192.

PERTINENT Conforme au thème traité et, par suite, convaincant : *Tous les hommes seraient donc nécessairement égaux s'ils étaient sans besoin.* (Voltaire. Article *Égalité* du *Dictionnaire philosophique.*)

PHATIQUE [fonction du langage] → contact* (fonction de) → p. 115.

PICARESQUE (roman) [littérature] Récit d'apprentissage confrontant un personnage un peu « fripon » (pícaro) à des situations souvent symboliques découvrant la diversité des milieux sociaux : *Le ministre se prit à rire en me voyant si âpre à la curée [...] quand vous voudrez des gouvernements ou d'autres choses considérables, vous vous contenterez, s'il vous plaît, de la moitié du profit.* (Le Sage. *L'Histoire de Gil Blas de Santillane.*) → p. 81.

PLAGIAT Imitation intentionnelle et malhonnête → parodie*, pastiche*

PLATES (rimes) → suivies*

PLÉIADE (poètes de la) [littérature] Groupe de poètes de la Renaissance qui épurèrent la langue pour donner naissance au français moderne et illustrèrent les grands thèmes lyriques*, notamment l'amour, la nature et la fuite du temps : *Mais le dormir de l'Aube, aux filles gracieux, Vous tient d'un doux sommeil la paupière sillée. Je vais baiser vos yeux et votre beau tétin Cent fois pour vous apprendre à vous lever matin.* (Ronsard. *L'Amour de Marie.*) → du Bellay, Ronsard → p. 158.

PLÉONASME Doublement d'un mot par un autre de même sens : *Mais enfin je l'ai vu, vu de mes yeux* (La Fontaine. *Le Dépositaire infidèle.*) → redondance*, reprise*

PLP Abréviation de CAPLP : Certificat d'Aptitude au Professorat des Lycées Professionnels.

PLUS-QUE-PARFAIT → passé composé et plus-que-parfait* → p. 68.

POÈME EN PROSE Court récit conçu dans le même esprit et la même écriture qu'un poème en vers, mais affranchi des contraintes de la prosodie → poésie*, récit exemplaire* → p. 154 et 172.

POÉSIE Genre littéraire s'exprimant le plus souvent en vers ; elle sollicite la sensibilité et l'imagination, renouvelle et personnalise le langage, notamment par une triple mise en image : visuelle, sonore et rythmique : *La feuille chue aura le parfum des fleurs fraîches Quand l'automne viendra hanté de feuilles sèches.* (G. Apollinaire. *Lorsque vous partirez.*) → p. 147-155.

La poésie : le genre ; **un poème** : un texte

POÉTIQUE [fonction du langage] → suggestive* → p. 115.

POINT DE VUE À l'origine, lieu d'où l'on observe, et, par suite, vision ainsi permise, puis opinion → focalisation* → externe*, interne*, omniscient*, → p. 69-70.

POLÉMIQUE [registre de langue] Il exprime la contradiction, avec violence le plus souvent (polemos = guerre) : *L'ignorance et la misère, c'est la barbarie ; la peine de mort, c'est la barbarie.* (V. Hugo. *Choses vues.*) → registres de langue → p. 124.

POLYPHONIE Ensemble des voix qui s'expriment dans un récit émanant d'énonciateurs différents : *Et si c'était à refaire Je referais ce chemin [le prisonnier] La voix qui monte des fers Parle aux hommes de demain [le narrateur].* (I. Aragon. *Ballade de celui qui chanta des supplices.*) → narrateur* → p. 69.

POLYSÉMIE Ensemble des différents sens exprimés par un mot : *Feindre [...] d'entendre ce qu'on ne comprend pas, de ne point ouïr ce qu'on entend.* (Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro.*) → p. 6.

PORTRAIT → description → p. 77-80.

POSTÉE (vision) → externe* → p. 80.

PRAGMATIQUE (relation) Rapport de l'énonciateur à son propre énoncé et des divers énonciateurs entre eux : *Tu trembles, et tu n'as pas le courage de m'arracher de toi.* (J. Anouilh. *L'Hermine.*) → concepts d'énonciation* → p. 115.

PRÉCIOSITÉ [littérature] Courant de pensée européen, constitué au début du XVII^e siècle, essentiellement soucieux d'élégance et d'érudition : Euphuisme anglais, Marinisme italien, Gongorisme espagnol, du nom de quelques auteurs en vogue. Héritier, en France, de la tradition courtoise, il est animé par quelques dames tenant salon, désireuses de donner du « prix » à leur personnalité en réaction à la rusticité des mœurs et au mépris des « choses de l'esprit ». Il représente, à cet égard, une étape décisive du mouvement féministe entre Louise Labé et Marivaux. Les Précieux privilégient l'art de la conversation, les jeux littéraires et la lecture des œuvres, mais rendront la préciosité « ridicule » en

