

BAC 2003

Français

1^{res} L-ES-S

Les Sujets

Corrigés

A B C
BAC

- *Tous les sujets du bac 2002
et des sujets supplémentaires*
- *Des analyses détaillées
des corrigés complets*
- *Des conseils de méthode
et un mémento*

NATHAN

l'Etudiant

GUIDE MÉTIER

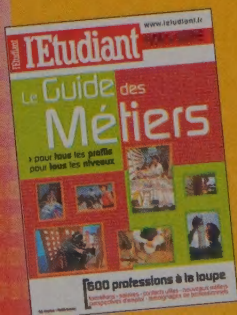
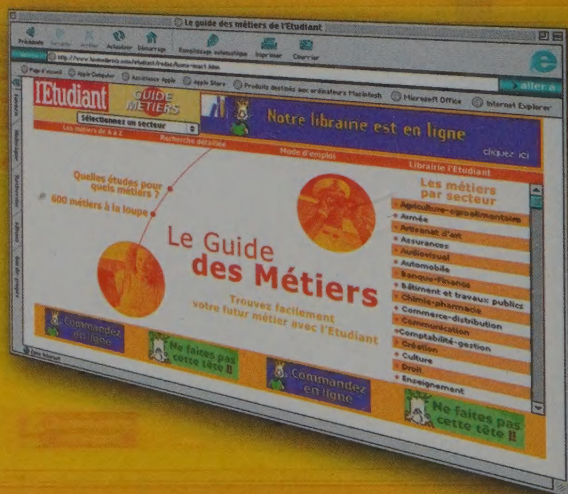
www.letudiant.fr



● Quelles études
pour quels
métiers ?

● 600 métiers à la loupe

● Trouvez facilement
votre futur métier avec l'Etudiant



Retrouvez toutes les informations
dans le *Guide des Métiers* en vente
chez votre marchand de journaux.

BAC 2003

Français

1^{res} L-ES-S

Les Sujets

Corrigés

A B C
BAC

Éliane ITTI

Agrégée des Lettres

Laurent PALUEL-MARMONT

Agrégé de Grammaire

Professeur au Lycée Descartes, Tours

Aurélie ROCHE

Professeur certifié de Lettres modernes

NATHAN

PRÉSENTATION

Ces *Sujets ABC BAC* ont été conçus pour vous aider à préparer efficacement les épreuves de Français des séries L, ES et S. Ils vous permettent de vous entraîner sur les tout derniers sujets posés au bac, et contiennent aussi beaucoup d'informations utiles pour bien aborder l'épreuve.

■ 10 sujets corrigés

- Cet ouvrage contient 10 sujets complets corrigés, proposés en France métropolitaine ainsi que dans les DOM-TOM et les Centres étrangers à la session de juin 2002.
- Une seconde partie de 10 sujets supplémentaires vous permet un entraînement plus intensif en fonction de vos difficultés.
- Tous les sujets sont enrichis d'un « Coup de pouce ».

■ Une analyse détaillée systématique

Une rubrique « Coup de pouce » vous présente, sujet après sujet :

- une analyse du corpus ;
- des pistes pour répondre aux questions ;
- une proposition de plan pour le développement des travaux d'écriture.

■ Un classement thématique

- Les deux parties composant cet ouvrage présentent un découpage par objets d'étude, conformément au programme en vigueur.
- Un à deux sujets complets sont proposés par objet d'étude.

■ Des compléments utiles

- En début d'ouvrage : les Instructions officielles concernant l'épreuve, des conseils pratiques et méthodologiques pour mieux l'aborder.
- En fin d'ouvrage : un tableau d'histoire littéraire ; un lexique des principaux termes de l'analyse littéraire ; un index des auteurs.

SOMMAIRE

Instructions officielles	6
Conseils pratiques	9
Tableau thématique	16

Sujets complets corrigés

La Poésie

1 Le sonnet, France métropolitaine, juin 2002 (série L)	18
2 Poésie et langage, Asie, juin 2002 (série L)	36

Le Théâtre

3 La scène d'exposition, Inde, juin 2002 (séries L-ES-S)	54
4 Faux-semblants, Asie, juin 2002 (séries ES-S)	74

Convaincre, persuader et délibérer

5 La guerre, France métropolitaine, juin 2002 (séries ES-S)	90
6 La préface, Centres étrangers I, juin 2002 (séries ES-S)	107

Le Biographique

7 Souvenirs, Amérique du Nord, juin 2002 (séries ES-S)	122
---	-----

L'Épistolaire

8 D'écrivain à écrivain, Amérique du Nord, juin 2002, (série L) .	139
9 Réflexion sur l'écriture, Liban, juin 2002 (Série L)	158

Les Réécritures

10 Le choix de la liberté, Polynésie, juin 2002 (série L)	178
--	-----

Sujets supplémentaires

La Poésie

- 11 Paysage et état d'âme, sujet type (Séries ES-S) 196

Le Théâtre

- 12 Le tragique, sujet type (séries ES-S) 204
- 13 Voir sans être vu, sujet type (série L) 212

Convaincre, persuader et délibérer

- 14 La déchéance de la femme par la faim, Polynésie, juin 2002
(séries ES-S) 219
- 15 Critique de la poésie, sujet type (série L) 226

Le Biographique

- 16 Qui était George Sand ?, La Réunion, juin 2002 (séries E-ES) .. 233
- 17 Les enjeux du biographique, sujet type (séries ES-S) 239

L'Épistolaire

- 18 Lettre et autoportrait, Antilles-Guyane, juin 2002 (série L) ... 246

Les Réécritures

- 19 La littérature au second degré, Centres étrangers I
juin 2002 (série L) 252
- 20 Enfance, sujet type (série L) 258

Annexes

- Tableau d'histoire littéraire 269
- Lexique 272
- Index des auteurs 276

INSTRUCTIONS OFFICIELLES

Extrait du B.O. du 28 juin 2001

L'ÉPREUVE ÉCRITE

Les épreuves anticipées de français vérifient les compétences acquises en français tout au long de la scolarité et portent sur les contenus du programme de la classe de première.

Elles évaluent les compétences et connaissances suivantes :

- maîtrise de la langue et de l'expression orale et écrite ;
- aptitude à lire, à analyser et à interpréter des textes ;
- aptitude à tisser des liens entre différents textes pour dégager une problématique ;
- aptitude à mobiliser une culture littéraire fondée sur les travaux conduits en cours de français, sur des lectures et une expérience personnelles ;
- aptitude à construire un jugement argumenté et à prendre en compte d'autres points de vue que le sien ;
- exercice raisonné de la faculté d'invention.

Durée : 4 heures ; coefficients : 3 en série L, 2 en séries ES et S, 2 en séries STT, SMS, STL, STI, hôtellerie, techniques de la musique et de la danse.

Les sujets prennent appui sur un ensemble de textes (corpus) distribués au candidat, éventuellement accompagnés par un document iconographique si celui-ci contribue à la compréhension ou enrichit la signification de l'ensemble. Ce corpus pourra également consister en une œuvre intégrale brève ou un extrait long (n'excédant pas trois pages). Il doit être représentatif d'un ou de plusieurs objets d'étude du programme de première imposés dans la série du candidat, et ne doit pas réclamer, à celui-ci, un temps de lecture trop long.

Une ou deux questions portant sur le corpus et appelant des réponses rédigées peuvent être proposées aux candidats. Elles font appel à leurs compétences de lecture et les invitent à établir des relations entre les différents documents et à en proposer des interprétations. Ces questions peuvent être conçues de façon à aider les candidats à élaborer l'autre partie de l'épreuve écrite, la partie principale consacrée à un travail d'écriture.

Lorsque de telles questions sont proposées, le barème de notation est explicitement indiqué, le nombre de points attribué aux questions n'excède pas 4 points dans les sujets des séries générales et 6 points dans les sujets des séries technologiques.

Qu'il soit ou non accompagné de questions, le sujet offre aux candidats le choix entre trois types de travaux d'écriture, liés à la totalité ou à une partie des textes étudiés : un commentaire ou une dissertation ou une écriture d'invention. Cette production écrite est notée au minimum sur 16 points pour les sujets des séries générales et sur 14 points pour les sujets des séries technologiques quand elle est précédée de questions, sur vingt dans toutes les séries quand il n'y a pas de questions.

Le commentaire porte sur un texte littéraire. Il peut être également proposé au candidat de comparer deux textes. En séries générales, le candidat compose un devoir qui présente de manière organisée ce qu'il a retenu de sa lecture, et justifie son interprétation et ses jugements personnels. En séries technologiques, le sujet est formulé de manière à guider le candidat dans son travail.

La dissertation consiste à conduire une réflexion personnelle et argumentée à partir d'une problématique littéraire issue du programme de français. Pour développer son argumentation, le candidat s'appuie sur les textes dont il dispose, sur les « objets d'étude » de la classe de première, ainsi que sur ses lectures et sa culture personnelle.

L'écriture d'invention contribue, elle aussi, à tester l'aptitude du candidat à lire et comprendre un texte, à en saisir les enjeux, à percevoir les caractères singuliers de son écriture. Elle permet au candidat de mettre en œuvre d'autres formes d'écriture que celle de la dissertation ou du commentaire. Il doit écrire un texte, en liaison avec celui ou ceux du corpus, et en fonction d'un certain nombre de consignes rendues explicites par le libellé du sujet.

L'exercice se fonde, comme les deux autres, sur une lecture intelligente et sensible du corpus, et exige du candidat qu'il se soit approprié la spécificité des textes dont il dispose (langue, style, pensée), afin d'être capable de les reproduire, de les prolonger, de s'en démarquer ou de les critiquer.

En aucun cas on ne demande, le jour de l'examen, l'écriture de textes de pure imagination, libre et sans contrainte. Le document iconographique, s'il est joint au corpus, ne peut servir que de support. En aucun cas il ne sera demandé d'en faire une étude pour lui-même.

L'écriture d'invention peut prendre des formes variées. Toutefois, comme elle se fonde sur les contraintes littéraires des genres inscrits au programme de la classe première, et qu'elle doit se prêter à une évaluation objective des correcteurs, elle s'inscrit dans les orientations suivantes :

- article (éditorial, article polémique, article critique – éloge ou blâme –, droit de réponse...);
- lettre (correspondance avec un destinataire défini dans le libellé du sujet, lettre destinée au courrier des lecteurs, lettre ouverte, lettre fictive d'un des personnages présents dans un des textes du corpus...);
- monologue délibératif, dialogue (y compris le dialogue théâtral);
- discours devant une assemblée;

- essai ;
- récit à visée argumentative sous forme de fable, d'apologue...

Pour la série littéraire, on ajoutera :

- amplification (écriture dans les marges ou les ellipses du texte), parodie et pastiche.

L'ÉPREUVE ORALE

Durée : 20 minutes ; préparation 40 minutes ; coefficient 2. Toutes séries.

L'examen oral a pour but d'évaluer la capacité du candidat à mobiliser ses connaissances. Il doit lui permettre de manifester ses compétences de lecture, d'exprimer une sensibilité et une culture personnelles, et de manifester sa maîtrise de l'expression orale ainsi que son aptitude à dialoguer avec l'examineur.

En vue de l'examen oral, le professeur rédige pour l'ensemble des élèves de sa classe un « descriptif des lectures et activités » réalisées pendant l'année. Ce document rend compte de l'ensemble du travail mis en œuvre dans la classe. Il mentionne explicitement les textes et les œuvres intégrales analysées, les groupements de textes étudiés, les lectures cursives effectuées, ainsi que leurs relations avec les objets d'études. Il présente toutes les précisions nécessaires pour que l'examineur soit informé pleinement et sans équivoque du travail du candidat. Il est signé par le professeur et visé par le chef d'établissement.

L'examen oral se déroule en deux parties qui s'enchaînent, précédées d'un temps de préparation unique de 40 minutes. Chacune des deux parties, d'une durée de 10 minutes, est évaluée sur 10 points.

La première partie de l'épreuve est laissée à l'initiative du candidat qui présente librement son exposé. L'examineur peut cependant intervenir, en fin d'exposé, pour faire préciser tel ou tel point.

La seconde partie est un entretien entre le candidat et l'examineur, conduit par ce dernier.

CONSEILS PRATIQUES

CONSEILS GÉNÉRAUX

1. Une approche globale

L'épreuve de français a changé.

Elle s'appuie dorénavant sur un corpus de textes qui exige une approche globale de lecture, de compréhension et de questionnement. Les quatre étapes en sont :

- la lecture méthodique des textes ;
- l'élaboration des réponses aux questions ;
- le choix du sujet du travail d'écriture ;
- la rédaction de ce travail d'écriture.

Il ne saurait être question de choisir arbitrairement tel ou tel type de sujet – commentaire, dissertation ou écrit d'invention – avant d'avoir analysé et interprété chaque texte, d'avoir tissé des liens entre les textes et d'avoir bien compris la ou les problématiques qui se dégagent de leur rapprochement.

2. Une gestion efficace du temps

Pour vous organiser efficacement, vous devez à la fois utiliser complètement le temps imparti et le répartir judicieusement. Prévoyez environ :

- 30 minutes pour une lecture active du corpus ;
- 20 minutes pour répondre aux questions et les rédiger au propre ;
- 1 heure pour choisir et préparer le travail d'écriture (élaboration du plan, recherche d'exemples) ;
- 2 heures pour rédiger le travail d'écriture ;
- 10 minutes pour relire.

3. Une exigence de clarté

Enfin, ne perdez pas de vue que l'épreuve de français vous met aussi en situation de communication. Le lecteur attend de vous :

- une présentation claire de la copie : écriture soignée, alinéas, espaces blancs entre les grandes parties du devoir... ;
- une expression précise, respectant les règles de la syntaxe, de l'orthographe, de l'accentuation et de la ponctuation.

CONSEILS PARTICULIERS

I. L'approche du corpus

Le corpus

Le corpus est constitué de deux à cinq documents de longueur variable, dont, éventuellement, des documents iconographiques (photographies, reproductions de tableaux, dessins humoristiques ou satiriques...). Exceptionnellement, ce groupement de textes peut être remplacé par un texte unique (une œuvre intégrale brève ou un extrait long). Ces documents relèvent de genres différents (poésie, théâtre, littérature d'idées, article de presse, roman, autobiographie...) et d'époques diverses. Ils peuvent inclure un texte traduit du grec, du latin ou d'une langue vivante.

Les documents sont représentatifs d'un ou de plusieurs objets d'étude figurant au programme.

Les énoncés

Ces documents sont suivis de deux types d'exercices :

- deux questions, notées sur 4 à 6 points, qui appellent des réponses courtes ;
- un travail d'écriture, noté sur 14 à 16 points, qui laisse au candidat le choix entre :

1. un commentaire de l'un des textes (ou fragment de texte) du corpus ; ce travail peut aussi être un commentaire comparé entre deux textes ;
2. une dissertation sur un sujet littéraire ou sur un sujet général, inspiré par le corpus ou tiré de l'un des textes sous forme de citation ;
3. un écrit d'invention, qui peut revêtir deux formes :
 - a. écrit à visée argumentative,
 - b. réécriture.

II. Les étapes à suivre

A - Une lecture active du corpus

Une lecture attentive, conduite la plume à la main, doit aboutir au résultat suivant :

- **Observer le paratexte.** Auteurs, titres et dates fournissent une première hypothèse de réflexion que la lecture attentive permettra ou non de confirmer.
- **Inventorier les idées.** Repérer idées maîtresses, articulations logiques et techniques argumentatives, sentiments et états d'âme.
- **Identifier le thème et la problématique.** De quoi est-il question dans ce corpus ? Quel est le rapport du corpus avec le ou les objets d'étude concernés ? Quelles raisons ont amené l'auteur du sujet à proposer ce groupement de textes ? Quelle problématique posent-ils ?

- **Comparer les documents.** Mobiliser les facultés de synthèse, complémentaires des facultés d'analyse sollicitées pendant la lecture méthodique, pour :
 - dégager des ressemblances (entre les thèmes, les personnages, les techniques d'écriture), des différences (entre les points de vue, les registres, les champs lexicaux, les styles), des nuances (distinguer une critique sévère d'une critique amusée, apprécier l'effort d'objectivité dans des écrits autobiographiques) ;
 - chercher l'intérêt esthétique des textes.
- Les effets stylistiques ne sont pas gratuits : la forme est inséparable du fond.

B - Les réponses aux questions

Les questions portent soit sur plusieurs textes soit sur un seul. Les questions sont destinées à tester, d'une part, l'aptitude à lire, à analyser et à interpréter un texte ; d'autre part, l'aptitude à tisser des liens entre différents textes.

1. Questions portant sur plusieurs documents

- Ressemblances et différences : *étudiez les ressemblances et/ou les différences entre les textes 1, 3 et 4.*
- Unité du groupement : *sur quoi repose selon vous l'unité de ce groupement ?*
- Classement : *classez les obstacles que les biographes ont rencontrés dans leur démarche.*
- Identification d'un genre littéraire représentatif d'un objet d'étude : *en quoi ces deux textes constituent-ils des apologues ?*
- Identification des registres littéraires : *dans quelle mesure chacun de ces textes fait-il rire ou sourire ?*

2. Questions portant sur un seul texte ou fragment de texte

- Le sens du texte : *quels sont les reproches adressés par X à Y ?*
- La structure du texte : *étudiez la progression argumentative du texte.*
- Identification d'une technique argumentative ou stylistique : *de quel domaine relèvent les métaphores du 2^e paragraphe ?*

3. Rédaction des réponses

Ces réponses seront courtes, mais entièrement rédigées. Il faut donc aller à l'essentiel. Si la réponse comporte plusieurs éléments, il importe de les annoncer dans une phrase d'introduction.

C - Le travail d'écriture

1. Le commentaire

Le commentaire littéraire a pour objet l'analyse des procédés mis en œuvre par l'écrivain pour exprimer un sentiment ou une idée, avec sa sensibilité et sa culture propres.

• La préparation

L'étude du contenu : quel est le thème ? Quel est le type (narratif, descriptif, argumentatif) ? Quel est le registre littéraire (lyrique, pathétique, ironique) ? Quel est son intérêt (psychologique, historique, dramatique) ? Quelles résonances éveille-t-il chez le lecteur ?

L'étude de la forme : observer la structure, le vocabulaire, la syntaxe, les images, les figures de style, les sonorités et le rythme, la versification.

• La composition

Ce commentaire sera composé : « *il présente avec ordre un bilan de lecture organisé de façon à donner force au jugement personnel qu'il prépare et justifie* ».

Comment trouver un plan ?

– Regrouper les informations recueillies pendant la lecture autour d'axes permettant un balayage complet du texte (thème, registre, narration, description, double regard du narrateur...).

– En retenir deux ou trois pour former la charpente du commentaire.

– Les articuler, pour que le commentaire soit cohérent.

Pour les séries technologiques « *un parcours d'étude est proposé pour guider le candidat* » : le commentaire consistera à donner des réponses argumentées à deux questions correspondant à deux axes de lecture. Le commentaire sera précédé d'une brève introduction et suivi d'une conclusion.

Quelques types de plans :

– le plan fondé sur les étapes successives de lecture : quand l'écrivain présente la réalité à travers son illusion particulière, par exemple quand il transfigure le réel ;

– le plan fondé sur les effets qui se développent dans un texte : par le recours à l'ironie l'écrivain ridiculise ses adversaires ; par la confidence lyrique il suscite l'émotion, etc.

2. La dissertation

Elle « consiste à composer une réflexion argumentée à partir d'une problématique littéraire fondée sur le programme et dont les textes du corpus sont représentatifs ».

• La compréhension de la problématique :

– analyser et peser les termes du sujet pour bien comprendre la question posée ;

– repérer les mots clés ;

– comprendre les consignes : « discuter » indique que l'auteur de la citation émet une opinion contestable ; une question peut avoir deux réponses différentes.

• La recherche des arguments et des exemples

Les textes du corpus fournissent des éléments de réponse à la question posée par le sujet. La réflexion qu'ils suscitent trouvera ensuite des prolongements ou des nuances dans d'autres œuvres :

- exploiter les textes du corpus pour illustrer l'argumentation ;
- dégager des éléments d'argumentation à partir de la confrontation synthétique des textes ;
- mobiliser ses connaissances personnelles pour établir rapprochements ou oppositions.

• Le plan

- Plan descriptif, à utiliser si la création est très longue : organiser le devoir en suivant l'ordre des idées ;
- plan « dialectique » : en principe, il comporte trois parties (thèse, anti-thèse et synthèse), mais il est ambitieux et difficile. Deux parties suffiront, soit pour confronter la thèse soutenue avec la thèse opposée, soit pour examiner le bien-fondé de l'opinion de l'auteur, puis émettre des réserves et esquisser une synthèse dans la conclusion ;
- plan analytique : il répond à deux types de questions : la définition d'une notion (*quelle est l'essence du comique ?*) ou une demande d'explication (*comment expliquer le succès actuel des recueils épistolaires du passé ?*).

• Rédiger un plan détaillé

Dès que vous aurez trouvé un plan, prenez deux ou trois feuilles de brouillon, en haut desquelles vous noterez le titre de chaque partie, faites le plan détaillé en formulant les arguments, puis illustrez ces arguments par des exemples ou citations.

3. L'écrit d'invention

Cet exercice met en œuvre des qualités d'invention, d'imagination et de créativité. Il permet d'exploiter une culture générale ou littéraire. Il donne l'occasion de montrer son goût pour l'écriture et la qualité de son style.

Écrits d'invention à visée argumentative : débat ou dialogue ; éloge ou blâme ; plaidoyer (défense) ou réquisitoire (accusation).

Réécritures :

- par imitation (à la manière de) : imitation d'une forme de discours, d'un genre, d'un procédé d'expression ;
- par transposition (du genre, du registre...) : transformer une scène de théâtre en une page de roman ;
- par amplification (étoffer un récit), par prolongement (trouver un autre dénouement) ou par condensation (résumer).

• Comment aborder le sujet ?

Pasticher un auteur exige qu'on ait repéré au préalable les particularités de son écriture. Répondre à une lettre demande qu'on ait identifié l'objet de la lettre reçue, les attentes de l'épistolier, éventuellement « l'esprit du temps ».

Observer le texte de référence : analyser la composition, le mouvement, les thèmes, les techniques stylistiques, les codes (par exemple, le code épistolaire).

Lire les consignes : faut-il adopter le genre, la forme du discours, le registre du texte de référence ? Faut-il changer les conditions de l'énonciation ou de point de vue narratif ?

Combiner argumentation et invention :

- invention : introduire des éléments narratifs ou descriptifs dans un dialogue, imaginer un dénouement, faire des allusions à l'actualité...
- argumentation : formuler des arguments qui justifient une thèse ou la réfutent, les sérier, les hiérarchiser (par exemple, les chefs d'accusation dans un réquisitoire).

Élaborer un plan.

• La rédaction

Rédigez intégralement l'introduction et surtout la conclusion avant de mettre votre devoir au net. Rien n'indispose autant un correcteur qu'une introduction maladroite, rien ne dépare autant un devoir qu'une conclusion bâclée, dont on voit qu'elle a été improvisée dans la hâte.

L'introduction établit le premier contact entre l'auteur du devoir et son lecteur, qui sera aussi son juge. Il faut donc tout mettre en œuvre pour qu'elle soit méthodique, courte et claire. Elle comporte obligatoirement trois éléments regroupés à l'intérieur d'un paragraphe :

- la présentation du thème du sujet ;
- la formulation de la problématique ;
- l'annonce du plan.

La conclusion apporte au devoir la dernière touche personnelle. Elle permet aussi de prendre congé du lecteur ; de ce fait, elle demande évidemment à être soignée pour lui laisser une impression favorable. Elle comporte deux éléments :

- une prise de position claire sur la question posée par le sujet ;
- un élargissement du sujet.

Les transitions : des mots de liaison (« en outre », « au contraire », « en effet »...) suffisent à relier les paragraphes, mais, pour passer d'une partie du devoir à l'autre, il est nécessaire d'écrire une ou deux phrases de transition, afin de résumer ce qui précède et d'annoncer ce qui suit.

LES CRITÈRES D'ÉVALUATION

Tout développement composé, qu'il s'agisse du commentaire de la dissertation ou de l'écrit d'invention, est évalué selon les cinq critères suivants.

1. La maîtrise d'une méthode pour :

- l'analyse du sujet ;
- l'organisation du développement ;
- la rédaction de l'introduction et de la conclusion.

2. La qualité de l'expression

- Une orthographe et une syntaxe correctes ;
- la précision, la variété et la richesse du vocabulaire ;
- le refus du verbiage ;
- l'aisance.

3. La clarté de l'argumentation

- Une argumentation simple, mais cohérente ;
- une progression d'ensemble, selon un plan dynamique ;
- des arguments pertinents ;
- des exemples appropriés, qui s'articulent bien avec les arguments ;
- des enchaînements bien marqués : phrases d'attaque annonçant le contenu d'une partie, conclusions partielles, transitions.