- réduisant leur visée initiale à la bienséance sociale et aux bonnes manières → *L'Astrée* (H. d'Urfé), *Benserade et Voiture* (poèmes) → *Les Précieuses ridicules* (Molière) → p. 80.
- PRÉDICTION** [acte de discours] Elle annonce par anticipation : *C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, par une soirée sanglante de cette fin du siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins ; et il ruissellerait du sang des bourgeois.* (É. Zola. *Germinal*.) → actes de discours* → p. 192.
- PRÉJUGÉ** [logique] Opinion transmise et acceptée sans examen critique : *En supprimant le vin, vous détruisez l'homme.* (M. Aymé. *En attendant*.) → p. 194.
- PRÉSENT** [temps] Il exprime à la fois l'**actuel** : *La fourmi pique au talon, l'actualisé* (passé ou futur proche) : *Ce fut un promontoire où la fourmi arrive et l'intemporel* (ou présent gnomique) : *On a souvent besoin d'un plus petit que soi* (La Fontaine. *La Colombe et la fourmi*.) → p. 113.
- Le **présent de discours** exprime les paroles des personnages et les commentaires du narrateur : *Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.* (La Fontaine. *Le Corbeau et le renard*.)
- Le **présent de narration** (ou présent historique) remplace le passé simple pour relater les actions essentielles : *Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie* (La Fontaine. *Le Corbeau et le renard*.)
- PRÉSUPPOSÉ, PRÉSUPPOSITION** [implicite] Rapprochement d'une situation antérieure connue, significative et d'une situation actuelle en vue de transférer le sens de la première sur la seconde : *les églises, que désertait peu à peu la foi chancelante, étaient remplacées par son bazar, dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles.* (É. Zola. *Au Bonheur des dames*.) → implicite*, non-dit*, sous-entendu* → p. 193-194.
- PRÉTÉRITION** Fait de déclarer qu'on ne dit pas quand on le dit cependant : *Je ne sais ce que c'est que la chose que tu appelles religion ; mais je ne puis qu'en penser mal, puisqu'elle t'empêche [...]* *Je ne sais ce que c'est que la chose que tu appelles état ; mais ton premier devoir [...]* (D. Diderot. *Supplément au voyage de Bougainville*.) → p. 144.
- PRINCIPE D'AUTORITÉ** [logique] Fait de fonder sa crédibilité sur une compétence ou une expérience reconnue : *Je me suis rencontré entre deux siècles [...] m'éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue* (Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*.) ; mais aussi, à l'opposé, fait d'exploiter sa notoriété pour se rendre crédible dans un domaine où l'on ne possède ni compétence ni expérience : *il a tué un nègre, c'est très mal. Mais j'ai besoin de lui. C'est un Américain cent pour cent, le descendant d'une de nos plus vieilles familles, il a fait ses études à Harvard, il est officier [...], il emploie deux mille ouvriers dans son usine [...]* (J.-P. Sartre. *La Putain respectueuse*.) → p. 194.
- PROBLÉMATIQUE** Question globale précisant la visée personnelle d'une analyse (dissertation, commentaire...) → hypothèse de lecture* → p. 13.
- PROCÉDÉS D'ÉCRITURE** (ou **figures de style**) Ils permettent de produire un effet et d'en induire du sens → figures de diction, de substitution, d'insistance, d'équivalence et d'opposition → p. 148 : *Elle entre, pareille à une chevelure de femme [...], d'un mouvement continu qui se déploie et rebondit sans cesse, la belle lumière chaude, la lumière de l'été.* [comparaison, personnification, correspondances, effet de rythme, allitérations, effet de réel, disjonction...] (J.M. Le Clezio. *L'Inconnu sur la terre*.)
- PROGRESSION THÉMATIQUE** [argumentation] Elle est fondée sur l'enchaînement des thèmes* et des propos* : « à thème constant », « éclatée », « à propos repris », « linéaire » → p. 188-189.
- PROLEPSE** [argumentation] Fait de répondre par anticipation à une objection prévisible : *Dira-t-on que Catinat et Luxembourg sont de plus grands capitaines que César, parce qu'ils avaient un parc d'artillerie et prenaient en trois jours des places qui auraient arrêté les légions romaines pendant un mois ?* (Stendhal. *Racine et Shakespeare*.)
- PROLEPSE** Évocation anticipée d'un épisode ultérieur en vue de donner du sens : *Des centaines de milliers de travailleurs indigènes saignaient les arbres [...] Le latex coulait. Le sang aussi [...] on évitait encore d'imaginer qu'il s'en trouverait un grand nombre pour venir un jour en demander le prix.* (M. Duras. *Un Barrage contre le Pacifique*.) → analepse* → p. 72.
- PROPOS** Syntagme* constitué par un verbe suivi d'un objet, d'un attribut ou d'un complément de verbe ; il donne une information sur le thème : *Je me suis mise à en parler et le fantasme s'est éloigné de moi.* (M. Cardinal. *Les Mots pour le dire*.) → thème* → progression thématique* → p. 188-189.

PROPOS REPRI (progression à) → thématique (progression) → p. 189.

PROSE POÉTIQUE Elle associe la forme de la prose et l'esprit de la poésie, dont elle exploite les ressources et partage les visées : *Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes.* (Baudelaire. *Les Bienfaits de la Lune.*) → p. 154.

PROSODIE Ensemble des règles relatives à la structure et au rythme du vers → unités de sens*, accent tonique*, coupe* → p. 151-152.

PROSOPOPÉE Fait de donner la parole à un absent, un mort, un être collectif, une abstraction : *Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs ; à peine / Je sens passer sur moi la comédie humaine.* [La Nature] (Vigny. *La Maison du berger.*)

PROSPECTIF [type de texte] Il annonce par anticipation : – *je vais fermer les portes de la guerre. Elles ne s'ouvriront plus.* – *Ferme-les. Mais elles s'ouvriront [...]* *Le jour où les blés seront dorés et pesants, la vigne surchargée, les demeures pleines de coups.* (J. Giraudoux. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu.*) → types de texte → p. 189.

Types particuliers : prophétie, prédiction, anticipation, prospective...

PROTAGONISTES Personnages essentiels d'une pièce de théâtre et, par extension, d'une fiction, voire de la vie publique : *Si je m'en vais vers la joie, comment croire que cela soit pour ta douleur ? [...]* *Sois généreux à ton tour ! Ce que j'ai fait, ne peux-tu le faire à ton tour ? Dépouille-toi ! Jette-tout ! Donne-tout afin de tout recevoir !* (P. Claudel. *Le Soulier de satin.*) → p. 128.

QUIPROQUO [théâtre] Malentendu – source traditionnelle de comique – conduisant à confondre deux situations ou deux personnages : – *Qu'on me l'égorge, qu'on me lui fasse griller les pieds, qu'on me le mette dans l'eau bouillante [...]* – *Qui ? Celui qui m'a dérobé ? – Je parle d'un cochon de lait [...]*. (Molière. *L'Avare.*) → p. 120.

RÉALISTE [registre de langue] Il évoque la réalité telle qu'elle est, sans la transformer par son vécu, son regard, ni ses attentes : *il savait que la mer, ce soir-là, était tiède de la tiédeur des mers d'automne qui reprennent à la terre la chaleur emmagasinée pendant de longs mois.* (A. Camus. *La Peste.*) → registres de langue → p. 123.

RÉALISTE (roman) [littérature] En réaction contre l'illusion lyrique* reprochée au Romanisme, il se donne pour mission de décrire l'être humain et l'ordre social tels qu'ils sont. Il proscriit toute idéalisation, décrit les espèces sociales et fait apparaître l'emprise du milieu sur la personne : *eh bien ! il entrera dans quelques uns de ces mauvais lieux de la pensée appelés journaux, il y jettera ses plus belles idées, il y desséchera son cerveau, il y corrompra son âme, il y commettra ces lâchetés anonymes qui, dans la guerre des idées, remplacent les stratagèmes, les pillages, les incendies, les revirements de bord dans la guerre des condottieri.* (Balzac. *Les Illusions perdues.*) → Balzac, Flaubert, Stendhal → p. 82-83.

RÉCIT (Système énonciatif du) Relation par un narrateur de faits et de propos antérieurs, rédigée le plus souvent à la troisième personne et aux temps du passé : *La dame qui allait chanter se campa, impudique, face à l'assistance, et se hissa dans son corset droit pour faire saillir ses seins en pomme.* (Colette. *Les Vrilles de la vigne.*) → discours*, générique*, narrateur*, narratif* → chap. 5, p. 67-77.

RÉCIT D'ÉVÉNEMENTS Il relate des faits, le plus souvent à la troisième personne, et aux temps du passé, voire au présent ou au futur : *on la mit sur le bûcher, assise et liée avec du fer ; on la couvrit de paille, elle jura beaucoup [...]* ; *mais enfin le feu s'augmenta, et on l'a perdue de vue, et ses cendres sont en l'air présentement.* (Mme de Sévigné, 23 février 1680.) → discours narrativisé*, récit de paroles* → p. 76.

RÉCIT DE PAROLES Il restitue les propos tenus par les personnages au discours direct rapporté*, indirect* et indirect libre* : *cette mêlée de paroles où les paradoxes douteusement lumineux, les vérités grotesquement habillées se heurtèrent à travers les cris, les jugements, les niaiseries* (Balzac. *La Peau de Chagrin*) → récit d'événements → p. 76.

RÉCIT DE VIE Rédigé le plus souvent par un enquêteur, il est destiné à garder en mémoire un genre de vie à partir de souvenirs et de documents fournis par un témoin de son temps : Lamartine, *La Vie de Jacquard* → autobiographique* (récit) (forme) → p. 76.

REDONDANCE Reformulation d'une même idée (fréquente dans les textes d'opinion) : [Le Roi] *peut tout sur les peuples ; mais les lois peuvent tout sur lui. Il a une puissance absolue pour faire le bien, et les mains liées dès qu'il veut faire le mal. Les lois lui confient les peuples comme le plus précieux de tous les dépôts, à condition qu'il sera le père de ses sujets.* (F. Fénelon. *Télémaque.*) → répétition*, reprise* → p. 186.

RÉFÉRENCE CULTURELLE Allusion à un fait extra-textuel, historique ou culturel le plus souvent, en vue de donner du sens à sa pensée : *Tu es le baron absolu de ta fabrique féodale.* (Vigny. *Chatterton*.)

RÉFÉRENT Toute chose désignée par un mot. *Le préjugé est une opinion sans jugement.* (Voltaire. *Dictionnaire philosophique*.) → p. 68.

RÉFÉRENTIELLE [fonction de langage] → dénotative* → p. 115.

REFRAIN Reprise d'un même couplet (ou d'un vers, ou d'une expression) dans une chanson : *Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant ?* (l. Aragon. *Prose du bonheur et d'Elsa*.) → p. 154.

RÉFUTATION [discours] Cinquième moment d'une argumentation, elle réunit les objections et contre-arguments : *Mais il ne s'agit pas alors de la guerre proprement dite, il s'agit de la défense légitime* (Constant) → p. 187 et 212.

RÉFUTER Repousser une objection*, opposer un argument pour contredire la thèse adverse : *C'est le couteau qui a gagné la guerre, pas le canon.* (R. Verce. *Capitaine Conan*.) → p. 187 et 212.

RÉGISTRE DE LANGUE (ou **TONALITÉ**) Dominante dans le choix des mots, des constructions, des effets et des références ; il exprime une vision personnelle, souvent suscitée par une situation ou une intention, et révèle, en retour, l'état d'esprit de l'énonciateur : *Le temps n'est plus, messieurs, où la discorde civile ensanglantait nos places publiques, où le propriétaire, le négociant, l'ouvrier lui-même [...] tremblaient de se voir réveillés tout à coup au bruit des tocsins incendiaires [...]* [pastiche de discours politique] (G. Flaubert. *Madame Bovary*.) p. 130 (niveaux et registres) → registres du comique, p. 122-124 → du tragique, p. 123 → de la vision personnelle, p. 123 et 124.