4. La culture

- Une connaissance approfondie des objets d'étude ; la maîtrise du vocabulaire de l'analyse littéraire pour le commentaire, la culture générale ;
- des citations rigoureusement exactes ;
- des rapprochements judicieux : d'œuvres, de thèmes, de personnages.

5. La présentation

- Une écriture lisible ;
- des paragraphes distincts (deux ou trois) dans chaque partie ;
- des espaces blancs entre les parties.

TABLEAU THÉMATIQUE

Les sujets sont classés en fonction de leur objet d'étude dominant.

OBJETS D'ÉTUDE	L	ES-S
La Poésie	1 2	11
Le Théâtre	3 13	3 4 12
Convaincre, persuader et délibérer	15	5 6 14
Le Biographique		7 16 17
L'Épistolaire	8 9 18	
Les Réécritures	10 19 20	

Sujets complets corrigés

La Poésie

SUJET

1

LE SONNET

Série L, France métropolitaine, juin 2002

Textes

1. Joachim du BELLAY, *Les Regrets*, VI (1558)
2. Tristan CORBIÈRE, *Les Amours jaunes* (1873)
3. Jules LAFORGUE, *Le Sanglot de la terre* (1880)
4. Blaise CENDRARS, *Sonnets dénaturés* (1923)

Annexe. Nicolas BOILEAU, extrait de *l'Art poétique* (1674).

Objet d'étude : la poésie

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Analysez brièvement les différents traitements réservés à la forme du sonnet dans ce corpus et l'effet produit lorsque « ses rigoureuses lois » ne sont pas respectées.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces sujets au choix.

1. Commentaire

Commentez le texte 3.

2. Dissertation

Pensez-vous que les contraintes formelles puissent être pour le poète un obstacle à une expression libre et originale ?

Vous répondrez à cette question en un développement composé, en prenant appui sur les textes du corpus et les poèmes que vous avez lus et étudiés.

3. Écriture d'invention

Après la lecture de ce corpus, un des poèmes vous paraît correspondre plus particulièrement à ce que vous appréciez dans la poésie. Vous l'adressez à une revue de poésie et dans votre lettre d'accompagnement vous en défendez l'intérêt par rapport à d'autres types de poèmes. Vous rédigez cette lettre.

CORPUS

■ Texte 1 : Joachim du BELLAY, *Les Regrets* (1558)

Las¹, où est maintenant ce mépris de Fortune² ?
Où est ce cœur vainqueur de toute adversité,
Cet honnête désir de l'immortalité,
Et cette honnête flamme au peuple non commune ?

5 Où sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
Dessus le vert tapis d'un rivage écarté
Je les menais danser aux rayons de la Lune ?

Maintenant la Fortune est maîtresse de moi,
10 Et mon cœur qui soulait³ être maître de soi
Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuient⁴.

De la postérité je n'ai plus de souci,
Cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi,
Et les Muses de moi, comme étranges⁵, s'enfuient.

1. Hélas.

2. Personnification du destin.

3. Avait l'habitude de.

4. Me tourmentent.

5. Étrangères.

■ Texte 2 : Tristan CORBIÈRE, *Les Amours jaunes* (1873)

Un sonnet avec la manière de s'en servir

Réglons notre papier et formons bien nos lettres

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,
Emboîtant bien le pas, par quatre en peloton ;
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...

5 Ça peut dormir debout comme soldat de plomb.

Sur le *railway* du Pinde¹ est la ligne, la forme ;
Aux fils du télégraphe : – on en suit quatre, en long ;
À chaque pieu, la rime – exemple : *chloroforme*.
– Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

- 10 – Télégramme sacré – 20 mots. – Vite à mon aide...
 (Sonnet – c'est un sonnet –) ô Muse d'Archimède² !
 – la preuve d'un sonnet est par l'addition :
 – je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède,
 En posant 3 et 3 ! Tenons Pégase³ raide :

- 15 « Ô lyre ! Ô délire : Ô... » – Sonnet – Attention !

1. *Pinde* : montagne grecque ; dans l'antiquité, dédiée à Apollon (dieu de la musique et de la poésie) et aux Muses.

2. *Archimède* : savant grec (mathématicien et physicien) du III^e s. av. J.-C.

3. *Pégase* : cheval ailé d'origine divine dans la mythologie grecque ; souvent associé à l'activité poétique.

■ Texte 3 : Jules LAFORGUE, *Le Sanglot de la terre* (1880)

Oui, ce monde est bien plat ; quant à l'autre, sornettes.
 Moi, je vais résigné, sans espoir, à mon sort,
 Et pour tuer le temps, en attendant la mort,
 Je fume au nez des dieux de fines cigarettes.

- 5 Allez, vivants, lutez, pauvres futurs squelettes.
 Moi, le méandre bleu qui vers le ciel se tord
 Me plonge en une extase infinie et m'endort
 Comme aux parfums mourants de mille cassolettes¹.

Et j'entre au paradis, fleuri de rêves clairs

- 10 Où l'on voit se mêler en valse fantastiques
 Des éléphants en rut à des chœurs de moustiques.

Et puis, quand je m'éveille en songeant à mes vers,
 Je contemple, le cœur plein d'une douce joie,
 Mon cher pouce rôti comme une cuisse d'oie.

1. Brûle-parfum.

■ Texte 4 : Blaise CENDRARS, *Sonnets dénaturés* (1923)

ACADÉMIE MÉDRANO

À Conrad Moricand

Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat
 Un tour de piste

sur un tout petit basset

noir ou haquenée¹

- 5 Mesure les beaux vers mesurés et fixe les formes fixes
 Que sont LES BELLES LETTRES apprises
 Regarde :

les Affiches se fichent de toi te
mordent avec leurs dents
en couleur entre les doigts
de pied

La fille du directeur a des lumières électriques
Les jongleurs sont aussi les trapézistes
xuëllirép tuaS

15 teuof ed puoC
aç-emirpxE

Le clown est dans le tonneau malaxé

Il faut que ta langue { passe à la caisse
 fasse l'orchestre

les soirs où

20 Les **Billets de faveur** sont supprimés

Novembre 1916

© 1961, Miriam Cendrars pour « Académie Médrano ».

1. Haquenée : cheval ou jument d'allure douce, généralement montée par les dames.

■ Annexe : Nicolas BOILEAU, *Art poétique*, chant II, v. 82-94

On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre¹,
Voulant pousser à bout tous les rimeurs françois,
Inventa du *Sonnet* les rigoureuses lois :
Voulut qu'en deux quatrains de mesure pareille
5 La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille ;
Et qu'ensuite six vers, artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Surtout, de ce poème il bannit la licence :
Lui-même en mesura le nombre et la cadence ;
10 Défendit qu'un vers faible y pût jamais entrer,
Ni qu'un mot déjà mis osât s'y remonter.
Du reste, il l'enrichit d'une beauté suprême :
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

1. « ce dieu bizarre » : Apollon.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

L'unité de ce corpus est réalisée autour du sonnet, dont on présente quatre échantillons de date, de facture et de tonalité différentes. Ils sont accompagnés d'un texte théorique tiré de l'*Art poétique* de Boileau, qui définit la conception classique de ce type de poème. Le sonnet élégiaque de Du Bellay est postérieur de deux décennies seulement à l'introduction du sonnet en France, tandis que les sonnets des deux poètes décadents, Tristan Corbière et Jules Laforgue, témoignent d'une volonté de renouvellement du genre et que celui de Cendrars illustre la recherche sur la forme.

QUESTIONS

Notez les caractéristiques du sonnet sur une feuille de brouillon, puis vérifiez si elles sont respectées dans chaque sonnet :

- le mètre : l'alexandrin ;
- les strophes : deux quatrains et deux tercets ;
- les rimes : ABBA ABBA CCD EDE (ou EED) ;
- les coupes : la césure à l'hémistiche ;
- le dernier vers doit être particulièrement soigné (image, rythme, ampleur, ouverture) ;
- pas d'hiatus, pas de répétition d'un même mot, la rime pour l'œil et pour l'oreille...

Il est impossible de donner une réponse synthétique : il faut noter les « écarts » de chaque poème. La réponse n'étant notée que sur quatre points, ne vous perdez pas dans les détails pour évitez de rédiger un texte d'une longueur démesurée.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ **Commentaire**

Les textes qui composent *Le Sanglot de la terre* sont en majorité des poèmes de jeunesse, largement remaniés, œuvres d'un adolescent animé d'un souffle poétique fort original et nourri d'un savoir essentiellement livresque.

Dans notre poème, le lecteur retrouve des thèmes baudelairiens, l'évasion et le rêve, l'exotisme, mais aussi des thèmes universels du lyrisme : la mort, la création poétique... Il note aussi le mélange des registres : l'humour (v. 4 et 14), le fantastique (v. 10), le pathétique (v. 2, v. 5), la désinvolture (v. 1), le goût de la provocation (v. 4), la mise

en vedette (« Moi »), la fantaisie, en un mot l'ironie : telles sont les marques de la poésie de Laforgue, poète plus désabusé que révolté, qui explore les ressources du langage sans aller jusqu'à transgresser le vocabulaire et la syntaxe.

Plan

- I. Une vision pessimiste de la vie.
- II. La fantaisie poétique.
- III. Un humour pathétique.

■ Dissertation

La problématique porte sur les liens entre poésie et forme. Mais l'expression « contraintes formelles » est ambiguë : elle peut signifier soit « qui définissent une forme » (cf. poèmes à forme fixe : le sonnet), soit « imposées par des règles édictées par les doctes ou les poètes » (*Art poétique* d'Horace, Boileau, Queneau : cf. « la rime pour l'œil et pour l'oreille »).

La tentation est grande de répondre par la négative en se fondant sur l'histoire littéraire. Depuis les Romantiques tous les carcans sont tombés : vers libre, liberté de l'hiatus, de la rime, des pauses... Mais les Romantiques eux-mêmes ont accepté de se plier à certaines règles de la prosodie. Il faut donc se demander si les contraintes, loin de gêner l'inspiration, ne la favorisent pas.

Plan

- I. Les contraintes formelles sont un obstacle.
- II. Mais elles sont nécessaires.
- III. Bien plus, ce sont des « gênes exquis ».

■ Écriture d'invention

Ce sujet relève de deux objets d'étude, la poésie et l'épistolaire. Votre travail comporte deux phases, l'une rapide : le choix d'un des poèmes du corpus, en fonction de vos attentes personnelles ; l'autre, nettement plus longue : la rédaction d'une lettre.

Cet exercice exige :

- la maîtrise des codes épistolaires ;
- la connaissance du destinataire, qui n'est pas précisée par le libellé : le directeur de la revue ? les lecteurs (dans ce cas, il s'agit du public cultivé d'une revue spécialisée) ? ;
- une argumentation, puisque vous devez défendre votre point de vue : en quoi ce poème « correspond à ce que vous appréciez dans la poésie ».

Les consignes sont contraignantes : défendre l'intérêt de ce poème « par rapport à d'autres types de poèmes ». Faut-il prendre cette expression au sens large (genres, formes, registres) ou étroit (formes, uniquement) ? Les deux solutions sont possibles, mais la première offre évidemment des points de comparaison bien plus nombreux. Notre corrigé s'appuiera sur le sonnet de Jules Laforgue.

À la recherche d'un plan

Dans tout poème, on peut apprécier les marques distinctives du type (sonnet) et du genre (lyrique) et la façon personnelle dont le poète les utilise pour dire ce qu'il a à dire.

I. Le lyrisme.

II. Le jeu de la forme et du sens.

III. La personnalité du poète.

CORRIGÉ

QUESTION

Le poème de Du Bellay, tout en demi-teintes, n'est pas seulement un chef-d'œuvre de lyrisme intime, mais aussi l'exemple achevé du sonnet régulier, si l'on excepte la répétition de « Fortune » : il est bâti sur une forte opposition entre les quatrains exprimant le regret du temps où le poète, inspiré par les Muses, avait foi en lui-même et les tercets désabusés où l'exilé regrette la fuite de l'inspiration, notamment dans l'ultime vision du vers 14, où l'ordre des mots est calculé pour retarder le verbe et ne découvrir que peu à peu l'amère réalité.

Tristan Corbière, au contraire, veut innover par la parodie. Il introduit le monde moderne en poésie (chloroforme, télégraphe et « railway », avec, en outre, l'usage de l'anglais souligné par l'italique) et l'allie à l'antique, représenté par la mythologie (le Pinde, Pégase) ou la science (Archimède), pour se moquer de la régularité métrique du sonnet, qu'il accuse d'uniformité. Pour rompre cette prétendue monotonie, il bouleverse les rimes (ABAB au lieu de ABBA dans le deuxième quatrain), il multiplie les coupes et la ponctuation, usant et abusant du tiret, il remplace les nombres cardinaux par des chiffres arabes, il pose même une addition. Cet irrespect envers une forme codifiée est évidemment humoristique.

Jules Laforgue respecte la forme, mais introduit la variété des coupes (après la première ou la deuxième syllabe) et des rimes (CDD CEE dans les tercets au lieu de CCD, EDE ou EED), mais se plaît surtout au mélange des registres : grave (la mort) et enjoué (v. 4), mélancolique (v. 8) et provocateur (v. 1, v. 4), pathétique (v. 2, 3, 5), fantastique (v. 10) et grotesque (v. 14), et des styles : naturaliste (v. 11) et poétique (v. 9), avec des résonances baudelairiennes (v. 8 et 9). Ce sonnet d'inspiration lyrique est coloré de fantaisie, mais l'autodérision n'est pas exempte de pathétique.

Cendrars transgresse toutes les contraintes formelles et d'abord la disposition traditionnelle des vers en les disloquant pour en répandre les *membra disjecta* sur la page : plus de quatrains, de tercets, d'alexandrins, ni de rimes. Il introduit une grande variété typographique (accolade, mots écrits à l'envers (« saut périlleux ») ou en majuscules ou en caractères gras). Par cet exercice de virtuosité, semblable à celle des trapézistes, il justifie pleinement le titre de son recueil, *Sonnets dénaturés*. La poésie est un cirque ; son sonnet, un « saut périlleux ». L'effet ludique est assuré.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Une vie traversée d'épreuves et d'échecs conduit rarement à une inspiration optimiste : souffrances physiques, tourment métaphysique, solitude sentimentale sont les sources constantes de la poésie de Jules Laforgue, nourrie de ses malheurs personnels. Il y puise déjà dans ses toutes premières œuvres, réunies après sa mort sous un titre douloureux, *Le Sanglot de la terre*. Dans l'une des pièces de ce recueil, cette vision pessimiste de la vie s'allie à la fantaisie poétique et à un humour qui se révèle pathétique.

[I – Une vision pessimiste de la vie]

[1. Une philosophie désabusée]

Le sonnet de Laforgue exprime une vision pessimiste de l'existence. Parti d'un constat désenchanté (« ce monde est bien plat », hémistiche dont les six monosyllabes suintent l'ennui et sonnent le glas des illusions), le poète construit son texte autour des thèmes du mal de vivre et de l'évasion. Mais d'abord, il établit un parallèle entre le monde terrestre et l'au-delà par la symétrie des deux hémistiches du premier

vers : il n'y a rien à attendre ni de l'un ni de l'autre (chaque hémistiche se termine par un mot dépréciatif (« plat », « sornettes »). Contrairement aux chrétiens, il ne compte donc sur aucune compensation aux malheurs d'ici-bas dans une vie après la mort, il ne croit pas au paradis. Bien plus, dans les vivants, il voit des morts en puissance : dans la deuxième apostrophe du vers 5, les vivants, devenus de « pauvres futurs squelettes », sont déjà dépouillés de leur chair.

[2. L'attente de la mort]

De cet amer constat découlent un sentiment, l'absence d'espoir, et une conduite, l'attente de la mort. Le sentiment « aucun espoir » est mis en relief par la place des mots dans le vers (juste après la césure), par la syntaxe (ils sont intercalés entre le participe « résigné » et son complément) et surtout par le rythme disloqué du deuxième alexandrin : 1+5+3+3. Dès lors, une seule conduite s'impose, l'attente résignée de la mort, clairement indiquée par la rime « sort »/ « mort » et par le rapprochement au vers 3 de deux mots du champ lexical de la mort : « tuer » et « mort ». Nulle angoisse dans cette attente, seulement de la résignation : le poète souligne la singularité de son attitude par le jeu des pronoms : « Moi, je » et par la place de « résigné » à la césure.

[3. La fuite dans l'évasion]

À son mal de vivre, René avait cherché un remède dans le voyage et Baudelaire avait tenté d'échapper au spleen par le refuge dans l'Idéal, l'Art ou les paradis artificiels. C'est aussi dans ces derniers que Laforgue trouve l'évasion : la cigarette l'introduit dans le monde du rêve. La construction du poème le montre, puisque onze vers sur quatorze sont consacrés à l'évasion : le but et les moyens (v. 3-4), les sensations (deuxième quatrain), les visions (premier tercet), le retour à la réalité (deuxième tercet). Or ce rêve n'est pas une rêverie éveillée comme celle de Rousseau, il a lieu pendant le sommeil – deux indices lexicaux en marquent les limites temporelles (« m'endort » et « quand je m'éveille ») –, il est précédé d'une « extase » et laisse « le cœur plein d'une douce joie ».

[Transition] L'évocation de ce rêve donne l'occasion au poète de déployer toute sa fantaisie poétique.

[II – La fantaisie poétique]

[1. Des images hétéroclites]

Comment exprimer les images oniriques dont le poète se souvient au réveil ? Laforgue sacrifie d'abord à la tradition en employant la métaphore du paradis, prolongée par « fleuri » : le sens étymologique du mot « paradis » est en effet « jardin ». Mais il renouvelle l'image par

l'ajout d'un complément où il allie hardiment le concret « clairs » et l'abstrait « rêves ».

Le rêve suscite ensuite des visions étranges. Le poète se plaît à opposer les animaux les plus dissemblables, le plus énorme et le plus minuscule, l'éléphant et le moustique, et les activités les plus hétéroclites, l'excitation sexuelle des uns (« en rut ») et l'irritante susurrance des autres. Le tout semble emporté par des mouvements rapides et tourbillonnants de « valse fantastiques » : les images se bousculent dans le subconscient du rêveur, incapable de leur trouver un ordre logique ou même chronologique. Ainsi l'esprit du poète a quitté la réalité, pour entrer dans un monde où tout est possible : les rêves se mettent à ressembler à des fleurs et les espèces vivantes à « se mêler ».

[2. Le goût de l'exagération]

Cette fantaisie poétique se manifeste aussi par un goût manifeste pour l'exagération : recours à l'hyperbole pour décrire les sensations (« extase infinie » et les « parfums de mille cassolettes »), disproportion évidente entre la modestie des moyens (« de fines cigarettes ») et l'ampleur des résultats (« Me plonge en une extase infinie »), entre le terme comparé et le terme de comparaison (le pouce et la cuisse d'oie dans le dernier vers).

[3. Les fantaisies rythmiques]

Elle est traduite enfin par des rythmes inédits. Aux audaces du langage correspondent les audaces de la versification, en particulier des coupes secondaires après la première syllabe, la deuxième ou la quatrième : le poète souligne par ce moyen tantôt son opposition avec le commun des mortels (v. 2 et 6), tantôt une injonction (v. 5). Ailleurs, en rompant la régularité de l'alexandrin, ces coupes irrégulières inscrivent la confiance dans la durée : par le « Oui » initial le poète invite le lecteur à entrer de plain-pied dans une méditation en cours ; par la coupe du vers 12, il prend plaisir à prolonger indéfiniment la contemplation.

[Transition] Mais, simultanément, ce rêve d'évasion inspire un humour désinvolte au poète.

[III – Un humour pathétique]

[1. La dérision]

La réflexion métaphysique des premiers vers débouche sur la négation de toute transcendance : le poète se moque des dieux et traite par le mépris la croyance en l'au-delà. Il utilise à cet effet un mot péjoratif, « sornettes », et une image irrévérencieuse : « Je fume au nez des dieux... ». L'expression « au nez des dieux » n'est évidemment pas

innocente : couramment utilisée pour décrire une action faite devant quelqu'un, sans se cacher, elle connote une intention de bravade et d'impudence. Elle permet aussi de filer la métaphore (« fume », « nez », « cigarettes »), d'ailleurs renforcée par une allitération en **f** (« fume » et « fines »), et de suggérer, par l'inversion des compléments indirect et direct, une attitude désinvolte et irrespectueuse.

[2. L'humour]

Le poète se moque évidemment de lui-même quand il compare son pouce, légèrement bruni par la nicotine, à une cuisse d'oie : l'exagération dans « rôti », la disproportion entre un pouce et une cuisse et surtout la rime « joie »/ « oie » font basculer le dernier vers et, partant, le sonnet tout entier du côté de la dérision et de l'humour. Alors que la tradition exige que la chute du sonnet soit particulièrement soignée, Laforgue se moque allègrement des règles pour introduire dans le dernier vers une image bouffonne.

Cet humour s'exerce aussi envers les autres. Le poète raille la vanité de leurs efforts par l'emploi d'une apostrophe inhabituelle, « vivants », choisie à dessein pour s'opposer, par une vigoureuse antithèse, dans le même vers 5, à l'image macabre, « futurs squelettes », et par les deux impératifs successifs, « allez » et « lutez », destinés à inciter à l'action, alors que lui-même s'abandonne au sommeil. Mais il marque ensuite son opposition totale avec le commun des mortels par le jeu des pronoms personnels (« Moi », puis « me ») projetés successivement au début des vers 6 et 7) et surtout par la variété des sensations (olfactives avec « parfums » et « cassolettes », visuelles avec « méandre bleu ») et leur intensité (« extase infinie »). Le sommeil du poète, riche de sensations agréables, s'oppose au sommeil éternel, suggéré par « squelettes ».

[3. L'intertextualité]

Le lettré qu'était Jules Laforgue ne se prive pas d'un humour plus subtil : allusions à des textes célèbres ou détournement d'images chères à certains poètes, l'intertextualité est un plaisir délicat. Les « éléphants en rut » relèvent de la veine naturaliste, tandis que « Allez, vivants, lutez » du vers 5 est sans doute un souvenir du fameux vers des *Châtiments* : « Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent ».

Par l'évocation d'une vie calme et voluptueuse, dans un paradis exotique, toute la partie centrale du sonnet (deuxième quatrain et premier tercet) a d'évidentes résonances baudelairiennes : les « valse fantastiques » résonnent en écho à la « valse mélancolique » d'« Harmonie du soir », l'exotisme des « parfums mourants de mille cassolettes » rappelle les poèmes les plus célèbres comme « Parfum exotique » ou « Le Flacon ». Le vers 4 prend peut-être sa source dans Homère, qui représente si souvent les dieux se repaissant du fumet des sacrifices.

[4. Le pathétique]

Ces exagérations cocasses masquent, en réalité, le désarroi du poète. L'humour de Jules Laforgue est pathétique. Au sein même de l'évasion la souffrance n'est jamais totalement abolie (le méandre de la fumée « se tord ») et le lexique de la mort ressurgit dans l'évocation de l'extase (le poète s'endort « aux parfums mourants » des cassolettes). Le vers 13 fait certes état d'un « cœur plein d'une douce joie », mais ce bonheur semble fugitif. Le poète ne goûte pas aux plaisirs de la vie en épicurien, il succombe à une douce léthargie, exprimée par le champ lexical du sommeil et du rêve : « extase », « endort », « rêves », « je m'éveille ». Le sommeil de l'âme ne saurait être synonyme de bonheur. La peinture de cette évasion qui occupe les trois quarts du sonnet débouche donc sur une pirouette : le poète contemple son pouce ! Entre la réflexion métaphysique du premier vers du sonnet et la chute cocasse du dernier s'est produite une régression douloureuse.

De même, l'affirmation du moi est, au fond, l'expression d'une souffrance. Le poète a beau marquer sa différence avec les autres hommes et se mettre en vedette par des « Moi, je » (v. 2) ou « Moi » (v. 6), il ne trouve pas en lui-même les ressources nécessaires pour surmonter le désespoir. L'humour masque une affirmation pathétique du moi.