RÈGLE DES TROIS UNITÉS Elle restreint l'intrigue pour la rendre plus dense : *Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli* (N. Boileau. *Art poétique*.) → p. 126.

RÉIFICATION [figure] Attribution à un être humain d'une particularité propre aux choses : *C'est une drôle de poupée On dirait qu'elle est vraie [...]* *Une image un objet [...]* *Une étude de marché.* (G. Lafaille. *La femme image*.) → p. 149.

REJET Enjambement court d'un vers sur l'autre, s'achevant au début du second : [...] *un tout petit chiffon D'azur sombre* (A. Rimbaud. *Roman*.) → enjambement*, contre-rejet* → p. 152.

RELAIS (narrateur-) Personnage secondaire ayant une raison de relater les événements dont il a été le témoin, mais où il ne joue aucun rôle → p. 68.

RELATIF (pronom) ; **RELATIVE** (proposition) → p. 191.

RENOUVELLEMENT DE L'ÉCRITURE ET DES CONVENTIONS Spécificité du style*, capacité d'un écrivain ou d'une école de faire évoluer le langage et ses codes, et de réinventer la langue → fonction*, mouvement* et unité* (du texte) → p. 13.

RÉPÉTITION Réemploi d'un même énoncé en vue de produire un effet d'insistance : *Il y en avait toujours pour accepter de faire ce que nous refuserions de faire* (M. Duras. *Interview*.) → redondance*, reprise*

RÉPONSE DIFFÉRÉE → discours à réponse différée* → p. 113.

REPRISE Réemploi d'une même forme lexicale ou syntaxique en vue de produire un effet d'insistance : *Je ne veux pas combattre la barbarie avec la barbarie ; je veux combattre la barbarie avec la civilisation.* (V. Hugo. *Choses vues*.) → redondance*, répétition*.

RÉSEAU LEXICAL → champ lexical*

Il semble que le **réseau** diffère du **champ** en ce qu'il intéresse un ensemble sémantique particulier : d'un auteur, d'un courant, d'une époque, d'un milieu... dont les éléments se trouvent unis par une relation spécifique : *Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.* (É. Zola. *Germinal*.) → p. 5.

RESTRICTION [complément] Elle limite l'accomplissement d'une action (et d'une argumentation) par choix personnel après estimation : *tout valet que je suis, je n'ai pas eu de grande liaison avec les soubrettes : je n'aime pas l'esprit domestique ; mais à ton égard c'est une autre affaire* [les deux interlocuteurs sont des maîtres travestis en valets] (Marivaux. *Le Jeu de l'amour et du hasard*.) [dans cet exemple, la restriction est exprimée par la proposition indépendante] → compléments circonstanciels → p. 191.

RHÉTORIQUE (question) → oratoire*

RHÉTORIQUE Associée à l'éloquence, elle a toujours eu pour visée l'art de convaincre, notamment dans trois domaines : le **délibératif** pour démontrer et réfuter le **judiciaire** pour accuser et défendre, l'**épidictique** pour louer ou blâmer. De nos jours, la rhétorique nourrit, avec la logique et la stylistique, la **mise en œuvre du discours argumentatif**, tant écrit qu'oral → p. 187-188.

RICHERS (rimes) [prosodie] Elles ont au moins trois éléments sonores communs : *siffle* et *gifle* (P. Verlaine. *Charleroi.*) → rimes*, pauvres*, suffisantes* → p. 150.

RIME Retour d'un même son en fin de vers d'un vers à l'autre : *Plutôt des bouges Que des maisons Quels horizons De forges rouges* (P. Verlaine. *Charleroi.*) → alternées*, embrassées*, pauvres*, suffisantes*, suivies* → p. 150.

RIME INTÉRIEURE Retour d'un même son au sein d'un même vers : *C'est l'essaim des Djinns qui passe Et tourbillonne en sifflant* (V. Hugo. *Les Djinns.*) → p. 151.

RIMES NORMANDES (ou **défectueuses**) Elles riment soit pour l'œil, soit pour l'oreille : *Il vit ainsi doucement sans savoir pourquoi Il est né un jour. Un autre jour il mourra* (F. Jammes. *Il s'occupe.*) → p. 150.

ROMANTISME Mouvement européen et français, acquis à l'essor de la sensibilité dès le XVIII^e siècle (Rousseau) et en réaction à la Révolution Industrielle, il bouleverse la vie littéraire, artistique et politique du XIX^e siècle en privilégiant les émotions et l'expression personnelles. Il évolue, en France, du lyrisme individuel à la générosité sociale en prenant la défense des minorités défavorisées, victimes de l'oppression et de la pauvreté. Il affranchit la création littéraire des règles et des conventions, célèbre la nature et l'exotisme, redécouvre le Moyen Âge et annonce le fantastique : *Recomposez, si vous le pouvez, les fictions aristocratiques ; essayez de persuader au pauvre, lorsqu'il saura bien lire et qu'il ne croira plus, lorsqu'il possèdera la même instruction que vous, essayez de lui persuader qu'il doit se soumettre à toutes les privations, tandis que son voisin possède mille fois le superflu [...]* (Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe.*) → Hugo, Lamartine, Musset, G. Sand, Vigny... → p. 82 et 159-160.

ROMANESQUE [registre de langue] Il caractérise une vision heureuse de la vie : *elle envoyait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments [sic] qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner.* (G. Flaubert. *Madame Bovary.*) → registres de langue → p. 123.