[Conclusion]

Romantisme attardé ou désespoir réel ? Humour désinvolte ou masque pudique ? Lyrisme ou dérision ? Dans ce poème de jeunesse on ne peut qu'admirer l'art savant de Jules Laforgue. Sous les faux airs d'un dandy ou d'un des Esseintes qui vit « à rebours » dans des volutes de fumée, le poète exprime une sensibilité inquiète, joue sur les registres et s'abandonne aux fantaisies de son imagination tout en la nourrissant de ses lectures. Il se produit donc chez lui un curieux dédoublement : il souffre et se regarde souffrir, il observe sa souffrance et, dans le même élan, il la raille. Un talent si prometteur fait regretter plus amèrement que cette œuvre ait été si tôt interrompue par la mort.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

En littérature comme dans la société, l'obligation de se plier à des règles passe d'ordinaire pour une insupportable limite à la liberté

d'expression ou d'opinion. « Il est interdit d'interdire », proclamait un slogan de mai 1968 devenu célèbre. Depuis l'Antiquité grecque des théoriciens comme, par exemple, Aristote dans sa *Poétique*, codifient pourtant les règles propres aux différents genres et formes littéraires. Mais, si certains poètes considèrent effectivement les contraintes formelles comme un obstacle à une expression libre et originale, la plupart y voient non seulement une nécessité, mais une aide, tant elles sont fécondes.

[I – Les contraintes formelles sont un obstacle]

Toute contrainte est une entrave, un frein, puisqu'elle impose une conduite ou une écriture à une conscience libre. Plus que le romancier ou le dramaturge, le poète, qui privilégie l'inspiration, refuse de voir son inspiration bridée par un code imposé par des doctes. La révolte des Romantiques contre le classicisme, leur volonté d'en finir avec des règles vieilles de deux siècles n'a pas d'autre origine. Ils réclament la liberté totale de l'art pour éviter le danger de sclérose. L'histoire littéraire leur donne d'ailleurs raison : la poésie lyrique s'essoufflait dans les raffinements de la perfection formelle, la poésie dramatique était exsangue. Ils rejettent donc en bloc les préceptes codifiés par Boileau dans son *Art poétique* : la distinction, jugée artificielle, entre mots nobles et mots bas, les règles de la prosodie, notamment la césure à l'hémistiche. Victor Hugo, qui se targue d'avoir « disloqué ce grand niais d'alexandrin », a raconté avec humour ces luttes épiques dans *Les Contemplations* :

« Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Plus de mot sénateur ! Plus de mot roturier ! (...)

J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! »

(« Réponse à un acte d'accusation »).

Le XIX^e siècle et surtout le XX^e siècle lèveront d'autres barrières. Aloysius Bertrand invente le poème en prose, Marceline Desbordes-Valmore et Verlaine pratiquent les mètres impairs, Rimbaud jette aux orties vers libres et vers réguliers, Apollinaire supprime la ponctuation, les surréalistes pratiquent l'écriture automatique.

[Transition] Il convient cependant de remarquer que Baudelaire, l'héritier des Romantiques, remet en honneur le plus célèbre des poèmes à forme fixe, le sonnet, et que les Romantiques eux-mêmes ne se sont jamais totalement affranchis des règles : Lamartine manie avec aisance les tropes, le génie multiforme de Victor Hugo adapte le jaillissement de sa pensée aux cadres les plus divers. Ils se sont évidemment rendus compte de la fécondité des règles et de la nécessité des formes.

[II – Mais elles sont nécessaires]

[1. La nécessité d'une forme]

On pourrait penser qu'à ses débuts, du moins, la poésie n'était pas coulée dans des formes. L'histoire des littératures prouve le contraire. Les premiers chefs-d'œuvre de la littérature occidentale, l'*Illiade* et l'*Odyssée* sont des poèmes épiques, écrits en hexamètres dactyliques, un mètre extrêmement contraignant, qui astreint le poète à des acrobaties perpétuelles avec ses six temps forts, la succession de ses longues et de ses brèves, sa césure. Bien que la vie d'Homère reste un mystère, il paraît certain qu'il fut un homme de métier, l'héritier d'une tradition, mais qu'il faut lui attribuer la paternité du genre épique : ses épopées immortelles marquent le moment où écrire des vers fut autre chose que se souvenir.

Les contraintes formelles sont nécessaires parce qu'elles sont fécondes. Loin de n'y voir qu'artifices et entraves, le vrai poète y cherche une aide pour obtenir une adéquation parfaite entre sa pensée ou ses sentiments et l'expression. Ce sont les outils avec lesquels il vainc la résistance de la matière, ses armes, ses leviers, pour reprendre quelques-unes des métaphores de Musset à propos des règles de la tragédie.

D'abord, elles limitent les débordements, le laisser-aller, la logorrhée. En lisant les longs discours en vers d'un Voltaire ou d'un abbé Delille, qui ne sont d'ailleurs que de la prose versifiée, le lecteur ne donne-t-il pas cent fois raison à Boileau lorsqu'il affirme :

« Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème » ?

Les quatre sonnets du corpus en sont autant de preuves, en particulier le poème tout en demi-teintes et en clair-obscur de Du Bellay, l'un des chefs-d'œuvre lyriques de notre littérature. Quatorze vers lui suffisent pour exprimer le regret mélancolique d'une époque où il avait foi en son art et la plainte de l'exilé qui déplore la fuite du temps.

Les règles sont nécessaires parce que la pensée ne peut s'exprimer qu'à travers des mots. Tant qu'elle n'est pas formulée, elle reste à l'état de nébuleuse. Le choix des mots, leur agencement dans la phrase, l'indispensable ajustement de la syntaxe et de la versification, la recherche de sonorités expressives sont autant de contraintes que le poète doit s'imposer pour donner à ses vers à la fois leur pouvoir d'expression et, ce qui est encore plus important en poésie, leur pouvoir de suggestion. Ainsi, l'alternance de l'alexandrin et de l'hexasyllabe dans le « chant d'Elvire » (« Le Lac » de Lamartine) suggère, à deux reprises par quatrain, la vanité de l'espoir d'arrêter le temps :

« Mais je demande en vain quelques moments encore,

Le temps m'échappe et fuit ».

Après le rythme ascendant de l'alexandrin, où Elvire implore un sursis, l'hexamètre résonne comme un glas : rythme descendant, mètre

bref, rime masculine, tous les moyens prosodiques sont mis au service de l'inéluctable et cruelle loi de la fuite du temps.

Toute limite appelle un dépassement, toute règle, la transgression. Aussi de jeunes poètes frondeurs ne se privent-ils pas de bousculer la tradition pour faire jaillir du nouveau. Musset invente un pittoresque agressif et un rythme capricieux dans sa « Ballade à la lune », poème plein de fantaisie et de verve enjouée qui souleva les « clameurs » des Classiques ; Corbière multiple anarchiquement les coupes dans « Un sonnet avec la manière de s'en servir » pour railler l'effet soporifique du rythme dans le sonnet régulier, Jules Faforge choisit une comparaison bouffonne pour clore son sonnet, alors que la tradition impose un élargissement final dans le dernier vers. Chez un Parnassien comme José-Maria de Hérédia, cette tradition contraignante stimule au contraire l'imagination et inspire des images magnifiques :

« Le Chef borgne monté sur l'éléphant Gétule. » (« La Trebbia ») ;

« Le sourd piétinement des légions en marche. » (« Après Cannes ») ;

« Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles. » (« Les Conquistadors »).

[Transition] La plupart des poètes vont encore plus loin : ils s'imposent eux-mêmes des contraintes pour donner à leur œuvre beauté et durée.

[III – Bien plus, ce sont des « gênes exquises »]

Non contents de respecter les règles d'un genre ou d'une forme, certains écrivains se plaisent à s'imposer des contraintes supplémentaires, par exemple Georges Perec, qui soutint la gageure d'écrire successivement un roman n'utilisant jamais la lettre e (*La Disparition*), puis un autre n'utilisant que cette voyelle (*Les Revenentes*). De même, Apollinaire dans *Calligrammes* réinvente les vers iconiques (forme poétique dont on trouve déjà un exemple chez Rabelais) en disposant les vers de manière à évoquer la forme d'un objet (par exemple « La Colombe poignardée et le jet d'eau »). Cendrars, lui, disloque le vers et en répand les *membra disjecta* sur la page. En fait, au-delà d'un stade simplement ludique, ces poètes cherchent à faire jaillir plus de sens ou un sens nouveau. Apollinaire veut utiliser les ressources figuratives du vers ; Marbeuf, en poète baroque, veut rendre sensible l'inconstance des sentiments.

Plus fréquemment, ils acceptent de se livrer à un patient polissage de l'œuvre, déjà recommandé par Boileau. Ce travail d'orfèvre n'est-il pas un gage de beauté et de durée, puisqu'il confère l'immortalité ?

« Les dieux eux-mêmes meurent.

Mais les vers souverains

Demeurent

Plus forts que les airains. »

Paul Valéry a analysé ces démarches volontaristes, avec sa lucidité habituelle, dans *Adonis*, essai sur la *Psyché* de La Fontaine. « On ne fait pas de la politique avec un bon cœur ; mais davantage ce n'est pas avec des absences et des rêves que l'on impose à la parole de si rares et de si précieux ajustements. La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice ». Tous les substantifs de la dernière phrase sont soigneusement pesés : il dénotent tous un effort sur soi-même, une tension de l'esprit vers un but, le renoncement consenti ou volontaire au superflu, au médiocre, au mièvre. La dernière est la plus remarquable de toutes, avec son oxymore qui associe les tortures (« gênes », pris au sens étymologique) et le raffinement (« exquis », au sens étymologique également de : recherché, raffiné). En poésie, toute difficulté imposée – et surmontée – participe à la création du sens.

[Conclusion]

Il faut évidemment dépasser la vieille querelle du fond et de la forme. Les poètes, ont eu raison de se libérer du carcan des contraintes et de justifier toutes leurs audaces par les privautés du génie : « Les grands écrivains n'ont pas été faits pour subir la loi des grammairiens, mais pour imposer la leur, et non pas seulement leur volonté, mais leur caprice », écrit Paul Claudel. Mais le vrai poète ne tombe pas dans l'excès inverse, il ne recherche en priorité ni les excentricités verbales ni une syntaxe inorganique. Il sait que les règles sont porteuses de sens, il accepte donc de se soumettre aux « gênes exquises ». Il s'applique à apprivoiser les mots pour toucher les cordes invisibles, mais tangibles, du besoin de perfection. La poésie façonne le langage, comme le joaillier taille un diamant.

ÉCRITURE D'INVENTION

Paris, le 20 juin 2002

« POÉSIE 2002 »

À l'attention de

Monsieur le Rédacteur en chef

Monsieur le Rédacteur en chef,

Pour répondre à votre offre de publier des poèmes pour lesquels vos lecteurs auraient eu, selon votre formule, « un coup de cœur », je prends la liberté de vous adresser un sonnet de Jules Laforgue que je viens de

découvrir au hasard de mes lectures et dont je situais vaguement l'auteur parmi les « décadents ». Je souhaite vous présenter ici ce texte de jeunesse, publié à titre posthume dans *Le Sanglot de la terre*, afin de faire partager mon émotion par vos lecteurs.

Le poète s'exprime sur le ton de la confidence lyrique, par un « je » poétique, omniprésent. Seuls, les vers d'attaque des deux quatrains y échappent. Bien qu'il soit postérieur aux Parnassiens, Jules Laforgue n'éprouve, en effet, aucun attrait pour la poésie impersonnelle. En se confiant à ses vers, c'est au lecteur qu'il ouvre son cœur, comme Victor Hugo dans la Préface des *Contemplations* : « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! ».

Les thèmes qu'ils aborde figurent parmi les grands classiques du lyrisme : la mort, le rêve, l'évasion, l'exotisme. Il les traite non pas comme un philosophe ou un orateur, mais en poète, avec sincérité :

« Moi, je vais résigné, sans espoir, à la mort ».

Jules Laforgue a su renouveler ces thèmes. Certes, comme Baudelaire, il demande l'évasion aux « paradis artificiels ». Mais il ne prend ni haschich, ni vins capiteux, ni alcools ; plus modestement, il se contente de « fines cigarettes ». Telle est bien la manière de notre poète : reprendre des thèmes éternels sur le mode mineur.

Je vous recommande également ce poème par le jeu subtil de la forme et du sens. Jules Laforgue a su couler ses confidences avec naturel et aisance dans le cadre étroit du sonnet. Aussi éloigné des longues effusions romantiques que des discours en vers, il lui suffit de quatorze vers pour greffer les motifs du paradis, de l'exotisme, du bonheur et de la création poétique sur le thème de l'évasion dans le sommeil et le rêve.

Adaptant sa versification à l'évocation de ce monde irréel, il fait alterner des alexandrins classiques avec des vers au rythme disloqué et multiplie les coupes secondaires. Les images oniriques mêlent hardiment les espèces animales, mais sans avoir la cruauté de celles de Lautréamont.

Il trouve même le moyen d'adresser un clin d'œil complice au lecteur lettré par le biais des réminiscences littéraires : Allez, vivants, lutez... » sort tout droit des *Châtiments* et les « parfums mourants de mille cassolettes » semblent s'exhaler des *Fleurs du mal*. L'ensemble du sonnet a d'ailleurs d'évidentes résonances baudelairiennes : le paradis exotique, la mort, le rêve, les sensations olfactives.

Un autre jeu consiste à glisser dans le sonnet quelques trouvailles particulièrement cocasses : l'irrévérence narquoise avec laquelle le poète « fume au nez des dieux de fines cigarettes » ou l'humour avec lequel il compare son pouce à une cuisse d'oie. La familiarité du ton, la fantaisie, une certaine gouaille sont des marques distinctives du lyrisme de Laforgue.

Le lecteur le comprendra rapidement, derrière le poète, derrière l'artiste, c'est un homme que nous découvrons. Désabusé, fragile, vulnérable, il sait toujours garder sa dignité ; il ne quémande ni pitié ni même attention. Contrairement aux Romantiques, il ne porte pas son cœur en écharpe, il préfère se moquer de lui-même et instaurer une distance par le rire. Mais derrière l'hyperbole, la disproportion, la comparaison cocasse, le pathétique ressurgit malgré tout. Jules Laforgue traite dédaigneusement la croyance en l'au-delà de « sornettes », mais au vers suivant il avoue être un homme sans espoir dont l'unique horizon est la mort. S'il nous émeut tant, c'est parce qu'il est un homme double : sa désinvolture n'est qu'apparente, son humour masque le pathétique. Cette « gaieté triste » que Musset mit un jour dans la bouche de Fantasio pourrait tout aussi bien s'appliquer à Laforgue.

Ce poète restera pour l'éternité un jeune homme prématurément fauché par la maladie et la mort. Or malgré la précocité de son génie et la maîtrise de son art, il ne se prend pas au sérieux, il aime jouer avec les mots, plaisanter et railler. La meilleure preuve en est la chute du sonnet. Alors qu'un Ronsard ou un José-Maria de Hérédia cisèle artistement le dernier vers, pour nous lancer vers l'infini du rêve, Jules Laforgue préfère nous ramener à la réalité triviale en choisissant, pour clore son poème, le nom d'un oiseau de basse-cour réputé pour sa bêtise !

Que retenons-nous de ce sonnet ? L'exploration du moi, l'inquiétude et la pitié, la méfiance du cliché, l'autodérision. Jules Laforgue s'est aperçu que la poésie est autre chose qu'un « défouloir de métaphysicien adolescent », qu'elle est un art exigeant, qui l'oblige à créer ses propres moyens d'expression et une langue qui réponde à sa sensibilité inquiète.

Si ce poème a l'heur de plaire à vos lecteurs, je les invite à découvrir Jules Laforgue et son paysage intérieur dans le reste de son œuvre. Comme tout poète lyrique il affine et enrichit notre sensibilité. Par sa jeunesse et son humour, il nous empêche, en outre, de prendre la vie au tragique.

Je serais heureux de lire ce poème dans vos colonnes et d'échanger avec vos lecteurs mes impressions sur ce texte et sur ceux qu'ils proposeront à leur tour.

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, l'assurance de ma considération distinguée.

Nicolas Dorval, élève de première

POÉSIE ET LANGAGE

Série L, Asie, juin 2002

Textes

1. MOLIÈRE, *Le Misanthrope* (1666)
2. Victor HUGO, *Les Contemplations*, « Réponse à un acte d'accusation » (1834)
3. Raymond QUENEAU, *L'instant fatal*, « Pour un art poétique », (1948)

Objet d'étude : la poésie

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Ces trois extraits développent-ils une même définition de la langue poétique ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous commenterez le poème de Victor Hugo de « Alors, brigand » (vers 17) à « pourquoi pas ? » (vers 37).

2. Dissertation

Dans quelle mesure la poésie vous semble-t-elle particulièrement apte à susciter une remise en question du langage ?

Vous répondrez à cette question en un développement organisé, prenant appui sur les textes qui vous sont proposés, ceux que vous avez étudiés en classe et vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

En s'inspirant des idées de Victor Hugo, un éditeur justifie dans une lettre ouverte communiquée à la presse la publication d'un recueil de poésies résolument novatrices.

CORPUS

■ Texte 1 : MOLIERE, *Le Misanthrope* (1666)

ACTE I, SCÈNE 2

Alceste, héros de la pièce est misanthrope, il méprise ses semblables. Dans cette scène, il essaie de démontrer à Oronte qu'il a tort d'écrire.

ALCESTE

Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom,
Je disais, en voyant des vers de sa façon,
Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire
Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire ;
5 Qu'il doit tenir la bride aux grands empressements
Qu'on a de faire éclat de tels amusements ;
Et que, par la chaleur de montrer ses ouvrages,
On s'expose à jouer de mauvais personnages.

ORONTE

Est-ce que vous voulez me déclarer par là
10 Que j'ai tort de vouloir... ?

ALCESTE

Je ne dis pas cela.

Mais je lui disais, moi, qu'un froid écrit assomme,
Qu'il ne faut que ce faible à décrier un homme¹,
Et qu'eût-on, d'autre part, cent belles qualités,
15 On regarde les gens par leurs méchants côtés.

ORONTE

Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire ?

ALCESTE

Je ne dis pas cela ; mais enfin, lui disais-je,
Quel besoin si pressant avez-vous de rimer ?
Et qui diantre vous pousse à vous faire imprimer ?
20 Si l'on peut pardonner l'essor d'un mauvais livre,
Ce n'est qu'aux malheureux qui composent pour vivre.
Croyez-moi, résistez à vos tentations,
Dérobez au public ces occupations ;
Et n'allez point quitter, de quoi que l'on vous somme,
25 Le nom que dans la cour vous avez d'honnête homme,
Pour prendre, de la main d'un avide imprimeur,
Celui de ridicule et misérable auteur.
C'est ce que je tâchai de lui faire comprendre.

ORONTE

Voilà qui va fort bien, et je crois vous entendre.

30 Mais ne puis-je savoir ce que dans mon sonnet... ?

ALCESTE

- Franchement, il est bon à mettre au cabinet².
 Vous vous êtes réglé sur de méchants³ modèles,
 Et vos expressions ne sont point naturelles.
 Qu'est-ce que « Nous berce un temps notre ennui » ?
 35 Et que « Rien ne marche après lui » ?
 Que « Ne vous pas mettre en dépense
 Pour ne me donner que l'espoir » ?
 Et que « Philis, on désespère
 Alors qu'on espère toujours » ?
 40 Ce style figuré, dont on fait vanité,
 Sort du bon caractère et de la vérité ;
 Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation⁴ pure,
 Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
 Le méchant goût du siècle en cela me fait peur ;
 45 Nos pères, tout grossiers⁵, l'avaient beaucoup meilleur,
 Et je prise⁶ bien moins tout ce que l'on admire
 Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire [...].
1. Qu'il ne faut que ce faible à décrier un homme : ce seul défaut suffit à discréditer un homme.
 2. *Mettre au cabinet* : se dit pour les pièces que les comédiens refusent.
 3. *Méchants* : mauvais.
 4. *Affectation* : manque de naturel dans la manière d'agir, de parler.
 5. *Tout grossiers* : malgré leur grossièreté.
 6. *Priser* : apprécier.

■ **Texte 2** : Victor HUGO, *Les Contemplations*,
 « Réponse à un acte d'accusation » (1834)

- [...] Quand je sortis du collègue [...],
 La langue était l'état avant quatre-vingt-neuf ;
 Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;
 Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
 5 Les Méropes¹, ayant le décorum pour loi,
 Et montant à Versailles aux carrosses du roi ;
 Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires²,
 Habitant les patois ; quelques-uns aux galères
 Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas ;
 10 Déchirés en haillons dans les halles ; sans bas,
 Sans perruque ; créés pour la prose et la farce ;
 Populace du style au fond de l'ombre éparse ;
 Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas³ leur chef
 Dans le bagne Lexique avait marqués d'une F ;
 15 N'exprimant que la vie abjecte et familière,

Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière.

[...] Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ?

Et sur l'académie, aïeule et douairière⁴,

20 Cachant sous ses jupons les tropes⁵ effarés,

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,

Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !

25 Je fis une tempête au fond de l'encrier,

Et je mêlai, parmi les ombres débordées,

Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées ;

Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur

Ne puisse se poser, tout humide d'azur !

30 Discours affreux ! – Syllepse, hypallage, litote⁶,

Frémirent ; je montai sur la borne Aristote⁷,

Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.

Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,

Tous ces tigres, les huns, les scythes et les daces⁸,

35 N'étaient que des toutous auprès de mes audaces ;

Je bondis hors du cercle et brisai le compas.

Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ?

1. Héroïnes de la tragédie.

2. Sens premier : qui mérite la pendaison.

3. Grammairien français du xvii^e siècle qui s'est attaché à régler et unifier la langue en se référant au « bon usage ».

4. Dame âgée de la haute société (connotation péjorative).

5. Figures de style.

6. Exemples de figures de style.

7. Auteur de l'Antiquité grecque, dont la *Poétique* sert de référence aux écrivains du xvii^e siècle.

8. Peuples anciens redoutés par leur cruauté.

■ Texte 3 : Raymond QUENEAU, *Pour un art poétique* (1948)

III

Bien placés bien choisis

quelques mots font une poésie

les mots qu'il suffit qu'on les aime

pour écrire un poème

5 on sait pas toujours ce qu'on dit

lorsque naît la poésie

faut ensuite rechercher le thème

pour intituler le poème

mais d'autres fois on pleure on rit
 10 en écrivant la poésie
 ça a toujours kékchose d'extrême
 un poème

IV

Nos noms nos mots nos herbes
 sèchent en un vocabulaire
 15 que lèche un veau qui a bu la prairie
 nos airs nos béhémoths¹ nos monts
 épais légers ou lourds mais verts
 tandis que grisonne l'affiche à la mairie
 que toujours embuent les haines des morts
 20 et que le soleil dans les narines du gnomon²
 insuffle la nature du haut cresson
 à travers quoi courent haletants les zèbres
 à la parole ailée à la patte d'oseille
 depuis toujours par la rousse³ baptisés
 25 pour figurer là-bas en bas du dictionnaire
 nos noms nos mots et nos malherbes⁴.

© Éditions Gallimard.

1. Jeu de mots à partir de Béhémoth : démon dans la tradition hébraïque.
2. Cadran solaire.
3. Nom argotique de la police et jeu de mots sur le dictionnaire Larousse.
4. Malherbe est un poète du XVII^e siècle, et le chef de file de l'école classique.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

C'est autour du langage poétique que se réalise l'unité de notre corpus. Le premier document est la discussion soulevée dans *Le Misanthrope* par le sonnet d'Oronte, médiocre imitation de la poésie précieuse. Dans le deuxième, extrait des *Contemplations*, c'est le poète lui-même qui dans sa « Réponse à un acte d'accusation » raconte la révolution romantique et l'abolition des règles classiques. Le troisième, un « Art poétique » de Raymond Queneau illustre une réflexion sur la création poétique par divers jeux poétiques.

QUESTION

À la différence du langage, qui est l'usage particulier qu'un poète fait de sa langue, l'expression « langue poétique » désigne ici l'ensemble des caractères linguistiques propres au genre poétique. La question est donc assez ambiguë.

On se demandera quelle fonction le poète attribue à la langue poétique : est-elle semblable ou non à celle de la prose ? naturelle ou sophistiquée ? riche ou pauvre ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Le texte proposé, très célèbre, a pour thème une révolution littéraire. Victor Hugo y apparaît comme l'auteur de la révolution romantique, sous les traits d'un brigand. Mais le texte se lit à la fois comme le récit de cette action et comme une illustration de ces audaces révolutionnaires (lexique, versification, mélange des registres). On peut donc regrouper les remarques autour de deux axes : la fiction révolutionnaire (une société divisée, le brigand, les faits) et les jeux poétiques. Mais la différence de rythme, de vocabulaire, de registre des vers 27 et 28 doit inviter à chercher la signification de cette dissonance.

Une note aurait dû signaler que ce poème, faussement daté par Victor Hugo lui-même de sa jeunesse (1834) a, en réalité, été écrit en 1854 par le proscrit de Jersey, ce qui lui donne une tout autre signification.

Plan

- I. La fiction révolutionnaire.
- II. Les jeux poétiques.
- III. L'engagement littéraire.

■ *Dissertation*

La problématique dépasse ici le thème banal des liens entre la poésie et le langage. Elle vous invite à vous demander si la poésie est plus apte que la prose à susciter une remise en question du langage et, à titre corollaire, s'il peut y avoir renouveau poétique en dehors de ces indispensables remises en question et quels sont les poètes pour qui la question ne se pose même pas.