RONDEAU [poésie] Poème de treize vers, construit sur deux rimes et comportant un refrain : *Car l'alliance se fit telle, Par un doux baiser que j'eus d'elle, Sans percer aucune infamie, Dedans Paris.* (C. Marot. *Dedans Paris.*)

RYTHME DE LA PHRASE → p. 155-156.

RYTHME DU VERS Il naît de la pose d'un accent tonique* sur la dernière syllabe prononcée d'une unité de sens et de construction : *Se ven/ge, ayant de droit de porter une tā/me, Nō/ble par une intri/gue, hom/me sur une fem/me* [2 syll. + 10 syll. + 1 syll. + 5 syll. + 1 syll. + 5 syll.] (V. Hugo. *Ruy Blas.*) → p. 151-152.

SATIRIQUE [registre] Il se moque avec violence pour dénoncer et discréditer : *Mourir sans vider mon carquois ! Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange Ces bourreau barbouilleurs de lois !* (A. Chénier. *Iambes.*) → registres de langue → p. 122 et 155.

SCÈNE [récit] Narration et descriptions allongées pour donner de l'importance au fait ou à l'objet évoqué : *Pour manger, il ne se servait que de son Opinel. Il coupait le pain en petits cubes, déposés près de son assiette, pour y piquer des bouts de fromage, de charcuterie, et saucer.* (A. Ernaux. *La Place.*) → ellipse*, pause*, sommaire* → p. 72.

SCÈNE [théâtre] Subdivision d'un acte* définie par l'entrée ou la sortie d'un personnage → acte*.

SCÈNE DE GENRE Situation souvent évoquée au théâtre ou dans un roman (rencontre amoureuse, naissance d'un enfant, trahison...) : *Elle ne se doutait pas qu'il était en train d'adorer sa gaucherie et qu'il gardait le silence pour la faire durer.* (A. Cohen. *Belle du Seigneur.*)

SCHÉMA ACTANCIEL → analyse actancielle*.

SCHÉMA NARRATIF → analyse narrative* [les « schémas » semblent déjà bien sommaires au lycée...]

SÉMANTIQUE → linguistique*

SENSATION [psychologie] Impression physique précise éprouvée par l'intermédiaire d'un des cinq sens (vue, ouïe, odorat, goût et toucher) : *Mais on gèle ici ! Je frotte l'une contre*

- l'autre mes mains grises de froid sous le blanc liquide qui se craquelle.* (Colette. *La Vagabonde*.)
→ émotion*, passion*, sentiment*
- SENTIMENT** [psychologie] Certitude d'origine affective nourrie d'émotions, de désirs, de valeurs et d'imagination : *ignorant son amour, incapables, s'ils l'avaient connu, de s'y intéresser et de faire autre chose que d'en sourire comme d'un enfantillage, ou de le déplorer comme une folie.* (M. Proust. *Du Côté de chez Swann*.) → émotion*, passion*, sensation*
- SIMULATION** [concept d'énonciation] Tromperie intentionnelle, soit par rétention d'information, soit par ruse ou mensonge : *Covielle – Ce qu'il y a d'avantageux pour vous, c'est qu'il est amoureux de votre fille. M. Jourdain – Le fils du Grand Turc ? Covielle – Oui ; et il veut être votre gendre.* (Molière. *Le Bourgeois Gentilhomme*.) → p. 115.
- SLOGAN** → formule expressive* → p. 63.
- SOMMAIRE** [récit] Énoncé résumant une action : *et comme le scandale en était public, elle donna sa démission, et a vécu plus de quarante ans cachée dans un autre couvent.* (Saint-Simon. *Monsieur de Ségur et l'abbesse de la Joye*.) → p. 72.
- SONNET** Poème à forme fixe composée de deux quatrains et deux tercets aux rimes tour à tour embrassées* et alternée* → p. 153.
- SOUS-ENTENDU** [implicite] Énoncé comprenant un indice discret permettant d'y découvrir un sens non formulé : *À n'importe quelle heure du jour ou de la nuit où il pourrait vous être commode de me voir, faites-moi chercher, et je serai trop heureuse d'accourir. Le ferez-vous ?* (M. Proust. *Du côté de chez Swann*.) → implicite*, non-dit*, présupposition* → p. 193.
- SOUTENU** [niveau de langue] Correct et châtié, il révèle un bon niveau culturel, souvent imposé par une situation de communication : *Nos édiles [conseillers municipaux] se sont-ils avisés du danger que pouvaient présenter les cadavres putréfiés de ces rongeurs ?* (A. Camus. *La Peste*.) → courant*, familier* → p. 122.
- SPÉCIFIQUE** Propre à une catégorie et présentant des particularités distinctives : *il portait en bandoulière une petite boîte de fer-blanc contenant des cartouches, suspendue à un cordon de soie verte ; son stylet [poignard] était placé dans une poche de côté, et il tenait à la main le beau fusil de Manton [armurier célèbre] chargé à balles.* (P. Mérimée. *Solomba*.)
- STRATAGÈME** Moyen détourné, fondé sur la ruse, permettant d'arriver à ses fins : *Quand un orfèvre l'eut examinée, il se trouva que c'était une feuille d'or appliquée à la dent, avec beaucoup d'adresse ; mais on commença par faire des livres, et puis on consulta l'orfèvre.* (Fontenelle. *Histoire des oracles*.)
- STROPHE** Ensemble codifié de vers, correspondant au paragraphe en prose et constituant une unité de sens.
- STYLE** Langage personnel et innovant exprimant la performance* d'un écrivain capable de renouveler la langue, les conventions et les thèmes : *L'amour ne fut pour moi qu'un matelas d'aiguilles.* (Baudelaire) → p. 147.
- STYLISTIQUE** → linguistique*
- SUBJECTIF** Propre à une personne, donc sujet à caution puisqu'exprimant une individualité isolée, façonnée par un caractère, des intérêts, des valeurs... (contrairement à l'objectivité qui donne une représentation exacte et impartiale de la réalité) : *Il professait que la femme est sans force contre la réclame [la publicité], qu'elle finit fatalement par aller au bruit [solicitation tapageuse]* (É. Zola. *Au Bonheur des dames*.) → subjectivisme*, modalisation* → p. 116.
- SUBJECTIVÈME** Énoncé exprimant un jugement de valeur : *un précepteur qui eût plutôt la tête bien faite que bien pleine* (Montaigne. *Les Essais*.) → axiologique* → p. 116.
- SUBJONCTIF** Mode de l'interprétation, utilisé notamment dans la proposition subordonnée après un verbe principal exprimant une perception, une opinion, une appréciation..., et, en proposition principale, pour exprimer le souhait, l'ordre, l'indignation... ainsi que la supposition* et la concession* : *Et mademoiselle Marine veut bien aussi qu'on prenne la liberté de la saluer ?* (A. Lesage. *Turcaret*.) *Ah ! que le temps vienne où les cœurs s'éprennent.* (A. Rimbaud) → p. 113.
- SUBORDONNÉE** (proposition) « Sous ordonnée », elle dépend d'une proposition principale : *Quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra.* (B. Pascal. *Pensée*.) → subordonnés* (phrase à éléments) → connecteurs* → circonstancielle*, complétive*, relative* → p. 191-192.
- SUBORDONNÉS** (phrase à éléments) [syntaxe] Phrase souvent argumentative, caractérisée par la présence de conjonctions de subordination et de propositions circonstancielle