Pour montrer ce devoir de restructuration du langage qui incombe au poète, on pensera à des textes fondateurs comme la lettre de Rimbaud à Paul Demeny. Dans ceux du corpus on opposera la poésie ludique d'un Queneau aux conquêtes de la révolution du romantisme (rendre au poète tous les mots de la langue et allier l'idée aux mots) et

on montrera que la critique sévère du sonnet d'Oronte par Alceste invite à s'interroger sur le véritable Idéal poétique.

Plan

- I. L'acceptation du langage.
- II. Le langage en question.
- III. L'essence de la poésie est-elle dans le langage ?

■ *Écriture d'invention*

Une lettre ouverte peut, mais ne doit pas nécessairement, présenter les marques de l'épistolaire : date, suscription, signature...

Elle informe, mais l'information peut ne pas être prioritaire : elle adopte volontiers un registre soit apologétique (défendre) soit polémique (attaquer).

Elle doit être composée avec soin et peut emprunter des tours à l'art oratoire : anaphore, répétitions, parallélismes, interrogations oratoires, antithèses, métaphores...

Les consignes sont suffisamment vagues pour autoriser deux interprétations du sujet : une lettre soit contemporaine de Victor Hugo, soit moderne, mais s'inspirant des idées exprimées dans la « Réponse ».

CORRIGÉ

QUESTION

Pour Molière, la langue poétique doit être sobre, vraie et surtout naturelle. Il est pour le naturel dans l'art, comme le montre l'emploi rapproché de « nature » (v. 43) et de « naturelles » (v. 33). C'est tout le sens de la critique sévère qu'Alceste, porte-parole de Molière, fait du sonnet d'Oronte. Chez Oronte et les Précieux dont il est l'héritier, le style est « figuré », se plaît aux « jeu[x] de mots », « sort du bon caractère et de la vérité ». Tout le mépris d'Alceste pour cette langue est résumé par un jugement sans appel : « ce n'est qu'affectation pure », que la locution restrictive et l'épithète « pure » rendent catégorique.

Victor Hugo se situe dans une perspective historique : à l'époque romantique, la langue poétique doit être libérée des carcans imposés par le classicisme. Il faut abolir la distinction entre mots bas et mots nobles ainsi que la séparation des genres. La langue poétique sera non seulement une langue qui dispose de l'intégralité du lexique mais qui associe

impérativement le mot à une idée (v. 27-28). Victor Hugo veut en finir avec une poésie confondue avec la versification, obligée de se contenter d'un vocabulaire restreint et d'une syntaxe épurée et vidée de toute capacité d'émotion ou de réflexion.

« L'Art poétique » de Raymond Queneau part d'une réflexion sur le travail du poète, pour définir la langue poétique comme le domaine de la fantaisie. La langue poétique est avant tout une langue ludique : le poète crée des mots-valises (« béhémoths »), mélange les registres et les niveaux de langue en associant une épithète homérique (« à la parole ailée » (registre épique »)), au vocabulaire familier (« kékchose », où le premier mot est estropié) ou à l'argot (« la rousse » relève du registre humoristique en raison du jeu de mots sur « Larousse »), à l'écriture phonétique et surtout aux images les plus échevelées (« narines du gnomon », zèbres « par la rousse baptisés »), etc.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

En 1854, le journaliste Jules Janin publie une *Histoire de la littérature dramatique*, dans laquelle il réfute les accusations lancées vingt ans plus tôt par les adversaires du drame romantique contre Alexandre Dumas, auteur du premier drame romantique, *Henri III et sa cour*, contre l'auteur d'*Hernani* et tous leurs émules. Cette publication ayant ravivé ses souvenirs, Victor Hugo en prend prétexte pour attaquer ses propres détracteurs en rédigeant, et datant faussement de 1834, une réponse à un pamphlet de 1833. Telle est l'origine de « Réponse à un acte d'accusation ». Sous la fiction révolutionnaire et les jeux poétiques, se lit l'engagement du poète.

[I – La fiction révolutionnaire]

[1. L'état des lieux]

Victor Hugo raconte la révolution romantique en l'assimilant à la Grande Révolution de 1789. Cette métaphore directrice structure tout le passage : le narrateur dresse l'état des lieux, présente le héros et relate ses hauts faits.

Pour peindre la situation consternante dans laquelle les romantiques trouvèrent la poésie française, Victor Hugo établit une analogie entre la hiérarchie des mots et une société divisée en castes. Par une personnification constante il transforme les mots en aristocrates et en gueux. De

cette ample métaphore développée dans les vers 1 à 16 il subsiste le vers 24, qui oppose les sénateurs, créés en 1800 par le Consulat à l'exemple de Rome, et les roturiers, autrement dit les aristocrates et les hommes de pouvoir à ceux qui n'ont aucun titre de noblesse. Dans la tradition classique, la hiérarchie des mots était corollaire de la séparation des genres : les mots nobles étaient réservés aux genres nobles, la poésie et la tragédie ; les mots bas, aux genres vulgaires, la comédie et la farce. C'est cette distinction qu'il s'agit d'abolir, définitivement. Seule une révolution poétique, radicale et brutale, pourra y parvenir.

[2. Portrait du poète en « brigand »]

Une situation aussi confuse exige l'intervention d'un homme d'ordre. Cet homme providentiel sera le poète, encore adolescent, à peine sorti du collège (v. 1), auquel il fait endosser le personnage non pas du preux chevalier, pourfendeur des méchants, mais du brigand (v. 17), car c'est par ce nom que les aristocrates épouvantés désignaient les révolutionnaires. Mais pour les Romantiques, ce mot n'a pas une connotation péjorative et ne suscite ni répulsion ni haine. Des *Brigands* (*Die Räuber*) du dramaturge allemand Schiller au Robin des bois de Walter Scott (dans *Ivanhoé*), le bandit devient un héros populaire, qui incarne l'honneur farouche, la fidélité à un idéal grâce au potentiel de sympathie que suscite, auprès du peuple condamné à obéir, l'aspiration révolutionnaire à s'affranchir de toutes les normes. Le brigand de la « Réponse » est évidemment le frère d'Hernani, le bandit d'honneur, le Grand d'Espagne, rebelle, proscrit, qui rassemble dans les montagnes trois mille hommes prêts à mourir pour l'honneur :

« Car vous ne savez pas, moi, je suis un bandit ! » (*Hernani*, I, 2).

Tout le portrait du poète en brigand est un portrait en mouvement, dont témoigne l'abondance des verbes d'action. Il est axé sur la rapidité, indiquée dès sa première apparition au vers 17 : « je vins ; je m'écriais », qui est sans doute un souvenir du fameux « Veni, vidi, vici » (« Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ») de Jules César. Les paroles (« je dis » ; « déclarai » ; « Je nommai ») se traduisent immédiatement par des actes vengeurs et iconoclastes : « je fis souffler » ; « je fis une tempête » ; « je montai » ; « Je bondis... et brisai ».

De ces actes se détache le plus symbolique : « Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire », parce que le bonnet phrygien représente l'émancipation des anciens esclaves, dans la Grèce antique comme dans la France révolutionnaire de 1789. Le plus audacieux est le rejet des règles et du principe d'autorité représenté par Aristote, dont la *Poétique* avait directement inspiré les préceptes du classicisme.

[3. La révolution poétique]

Le récit héroïque se termine par l'énumération des victoires : la hiérarchie des mots est abolie, ils sont désormais « égaux, libres, majeurs ».

Il faut noter que cette victoire est avant tout celle du langage, du Verbe : pour changer le monde de la poésie, il a suffi au poète de parler. Ses paroles se matérialisent instantanément en actes. Une déclaration (v. 32) ou une injonction : « Plus de mot sénateur ! Plus de mot roturier ! » est immédiatement suivie d'effet, comme le montre le dernier vers : « Je nommai le cochon par son nom ».

[Transition] Une imagination puissante et l'attachement aux idées républicaines ont inspiré à Victor Hugo une ample métaphore, mais c'est avec une verve débridée qu'il raconte sa victoire.

[II – Les jeux poétiques]

[1. Le mélange des registres]

D'abord, durant tout ce récit, le poète mélange allègrement les registres, puisqu'il allie les plus opposés, l'épique et l'humoristique. La personnification systématique, l'abondance des métaphores, le grossissement du réel, la relation d'actes héroïques sont les procédés favoris de l'épopée. On en retrouve aussi les thèmes : l'injustice, l'héroïsme et la liberté. C'est en véritable héros d'épopée que le poète commande aux éléments (il fait souffler le vent, il suscite une tempête) et qu'il sème la terreur (« tropes effarés », « frémissent ») : ni la nature ni les hommes ne lui résistent.

Mais le passage de l'épique à l'humoristique est constant : c'est « au fond de l'encrier » que sévit la tempête et quand le poète monte sur « la borne Aristote », cette image évoque autant l'assimilation irrévérencieuse d'un des plus grands philosophes à un esprit borné que l'acte de transgresser une limite formelle. Victor Hugo se plaît également à jouer avec les sonorités et les mots : jeux de mots, jeu sur les couleurs avec l'antithèse du blanc et du noir au vers 27, appel au jargon technique pour énumérer des figures de style portant des noms tellement hérissés de consonnes (labiales, gutturales, sifflantes) qu'elles paraissent des monstres, mélange d'images guerrières (« les bataillons d'alexandrins » et domestiques (les tropes cachés sous les jupons), ironie du « discours affreux », Victor Hugo fait flèche de tout bois pour amuser le lecteur et ne recule devant aucune dissonance : quelle distance entre de redoutables guerriers barbares (« les huns, les scythes et les daces ») et ces chiens auxquels le poète n'a pas seulement enlevé leur « collier d'épithètes », mais qu'il apprivoise encore mieux en les nommant par leur diminutif familier dans le langage des enfants, « des toutous » !

[2. La provocation]

Dans ce combat d'un jeune homme contre une tradition séculaire se lit aussi une volonté de provocation. Le brigand se moque d'Aristote, affuble le vénérable dictionnaire d'un bonnet d'esclave, ose comparer

une institution aussi ancienne que l'Académie à une vieille femme impuissante, à l'aide de termes péjoratifs (« douairière ») et d'images bouffonnes (« cachant sous ses jupes »). Cet esprit de provocation trouve son expression la plus achevée dans les innombrables acrobaties du vers et de la rime. Le poète romantique bouscule les interdits qui pèsent sur la rime : un mot ne doit pas rimer avec lui-même (« genres bas »/ « sans bas », v. 10-11, sont des homonymes) et fait hardiment rimer « F » avec « chef ». Il n'hésite pas devant l'enjambement, notamment au vers 17 pour exprimer son indignation :

« ... Pourquoi

Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière ? »

En désarticulant la phrase de façon à séparer l'adverbe d'interrogation du reste de la phrase il stigmatise l'injustice intolérable infligée aux mots bas et communs. Il suggère que d'une société cloisonnée, divisée en castes rigides, sortira tôt ou tard une révolte, voire une révolution.

Il renonce aussi à la césure pour la remplacer par une coupe après la troisième syllabe (v. 28 et 31), après la quatrième (v. 30) ou même après la dixième (v. 10) et il multiplie la ponctuation et les coupes secondaires (v. 28, 34) pour disloquer l'alexandrin. Il introduit la cacophonie par le choc des consonnes (les gutturales « perruques ; créés » au vers 11). Bien entendu, il use abondamment de tous les termes bas nommant des réalités triviales ou des personnes du commun qui avaient été sévèrement proscrits par les régents du Parnasse : « douairière », « bonnet », « toutous », « cochon »... Mais ce dernier mot restera un hapax dans la poésie de Victor Hugo : il ne l'emploiera plus jamais, pas même dans un poème de *La Légende des siècles*, « Sultan Mourad », dont le héros est pourtant un porc ! Cette abondance joyeuse, cette verve étincelante, ce rythme alerte appartiennent évidemment à un maître du langage. Comme Rabelais, Victor Hugo jongle avec les mots, les rassemble en bataillons serrés, les relâche en cascades. Aussi le style de ce poème a-t-il pu être, à juste titre, qualifié de « poésie rabelaisienne ».

[Transition] La Révolution de 1789 n'a pas seulement fait table rase du passé, elle a reconstruit un monde nouveau sur les ruines de l'Ancien Régime. De même, le poète ne se contente pas de pourfendre les tenants du classicisme, il a aussi un programme poétique.

[III – L'engagement littéraire]

[1. La nouvelle mission de la poésie]

Rendre au poète la possibilité d'user de tous les mots de la langue était une urgence et une nécessité. Mais le brigand révolutionnaire ne s'en tient pas là. En finir avec le formalisme classique n'est qu'une première étape. La véritable révolution poétique est dans l'alliance des mots et des idées. Pour exprimer ce changement radical, Victor Hugo

change complètement de registre dans les vers 26 à 29, il abandonne le mélange de l'épique et de l'humour pour le lyrisme. L'antithèse entre le blanc et le noir, entre les mots et les idées n'a d'autre but que de permettre au vers suivant l'essor de la poésie. L'alliance dans le même vers de « peuple » et « d'essaim » suggère la foule, l'abondance. « Essaim » connote en outre une sensation de bruissement, de bourdonnement d'abeilles, évoquant les idées qui se bousculent dans l'esprit du poète : enjambement pour accompagner cet envol par un élan rythmique, rime « pur »/« azur » pour suggérer la spiritualité, beauté de la métaphore qui assimile l'idée à un oiseau ou à un insecte, le poète mobilise tous ces procédés poétiques pour donner l'exemple d'une langue véritablement poétique, qui refuse d'être creuse. Enfin, l'épithète « humide » nous emmène dans un monde neuf, celui d'un nouveau jour, d'une nouvelle ère, une sorte de matin de la poésie. La révolution romantique est une nouvelle aurore et Victor Hugo amorce ici une véritable mystique du langage. Ce beau passage sera développé dans un autre poème des *Contemplations* qui définit admirablement la fonction du langage en poésie :

« Rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux,
Sombres peuples, les mots vont et viennent en nous ;
Les mots sont les passants mystérieux de l'âme ».

[2. Poétique et politique]

Enfin, pour Victor Hugo, la révolution poétique est inséparable de la politique. S'il a daté ces vers de 1834, il les a, en réalité, écrits beaucoup plus tard, en octobre ou novembre 1854. À l'époque de la bataille d'*Hernani*, il songeait certes à revendiquer toutes les audaces accumulées dans ce poème. Mais quand il écrit ce poème à Jersey, c'est dans l'optique d'un bilan. Le poète revient sur son passé d'écrivain et s'applique à montrer l'unité de son œuvre romantique et de sa présente action politique. Dans *Les Contemplations*, le poème prend donc une tout autre résonance. « La liberté littéraire est la fille de la liberté politique », avait-il écrit dans la préface d'*Hernani*, et plus loin : « À une littérature de cour va succéder une littérature de peuple ». Or Victor Hugo veut réaliser ce programme dans tous les genres, roman, poésie et théâtre. La poésie sera populaire au sens le plus noble du terme, c'est-à-dire accessible au peuple et destinée au peuple, ou ne sera pas. Derrière la révolte d'un adolescent, derrière la provocation d'un Romantique, vibre toute l'énergie militante du proscrit républicain de Jersey. Contenue en germe dans les vers 33 et 34, elle s'épanouira dans les derniers vers de la « Réponse » en une sorte d'hymne à la littérature enfin libre. L'image surprenante des envahisseurs ne se justifie guère, en effet, pour évoquer les classiques, puisque ce sont au contraire les Romantiques qui ont fait pris d'assaut le bastion du classicisme :

« Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,

Tous ces tigres... » semblent sortir tout droit des *Châtiments*. De toute évidence, Victor Hugo s'en prend ici aux assassins de la République, à l'usurpateur Napoléon-le-Petit et à ses acolytes, aux ennemis de la liberté.

[Conclusion]

« Réponse à un acte d'accusation » vibre de toutes les audaces de la jeunesse, et Victor Hugo les revendique toutes haut et fort. C'est lui, le « brigand », qui a bousculé les conventions classiques, c'est lui qui a fait entrer dans la langue poétique les termes jugés communs ou bas, c'est lui qui a redonné vie à une poésie exsangue en exigeant l'alliance étroite du mot et de l'idée. Et ces audaces, il les insuffle immédiatement à son style, ce qui nous vaut cette page éblouissante de verve. Victor Hugo a donc réalisé son ambition d'accomplir dans la langue et la littérature une révolution qui s'accorderait avec celle qui avait transformé la France. La révolution littéraire de 1830 n'est que le corollaire et la conséquence de la Révolution de 1789 : la liberté dans l'art est inséparable de la liberté dans la société.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

La vieille querelle autour du fond et de la forme semble dépassée : il est admis aujourd'hui qu'en poésie comme en prose le véritable écrivain est celui qui trouve une adéquation parfaite entre les mots et l'idée. Mais dans la mesure où le poète doit s'imposer la contrainte de couler les mots dans le moule du vers, la poésie paraît particulièrement apte à susciter une remise en question du langage. Certes, les poètes qui se contentent de jouer avec les mots ne se sentent pas concernés par ce débat, mais tous les autres ont dû se colleter avec les mots, ce qui nous pousse à nous demander si l'essence de la poésie est dans les mots ou dans les idées.

[I – L'acceptation du langage]

[1. Le jeu sur les mots]

De nombreux poètes n'assignent à leur art d'autre fonction que ludique. Ils se plaisent à rapprocher des mots aux sonorités voisines, entrechoquer les syllabes, produire des effets de rythme. Chez les

contemporains l'imagination ne semble plus avoir de bornes : les surréalistes écrivent sous la dictée de l'inconscient sans se préoccuper du sens, Henri Michaux crée des mots inouïs sans signification décelable en dehors de leur contexte (« Il l'emparouille et l'endosque... »). Raymond Queneau systématise des procédés analogues dans son « Art poétique » : il le parsème de mots-valises (« nos bébémoths ») et de mots savants (« gnomon »), adopte l'écriture phonétique (« kékchose »), joue sur les mots (« la rousse » et Larousse), mélange les niveaux de langue (les épithètes homériques (« à la parole ailée ») et l'argot), crée un univers imaginaire où des zèbres « à la patte d'oseille » croisent des veaux qui ont « bu la prairie ». De tels jeux n'étonnent guère de la part de poètes qui se situent dans la mouvance du surréalisme. Mais au XVII^e siècle déjà le poète baroque Pierre Marbeuf avait construit un sonnet sur le rapprochement des mots « mer », « amer » et « amour ».

[2. Les jeux de la versification]

La versification se prête également à toutes sortes d'exercices savants, des vers holorimes aux palindromes. À la fin du Moyen Âge, les Grands Rhétoriciens avaient même réduit la poésie à la recherche exclusive de telles créations poétiques : rimes-calembour, rimes équivoquées, batelées ou renforcées... C'est aussi, mais en partie seulement, par souci de virtuosité qu'un Mallarmé réorganise l'espace-page, qu'un Apollinaire figure par le dessin des vers le sens du poème dans ses *Calligrammes* ou qu'un Cendrars disloque l'alexandrin et en éparpille les membres sur la page dans ses *Sonnets dénaturés*. Pour tous ces poètes, le langage est un instrument de jeu variable à l'infini : loin de le remettre en question, on cherche plutôt à en exploiter toutes les ressources.

[3. La poésie pure]

À l'opposé, des poètes qui se font une très haute idée de leur art ne songent pas davantage à remettre le langage en question. Ils recherchent une poésie débarrassée des scories utilitaires, c'est-à-dire de la nécessité de signifier, une poésie qui ne véhiculerait ni sentiments ni idées. Ce sont les adeptes de la poésie pure qui, à la suite de Mallarmé, leur grand maître, rejettent dans le non-poétique tout ce qui est enseignement, description ou narration. Il ne leur reste donc que les mots, de préférence rares (« Idumée », « nixe ») ou sibyllins (« ptyx »), le regroupement des mots selon leurs affinités musicales, la désarticulation de la syntaxe et les effets surprenants que le poète réussit à tirer du pouvoir de suggestion des sons.

[Transition] Mais la plupart des poètes remettent constamment le langage en question et s'essaient à fabriquer un nouveau langage.

[II – Le langage en question]

[1. La nécessité d'adapter les mots à la pensée]

Les mots sont les matériaux du poète comme le marbre celui du sculpteur. Il les choisit, les ordonne dans la phrase et dans le vers, les cisèle, les ajuste au mieux à sa pensée. Avant d'être un artiste, le poète est un artisan du langage. Il a donc besoin de tous les mots de sa langue pour s'exprimer. C'est l'insuffisance du langage légué par la tradition classique qui est à l'origine de la révolution romantique : les mots bas n'ayant pas droit de cité en poésie, seuls les mots nobles pouvaient être utilisés. Victor Hugo s'insurge contre cette distinction, démocratise le langage et rend la liberté aux mots :

« Plus de mot sénateur ! Plus de mot roturier ! »

Cette réaction a été particulièrement vive chez les jeunes gens issus d'une génération qui avait instauré la liberté politique en France, mais elle se retrouve sous des formes diverses à toutes les époques. Presque toutes les grandes époques poétiques correspondent à des périodes de crise et de réflexion sur les enjeux linguistiques. Les poètes de la Pléiade veulent enrichir le vocabulaire par provignement, dérivation et création à partir de racines grecques et latines, en même temps qu'ils remettent les grands genres antiques en honneur ; les recherches d'Apollinaire ont pour cadre temporel le grand bouleversement artistique qu'est le cubisme et ne précèdent que de quelques années la révolution surréaliste.

[2. L'usure des mots]

Une deuxième raison est l'usure des mots. À force de servir et de circuler, ils perdent de leur force. Les images dégénèrent en clichés, les comparaisons deviennent fades, les figures de style paraissent artificielles. Périodiquement, les poètes ressentent donc la nécessité de raviver le pouvoir des mots. Mallarmé résume son programme poétique dans la formule célèbre : « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », Verhaeren invente la poésie de la ville tentaculaire et Apollinaire fait entrer la tour Eiffel dans « Zone ». Francis Ponge exprime même son dégoût : « un tas de vieux chiffons pas à prendre avec des pincettes, voilà ce qu'on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place... Il faut à chaque instant se secouer de la suie des paroles ». Le poète est investi d'un devoir de restructuration de la langue.

[3. L'insuffisance du langage]

Une troisième et dernière raison serait l'insuffisance du langage. Les mots ne peuvent pas peindre tous les objets du monde extérieur (comment saisir, par exemple, la nuance exacte du plumage du paon : bleu turquoise, violacé, vert ?) ; ils sont, a fortiori, incapables d'exprimer le mystère de l'univers et les mouvements secrets de l'âme. Le

poète utilisera des moyens détournés, il cherchera à suggérer, plutôt qu'à exprimer. Les connotations et les métaphores sont ses meilleurs atouts. La métaphore réveille la vision devenue cliché, car elle établit une relation, voire une communication analogique entre des réalités très éloignées. Elle apporte des précisions que le langage dénotatif ne peut donner.

[Transition] Ce débat sur les continuelles remises en question du langage poétique conduisent inévitablement à une interrogation sur l'essence même de la poésie.

[III – L'essence de la poésie est-elle dans le langage ?]

[1. La poésie, « alchimie du verbe » (Rimbaud)]

L'essence de la poésie est-elle dans les choses, les êtres, les idées, les sentiments ou bien dans les mots ? La poésie n'est pas plus dans les êtres que dans les choses ou dans les idées : une chose ou une idée ne deviennent poétiques que « quand le poète parvient à mettre son empreinte dessus (...) ». C'est la main mise souveraine de l'homme sur les choses de la création », explique Pierre Reverdy. Elle n'est donc ni dans l'idée ni dans les mots, mais dans une opération de transmutation qui consiste à intégrer en une unité nouvelle leurs matières hétérogènes. « Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or », écrit Baudelaire, qui qualifie souvent l'écriture poétique d'« opération magique » ou de « sorcellerie évocatoire ». Le poète est donc un alchimiste. Il n'y a pas de choses qui, par nature, seraient plus poétiques que d'autres, il n'y pas non plus de mots plus poétiques que d'autres : « Aucune chose, aucun mot ne recèle la moindre parcelle de poésie en soi. Tout est dans l'opération de l'esprit, du cœur du poète, de celui qui justement mérite d'être appelé poète, sur les choses à l'aide des mots et à travers les mots », écrit encore Pierre Reverdy. Le poème peut donc être défini, pour reprendre les propos d'Alain comme « un miracle, le seul miracle humain ».

[2. La poésie, art du langage]

Le critère premier de la poésie est donc le langage, non pas la versification comme on l'a cru trop longtemps. Car la poésie suggère beaucoup plus qu'elle ne dit, elle nous entraîne dans le monde du rêve, de l'Idéal, du mystère. Mais cette langue doit être différente de la prose. À une époque où l'idéal du discours poétique se rapproche du ton de la conversation mondaine fortement teintée de préciosité, Molière plaide pour un langage naturel. Par le truchement d'Alceste et sa vigoureuse condamnation de la poésie précieuse il rejette en bloc le « style figuré », les jeux de mots et tous ces artifices dans lesquels il ne voit qu'« affectation pure ».

Non seulement la poésie dit autre chose et plus que la prose, mais elle le dit en moins de mots que la prose. La poésie est un langage dense, concis, concentré. Les quatorze vers d'un sonnet suffisent à Baudelaire pour nous faire partager son rêve d'une vie antérieure où tout n'est que beauté, calme et volupté, mais aussi d'un autre monde dont l'âme, avide d'infini, a gardé la nostalgie. Un distique a suffi au poète latin Catulle pour exprimer la force et les contradictions de la passion amoureuse : « Odi et amo (...) » (J'aime et je hais. Je ne sais comment cela est possible, mais je le sens et j'en souffre »).

Ce qui rend le langage poétique si expressif, c'est que le poète utilise simultanément toute la palette des ressources de la langue et de la versification. Car, contrairement aux apparences, les règles de la versification contribuent à la naissance du sens, elles sont productrices de sens. « L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier », écrit Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*. Ces propos montrent bien que les contraintes formelles mettent un frein au laisser-aller qui caractérise trop souvent la prose et qu'elles poussent le poète à façonner le langage comme le joaillier taille un diamant.

[Conclusion]

« Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles », écrivait Rimbaud à Paul Demeny en 1871. Mais ce chemin est si ardu que, désespérant de trouver une forme et une langue aptes à dire l'Idée, il arrive que le poète renonce pour un temps à la poésie. De fait, toute la poésie moderne est issue de ce besoin de créer une nouvelle langue poétique qui serait véritablement « la langue de l'âme », comme Victor Hugo l'avait déjà pressenti lui aussi. Aussi éloignée de la poésie formelle des classiques que d'une poésie purement ludique, la poésie ne peut devenir alchimie du verbe qu'au prix de ces incessantes remises en question du langage.

ÉCRITURE D'INVENTION

Lettre ouverte à tous les amoureux de la poésie

Madame, Monsieur, chers amis lecteurs,

Une tourmente vient d'agiter la littérature. Elle a englouti le médiocre, pulvérisé le convenu, balayé le mièvre et le sentimental. Mais il en est sorti un pur chef-d'œuvre, que je vous livre aujourd'hui.

C'est le recueil résolument novateur d'un jeune poète promis au plus bel avenir. Je crois à son talent, je crois à son audace, je crois à son étoile : c'est pourquoi j'ai décidé de l'éditer. Je veux être l'humble artisan de son succès.

Ce qui nourrit cette poésie, c'est la sève de la jeunesse, l'audace, un esprit visionnaire. C'est aussi l'angoisse devant l'énigme de l'avenir. Le poète moderne n'est plus un technicien des mots, mais un homme inquiet.

Notre société a libéré l'homme de toutes les peurs ancestrales : pourquoi la poésie serait-elle la seule à rester dans les fers ? Nous voulons la liberté dans l'art comme dans la société.

Il a donc fallu dépoussiérer les vieilles idoles et les institutions centenaires, vénérables certes, mais toutes sclérosées. Il a fallu faire souffler un vent révolutionnaire sur les ouvroirs de littérature potentielle*, les cénacles et les coterie poétiques.

Depuis des lustres, la poésie se cherche une nouvelle aurore. Après le flamboiement de la révolution romantique, les poètes ont jonglé avec les mots, visé l'art pour l'art, refusé de livrer à « la plèbe carnassière » leurs cœurs ensanglantés. Mais ont-ils réussi à nous toucher, à nous marquer ? Avons-nous retenu d'eux quelques vers immortels ? Non, décidément non : encadrée entre la syntaxe et la prosodie, la poésie s'étiolait, et elle a bien failli mourir d'inanition.

Une secousse d'émancipation a donc libéré le vers, car dans le grand paradis de la poésie aucun fruit n'est défendu. Notre poète a voulu un vers franc et honnête, qui puisse tout dire sans vaine pruderie et tout peindre sans masque emprunté. Il a voulu un vers souple, sachant comme Protée prendre des formes toujours nouvelles. Il a voulu la liberté des rimes, il a rompu la monotonie de l'alexandrin, il accueille les vers irréguliers et les simples assonances. Ses pièces sont courtes mais denses. Il a choisi la fragmentation comme indice de la modernité.

Il n'a pas l'ambition d'une œuvre qui n'appartiendrait à aucun genre, mais les contiendrait tous. Fuyant l'esthétisme éthéré aussi bien que l'hermétisme et ses obscurités, il accueille la vie familière, sans rien de guindé ou de sophistiqué, il donne droit de cité à la modeste fleur des champs, à l'humble araignée et même à l'ortie si décriée. Il refuse farouchement une parole compliquée qui voilerait la beauté simple du monde. Il ne se contente pas de nous dire ses émotions. Il nous les fait véritablement ressentir par de constantes transpositions qui traduisent les sentiments en termes de sensations ou d'impressions. Il puise volontiers à la tradition populaire, car il ne veut jamais désertier les paysages, les êtres ou les choses du quotidien.

Accueillez ce jeune et beau talent, ouvrez-lui votre esprit et méditez l'épigraphe de son recueil : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté. »**

* anachronisme volontaire ; ** L'auteur de ces propos est René Char.

Le Théâtre

SUJET

3

LA SCÈNE D'EXPOSITION

Séries L-ES-S, Rennes (Inde), session normale 2002

Textes

1. MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*,
Acte I, scène 1 (1669)
2. MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*,
Acte I, scène 1 (1730)
3. MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*,
Acte I, scène 1 (1834)
4. ANOUILH, *Antigone*, « Prologue » (1944)

Objet d'étude : le théâtre : texte et représentation

QUESTION (4 points)

En comparant ces quatre textes, vous dégagerez les éléments caractéristiques d'une scène d'exposition.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces sujets.

1. Commentaire

Vous commenterez le texte 3 en entier.

2. Dissertation

Le texte théâtral est-il suffisant en lui-même pour monter un spectacle ? Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus, sur eux que vous avez étudiés en classe, vos lectures personnelles et votre expérience de spectateur.

3. Écriture d'invention

« ... il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point de tout ce qu'on vous fera voir ».

À l'inverse du souhait formulé par Éraste dans l'extrait de la pièce de Molière (texte 1), vous désirez présenter au public dans un prologue l'intrigue d'une pièce que vous avez lue, vue ou étudiée. Conscient de l'artifice du procédé, vous prenez soin de le justifier.

Composez cette présentation sous la forme d'un monologue argumentatif.

CORPUS

■ Texte 1 : MOLIERE, *Monsieur de Pourceaugnac* (1669)

ACTE I, SCÈNE 1

Julie, Éraste, Nérine

Julie

Mon Dieu ! Éraste, gardons d'être surpris ; je tremble qu'on ne nous voie ensemble, et tout serait perdu, après la défense que l'on m'a faite.

ÉRASTE

Je regarde de tous côtés, et je n'aperçois rien.

JULIE (à Nérine)

Aie aussi l'œil au guet, Nérine, et prends bien garde qu'il ne vienne personne.

NÉRINE se retirant dans le fond du théâtre)

5 Reposez-vous sur moi, et dites hardiment ce que vous avez à vous dire.

JULIE

Avez-vous imaginé pour notre affaire quelque chose de favorable ? et croyez-vous, Éraste, pouvoir venir à bout de détourner ce fâcheux mariage que mon père s'est mis en tête ?

ÉRASTE

10 Au moins y travaillons-nous fortement ; et déjà nous avons préparé un bon nombre de batteries pour renverser ce dessein ridicule.

NÉRINE (accourant à Julie)

Par moi foi ! voilà votre père.

JULIE

Ah séparons-nous vite.

NÉRINE

Non, non, non, ne bougez ; je m'étais trompée.

JULIE

Mon Dieu ! que tu es sotté de nous donner de ces frayeurs !

ÉRASTE

15 Oui, belle Julie, nous avons dressé pour cela quantité de machines¹, et nous ne feignons point de mettre tout en usage, sur la permission que vous m'avez donnée. Ne vous demandez point tous les ressorts que nous

ferons jouer ; vous en aurez le divertissement ; et, comme aux comédies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point
20 de tout ce qu'on vous fera voir. C'est assez de vous dire que nous avons en mains divers stratagèmes tous prêts à produire dans l'occasion, et que l'ingénieuse Nérine et l'adroit Sbrigani entreprennent l'affaire.

NÉRINE

Assurément. Votre père se moque-t-il de vouloir vous ang²er de son avocat de Limoges, Monsieur de Pourceaugnac, qu'il n'a vu de sa vie et qui
25 vient par le coche vous enlever à notre barbe ? Faut-il que trois ou quatre mille écus de plus, sur la parole de votre oncle, lui fassent rejeter un amant qui vous agréé ? et une personne comme vous est-elle faite pour un Limosin ? S'il a envie de se marier, que ne prend-il une Limosine et ne laisse-t-il en repos les chrétiens ? Le seul nom de Monsieur de Pourceaugnac m'a
30 mise dans une colère effroyable. J'enrage de Monsieur de Pourceaugnac. Quand il n'y aurait que ce nom-là, Monsieur de Pourceaugnac, j'y brûlerai mes livres, ou je romprai ce mariage, et vous ne serez point Madame de Pourceaugnac. Pourceaugnac ! cela se peut-il souffrir ? Non, Pourceaugnac est une chose que je ne saurais supporter ; et nous lui jouerons tant
35 de pièces, nous lui ferons tant de niches sur niches, que nous renverrons à Limoges Monsieur de Pourceaugnac.

ÉRASTE

Voici notre subtil Napolitain, qui nous dira des nouvelles.

1. *Machines* : stratagèmes.

2. *Anger* : vous tourmenter avec.

■ Texte 2 : MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730)

ACTE I, SCÈNE 1

SILVIA, LISETTE

SILVIA

Mais, encore une fois, de quoi vous mêlez-vous ? Pourquoi répondre de mes sentiments ?

LISETTE

C'est que j'ai cru que, dans cette occasion-ci, vos sentiments ressembleraient à ceux de tout le monde. Monsieur votre père me demande si vous
5 êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie : moi, je lui réponds que oui ; cela va tout de suite ; et il n'y a peut-être que vous de fille au monde, pour qui ce *oui*-là ne soit pas vrai ; le *non* n'est pas naturel.

SILVIA

Le *non* n'est pas naturel ! quelle sottise naïveté ! Le mariage aurait donc de grands charmes pour vous ?

LISETTE

10 Eh bien, c'est encore *oui*, par exemple.

SILVIA

Taisez-vous ; allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous de juger de mon cœur par le vôtre.

LISETTE

Mon cœur est fait comme celui de tout le monde. De quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne ?

SILVIA

15 Je vous dis que, si elle osait, elle m'appellerait une originale.

LISETTE

Si j'étais votre égale, nous verrions.

SILVIA

Vous travaillez à me fâcher, Lisette.

LISETTE

Ce n'est pas mon dessein. Mais dans le fond, voyons, quel mal ai-je fait de dire à Monsieur Orgon que vous étiez bien aise d'être mariée ?

SILVIA

20 Premièrement, c'est que tu n'as pas dit vrai ; je ne m'ennuie pas d'être fille.

LISETTE

Cela est encore tout neuf.

SILVIA

C'est qu'il n'est pas nécessaire que mon père croie me faire tant de plaisir en me mariant, parce que cela le fait agir avec une confiance qui ne servira peut-être de rien.

LISETTE

25 Quoi ! vous n'épouserez pas celui qu'il vous destine ?

SILVIA

Que sais-je ? Peut-être ne me conviendra-t-il point, et cela m'inquiète.

LISETTE

On dit que votre futur est un des plus honnêtes hommes du monde, qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine, qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit, qu'on ne saurait être d'un meilleur caractère ; que voulez-vous de plus ?

30 Peut-on se figurer de mariage plus doux ? d'union plus délicieuse ?

SILVIA

Délicieuse ! que tu es folle avec tes expressions !

LISETTE

Ma foi, Madame, c'est qu'il est heureux qu'un amant de cette espèce-là, veuille se marier dans les formes ; il n'y a presque point de fille, s'il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie¹. Aimable, bien fait, voilà de quoi vivre pour l'amour ; sociable et spirituel, voilà pour l'entretien de la société : pardi ! tout en sera bon, dans cet homme-là ; l'utile et l'agréable, tout s'y trouve.

SILVIA

Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un *on dit*, et je pourrai bien n'être pas de ce sentiment-là, moi : il est bel
40 homme, dit-on, et c'est presque tant pis.

LISSETTE

Tant pis ! tant pis ! mais voilà une pensée bien hétéroclite !

SILVIA

C'est une pensée de très bon sens ; volontiers un bel homme est fat², je l'ai remarqué.

LISSETTE

Oh ! il a tort d'être fat ; mais il a raison d'être beau.

SILVIA

45 On ajoute qu'il est bien fait ; passe !

LISSETTE

Oui-da ; cela est pardonnable.

SILVIA

De beauté et de bonne mine, je l'en dispense ; ce sont là des agréments superflus.

LISSETTE

Vertuchoux ! si je me marie jamais, ce superflu-là sera mon nécessaire.

SILVIA

50 Tu ne sais ce que tu dis. Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme ; en un mot, je ne lui demande qu'un bon caractère, et cela est plus difficile à trouver qu'on ne pense. On loue beaucoup le sien, mais qui est-ce qui a vécu avec lui ? Les hommes ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit ?

1. « qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie » : qui ne céderait à ses avances sans attendre le mariage.

2. *Fat* : prétentieux.

■ Texte 3 : MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour* (1834)

ACTE I, SCÈNE 1

Une place devant le château

LE CHŒUR

Doucement bercé sur sa mule fringante, messer Blazius s'avance dans les bluets fleuris, vêtu de neuf, l'écritoire au côté. Comme un poupon sur l'oreille, il se ballote sur son ventre rebondi, et, les yeux à demi fermés, il mamotte un *Pater noster*¹ dans son triple menton. Salut, maître Blazius,
5 vous arrivez au temps de la vendange, pareil à une amphore antique.

MAÎTRE BLAZIUS

Que ceux qui veulent apprendre une nouvelle d'importance m'apportent ici premièrement un verre de vin frais.

LE CHŒUR

Voilà notre plus grande écuelle ; buvez, maître Blazius, le vin est bon ; vous parlerez après.

MAÎTRE BLAZIUS

10 Vous saurez, mes enfants, que le jeune Perdican, fils de notre seigneur, vient d'atteindre à sa majorité, et qu'il est reçu docteur² à Paris. Il revient aujourd'hui même au château, la bouche toute pleine de façons de parler si belles et si fleuries qu'on ne sait que lui répondre les trois quarts du temps. Toute sa gracieuse personne est un livre d'or, il ne voit pas un brin d'herbe à
 15 terre, qu'il ne vous dise comment cela s'appelle en latin ; et quand il fait du vent ou qu'il pleut, il vous dit tout clairement pourquoi. Vous ouvririez des yeux grands comme la porte que voilà, de le voir dérouler un des parchemins qu'il a coloriés d'encre de toutes couleurs, de ses propres mains et sans en rien dire à personne. Enfin c'est un diamant fin des pieds à la tête,
 20 et voilà ce que je viens annoncer à M. le baron. Vous sentez que cela me fait quelque honneur, à moi, qui suis son gouverneur depuis l'âge de quatre ans ; ainsi donc, mes bons amis, apportez une chaise que je descende un peu de cette mule-ci sans me casser le cou ; la bête est tant soi peu rétive, et je ne serais pas fâché de boire encore une gorgée avant d'entrer.

LE CHŒUR

25 Buvez, maître Blazius, et reprenez vos esprits. Nous avons vu naître le petit Perdican, et il n'était pas besoin, du moment qu'il arrive, de nous en dire si long. Pussions-nous retrouver l'enfant dans le cœur de l'homme !

MAÎTRE BLAZIUS

Ma foi, l'écuelle est vide ; je ne croyais pas avoir tout bu. Adieu ; j'ai préparé, en trottant sur la route, deux ou trois phrases sans prétention qui plairont à monseigneur ; je vais tirer la cloche. (*Il sort*)

LE CHŒUR

Durement cahotée sur son âne essoufflé, Dame Pluche gravit la colline ; son écuyer transi gourdi à tour de bras le pauvre animal, qui hoche la tête, un chardon entre les dents. Ses longues jambes maigres trépignent de colère, tandis que, de ses mains osseuses, elle égratigne son chapelet.
 35 Bonjour donc, Dame Pluche ; vous arrivez comme la fièvre, avec le vent qui fait jaunir les bois.

DAME PLUCHE

Un verre d'eau, canaille que vous êtes ! Un verre d'eau et un peu de vinaigre !

LE CHŒUR

D'où venez-vous, Pluche, ma mie ? Vos faux cheveux sont couverts de poussière ; voilà un toupet³ de gâté, et votre chaste robe est retroussée jusqu'à vos vénérables jarretières.

DAME PLUCHE

Sachez, manants, que la belle Camille, la nièce de votre maître, arrive aujourd'hui au château. Elle a quitté le couvent sur l'ordre exprès de mon-

seigneur, pour venir en son temps et lieu recueillir, comme faire se doit, le bon bien qu'elle a de sa mère. Son éducation, Dieu merci, est terminée ; et ceux qui la verront auront la joie de respirer une glorieuse fleur de sagesse et de dévotion. Jamais il n'y a rien eu de si pur, de si ange, de si agneau et de si colombe que cette chère nonnain² ; que le seigneur Dieu du ciel la conduise ! Ainsi soit-il ! Rangez-vous, canaille ; il me semble que j'ai les jambes enflées.

LE CHŒUR

50 Défripez-vous, honnête Pluche ; et quand vous prierez Dieu, demandez de la pluie ; nos blés sont secs comme vos tibias.

DAME PLUCHE

Vous m'avez apporté de l'eau dans une écuelle qui sent la cuisine ; donnez-moi la main pour descendre ; vous êtes des butors et des malappris. (*Elle sort.*)

LE CHŒUR

55 Mettons nos habits du dimanche, et, attendons que le baron nous fasse appeler. Ou je me trompe fort, ou quelque joyeuse bombance est dans l'air aujourd'hui. (*Ils sortent.*)

1. Début d'une prière chrétienne.

2. Titre universitaire obtenu après la soutenance d'une thèse.

3. Sorte de perruque.

4. Diminutif de nonne.

■ Texte 4 : ANOUILH, *Antigone*, « Le Prologue » (1944)

Un décor neutre. Trois portes semblables. Au lever du rideau tous les personnages sont en scène. Ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes.

Le Prologue¹ se détache et s'avance.

LE PROLOGUE

Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure, qu'elle va surgir de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et, depuis que ce rideau s'est levé, elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa sœur Ismène, qui bavarde et rit avec un jeune homme, de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir.

15 Le jeune homme avec qui parle la blonde, la belle, l'heureuse Ismène, c'est Hémon, le fils de Créon. Il est le fiancé d'Antigone. Tout le portait vers Ismène : son goût de la danse et des jeux, son goût du bonheur et de la

réussite, sa sensualité aussi, car Ismène est bien plus belle qu'Antigone, et puis un soir, un soir de bal où il n'avait dansé qu'avec Ismène, un soir où Ismène avait été éblouissante dans sa nouvelle robe, il a été trouver Antigone qui rêvait dans un coin, comme en ce moment, ses bras entourant ses genoux, et il lui a demandé d'être sa femme. Personne n'a jamais compris pourquoi. Antigone a levé sans étonnement ses yeux graves sur lui et elle lui a dit « oui » avec un petit sourire triste... L'orchestre attaquait une nouvelle danse, Ismène riait aux éclats, là-bas, au milieu des autres garçons, et voilà, maintenant, lui, il allait être le mari d'Antigone. Il ne savait pas qu'il ne devait jamais exister de mari d'Antigone sur cette terre et que ce titre princier lui donnait seulement le droit de mourir.

Cet homme robuste, aux cheveux blancs, qui médite là, près de son page, c'est Créon. C'est le roi. Il a des rides, il est fatigué. Il joue au jeu difficile de conduire les hommes. Avant, du temps d'Œdipe, quand il n'était que le premier personnage de la cour, il aimait la musique, les belles reliures, les longues flâneries chez les petits antiquaires de Thèbes. Mais Œdipe et ses fils sont morts. Il a laissé ses livres, ses objets, il a retrouvé ses manches et il a pris leur place.

Quelquefois, le soir, il est fatigué, et il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes. Si cela n'est pas un office sordide qu'on doit laisser à d'autres, plus frustes... Et puis, au matin, des problèmes précis se posent, qu'il faut résoudre, et il se lève, tranquille, comme un ouvrier au seuil de sa journée.

© Éditions de LA TABLE RONDE, 1946.

1. Dans la tragédie grecque jusqu'à Sophocle, on appelait Prologos la partie de la pièce qui précédait l'entrée du chœur. Euripide substitua au dialogue, qui constituait ce Prologos, un monologue récité par un personnage la plupart du temps étranger à l'action. Le personnage créé par Anouilh personifie cette technique dramatique.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Les quatre extraits de pièces de théâtre présentées ici sont toutes la première scène de la pièce, appelée scène d'exposition. Le groupement porte donc autant sur un genre littéraire, représenté par trois scènes de comédie et une scène de tragédie (*Antigone*), que sur un type de texte aux caractéristiques bien définies par la tradition : la première scène donne, en règle générale, tous les éléments nécessaires au spectateur ou au lecteur pour suivre le déroulement de l'action et en connaître les enjeux.

QUESTION

La question vous fixe un objectif, dégager « les éléments caractéristiques d'une scène d'exposition », et un moyen, une étude comparée. Ces éléments sont au nombre de trois ou quatre : indications spatio-temporelles, présentation des personnages, information sur la situation et, éventuellement, registre ou atmosphère. En aucun cas, on ne passera en revue une pièce après l'autre : ce travail sera fait au brouillon sur un tableau divisé en quatre colonnes. La réponse sera synthétique, mettant pour chaque point, l'accent sur l'essentiel par le jeu des ressemblances et des différences.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ **Commentaire**

On ne badine pas avec l'amour relève d'un genre fort prisé au XVIII^e siècle, le Proverbe, mais dont Musset brise les cadres en en faisant le point de départ de douloureux conflits humains. Comme ses autres pièces, elle n'était pas destinée à être jouée. La première scène étant une « exposition », on cherchera d'abord si elle présente bien les caractères habituels de ce type de scène, ensuite ce qui en fait l'originalité.

Les trois quarts du plan sont tout tracés par la réponse à la question préalable : indications de lieu et de temps, introduction des personnages, énoncé de la situation. On consacrerait une quatrième et dernière partie du commentaire au registre dominant (ou au mélange des registres).

■ **Dissertation**

Le sujet porte sur la représentation théâtrale : faut-il la préparer ou bien suffit-il de lire (ou de réciter) un texte dramatique ?

La question appelle une réponse négative (s'il suffisait d'un texte, les acteurs professionnels et le metteur en scène seraient inutiles), mais il faut quand même examiner rapidement le cas de l'improvisation à partir d'un texte, parce qu'il en existe des exemples.

À la question essentielle (que faut-il pour un véritable spectacle de théâtre ?) la réponse est double : des hommes (acteurs, metteur en scène, techniciens du spectacle) et du matériel (salle, scène, costumes, accessoires, lumière, son, parfois des « machines »).

Plan

- I. Le texte suffit parfois à monter un spectacle.
- II. Le spectacle théâtral : un spectacle total.
 1. Les techniciens du spectacle.
 2. Le metteur en scène.
 3. Les acteurs.

■ Écriture d'invention

On vous demande d'écrire un prologue ou discours adressé au public par un auteur dramatique pour lui présenter sa pièce. Les consignes imposent trois contraintes :

- la forme dramatique : un monologue ;
- la nature du discours : une argumentation ;
- la justification du procédé.

Quel personnage choisir pour réciter ce prologue ? L'auteur lui-même ? Un dieu comme dans le théâtre antique ? Un personnage appelé Le Prologue, dont le nom et l'emploi sont empruntés à la tragédie grecque, comme dans *Antigone* ?

Quelle argumentation ? La présentation de l'intrigue ne doit pas prendre la forme d'un simple récit, mais s'appuyer sur des arguments montrant l'originalité, la nouveauté, l'intérêt, la moralité... de la pièce.

Quelle justification ? Solliciter l'attention d'un public turbulent comme dans les comédies de Plaute ? Faire jouer une pièce primitivement destinée à la seule lecture (c'est le cas de toutes les pièces de Musset) ? Éviter de déconcerter le public par une œuvre provocatrice (*Herziani*, *Ubu Roi*) ? Défendre une pièce contestée (*Tartuffe*, *Don Juan*, *L'École des femmes*) ?