qu'elles introduisent (ainsi que de propositions subordonnées complétives et relatives) : *Le principe de démocratie se corrompt, non seulement lorsqu'on perd l'esprit d'égalité, mais encore quand on prend l'esprit d'égalité extrême, et que chacun veut être égal à ceux* [prop. sub. circonstancielle] *qu'il choisit pour lui commander* [prop. sub. relative] (Montesquieu. *L'Esprit des lois.*) → p. 186 et 191-192.

SUJET (grammaire) → p. 191.

SUGGESTION Fait de susciter des impressions en vue de faire savoir ce qu'on pense sans recourir à sa formulation en termes explicites* : *Mon champ me donne sa chair et ma vigne mon sang.* (R. Rolland. *Colas Breugnon.*) → suggestive* (fonction du langage) → p. 5-6, 115.

SUGGESTIVE (ou **POÉTIQUE**) [fonction du langage] Aptitude du langage à rendre un message plus attrayant, plus convaincant, plus personnel, en suscitant chez l'allocutaire* des impressions et des interprétations : *Et je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange, De lambeaux pleins de sang et de membres affreux Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.* (J. Racine. *Athalie.*) → fonctions du langage → p. 115 → stratégie suggestive → p. 79.

SUIVIES (ou **plates**) (rimes) Ainsi disposées : a a b b → alternées*, embrassées* → p. 151.

SUPPOSITION [complément de] Il exprime une éventualité ou une hypothèse : *S'il fallait qu'elle me vînt visiter en équipage de grande dame et qu'elle manquât par mégarde à saluer quelqu'un du quartier [...]* (Molière. *Le Bourgeois Gentilhomme.*) → complément circonstanciel* → p. 191.

SURRÉALISME [littérature] Courant littéraire et artistique qui réalisa une révolution culturelle entre 1920 et 1935. Héritier du Futurisme et du Dadaïsme, il récuse toutes les valeurs morales et toutes les conventions culturelles. Il s'efforce surtout de libérer l'inconscient en pratiquant « l'écriture automatique », affranchie du contrôle de la raison, et en rapprochant des réalités apparemment incompatibles afin d'en induire un sens plus vrai que le réel : *Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi : le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau ?* (A. Breton. *Nadja.*) → Soupault ; Desnos ; Magritte ; Dali → zeugme* → p. 161.

SYMBOLE Métaphore établie à valeur universelle, représentant le plus souvent une abstraction : *Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris* (C. Baudelaire. *La Beauté.*) → comparaison*, métaphore*, allégorie* → p. 149.

SYMBOLISTES (poètes) [littérature] Héritiers du Romantisme* par la volonté de susciter des émotions, et du Parnasse* par le souci d'exploiter toutes les ressources de l'écriture, en réaction aussi contre le Réalisme* et le Naturalisme* jugés trop réducteurs, ils s'efforcent d'établir des **correspondances entre le monde de l'esprit et le monde de la réalité** (ainsi qu'au sein de l'écriture entre les perceptions) afin de **dépasser les apparences et donner du sens aux symboles** : *Et dès lors, je me suis baigné dans le poème De la mer, infusé d'astres et latescent, Dévorant les azurs verts où, flottaison blême Et ravie, un noyé pensif parfois descend.* (A. Rimbaud. *Le Bateau ivre.*) → Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine... → p. 160.

SYNCHRONIQUE (étude) Analyse de la langue à un moment donné de son évolution ; exemple : *sentir* et *savoir*, *artisan* et *artiste* ont été longtemps synonymes.

SYNÈRESE Prononciation d'un groupe de deux voyelles en une seule syllabe produisant un seul son : *Je verrai votre ennui dans chaque nuit lunaire.* (G. Apollinaire. *Il y a.*) dièrèse → p. 151.