Plan

- I. Révélation de l'identité du personnage qui prononce le prologue.
- II. Présentation des personnages, de l'intrigue et des enjeux de la pièce.
- III. Défense de la pièce contre les attaques (passées ou futures).

CORRIGÉ

QUESTION

Une scène d'exposition doit donner les éléments nécessaires pour suivre l'action qui va s'engager : indices de lieu et de temps, présentation des personnages, information sur la situation et, éventuellement, registre ou atmosphère.

C'est Musset qui donne les indications spatio-temporelles les moins vagues : l'action se déroule devant un château de province, à la saison des vendanges, sous l'Ancien Régime, mais à une époque indéterminée.

Les comédies de Molière et de Marivaux ont pour cadre un salon bourgeois (Julie doit épouser un avocat) ou aristocratique (Marivaux), vraisemblablement parisien chez Marivaux, certainement chez Molière tant est vigoureux le dédain pour la province chez Nérine. En reprenant un mythe grec, Anouilh est dispensé de ces précisions, mais une didascalie (« Un décor neutre ») et les anachronismes (bal, robe, page) indiquent la volonté de se situer hors du temps.

L'exposition met en scène les personnages et indique leurs relations. À l'exception de Musset qui ne montre pas les protagonistes, mais les fait présenter par deux comparses, les dramaturges introduisent soit tous les acteurs du drame (muets chez Anouilh), soit le couple maîtresse et soubrette (Marivaux), soit le couple des amoureux (Molière), auquel Molière ajoute l'un des adjutants, Nérine.

Au lever du rideau, le spectateur doit connaître le thème de l'intrigue. C'est le mariage dans les comédies : différé par Silvia par crainte de la précipitation ; contrecarré, chez Molière, par le couple des jeunes maîtres assistés du couple des valets ; à peine suggéré chez Musset. Pour Anouilh, au contraire, l'enjeu du drame est la mort d'Antigone.

L'exposition, enfin, donne le registre : comique franc chez Molière par l'opposition entre la timidité des jeunes gens et la détermination de Nérine, plus subtil chez Marivaux, alors que Musset verse dans le grotesque. *Antigone*, comme chez Sophocle, est une tragédie, dont l'héroïne est prise au piège de la fatalité.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Écrite par un brillant jeune homme de vingt-trois ans, *On ne badine pas avec l'amour* est sans doute l'œuvre la plus profonde et la plus émouvante de Musset. Il l'avait terminée dans les mois qui suivirent son retour d'Italie après la rupture avec George Sand. La grande passion des « amants de Venise » s'était, comme on le sait, consumée dans la souffrance. Cette pièce s'ouvre sur une scène qui contient tous les éléments d'une scène d'exposition : indications de lieu et de temps, présentation des personnages et de la situation, mais qui se caractérise par le mélange des registres.

[I – Le temps et le lieu]

L'action se passe à la saison des vendanges, devant un château, dans un coin de la province française. Ce château semble isolé au milieu de ses terres, des champs émaillés de « bluets ». La déférence des paysans envers leur seigneur, le propriétaire du château, permet de penser que la Révolution n'a pas encore tenté de niveler les conditions et les classes sociales : maître Blazius l'appelle « M. le Baron » et dame Pluche, « monseigneur ». Les personnages vivent donc sous l'Ancien Régime, mais à une époque indéterminée.

Outre le lieu et le temps, la scène donne un aperçu des mœurs dans le domaine de l'éducation. Conformément à une tradition ancestrale, les nobles confient leurs fils à des précepteurs, dès le plus jeune âge (quatre ans pour Perdican), puis les envoient, adolescents, à la Sorbonne à Paris, d'où ils reviennent chargés de titres universitaires (Perdican a été reçu « docteur »), fêrus de connaissances (Perdican connaît le nom latin de toutes les plantes) et rompus aux usages du monde (Blazius admire l'élégance d'expression de son ancien élève). L'éducation des filles se fait également loin de la famille : elles sont élevées dans un couvent, d'où elles ne sortent qu'à leur majorité. Elles y ont appris la « sagesse » et la « dévotion », à en croire dame Pluche.

[Transition] C'est des propos du chœur et des deux personnages que le lecteur peut tirer toutes ces précisions. Mais les personnages nous renseignent surtout sur eux-mêmes.

[II – Les personnages]

Trois acteurs seulement prennent la parole dans cette scène d'exposition, maître Blazius, dame Pluche et le coryphée. Le chœur, dont le coryphée est le porte-parole, est censé représenter l'âme collective, les paysans sujets du baron. Les autres paysans ne sont que des figurants, dont il faut imaginer la gestuelle. C'est sur les paroles du coryphée que s'ouvre et se ferme la scène, c'est lui qui dialogue avec maître Blazius et dame Pluche, qui n'ont pas l'occasion de se croiser.

Maître Blazius et dame Pluche forment deux personnages antithétiques bien qu'ils aient occupé auprès de leur élève respectif la même fonction éducative. En la personne de maître Blazius Musset campe une figure de bon vivant tout en rondeurs (il est comparé successivement à un « poupon » et à une « amphore »), dont témoignent le « ventre rebondi » et le « triple menton ». Il subit déjà les disgrâces de la vieillesse : il n'est plus jeune (on le compare irrévérencieusement à une amphore « antique »), il a pris de l'embonpoint, il a besoin d'une chaise pour descendre de sa mule. À l'opposé, dame Pluche est maigre et sèche, avec ses « mains osseuses », ses « longues jambes » décharnées et ses « tibias », auxquels on compare les « blés secs ».

Leur caractère correspond à leur physique. Maître Blazius goûte paisiblement les plaisirs de la vie, une promenade à la campagne, au rythme berceur du pas de sa mule et aime par-dessus tout le bon vin, dont il se fait généreusement abreuver par les paysans. Il est également défini par sa fonction, symbolisée par un objet, « l'écritoire », et il énumère complaisamment tous les titres de gloire de Perdican, croyant peut-être naïvement que la science de l'élève rejaillira sur le maître. Dame Pluche est au contraire une femme acariâtre. Le chardon que son âne garde entre les dents symbolise l'acrimonie de sa maîtresse, de même que le vinaigre qu'elle-même réclame pour colorer son eau.

Les deux personnages s'opposent enfin par leur langage : c'est sur un ton paternel (« mes enfants ») que Blazius s'adresse aux paysans et pour peindre Perdican il ne trouve pas assez de métaphores (« un livre d'or », « un diamant fin »), d'hyperboles et de comparaisons (« des yeux grands comme la porte »). Dame Pluche préfère manier l'insulte (« canaille », « manants », « butors », « malappris »), s'exprime avec hauteur (« Sachez, manants ») et sécheresse (ses premières paroles sont des phrases nominales), sur un ton cassant (sa dernière réplique est formée de trois phrases très brèves).

Mais Musset ne se contente pas d'opposer le gouverneur et la gouvernante. Par la symétrie de la composition – l'arrivée de dame Pluche est calquée sur celle de Blazius – et par le jeu de miroir des propos (l'éloge de leur élève respectif) il veut souligner leur ressemblance profonde, au-delà des apparences : dame Pluche est le double femelle de maître Blazius. Tous deux incarnent un travers, tous deux se réduisent à leur fonction, aucun de ces fantoches n'a de véritable personnalité.

[Transition] En parlant de leurs élèves, ils nous éclairent aussi sur la situation.

[III – La situation]

Ce que les deux comparses viennent annoncer successivement, c'est l'arrivée imminente des deux protagonistes, Camille et Perdican, définis chacun par une épithète de nature : « le jeune Perdican », « la belle Camille ». Ils donnent également les raisons de ce retour au sein de leur famille : succès dans les études et majorité pour Perdican, sortie du couvent et entrée en possession de l'héritage maternel pour Camille. Le lecteur en déduit que Camille a sensiblement le même âge que Perdican et que si le baron veut lui remettre les biens légués par sa mère qu'il avait administrés jusque-là, c'est qu'elle aussi a atteint la majorité. C'est dame Pluche qui prend soin de préciser les liens de parenté : « Camille, la nièce de votre maître ».

Une fois en possession de ces éléments, le lecteur se demande comment évoluera la situation : un mariage est-il prévu ? Et d'abord, les jeunes

gens vont-ils avoir plaisir à se revoir ? Vont-ils tomber amoureux l'un de l'autre ? Les perfections dont ils sont abondamment pourvus ne les destinent-ils pas l'un à l'autre ? Si dame Pluche se lance dans un éloge dithyrambique de Camille (« glorieuse fleur de sagesse et de dévotion ») et si elle insiste tellement sur sa pureté, n'est-ce parce que la virginité est la vertu exigée d'une jeune fille à cette époque et le mariage son seul destin ? Enfin, les pressentiments du chœur (« une joyeuse bombance ») laissent prévoir un repas de fête.

Mais un autre point d'interrogation apparaît en filigrane dans le vœu formulé par le chœur à la fin de la tirade de Blazius : « Puissions-nous retrouver l'enfant dans le cœur de l'homme ». Le chœur se demande si, avec l'âge et l'expérience du monde, Perdican n'a pas changé de caractère. La suite de la pièce devra répondre à cette question essentielle.

[Transition] Cette scène d'exposition répond donc aux attentes du spectateur : il connaît le lieu, le temps, les personnages et la situation. Elle a un autre mérite : c'est une charmante scène de comédie.

[IV – Le comique]

Le comique provient avant tout de maître Blazius et de dame Pluche, deux personnages dont Musset a fait des grotesques par les traits caricaturaux, les répétitions et la technique du contrepoint.

Chaque fois qu'il force le trait, Musset accentue le ridicule de ses personnages au physique ou au moral. Ainsi Blazius n'a pas un double menton, mais un « triple menton » ; il s'exprime dans des phrases longues et chargées de propositions subordonnées qui sentent leur pédant ; enfin il montre naïvement sa fausse modestie quand il prétend avoir improvisé, « en trottant sur la route », « deux ou trois phrases sans prétention » à l'intention du baron. On retrouve les mêmes outrances dans le portrait de son homologue féminin : comment peut-on « trépign[er] de colère » quand, assise sur un âne, on ne touche pas le sol et quels ongles crochus ne faut-il pas avoir pour « égratign[er] un chapelet » ?

Le grotesque est également renforcé par les répétitions et les doublets : « boire » ou « vin » sont les mots clés de toutes les répliques de Maître Blazius, dame Pluche lance deux fois l'apostrophe méprisante « canaille » et ses faux cheveux sont montrés une deuxième fois sous la forme d'un « toupet » ; tous deux demandent de l'aide pour descendre de leur monture, une mule pour Blazius, un âne pour dame Pluche ; tous deux étanchent leur soif : la plus grande écuelle pour le gouverneur, une écuelle « qui sent la cuisine » pour la gouvernante.

Enfin, Musset utilise la technique du contrepoint. La présence du chœur, censé représenter la conscience collective, prend une dimension ironique. La poésie bucolique de cette scène avec ses bluets, son vin frais et ses paysans bons enfants, le style fleuri et les métaphores des

deux comparses, tous ces procédés donnent à une scène triviale (des voyageurs couverts de poussière et assoiffés accueillis par des paysans), une sorte d'ampleur héroï-comique.

[Conclusion]

Cette scène d'exposition est un modèle du genre : situation, époque, lieu, personnages, tout est dit et montré en quelques répliques. Mais elle vaut surtout pour son charme suranné et sa verve comique. Avec un sens dramatique très sûr l'auteur accentue le comique avant que le drame n'éclate. Il laisse s'agiter deux grotesques qui ont « cette qualité particulière de vide, cet automatisme sec, cette stylisation de marionnette à quoi le fantoche se reconnaît », avant de livrer les protagonistes au jeu cruel de l'amour et de l'orgueil.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

La tradition scolaire a mis au programme des collèges et des lycées l'étude des grands classiques du théâtre. Mais, quand les élèves assistent à la représentation d'une de ces pièces, ils ont souvent l'impression de la redécouvrir, tant est grande la valeur ajoutée par le spectacle. Il existe peu de spectacles dramatiques qui ne s'appuient sur un texte. Inversement, le texte suffit-il à monter un spectacle ? La tentation est grande de répondre par la négative. Le théâtre n'est-il pas un spectacle total, qui exige le concours de nombreux professionnels du spectacle, du costumier au metteur en scène en passant par les acteurs, interprètes des personnages ?

[I – Le texte suffit parfois à monter le spectacle]

Au XVIII^e et au XIX^e siècles, quand le théâtre était le divertissement mondain le plus prisé, nombreux étaient les groupes d'amateurs qui montaient rapidement une pièce écrite par l'un d'eux. Il était d'ailleurs devenu courant de faire construire ou aménager dans les châteaux une salle de théâtre. Voltaire aux Délices, puis à Ferney, George Sand à Nohant disposent d'une salle de théâtre ; Voltaire installe même un théâtre dans le grenier de Cirey, la propriété de Mme du Châtelet en Lorraine. Comme l'on goûtait autant le plaisir de se réunir que celui de se donner la comédie, le texte suffisait à ces acteurs improvisés pour monter le spectacle. Ces hommes et ces femmes cultivés, doués d'une grande sensibilité littéraire, trouvaient facilement les inflexions de la

voix ou les jeux de scène qui s'imposaient... Plus près de nous, dans *La Répétition ou l'amour puni* d'Anouilh, ce sont aussi des amateurs, le Comte Tigre et sa famille, qui donnent une représentation de salon au profit d'orphelins. Ils sont choisis *La Double Inconstance* de Marivaux. Mais la vie imite la comédie : en expliquant à chacun son rôle, Tigre décrit à la fois la situation imaginaire de la pièce du XVIII^e siècle et la situation réelle dont les héros du château sont les partenaires. Cet exemple montre qu'il faut toujours un chef de troupe qui dirige ou conseille les acteurs, répartisse les rôles, redresse les erreurs. Telle est aussi la lourde tâche de Merlin, auteur et metteur en scène d'une pièce où chacun joue son propre rôle, *Les Acteurs de bonne foi*, de Marivaux.

Aujourd'hui, certes, le spectacle théâtral se détache de plus en plus du texte écrit et tente de conquérir son indépendance, comme en témoignent diverses expériences de théâtre « vivant » ou « sauvage ». Et dès le XVII^e siècle, les acteurs de la *commedia dell'arte* se passaient du support d'un texte écrit pour se contenter d'un simple canevas. Mais « tout le monde sait que les comédies ne sont faites que pour être jouées », écrit Molière dans la préface de *L'Amour médecin*, « et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ». Ni la lecture, ni l'improvisation ne sauraient suffire.

[Transition] L'improvisation peut, exceptionnellement, se muer en représentation. Mais, comparé aux innombrables ressources du spectacle théâtral, ce procédé paraît bien limité.

[II – Le spectacle théâtral : un spectacle total]

[1. Les techniciens du spectacle]

Contrairement à la poésie ou au roman qui se lisent n'importe où, le théâtre a d'abord besoin d'un lieu spécifique, d'une salle dont l'acoustique soit bonne. Le spectacle réclame ensuite des techniciens pour régler les jeux de lumière et, éventuellement, le son. Souvent les projecteurs sont braqués sur le personnage principal, l'isolant ainsi dans un halo de lumière, notamment dans les monologues, pour souligner sa solitude ou son désarroi. Dans la scène d'exposition d'*Antigone*, quand la lumière se concentre successivement sur les personnages présentés par Le Prologue, c'est uniquement pour les présenter. Mais dans *l'Ondine* de Giraudoux, la lumière verte qui baigne toutes les scènes où apparaît la blonde fille des eaux contribue à créer une atmosphère de légende et de féerie.

De même, les bruitages ne doivent pas être réglés au hasard. L'alternance des paroles ou des bruits extérieurs et des périodes de silence renforce l'effet dramatique. Même les trois coups qui annoncent, traditionnellement, le début de la représentation ont un sens : ils incitent le

public à se taire, à disposer favorablement son attention, à se recueillir, ils symbolisent une coupure avec la vie quotidienne et l'entrée dans un monde irréel. Enfin, des effets spéciaux peuvent être obtenus avec des moyens rudimentaires, mais ingénieux : le spectateur croyait entendre le roulis d'un navire dans *La Tempête* de Shakespeare mise en scène par Peter Brook, alors que ce bruit était produit par le mouvement d'une petite quantité de sable dans une longue tige de bambou évidée.

Au XVII^e siècle, le public avait un engouement particulier pour les spectacles utilisant une machinerie compliquée afin de faire descendre Jupiter de son empyrée ou de représenter la colère de Neptune par l'agitation des flots. Dans ces « pièces à machines », dont nous est restée l'expression *deus ex machina*, tout était prévu pour le plaisir des yeux et l'émerveillement. Aujourd'hui la tendance est à la simplicité, sauf pour les costumes, qui restent très étudiés, dans le répertoire classique, avec de somptueux costumes d'époque, comme dans les pièces contemporaines. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, maître Blazius et dame Pluche sont vêtus de noir, mais si la seconde flotte dans ses habits, le premier a peine, au contraire, à y contenir sa bedaine et son triple menton. Enfin, tout changement de costume au cours de l'action est significatif : quand Silvia emprunte à Lisette son costume de soubrette, quand Ruy Blas troque sa livrée de valet contre les magnifiques vêtements de Don César, quand Monsieur Jourdain revêt les insignes de sa promotion à la dignité de mamamouchi, le spectateur voit un personnage se métamorphoser sous ses yeux.

[Transition] L'artisan de ces changements est presque toujours le metteur en scène. C'est lui qui interprète le texte, traduit les didascalies par des signes tangibles et crée une atmosphère.

[2. Le metteur en scène]

Si Molière fut à la fois l'auteur et le metteur en scène de ses pièces, sans oublier son rôle d'acteur, il n'en est plus de même aujourd'hui. Le metteur en scène joue un rôle essentiel, proche de celui de l'auteur, mais distinct : de même qu'on opposait autrefois le *Dom Juan* de Molière et le *Dom Juan* de Tirso de Molina, on compare aujourd'hui le *Tartuffe* de Jovet, le *Tartuffe* de Jean Vilar, le *Tartuffe* de Planchon. Voici comment Vito Pandolfi, théoricien et metteur en scène suisse, définit son rôle : « chaînon et médiateur qui, d'une part, rend concrète la réalité du texte écrit, et de l'autre, suscite et inspire la conscience artistique de l'acteur et du décorateur, en lui suggérant les cheminements et son interprétation de la réalité, parfois en l'éclairant par étincelles, parfois en lui préparant le terrain, parfois, dans la phase la plus tendue, en instituant à neuf cette réalité qu'évoque le texte écrit ».

Pour les lecteurs doués d'imagination, le texte écrit suggère clairement le monde spirituel : les autres accepteront le fruit de l'imagination

du metteur en scène. Celui d'*Antigone* respectera ou non les anachronismes de la didascalie d'Anouilh : « tricotent, jouent aux cartes », ou des costumes (les cirés noirs des gardes semblables à ceux de la Gestapo), selon qu'il voudra ancrer le drame dans la conjoncture historique, l'Occupation allemande, ou le rapprocher du mythe antique. Celui de *On ne badine pas avec l'amour* accentuera sans doute le contraste entre l'aigre dame Pluche et le débonnaire maître Blazius pour mieux opposer ces grotesques réduits à leur fonction aux deux héros, des êtres de chair qui s'aiment et qui souffrent. De même, la nervosité de Julie, exprimée dans le texte de Molière par ses questions inquiètes, de nombreuses allées et venues et une voix angoissée, s'opposera au ton calme de Nérine, confiante dans les plans ourdis par « l'adroit Sbrigani » et elle-même.

Il revient enfin au metteur en scène de donner son sens à la pièce. Le Misanthrope sera-t-il un personnage comique, comme l'a voulu Molière, premier interprète du rôle, ou tragique, comme à l'époque romantique ? Fera-t-il de *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, écrite en 1941 par Berthold Brecht, un grand spectacle satirique – tel fut le choix du Berliner Ensemble qui créa la pièce après la mort de l'auteur – ou lui donnera-t-il le ton des mélodrames américains, dans une exécution de style élisabéthain, comme le fit Jean Vilar ?

[Transition] Mais, malgré l'importance du metteur en scène, pour le public, au théâtre comme au cinéma, c'est souvent l'acteur qui « porte » la pièce, ce qui est vrai à toutes les époques pour des monstres sacrés comme la Champmeslé, Adrienne Lecouvreur, Talma, Marie Dorval, Sarah Bernhardt... Qu'aurait été *L'École des femmes* sans Molière dans le rôle d'Arnolphe ou *La Folle de Chaillot* sans Louis Jouvet ?

[3. Les acteurs]

La contribution de l'acteur est essentielle par le simple fait qu'il incarne un personnage. Il donne une voix, un visage, un physique à cet être de fiction, il le nourrit aussi de sa propre mémoire affective et de ses propres fantasmes. Il lui donne donc une vie correspondant à l'idée qu'il s'en fait selon les intentions de l'auteur, la tradition ou encore la réinterprétation qu'en donne son époque : l'*Antigone* d'Anouilh, qui « est à elle-même sa propre fatalité » parce qu'elle exerce sa liberté de dire « non » est différente de celle de Sophocle, victime de la fatalité.

Pour des marionnettes telles que Blazius et Pluche, l'acteur peut se contenter d'une gestuelle. Il mime, par exemple, ce qu'il dit : ainsi il fera semblant de dérouler un parchemin quand maître Blazius vante le talent de calligraphe de Perdican. De même, pour jouer Nérine, l'actrice trouvera facilement le ton juste pour exprimer, à chaque répétition de « Limosin » et de « Pourceaugnac », tout son mépris pour un provincial au patronyme dérivé de « pourceau ».

Mais on exige de l'actrice un jeu beaucoup plus subtil quand elle interprète le rôle d'une Silvia ou d'une Antigone. Comment communiquer au spectateur les hésitations et les scrupules d'une jeune fille qui ne veut pas se lancer aveuglément dans le mariage, une affaire qui engage toute la vie, et qui refuse de se fier aux apparences, si séduisantes qu'elles soient ? Contrairement à Molière, Marivaux n'accuse pas avec force, dès la première scène, le caractère de ses personnages ; il le révèle peu à peu, par touches successives. On demandera donc à l'actrice un jeu tout en nuances et en finesse.

Enfin, le spectateur se demandera si l'acteur est grand par sa sensibilité, qui lui fait éprouver les émotions de son personnage, ou par son intelligence, qui lui permet de composer son rôle en vue de produire les meilleurs effets dramatiques. Tel est le « paradoxe du comédien » analysé par Diderot. Ainsi l'interprète d'Antigone doit toucher le spectateur moins par le contraste tragique entre la fragilité physique (« la petite maigre ») et morale du personnage (« seule en face du monde »...) et le poids du destin (« Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune... ») que par l'ambiguïté de l'héroïne : grande et pathétique par son courage et son amour pour ses frères, mais orgueilleuse et intransigeante au point de refuser de vivre au nom d'une certaine idée de la pureté.

[Conclusion]

S'il est possible, exceptionnellement, que pour des hommes doués d'une grande imagination et d'une véritable sensibilité dramatique le texte théâtral suffise, il n'en reste pas moins que l'immense majorité du public réclame un spectacle total. Le texte est premier et essentiel, mais le concours de tous les professionnels du spectacle, techniciens, metteur en scène et acteurs, est indispensable pour faire saisir la richesse de l'œuvre, la complexité des personnages, les questions que l'auteur veut poser.

ÉCRITURE D'INVENTION : Prologue

Je vois bien que vous vous demandez qui je suis, quel masque grimaçant me couvre le visage et pourquoi le rideau ne s'est pas levé sur des acteurs portant les costumes que vous avez vus sur les affiches. Qui m'a invitée à monter sur cette scène ? Je vais vous le dire.

Je suis Thalie, la Muse de la comédie, fille d'Apollon et de Mnémosyne. C'est pour répondre à l'invocation d'Alfred Jarry que j'ai quitté mes sœurs et le mont Parnasse. Sa pièce est si éloignée des spectacles dont les Parisiens se régalaient depuis des lustres, vaudeville et drame bourgeois, théâtre naturaliste et machines romantiques à la Dumas, que j'ai exaucé sa prière. Je vais d'abord appeler les personnages. Ensuite je vous parlerai de l'intrigue et des enjeux de la pièce.

Le gros homme qui bouscule tout le monde pour arriver plus vite sur le devant de la scène est Père Ubu. Vous croyez peut-être que son ventre énorme le gêne ! Détrompez-vous ! Ubu ne pense qu'à se gorger de bouddins et d'andouilles. C'est qu'il a les dents longues : cet officier du roi de Pologne Venceslas veut s'emparer du pouvoir.