SYNTAGME Terme de linguistique désignant une unité de sens et de construction : *Ne nous attardons pas / dans les généralités.* (E. Ionesco. *La Leçon.*) → p. 151.

SYNTAXE → linguistique*

SYNTHÈSE Tierce partie d'un raisonnement dialectique* dépassant l'opposition représentée par la démonstration* et la réfutation* → p. 188.

SYNOPTIQUE (mode, organisation, structure, tableau...) → descriptif* (arbre) → p. 77-78.

SYSTÈME ÉNONCIATIF Mode de production d'un énoncé* et spécificités respectives des types d'énonciation → récit*, p. 67-77, discours*, p. 113-116 et générique*, p. 114.

SYSTÈME DE VALEURS Ensemble de normes morales impliquant une hiérarchie et dégageant un idéal : *Rien n'est beau que le vrai, Le vrai seul est aimable* (N. Boileau. *Art poétique.*)

TÉMOIGNAGE [argument] Déclaration d'une personne ayant assisté ou participé à un événement dont il certifie l'authenticité : *Il fallait [...]* *que le terroriste décidât seul, exécutât seul ; toute la force de la police est dans la délation ; le meurtrier qui agit seul ne risque pas de se dénoncer lui-même.* (A. Malraux. *La Condition humaine.*) → p. 186.

TENSION [concept d'énonciation] Malaise ressenti par un interlocuteur, ou les deux interlocuteurs, au cours d'un entretien : *Ah ! tu me fais mourir. De tes conseils plutôt songe à me secourir.* (Molière. *Tartuffe*.) → pragmatique* (relation) → p. 115.

THÉÂTRE DE L'ABSURDE → p. 131. → absurde (théâtre de l') → p. 127.

THÉÂTRALITÉ Invention investie dans la mise en scène d'une pièce de théâtre : *(Le Roi est assis sur son trône. On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. [...]) Maintenant, il n'y a plus rien sur le plateau, sauf le Roi sur son trône dans une lumière grise. Puis le Roi et son trône disparaissent également.)* (E. Ionesco. *Le Roi se meurt*.) → p. 118.

THÉMATIQUE (progression) Enchaînement de thèmes* et de propos* : *Garcin le lâche tient dans ses bras Estelle l'infanticide.* (J.-P. Sartre. *Huis-clos*.) → p. 188-189.

THÈME Énoncé situé en tête de phrase ; puis groupe de mots situé avant le verbe et constituant le groupe nominal sujet ; puis idée exprimée dans une phrase, un paragraphe, un extrait : *Avec son casque de cheveux dorés, surabondants, exaltés par un récent brushing, avec sa bouille de madone raphaélisque retouchée au rouge baiser, ses yeux à sclérotique très blanche incrustée d'ambre, elle était mieux que bien.* (H. Bazin. *Le Démon de minuit*.) → p. 188.

THÉMATISATION → antéposition → p. 116.

THÈME CONSTANT (progression à) → thématique* (progression) → p. 189.

THÈME-TITRE Énoncé introduisant une description ou un épisode*, à la manière d'un titre intégré, et lui donnant du sens : *Voilà le carrefour de la vie, jeune homme, choisissez. Vous avez déjà choisi : vous êtes allé chez notre cousin de Beauséant, et vous y avez flairé le luxe [...]* (Balzac. *Le Père Goriot*.) → p. 78.

THÈSE Opinion défendue par une argumentation : *La loi, en général, est la raison humaine, en tant qu'elle gouverne tous les peuples de la terre ; et les lois politiques et civiles de chaque nation ne doivent être que les cas particuliers où s'applique cette raison humaine.* (C. Montesquieu. *L'Esprit des lois*.) → p. 187-188.

TIRADE Longue réplique dans laquelle un personnage développe sa pensée : *D'ailleurs un bel esprit n'est pas nécessaire pour faire son chemin. [...] Il suffit d'un certain usage, d'une routine que l'on ne manque guère d'attraper. [...] Nous nous étudions à prendre ce que le monde a de meilleur.* (J.F. Le Sage. *Turcaret*.) → p. 120.

TIRET Signe de ponctuation introduisant une réplique dans le texte théâtral (et indiquant, par suite, le changement d'interlocuteur), ou isolant un énoncé au sein d'une phrase : [...] *sans la rendre inconstante, pas même infidèle – car, en effet, je n'occupe pas seulement sa tête.* (C. de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*.)

TON Timbre de voix traduisant une tonalité* : *Soyons raisonnables ; condamnez les amants déloyaux, les conteurs de sornettes, à être jetés dans la rivière une pierre au col, à merveille ; enfermez les coquettes entre quatre murailles, fort bien ; mais les amants fidèles, dressez-leur de belles et bonnes statues pour encourager le public.* (Marivaux. *La Surprise de l'amour*.)

TONALITÉ → registre de langue → p. 122.

TRAGÉDIE CLASSIQUE Pièce de théâtre confrontant un personnage à un destin dramatique, contraint de faire un choix douloureux entre un devoir et une passion (Corneille), ou des passions antagonistes (Racine), aux dépens, bien souvent, de ses attentes et de sa vie : *– Tu préfères la mort à l'amour de Pauline ! – Vous préférez le monde à la bonté divine* (P. Corneille. *Polyeucte*.) → drame romantique*. → Corneille et Racine au XVII^e siècle, puis Montherlant, Giraudoux et Cocteau au XX^e. → p. 125-126.

TRAGI-COMÉDIE Pièce de théâtre associant le tragique au comique et, plus particulièrement, dont l'intrigue est romanesque et le dénouement heureux : *Espère en ton courage, espère en ma promesse ; Et possédant déjà le cœur de ta maîtresse, Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.* (P. Corneille. *Le Cid*.) → p. 125.