La femme qui le pousse par derrière est Mère Ubu, une femme de tête qui sait ce qu'elle veut. Nouvelle Lady Macbeth, elle va inciter Père Ubu à fomenter un complot pour usurper le trône. Elle connaît son mari par cœur et sait le manœuvrer comme un petit enfant.

Tous ces gens qui arrivent maintenant sont les salopins et les palotins, les hommes de main d'Ubu. L'un d'eux tire le voiturin à phynances, mais bientôt il lui faudra de l'aide, car Ubu va réorganiser les finances du royaume pour remplir ses cassettes, coffres et autres caisses noires. Avec son crochet à Nobles et son sabre à Finances, il va faire passer à la trappe riches, dignitaires et notables. À ceux qui tenteront de se révolter il réserve des supplices raffinée : décervelage, enfoncement du petit bout de bois dans les oreilles, grande décollation renouvelée de saint Jean-Baptiste, suppression partielle ou même totale de la moëlle épinière.

Je vous entends gronder d'indignation à l'énoncé de toutes ces horreurs. Je vous entends même murmurer que c'est Melpomène, la Muse de la tragédie, non pas Thalie, que l'auteur aurait dû appeler. Telle est exactement la réaction qu'Alfred Jarry veut susciter. Le bon peuple ne se laisse-t-il pas dépouiller et supplicier dans tous les pays du monde ? Ceux qui vous gouvernent ne songent-ils pas plus à vous tondre qu'à mettre leurs talents à votre service ? Ne se hâtent-ils pas d'oublier, dès qu'ils arrivent au pouvoir, que le sens étymologique du mot « ministre » est « serviteur » ?

Pour Alfred Jarry l'énormité de la farce sert à alerter les consciences. Ce jeune et brillant créateur de Père Ubu a nourri son œuvre de souvenirs littéraires encore tout frais : comme Rabelais avec son plantureux et pittoresque Frère Jean des Entommeures il veut qu'après avoir bien ri, le spectateur cherche « la substantifique moëlle ».

Il veut provoquer un choc salutaire en montrant ces personnages vulgaires et dénués de scrupules, il veut choquer par l'accumulation des horreurs et par le recours systématique, à un langage ordurier enrichi de néologismes et de mots valises. Attendez-vous notamment à un déluge d'injures, de jurons et d'autres gros mots qui vont écorcher vos chastes oreilles : « bouffre », « hibou à prêtres », « ma giborgne », « merdre », « cornegidouille », « de par ma chandelle verte ».

Mais les paysans de la pièce se laisseront-ils insulter, dépouiller et supplicier ? Père Ubu exercera-t-il son pouvoir tyrannique en toute impunité ? La comédie ne doit-elle pas montrer la vertu récompensée et le vice puni ? C'est ce que je vous laisse le plaisir de découvrir.

Voilà. Les personnages sont en place, les techniciens commencent leurs effets de son et de lumière, le spectacle peut commencer. Quant à moi, je vais regagner le Parnasse.

FAUX-SEMBLANTS

Séries ES-S, Asie, juin 2002

Texte

1. MARIVAUX, *Les Acteurs de bonne foi*, scènes 1 à 3 (1757)

Objet d'étude : le théâtre

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Quels problèmes liés au jeu dramatique Marivaux met-il en scène ici et comment s'y prend-il pour les poser ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous ferez le commentaire de la scène 2.

2. Dissertation

Qu'apporte l'acteur au texte théâtral ?

Vous répondrez à cette question en un développement organisé prenant appui sur le texte de Marivaux, les textes que vous avez étudiés en classe, les représentations auxquelles vous avez assisté et vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

Imaginez que, dans le prolongement des scènes du corpus, Lisette, Blaise ou Colette se révoltent contre le projet de Merlin et son pouvoir de metteur en scène.

Votre scène théâtrale pourra prendre la forme d'un monologue ou d'un dialogue, ce que la première didascalie justifiera.

CORPUS

■ **Texte :** Marivaux, *Les Acteurs de bonne foi*, scènes 1 à 3

PERSONNAGES :

ÉRASTE

MERLIN, *valet de chambre d'Éraste, amant de Lisette*

LISETTE, *suivante*

BLAISE, *fils de fermier, amant de Colette*

COLETTE, *fille du jardinier*

La scène est dans une maison de campagne.

SCÈNE 1

MERLIN, ÉRASTE

Sous la direction de Merlin, les domestiques préparent une petite pièce improvisée pour divertir leurs maîtres.

[...]

MERLIN. – Nous jouerons à l'impromptu, Monsieur, à l'impromptu.

ÉRASTE. – Que veux-tu dire, à l'impromptu ?

MERLIN. – Oui, je n'ai fourni que ce que nous autres beaux esprits appelons le canevas, la simple nature fournira les dialogues, et cette nature-là sera
5 bouffonne.

ÉRASTE. – La plaisante espèce de comédie ! Elle pourra pourtant nous amuser.

MERLIN. – Vous verrez, vous verrez ; j'oublie encore à vous dire une finesse de ma pièce, c'est que Colette qui doit faire mon amoureuse, et moi qui
10 dois faire son amant, nous sommes convenus tous deux de voir un peu la mine que feront Lisette et Blaise, à toutes les tendresses naïves que nous prétendons nous dire ; et le tout, pour éprouver s'ils n'en seront pas un peu alarmés et jaloux, car vous savez que Blaise doit épouser Colette, et que l'amour nous destine, Lisette et moi, l'un à l'autre. Mais Lisette, Blaise et
15 Colette vont venir ici pour essayer leurs scènes ; ce sont les principaux acteurs. J'ai voulu voir comment ils s'y prendront, laissez-moi les écouter. et les instruire, et retirez-vous, les voilà qui entrent.

SCÈNE 2

LISETTE, COLETTE, BLAISE, MERLIN

MERLIN. – Allons, mes enfants, je vous attendais, montrez-moi un petit échantillon de votre savoir-faire, et tâchons de gagner notre argent le mieux que nous pourrons : répétons.

20 LISETTE. – Ce que j'aime de ta comédie, c'est que nous nous la donnerons à nous-mêmes, car je pense que nous allons tenir de jolis propos.

MERLIN. – De très jolis propos, car, dans le plan de ma pièce, vous ne sortez point de votre caractère, vous autres : toi, tu joues une maligne soubrette à qui l'on n'en fait point accroire, et te voilà ; Blaise a l'air d'un nigaud pris

- 25 sans vert¹, et il en fait le rôle ; une petite coquette de village et Colette, c'est la même chose ; un joli homme et moi, c'est tout un. Un joli homme est inconstant, une coquette n'est pas fidèle, Colette trahit Blaise, je néglige ta flamme, Blaise est un sot qui en pleure, tu es une diablesse qui t'en mets en fureur, et voilà ma pièce. Oh ! je défie qu'on arrange mieux les choses.
- 30 BLAISE. – Oui, mais si ce que j'allons jouer allait être vrai, prenez garde, au moins, il ne faut pas du tout de bon ; car j'aime Colette, dame.
- MERLIN. – À merveille, Blaise, je te demande ce ton de nigaud-là dans la pièce.
- LISETTE. – Écoutez, Monsieur le joli homme, il a raison, que ceci ne passe point la raillerie, car je ne suis pas endurante, je vous en avertis.
- 35 MERLIN. – Fort bien, Lisette, il y a un aigre-doux dans ce ton-là qu'il fut conserver.
- COLETTE. – Allez, allez, mademoiselle Lisette, il n'y a rien à appriander² pour vous, car vous êtes plus jolie que moi, Monsieur Merlin le sait bien.
- MERLIN. – Courage, friponne, vous y êtes ; c'est dans ce goût-là qu'il faut
- 40 jouer votre rôle. Allons, commençons à répéter.
- LISETTE. – C'est à nous deux à commencer, je crois.
- MERLIN. – Oui, nous sommes la première scène ; asseyez-vous là, vous autres, et nous, débutons. Tu es au fait, Lisette. (*Colette et Blaise s'asseyent comme spectateurs d'une scène dont ils ne sont pas.*) Tu arrives
- 45 sur le théâtre, et tu me trouves rêveur et distrait. Recule-toi un peu pour me laisser prendre ma contenance.

SCÈNE 3

MERLIN, LISETTE, COLETTE ET BLAISE assis.

- LISETTE, *feignant d'arriver*. – Qu'avez-vous donc, Monsieur Merlin, vous voilà bien pensif ?
- MERLIN. – C'est que je me promène.
- 50 LISETTE. – Et votre façon, en vous promenant, est-elle de ne pas regarder les gens qui vous abordent ?
- MERLIN. – C'est que je suis distrait dans mes promenades.
- LISETTE. – Qu'est-ce que c'est que ce langage-là ? Il me paraît bien impertinent.
- MERLIN, *interrompant la scène*. – Doucement, Lisette, tu me dis des injures
- 55 au commencement de la scène, par où la finiras-tu ?
- LISETTE. – Oh ! ne t'attends pas à des régularités³, je dis ce qui me vient, continuons.
- MERLIN. – Où en sommes-nous ?
- LISETTE. – Je traitais ton langage d'impertinent.
- 60 MERLIN. – Tiens, tu es de méchante humeur ; passons notre chemin, ne nous parlons pas davantage.
- LISETTE. – Attendez-vous ici Colette, Monsieur Merlin ?
- MERLIN. – Cette question-là nous présage une querelle.
- LISETTE. – Tu n'en es pas encore où tu penses.

- 65 MERLIN. – Je me contente de savoir que j'en suis où me voilà.
 LISETTE. – Je sais bien que tu me fuis, et que je t'ennuie depuis quelques jours.
 MERLIN. – Vous êtes si savante qu'il n'y a pas moyen de vous instruire.
 LISETTE. – Comment, faquin, tu ne prends pas seulement la peine de te défendre de ce que je dis là ?
- 70 MERLIN. – Je n'aime à contredire personne.
 LISETTE. – Viens çà, parle, avoue-moi que Colette te plaît.
 MERLIN. – Pourquoi veux-tu qu'elle me déplaie ?
 LISETTE. – Avoue que tu l'aimes.
 MERLIN. – Je ne fais jamais de confidence.
- 75 LISETTE. – Va, va, je n'ai pas besoin que tu me la fasses.
 MERLIN. – Ne m'en demande donc pas.
 LISETTE. – Me quitter pour une petite villageoise !
 MERLIN. – Je ne te quitte pas, je ne bouge.
 COLETTE, *interrompant de l'endroit où elle est assise*. – Oui, mais est-ce du jeu de me dire des injures en mon absence ?
- 80 MERLIN, *fâché de l'interruption* – Sans doute, ne voyez-vous pas bien que c'est une fille jalouse qui vous méprise ?
 COLETTE. – Eh bien ! quand ce sera à moi de dire, je prendrai ma revanche.
 LISETTE. – Et moi, je ne sais plus où j'en suis.
- 85 MERLIN. – Tu me querellais.
 LISETTE. – Eh, dis-moi, dans cette scène-là, puis-je te battre ?
 MERLIN. – Comme tu n'es qu'une suivante, un coup de poing ne gâtera rien.
 LISETTE. – Reprenons donc afin que je le place.
 MERLIN. – Non, gardons le coup de poing pour la représentation, et suppo-
- 90 sons qu'il est donné, ce serait un double emploi qui est inutile.
 LISETTE. – Je crois aussi que je peux pleurer dans mon chagrin.
 MERLIN. – Sans difficulté ; n'y manque pas, mon mérite et ta vanité le veulent.
 LISETTE, *éclatant de rire*. – Ton mérite, qui le veut, me fait rire (*et puis feignant de pleurer*) ; que je suis à plaindre d'avoir été sensible aux cajoleries
- 95 de ce fourbe-là ! Adieu : voici la petite impertinente qui entre ; mais laisse-moi faire. (*En s'interrompant*.) Serait-il si mal de la battre un peu ?
 COLETTE, *qui s'est levée*. – Non pas, s'il vous plaît, je ne veux pas que les coups en soient ; je n'ai point affaire d'être battue pour une farce : encore si c'était vrai, je l'endurerais.
- 00 LISETTE. – Voyez-vous la fine mouche !
 MERLIN. – Ne perdons point le temps à nous interrompre ; va-t'en, Lisette, voici Colette qui entre pendant que tu sors, et tu n'as plus que faire ici. Allons, poursuivons ; reculez-vous un peu, Colette, afin que j'aille au-devant de vous.

1. « un nigaud pris sans vert » : pris au dépourvu.

2. « appriander » : forme populaire pour « appréhender ».

3. « Ne t'attends pas à des régularités » : ne t'attends pas à ce que je respecte les règles du théâtre.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Ce sujet illustre la possibilité que le corpus soit constitué d'un extrait long d'une œuvre unique. *Les acteurs de bonne foi* sont l'une des dernières pièces composées par Marivaux ; il s'agit d'une comédie en un acte, combinant une intrigue de valets (seule présente dans le corpus, constitué par la fin de la scène 1 et par les scènes 2 et 3) et une intrigue de maîtres (dont fait partie Éraste). Parmi les serviteurs, on peut distinguer ceux « de ville » (Merlin, valet de chambre, et Lisette, suivante, c'est-à-dire femme de chambre) et ceux « des champs » (Blaise et Colette, reconnaissables à leur registre de langue). On rappelle que « amant », dans la langue classique, signifie « qui aime et qui est aimé ».

QUESTION

La question posée se justifie par le fait que la pièce de Marivaux est un exemple de « théâtre dans le théâtre », l'intrigue des scènes 1, 2 et 3 étant constituée par la préparation de la comédie que Merlin est chargé de monter. Le libellé de la question est assez vague ; pour bien le comprendre, on se souviendra que « dramatique » signifie ici « qui a trait au théâtre ». On pourrait répondre à la première partie par une simple énumération : « quels problèmes... » ; d'où la présence de la seconde partie, qui demande de fournir quelques explications : « comment s'y prend-il... ». On pourra s'appuyer pour élaborer la réponse sur le fait que Merlin – tel Molière en son temps – remplit trois fonctions : auteur (du canevas de la pièce), directeur de troupe (l'expression de « metteur en scène » date du XIX^e siècle) et acteur jouant un rôle dans sa propre pièce. On relèvera donc, dans les scènes du corpus, ce qui a trait à chacune de ces trois étapes nécessaires à la représentation théâtrale : l'écriture du texte, sa mise en scène et son interprétation.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Recherche d'un plan

Le texte, dont les dernières répliques sont une préparation de la scène suivante, n'offre pas une structure permettant un « plan par parties ». En revanche, la question préparatoire, qui porte sur les scènes 1, 2 et 3 (« Quels problèmes liés au jeu dramatique Marivaux met-il en scène ? ») oriente vers l'un des intérêts principaux de la scène 2 ; il

s'agira donc de la scruter plus en détail, pour voir comment y est traitée la représentation sur scène de l'activité théâtrale (I- Le théâtre dans le théâtre) ; on pourra subdiviser selon les divers aspects identifiés de cette activité. Mais cette première analyse ne doit pas faire oublier que nous ne sommes pas en présence d'un texte théorique sur le théâtre, comme le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, mais bien d'une scène de comédie, avec un intérêt dramatique, une tonalité comique, et surtout des personnages rendus vivants en quelques répliques par Marivaux (II- Les personnages) ; on pourra étudier leur condition sociale (toujours indiquée avec précision par l'auteur) et leur psychologie, ce qui conduira à s'interroger sur la relation entre le titre de la pièce et cette scène particulière. On pourrait envisager aussi un plan « par personnages » : I- Le manipulateur : Merlin 1- caractère 2- fonctions ; II- Les manipulés 1- Colette et Blaise 2- Lisette.

Plan

- I. Le théâtre dans le théâtre.
 - 1. Intrigue.
 - 2. Distribution.
 - 3. Répétition.
- II. Les personnages.
 - 1. Conditions sociales.
 - 2. Un homme à talents.
 - 3. Les acteurs de bonne foi.

■ Dissertation

Analyse du sujet

Le libellé, bref et simple, ne pose pas de problème particulier de compréhension. Il présuppose que l'acteur apporte quelque chose, puisqu'il est demandé quoi ; il présuppose aussi, quoique de façon moins nette, que cet apport est positif : le texte théâtral serait « incomplet » tant qu'il n'est pas joué – c'est là une question classique dans la réflexion sur le genre théâtral. Il n'est cependant pas interdit d'envisager que « l'apport » soit en fait une limitation, l'acteur incarnant une seule des virtualités du texte théâtral. On pourra, pour mieux cerner le sujet à traiter, se poser la question inverse : « Qu'apporte le texte théâtral à l'acteur ? » Le texte de Marivaux extrait des *Acteurs de bonne foi*, qui constitue le corpus, est d'un secours limité pour traiter le sujet, vu qu'il présente une situation rare, les interprètes devant improviser leur texte, lequel, en l'occurrence, ne « préexiste » pas ; vu aussi que leurs rôles sont distribués au plus près de leurs caractères naturels. Il faudra donc, comme le préconise le libellé, utiliser pour le développement des souvenirs de lectures et de représentations plus variés.

Recherche d'un plan

Le libellé oriente vers un plan par énumération : « Qu'apporte l'acteur au texte théâtral ? » Il lui apporte un certain nombre de caractères, qu'il faut d'une part identifier, d'autre part classer. Ce classement partira du plus évident : l'acteur, quel qu'il soit, apporte une présence qui donne vie à une simple suite de répliques (I- Une incarnation), pour aller vers ce qui est plus complexe à cerner : l'acteur marque le texte de sa personnalité propre (II- Une interprétation). Enfin, si le libellé ne demande pas un plan dialectique, il est possible cependant de discuter en observant que « l'apport » peut ne pas être d'une égale importance selon les textes ou même ne pas être toujours positif (III- Une confrontation).

Plan

- I. Une incarnation.**
 - 1. Visuelle.
 - 2. Sonore.
- II. Une interprétation.**
 - 1. La personnalité.
 - 2. Le charisme.
- III. Une confrontation.**
 - 1. Textes et textes.
 - 2. Acteurs et acteurs.

■ Écriture d'invention

Analyse du sujet

Le libellé ouvre plusieurs possibilités ; il faut donc choisir le ou les personnage(s) qu'on fera parler, ainsi que le type de discours, monologue ou dialogue, en prenant en compte que :

- 1. Colette et Blaise, d'origine rurale, doivent s'exprimer en registre « paysan », tandis qu'on peut faire parler Lisette en registre standard
- 2. Colette est au courant de la ruse de Merlin exposée à la scène 1, tandis que Lisette et Blaise, acteurs « de bonne foi », l'ignorent ; leurs points de vue sur Merlin diffèrent
- 3. Lisette aime Merlin, présenté comme son « amant » ; il faut concilier cet amour et ses critiques dans l'affaire de l'impromptu
- 4. les trois personnages sont de classe sociale modeste, et il faut éviter de les faire s'exprimer (notamment Blaise) comme des experts en dramaturgie.

Comme il s'agit d'écrire une « scène théâtrale », il faut s'efforcer de lui donner un enjeu dramatique, par exemple : les personnages vont-ils continuer l'expérience ou décider de l'interrompre contre le désir de Merlin ? De plus, les personnages étant censés être d'accord (« ils se

révoltent »), leur dialogue ne peut être une controverse ; c'est peut-être une raison de préférer un monologue de type délibératif. Mais si l'on choisit le monologue, il faut expliquer pour quelle raison le personnage se trouve amené à parler seul sur scène.

Le libellé demande une didascalie initiale ; on pourra, à l'exemple de Marivaux, en ajouter d'autres, surtout si on choisit le monologue, pour éviter de lui donner l'allure d'une dissertation, et pour rappeler que c'est bien un personnage qui s'exprime.

Le libellé donne deux indications pour le contenu de la scène : ils se révoltent 1- contre le projet de Merlin 2- contre son pouvoir de metteur en scène. On peut suivre ce plan. Rien n'interdit de réutiliser des éléments des scènes 2 et 3, sous forme d'allusion ou de citation.

Plan

On a choisi de composer un monologue de Lisette.

1. **Entrée en matière : rappel de la situation.**
2. **Lisette révoltée contre le projet de Merlin.**
3. **Lisette révoltée contre son pouvoir de metteur en scène.**
4. **Fin de la tirade : perplexité de Lisette.**

CORRIGÉ

QUESTION

Comme la fonction de Merlin est de monter une comédie, Marivaux a l'occasion de représenter sur la scène, pour les spectateurs réels de sa pièce, les différents problèmes liés au jeu dramatique. Tout d'abord l'écriture. On observe ici, pour les besoins de l'intrigue, une situation particulière : la pièce sera jouée « à l'impromptu » (scène 1), c'est-à-dire qu'elle n'est pas entièrement écrite, Merlin ne fournissant qu'un canevas sur lequel les acteurs doivent improviser, ce qui complique leur tâche, comme le montre la scène 3. Ensuite la mise en scène. Elle consiste dans un premier temps à distribuer les rôles ; c'est ce que fait Merlin à la scène 2, en prenant soin de donner à ses acteurs, qui sont des amateurs, des personnages correspondant à leur nature : « ...dans le plan de ma pièce, vous ne sortez point de votre caractère ; [...] Blaise a l'air d'un nigaud pris sans vert, et il en fait le rôle ». Dans un second temps, il faut diriger ces acteurs, ce qui est annoncé dans la première

scène : « laissez-moi les écouter et les instruire », ainsi que dans la deuxième : « ...montrez-moi un petit échantillon de votre savoir-faire ; [...] répétons », et réalisé dans la troisième, où on voit Merlin, « interrompant la scène », demander à Lisette de rectifier son texte : « Doucement, Lisette, tu me dis des injures au commencement de la scène, par où finiras-tu ? » Enfin, l'interprétation. Elle requiert bien entendu des acteurs : on voit Merlin « prendre [s]a contenance » pour jouer avec Lisette la première scène de son impromptu, dans la scène 3 de la pièce de Marivaux. L'acteur doit en principe savoir distinguer la réalité et la fiction dans laquelle il interprète un rôle ; c'est ce qui semble échapper à Blaise : « ...si ce que j'allons jouer allait être vrai, prenez garde... ». Mais il ne saurait y avoir de représentation sans spectateurs ; et Marivaux a pris soin, dans la scène 3, d'en fournir deux à Merlin et Lisette : « Colette et Blaise s'asseyent comme spectateurs d'une scène dont ils ne sont pas », indique une utile didascalie ; là encore, un des personnages confond les rôles, et Colette, qui est censée se contenter de regarder, interrompt deux fois la scène, la seconde après s'être levée, c'est-à-dire après avoir quitté la posture de spectatrice.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Bien des auteurs dramatiques se sont avisés que le théâtre, art de la représentation, peut être à lui-même son propre sujet. Ainsi Marivaux a-t-il écrit, à la fin de sa carrière, en 1757, une comédie en un acte intitulée *Les Acteurs de bonne foi*, où l'on voit le valet de chambre d'Éraste, Merlin, chargé par son maître de monter une pièce pour le divertir. Dans la deuxième scène des *Acteurs de bonne foi*, Merlin s'active à présenter le canevas de sa pièce à celui et celles qui seront avec lui ses interprètes : Lisette, Colette et Blaise. Ses explications sont l'occasion pour l'auteur de présenter concrètement sur scène quelques-uns des aspects de l'activité théâtrale, de la production du texte à son interprétation ; mais Marivaux s'est gardé de tomber dans l'abstraction, et il a su donner une consistance sociale et psychologique à ses quatre personnages.

[I – Le théâtre dans le théâtre]

[1. Intrigue]

Que va donc raconter l'« impromptu » de Merlin, à la fois à ses propres spectateurs sur scène et à ceux de Marivaux dans la salle ? Tout

naturellement, Lisette s'apprête à « marivauder » : « ...je pense que nous allons tenir de jolis propos ». Et de fait, c'est à une comédie de Marivaux, *La double inconstance*, et à un schéma dramatique très courant chez cet auteur, que Merlin emprunte son intrigue. Soit deux couples, déjà formés et incarnés par Merlin et Lisette, Blaise et Colette ; or « un joli homme » – à savoir Merlin – « est inconstant », « une coquette » – Colette, on peut noter la paronomase – « n'est pas fidèle » ; donc « Colette trahit Blaise » et Merlin néglige Lisette. Un nouveau couple se profile : Merlin et Colette ; Blaise et Lisette, laissés pour compte, se rapprocheront-ils, et la permutation sera-t-elle complète ? Autant de questions que le spectateur se pose en assistant à cette scène qui est une scène d'exposition, et qui laisse attendre, dans le registre comique, disputes et ruptures, séductions et rivalités.