TRAGIQUE [registre de langue] Il évoque l'échec dramatique, le risque de mort, la mort annoncée d'un héros victime de son destin : *Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute sachant que c'en est une. [...] Plus je mesure ce qu'il y a d'injuste et d'atroce dans ce que je fais, plus je m'y enfonce, parce que plus je m'y plais.* (Montherlant. *La Reine morte*.) → registres du tragique* → p. 123.

TRANSFIGURATION POÉTIQUE Métamorphose de la réalité par l'invention verbale en vue d'en faire apparaître la cocasserie plaisante, la beauté cachée ou le sens symbolique :

*Ce lac dur oublié, que hante sous le givre Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui. [les battements d'ailes d'un cygne prisonnier d'un lac gelé] (S. Mallarmé. *Le Cygne*.) → p. 154 (chap. 7.5.).*

TRANSFORMATIF [verbe] Il révèle une modification décisive de la situation (début, poursuite, fin...) : *Fantôme c'est ma glace où la nuit se prolonge* (Desnos) → p. 116.

TRANSFORMATION [récit] Modification discernée au sein de tout récit, dont elle est la marque spécifique : *Alors j'ai tiré quatre fois sur un corps inerte [...]. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.* (A. Camus. *L'Étranger*.) → analyse narrative* → p. 73.

TRANSPARENCE [concept d'énonciation] Clarté d'un message susceptible d'être compris, notamment de la personne pour laquelle il a été conçu : *Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez : le souffre, le bûcher, le gril... Ah ! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres.* (J.-P. Sartre. *Huis-clos*.) → p. 115.

TRAVESTISSEMENT Emprunt d'une fausse identité, d'un vêtement et d'un comportement destinés à induire en erreur son interlocuteur : *J'ai d'ailleurs suggéré à Amphitryon de venir surprendre sa femme à l'aurore, de façon qu'il soit le premier témoin et le garant de l'aventure.* [Ayant pris l'apparence d'Amphitryon, Jupiter passe une nuit avec son épouse Alcmène.] (J. Giraudoux. *Amphitryon* 38.) → p. 125.

TYPE DE TEXTE Catégorie de textes définis par leur fonction dominante → narratif*, descriptif*, explicatif*, évaluatif*, démonstratif*, délibératif*, injonctif* et prospectif* → p. 189-190.

TYPLOGIE Classement d'un ensemble destiné à faire apparaître les particularités de chaque composante → fonctions du langage, fonctions logiques, types de textes, registres de langue, figures de style...

UNITÉ DE SENS ET DE CONSTRUCTION (ou **syntagme**) Groupe de mots construit sur un modèle grammatical reconnu (exemples : le groupe nominal prépositionnel*, la proposition subordonnée conjonctive*...), présentant à lui seul une signification et jouant un rôle dans la phrase : *Le rétablissement [la renaissance] des sciences et des arts [groupe nominal sujet] a-t-il contribué à épurer [groupe verbal] ou à corrompre les mœurs ? [groupe complément coordonné]* (J.-J. Rousseau. *Discours sur les sciences et les arts*.) → p. 151 et 156.

UNITÉ DU TEXTE Fait dominant donnant au texte sa cohérence et le constituant en ensemble signifiant → fonction* et mouvement* du texte → renouvellement de l'écriture et des conventions → p. 13.

UNIPERSONNELS (verbes) Ils nomment deux ensembles d'actions dont on ignore (ou ignorait) les référents* : les verbes désignant les phénomènes météorologiques (*il pleut, il neige, il vente, il tonne...*) et les verbes faisant référence à une **nécessité** (*il faut, on doit, il convient, il s'agit...*) : *Peut-être faut-il, pour renouveler les espèces, dix fois plus de temps qu'il en est accordé à leur durée.* (D. Diderot. *Le Rêve d'Alembert*.) → impersonnelle* (forme) → p. 116.

VALEUR Norme morale, sociale ou culturelle : *L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait.* (J.-P. Sartre. *L'Existentialisme est un humanisme*.)

VAUDEVILLE (dit aussi **théâtre de boulevard**) (Chanson moqueuse à l'origine, puis comédie incluant de telles chansons.) Pièce de théâtre populaire destinée à distraire, elle privilégie les thèmes à la mode, notamment les déboires du couple, ainsi que la verve comique et les ressources de la mise en scène : – *Tu voulais être aimé.* – *Oui, mais pas tant que ça !* – *Je t'ai donné plus que tu me demandais !* – *Justement...* (Porto-Riche. *Amoureuse*.) → Courteline, Feydeau, Labiche → p. 126.

VERVE Imagination, fantaisie et faconde dans l'inspiration et le discours : *De vos bienfaits je n'aurai nulle envie, Tant que je trouverai, vivant ma libre vie, Aux fontaines de l'eau, dans les champs le grand air, À la ville un voleur qui m'habille l'hiver [...]. Où je puis, à midi, sans souci du réveil, Dormir la tête à l'ombre et les pieds au soleil.* (V. Hugo. *Ruy Blas*.)

VISION → focalisation*, point de vue* → p. 69-70.

ZEUGME Alliance de mots contradictoires* rapprochant des termes appartenant à des modèles grammaticaux différents : *Ah ! savez-vous le crime et qui vous a trahie.* (J. Racine. *Iphigénie*.) ou, plus souvent, à des champs sémantiques* différents : *ce roi bien aimé [...]. qui dirige d'une main si ferme et si sage le char de l'État parmi les périls incessants d'une mer orageuse.* (G. Flaubert. *Madame Bovary*.) → p. 149.