[2. Distribution]

Encore faut-il, pour que la représentation soit crédible, que les acteurs soient choisis et les rôles distribués avec discernement. Or les interprètes dont dispose Merlin (à commencer par lui-même) sont des amateurs. Il faut donc, et Merlin le comprend bien, leur donner des rôles aussi proches que possible de leur nature : « ...vous ne sortez point de votre caractère, vous autres » ; Lisette sera donc « une maligne soubrette », Blaise « un nigaud », Colette « une petite coquette de village », et Merlin un « joli homme », tous personnages propres à produire des effets comiques. Grâce à ce stratagème, c'est « la simple nature » qui « fournira les dialogues », « et cette nature-là sera bouffonne », comme le promet Merlin à Éraste dans la scène 1. Les interprètes n'auront donc pas à *composer* un personnage. Mais il sera difficile au spectateur dans la salle (et peut-être aux personnages eux-mêmes) de discerner si Lisette, Blaise et Colette – Merlin est à part, puisque c'est lui qui organise le jeu – jouent effectivement ou si, oubliant le peu de distance qui sépare leur personnage de leur personne, ils s'expriment « au naturel ».

[3. Répétition]

Une fois les rôles distribués, la répétition peut commencer ; c'est ce que montrent les dernières répliques de la scène 2 ; le « Allons, commençons à répéter » reprend en écho le « ...répétons » de la première réplique. Les acteurs seront Lisette et Merlin, comme l'indique le raccourci : « ...nous sommes la première scène » ; et cette répétition fournira la scène 3 de la pièce de Marivaux. S'installe donc à la fin de la scène 2 un espace théâtral : le décor reste le même, mais la nature du lieu change ; il suffit de déplacer quelques chaises et de dégager un espace qui fera office de scène. Lisette est « au fait » de son rôle ; Merlin sera à la fois metteur en scène et acteur. De plus, Marivaux a pris soin de donner à cette répétition deux spectateurs ; une didascalie

indique que « Colette et Blaise s'asseyent comme spectateurs d'une scène dont ils ne sont pas ». De ce fait, la répétition est en même temps une représentation.

[II – Les personnages]

[1. Conditions sociales]

Si occupés qu'ils soient, et de façon amusante pour le spectateur, à entrer dans leur nouveau rôle d'acteurs, les quatre personnages de cette scène ne quittent pas pour autant leur condition sociale de subalternes ; c'est en effet à divertir les maîtres qu'ils s'activent. Merlin, qui se montre fort imbu de lui-même, reste un valet aux ordres de son maître Éraste. Un trait comique habituel de cette condition est un goût marqué pour l'argent : « ... tâchons de gagner notre argent le mieux que nous pourrons » ne manque pas de dire Merlin. Cependant, même parmi les domestiques, une hiérarchie apparaît. Au sommet, Merlin, qualifié à l'occasion de « Monsieur » : il a des lettres, puisqu'il peut composer le canevas d'une pièce, et il joue le rôle d'un « directeur de troupe », distribuant consignes, encouragements et critiques. À la base, Blaise et Colette, qui donnent du « vous » aux autres personnages, et dont l'origine rurale, source de comique facile, transparaît dans le langage : « j'allons », « appriander », alors que Merlin et Lisette (à peu de choses près) s'expriment dans la même langue qu'Éraste.

[2. Un homme à talents]

Merlin est le personnage qui domine cette courte scène par le nombre et la longueur de ses répliques ; il apparaît à la fois vaniteux et calculateur. Comique à force d'être satisfait de sa personne (« ... un joli homme et moi, c'est tout un ») et persuadé de son talent (« ... je défie qu'on arrange mieux les choses »), il s'adresse aux autres d'un ton condescendant : « Allons, mes enfants [...] montrez-moi un échantillon de votre savoir-faire » ; et il lui faut, on l'a vu, de l'espace pour prendre toute sa « contenance ». Mais il se montre par ailleurs un manipulateur efficace, un maître de l'illusion théâtrale, une sorte d'« enchanteur » comme son mythique homonyme ; les brefs portraits incisifs qu'il dresse de ses partenaires : « Blaise a l'air d'un nigaud pris sans vert », « ... une maligne soubrette à qui l'on n'en fait point accroire », déclenchent des réactions qui sont précisément celles qu'il attend de ses interprètes : « Blaise, je te demande ce ton de nigaud-là dans la pièce », « Fort bien, Lisette, il y a un aigre-doux dans ce ton-là qu'il faut conserver ».

[3. Les acteurs de bonne foi]

Les trois autres personnages, qui paraissent pour la première fois dans la pièce, ont moins de relief : Blaise et Colette n'ont chacun qu'une réplique, Lisette, trois, dont une très brève. Colette est dans le secret de l'« épreuve » – autre titre d'une pièce de Marivaux – que Mer-

lin a imaginé de faire subir à Lisette et Blaise, et qu'il a expliquée dans la scène 1 ; la réplique de Colette à la scène 2 peut donc relever d'une stratégie visant à rassurer Lisette. Cette dernière et Blaise sont les vrais « acteurs de bonne foi » de l'intrigue, c'est-à-dire qu'ils jouent sans arrière-pensée. Lisette ne peut comprendre l'humour involontaire de sa réplique : « Ce que j'aime de ta comédie, c'est que nous nous la donnerons à nous-mêmes » et elle semble impatiente de jouer : « C'est à nous à commencer, je crois. ». Quant à Blaise, rencontrant sans le savoir les critiques à peu près contemporaines que Rousseau adresse au théâtre dans sa *Lettre à d'Alembert*, il entre dans son rôle de balourd précisément en exprimant une inquiétude face à un dispositif qui dépasse son entendement : « ...mais si ce que j'allons jouer allait être vrai »...

[Conclusion]

Quelques répliques suffisent donc à Marivaux, dans cette deuxième scène des *Acteurs de bonne foi*, pour exposer quelques-uns des aspects principaux de l'activité théâtrale : la mise au point de l'intrigue, la distribution des rôles, la répétition de la pièce ; mais ces questions ne sont pas traitées de façon abstraite, elles sont incarnées par quatre personnages dont l'auteur restitue, avec un grand sens des nuances, la condition sociale et la psychologie – le tout en se souvenant discrètement de *La double Inconstance* et de *L'Épreuve*. Si nous observons que notre auteur, à la différence de Diderot et de Beaumarchais, n'est pas un théoricien du théâtre, nous comprenons mieux l'intérêt extrême de cette courte comédie qui date de la fin de sa carrière ; Marivaux, n'ayant alors plus rien à démontrer, sinon la maîtrise totale de son art, fait de cet art même le sujet de son œuvre.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Va-t-on au théâtre pour voir jouer une œuvre, ou pour voir jouer un acteur ? Il est courant que, sur les affiches, le nom des interprètes apparaisse en plus gros caractères que celui de l'auteur de la pièce. La personnalité d'une vedette de la scène est-elle plus intéressante que le texte qu'elle donne à voir et à entendre ? Qu'apporte donc l'acteur au texte théâtral ? La réponse la plus évidente est que l'auteur apporte sa présence physique : il opère une incarnation du texte ; mais si tout acteur peut incarner, chacun d'entre eux le fait différemment : il réalise aussi

une interprétation du texte ; mais textes et acteurs sont divers, les uns comme les autres, et on sera amené, pour affiner l'analyse, à distinguer entre les textes comme entre les acteurs.

[I – Une incarnation]

[1. Visuelle]

L'apport le plus immédiatement perceptible de l'acteur au texte théâtral est sa présence physique. Le théâtre, comme l'étymologie du mot l'indique, est un spectacle qui demande la présence simultanée d'acteurs (au moins un) et d'un public – ce en quoi il diffère du cinéma, où cette co-présence n'existe pas. Le cas extrême du mime, illustré de nos jours par Marcel Marceau, montre que, même en l'absence de texte, une signification et une émotion sont transmises au public. Dans certaines traditions orientales, l'usage du masque caractérise chaque personnage en figeant ses traits et établit une typologie facilement reconnaissable par le public. En Occident, la gestuelle et la mimique de l'acteur, plus libres et plus susceptibles d'évoluer, font que le « personnage de théâtre », qui n'est au départ qu'une suite de mots, un « rôle » imprimé, prend vie et trouve un corps d'accueil le temps de la représentation. Le personnage cesse d'être une idée pour devenir une personne à travers une identité d'emprunt, celle que le comédien lui prête.

[2. Sonore]

Le comédien prête aussi sa voix, et, tout autant que visuelle, l'incarnation du texte théâtral est sonore. Le texte s'anime – au sens propre – grâce au souffle de l'acteur – ou du chanteur, si on se rappelle que l'opéra est du théâtre mis en musique. Il s'agit bien sûr de toutes les intonations qui peuvent s'enseigner au conservatoire, et qui permettent de trouver le « ton » juste pour faire vivre le personnage. Mais il s'agit aussi du timbre propre de la voix de chaque acteur, qui touche l'auditeur d'une façon difficile à analyser. On se souvient de la présence sonore de Louis Jouvet ou d'Alain Cuny, de Madeleine Renault ou de Maria Casares, tous très reconnaissables à leur voix, indépendamment de la qualité de leur jeu. Pour prendre une image, le texte imprimé paraît incolore comparé à ce qu'il devient quand il passe par la bouche de ces acteurs. Ajoutons que parfois, comme dans la *commedia dell'arte* ou dans la pièce de Marivaux *Les Acteurs de bonne foi*, qui fonctionne selon le même principe, l'acteur fait plus que prêter sa voix ; il contribue à créer le texte même en l'improvisant sur un canevas.

[II – Une interprétation]

[1. La personnalité]

Un physique, une voix, mais aussi une personnalité. Les acteurs ne sont pas interchangeables, chacun est unique, et il donne au texte sa

marque personnelle. Ce qu'un acteur peut apporter à un texte, c'est une interprétation parmi plusieurs possibles. Considérons par exemple le cas de Tartuffe. Une certaine tradition en a longtemps fait un personnage âgé, visiblement chafouin, vulgaire et déplaisant, comme le décrivent Dorine et Damis ; Fernand Ledoux s'est illustré dans cette tradition. Rien à voir avec l'interprétation qu'en a donnée Gérard Depardieu il y a une vingtaine d'années : pas franchement antipathique et réellement amoureux d'Elmire, faux dévot simplement pour pouvoir l'approcher. C'est la conception même du personnage et de l'ensemble de la pièce qui se trouve remise en cause. Le texte écrit se trouve ainsi susceptible d'interprétations diverses et renouvelées. Notons au passage, dans cette perspective de ré-interprétation, le rôle déterminant du metteur en scène, à côté de celui de l'acteur.

[2. Le charisme]

Il est certain que chaque acteur a une personnalité et en nourrit les personnages qu'il joue, même dans le cas où sa « composition » est minimale, comme dans *Les Acteurs de bonne foi*, où les rôles sont distribués selon le « caractère » des comédiens, il est vrai de simples amateurs. Mais dans quelques cas particuliers, c'est de charisme, c'est-à-dire d'un prestige exceptionnel, qu'il faut parler. L'apport au texte théâtral est alors une prise en charge totale et un enrichissement qui peut ressembler à une co-crédation avec l'auteur du texte. On sait pour l'avoir lu quelle prodigieuse réputation a eue en son temps Sarah Bernhardt, et à quel point elle a marqué des rôles comme *La Tosca* ou *L'Aiglon*, dans lesquels elle n'a pas eu de véritable successeur, son charisme ne s'étant pas retrouvé. Sensiblement plus proche de nous, Gérard Philippe a marqué de sa personnalité rayonnante des rôles comme *Le Cid* ou *Le Prince de Hombourg*, donnant aux spectateurs l'impression qu'ils n'avaient jamais encore réellement vu ces pièces.

[III – Une confrontation]

[1. Textes et textes]

On a considéré jusqu'ici le « texte théâtral » comme une entité unique, et les textes théâtraux comme interchangeable face à l'acteur chargé de leur apporter sa contribution personnelle. Mais l'expérience montre qu'il faudrait distinguer entre des textes qui semblent demander l'interprétation scénique, et ceux qui apparemment peuvent s'en passer ; d'un côté le théâtre à jouer, de l'autre le théâtre à lire. D'un côté, par exemple, les pièces de Samuel Beckett – *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh ! les beaux jours* – dont les longues didascalies, les monologues, les répliques hachées peuvent rebuter le lecteur, toutes choses qui « passent » admirablement sur scène. De l'autre, les tragédies de Racine, souvent servies par d'excellents interprètes, mais qui ne semblent,

à la lecture, en requérir aucun – sans parler des pièces réunies par Musset dans *Un spectacle dans un fauteuil*, et conçues nommément pour la lecture. Cette distinction n'implique aucune hiérarchie, mais reflète simplement l'intention de l'auteur dramatique.

[2. Acteurs et acteurs]

De même a-t-on considéré jusqu'à présent que l'acteur est un bon acteur, qui apporte quelque chose de positif au texte qu'il joue. Mais qu'en est-il des mauvais acteurs ? Car il en existe aussi, comme en tout domaine. Leur apport au texte, si on peut dire, est alors critique : le texte tient-il en dépit de son interprétation défailante ? Peut-on supporter un *Hernani* mal joué (sans parler des *Burgraves*) ? Le théâtre de Ionesco supporte-t-il la médiocrité et l'amateurisme ? On pourrait d'ailleurs faire les mêmes remarques pour l'interprétation de la musique. Les mauvais acteurs dépouillent le texte théâtral de prestiges artificiels, qui ne tiennent pas à sa qualité spécifique. Les comédiens médiocres font à juste titre sombrer les textes médiocres, et exercent ainsi une action salubre en œuvrant pour la postérité. Ce qui résiste aux mauvais acteurs, c'est une qualité de dramaturgie et une qualité de langue, qui en définitive, sont assez rares dans l'histoire de la littérature ; il y a davantage de grands romanciers que de grands dramaturges.

[Conclusion]

Il est indubitable que l'acteur, partie prenante essentielle de la représentation dramatique, « apporte » quelque chose au texte théâtral ; on a vu que cet apport est à la fois une incarnation et une interprétation ; et on a aussi noté qu'il y a lieu d'opérer certaines distinctions pour éviter que l'analyse demeure trop vague ou trop générale. Observons pour terminer – et ce serait là un nouveau sujet de méditation – que la question inverse pourrait elle aussi être posée : « Qu'apporte le texte théâtral à l'acteur ? » On s'apercevrait que d'une part le texte permet à l'acteur d'exister et de justifier son activité et que d'autre part, s'il s'agit d'un grand texte, l'acteur sort enrichi de sa fréquentation intime ; jeu réciproque d'influences dont le spectateur est, en définitive, le bénéficiaire.

ÉCRITURE D'INVENTION

Merlin interrompt pour quelques instants les répétitions ; Colette et Blaise se retirent dans le jardin ; Lisette passe dans la salle voisine. Au mur, au-dessus d'une cheminée supportant deux vases de Chine, un miroir florentin. Lisette s'y regarde et rajuste son corsage.

LISETTE, seule

Ouf ! enfin un instant de repos... (*Une pause.*) Il paraît que les princesses ont des confidentes ; moi qui ne suis qu'une suivante, je dois me

parler à moi-même... (*Elle replace une boucle de cheveux.*) Oui, comme ça, c'est mieux... Miroir, dis-moi qui est la plus belle... En tout cas, ce n'est pas Colette, avec son nez en trompette et ses taches de rousseur... Très paysanne – trop, j'espère, pour plaire à mon cher Merlin... (*Une pause.*) Récapitulons... Un : Merlin fait semblant de me délaisser – « il néglige ma flamme », comme on dit dans les salons. Deux : Merlin fait semblant de courtoiser Colette qui n'a guère à composer pour donner l'air d'y croire : fausses confidences, serments indiscrets, et tout ce qui s'ensuit... J'essaie de ne pas intervenir, encore que leur jeu m'agace. Trois : là, Merlin et Blaise devaient en arriver à une dispute : mais ce nigaud de Blaise ne comprend rien à rien. Toujours pas poli par l'amour, ce Blaise... D'où l'arrêt des répétitions. (*Un temps. Elle s'approche du miroir.*) « Répétons », comme dit mon cher Merlin... Sinon les mots, qui ne sont toujours pas écrits, au moins les mines, qui pourront resservir... (*Elle fait des mines dans le miroir.*) Si un jeune homme me surprenait... Blaise ? Non. Bon ! assez joué. (*Elle s'écarte du miroir.*) De quoi, mon cher Merlin, t'es-tu avisé en acceptant ce projet de comédie... de comédie sans acteurs et sans texte... L'argent ! l'argent ! ... livres, écus, pistoles, le tout pour ton bel esprit. Et de quoi te sert ton bel esprit, s'il ne te sort pas de ta condition ? Il te faut divertir ton maître en surcroît de le servir. Il est vrai que nos maîtres nous divertissent parfois à leur insu. Le monde d'en haut joue la comédie, mais le monde d'en bas n'est pas dupe. (*Une pause.*) Ah ! mon cher Merlin, faut-il que je t'aime pour te suivre dans cette entreprise ! Je n'en présage rien de bon. Et que ne comprends-tu pas que je préfère à tout la vérité du cœur ? (*Un soupir. Une pause.*) Mais le plaisir de diriger sa petite troupe quand on n'est qu'un valet... « Mes enfants, montrez-moi un petit échantillon de votre savoir-faire » par-ci, « Recule-toi un peu pour me laisser prendre ma contenance » par-là ; sans compter les « Doucement, Lisette » quand un mot lui déplaît. Vanité, quand tu nous tiens... Mais tout n'est que vanité. Le cher Merlin efface nos personnes pour inventer ses personnages. Et, le rideau tombé, il ne reste rien. Artifices, bulles de savon... Que d'énergie perdue pour un empire illusoire... (*Un temps. Elle rêve.*) Me voici bien songeuse... Cette Colette, où en est-elle ? À la surprise de l'amour ? Et Merlin ? Pourquoi me veut-il en fausse suivante ? La vraie ne lui convient-elle plus ? M'aime-t-il toujours ? Pourquoi exposer son amour au hasard ? À feindre les choses, elles finissent par arriver... Non, décidément, Blaise n'est pas envisageable... Que penser ? Pourquoi cette épreuve, pour une femme fidèle, sincère, de bonne foi comme je la suis ? Que faire ? Faut-il continuer cette mascarade ? Faut-il l'interrompre ? Jouer, ou ne pas jouer ? (*Elle se rapproche du miroir. S'adressant à son image.*) Reflet de Lisette, peux-tu me conseiller, m'aider à trouver une issue à cette situation ? En est-il une qui ne soit pas triviale ?

Convaincre, persuader et délibérer

SUJET

5

LA GUERRE

Séries ES-S, France métropolitaine, juin 2002

Textes

1. LA BRUYÈRE, « Du souverain ou de la république », *Les Caractères* (1688)
2. Article « Paix », *L'Encyclopédie* (1750-1772)
3. VOLTAIRE, « Guerre », *Dictionnaire philosophique* (1764)
4. GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935)

Objet d'étude : convaincre, persuader, délibérer

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Ces quatre textes dénoncent la guerre. Vous analyserez les différents procédés littéraires utilisés à cette fin.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces sujets au choix.

1. Commentaire

Vous commenterez le texte de Voltaire (texte 3).

2. Dissertation

Les textes littéraires et les formes d'argumentation souvent complexes qu'ils proposent vous paraissent-ils être un moyen efficace de convaincre et de persuader ?

Vous répondrez à cette question en un développement composé prenant appui sur les textes du corpus et sur ceux que vous avez lus et étudiés.

3. Écriture d'invention

Dans l'extrait de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (texte 4), Andromaque expose le point de vue des femmes et les raisons pour lesquelles elles condamnent la guerre.

Écrivez un dialogue théâtral dans lequel Hector, l'époux d'Andromaque, expose le point de vue des hommes et les raisons pour lesquelles lui aussi condamne la guerre. Il s'adresse à Priam en présence d'Andromaque... [Ces deux personnages interviendront nécessairement dans la scène théâtrale.]

CORPUS

■ Texte 1 : LA BRUYÈRE, « Du souverain ou de la république », *Les Caractères* (1688)

La guerre a pour elle l'antiquité ; elle a été dans tous les siècles : on l'a toujours vue remplir le monde de veuves et d'orphelins, épuiser les familles d'héritiers, et faire périr les frères à une même bataille. Jeune Soyecour¹ ! je regrette ta vertu, ta pudeur, ton esprit déjà mûr, pénétrant, élevé, sociable ; je plains cette mort prématurée qui te joint à ton intrépide frère, et t'enlève à une cour où tu n'as fait que te montrer : malheur déplorable, mais ordinaire ! De tout temps les hommes, pour quelque morceau de terre de plus ou de moins, sont convenus entre eux de se dépouiller, se brûler, se tuer, s'égorger les uns les autres ; et pour le faire plus ingénieusement et avec plus de sûreté, ils ont inventé de belles règles qu'on appelle l'art militaire ; ils ont attaché à la pratique de ces règles la gloire ou la plus solide réputation ; et ils ont depuis renchéri de siècle en siècle sur la manière de se détruire réciproquement. De l'injustice des premiers hommes, comme de son unique source, est venue la guerre, ainsi que la nécessité où ils se sont trouvés de se donner des maîtres qui fixassent leurs droits et leurs prétentions. Si, content du sien, on eût pu s'abstenir du bien de ses voisins, on avait pour toujours la paix et la liberté.

1. Jeune homme tué à la guerre et dont La Bruyère avait peut-être été le précepteur.

■ **Texte 2 :** Article « Paix », *L'Encyclopédie* (1750-1752)

PAIX. La guerre est un fruit de la dépravation des hommes : c'est une maladie convulsive et violente du corps politique ; il n'est en santé, c'est-à-dire dans son état naturel que lorsqu'il jouit de la *paix* ; c'est elle qui donne de la vigueur aux empires ; elle maintient l'ordre parmi les citoyens ; elle laisse aux lois la force qui leur est nécessaire ; elle favorise la population, l'agriculture et le commerce : en un mot, elle procure aux peuples le bonheur qui est le but de toute société. La guerre au contraire dépeuple les états ; elle y fait régner le désordre ; les lois sont forcées de se taire à la vue de la licence qu'elle introduit ; elle rend incertaines la liberté et la propriété des citoyens ; elle trouble et fait négliger le commerce ; les terres deviennent incultes et abandonnées. Jamais les triomphes les plus éclatants ne peuvent dédommager une nation de la perte d'une multitude de ses membres que la guerre sacrifie ; ses victoires même lui font des plaies profondes que la *paix* seule peut guérir.

■ **Texte 3 :** VOLTAIRE, « Guerre », *Dictionnaire philosophique*

Un généalogiste prouve à un prince qu'il descend en droite ligne d'un comte dont les parents avaient fait un pacte de famille, il y a trois ou quatre cents ans avec une maison dont la mémoire même ne subsiste plus. Cette maison avait des prétentions éloignées sur une province dont le dernier possesseur est mort d'apoplexie : le prince et son conseil concluent sans difficulté que cette province lui appartient de droit divin. Cette province, qui est à quelques centaines de lieues de lui, a beau protester qu'elle ne le connaît pas, qu'elle n'a nulle envie d'être gouvernée par lui, que, pour donner des lois aux gens, il faut au moins avoir leur consentement : ces discours ne parviennent pas seulement aux oreilles du prince, dont le droit est incontestable. Il trouve incontinent un grand nombre d'hommes qui n'ont rien à perdre ; il les habille d'un gros drap bleu à cent dix sous l'aune, borde leurs chapeaux avec du gros fil blanc, les fait tourner à droite et à gauche et marche à la gloire.

Les autres princes qui entendent parler de cette équipée y prennent part, chacun selon son pouvoir, et couvrent une petite étendue de pays de plus de meurtriers mercenaires que Gengis Khan, Tamerlan, Bajazet n'en traînèrent à leur suite.

Des peuples assez éloignés entendent dire qu'on va se battre, et qu'il y a cinq à six sous par jour à gagner pour eux s'ils veulent être de la partie : ils se divisent aussitôt en deux bandes comme des moissonneurs, et vont vendre leurs services à quiconque veut les employer.

Ces multitudes s'acharnent les unes contre les autres, non seulement sans avoir aucun intérêt au procès, mais sans savoir même de quoi il s'agit.

25 Il se trouve à la fois cinq ou six puissances belligérantes, tantôt trois contre trois, tantôt deux contre quatre, tantôt une contre cinq, se détestant toutes également les unes les autres, s'unissant et s'attaquant tout à tour ; toutes d'accord en un seul point, celui de faire tout le mal possible.

30 Le merveilleux de cette entreprise infernale, c'est que chaque chef des meurtriers fait bénir ses drapeaux et invoque Dieu solennellement avant d'aller exterminer son prochain.

■ **Texte 4 :** GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935)

La scène se passe dans l'Antiquité. Les Grecs assiègent la ville de Troie. Des négociations sont encore possibles pour éviter l'assaut et la guerre. Andromaque, belle-fille du roi de Troie, Priam, et épouse d'Hector, lutte de toutes ses forces contre l'idée même de la guerre.

ANDROMAQUE

Mon père, je vous en supplie. Si vous avez cette amitié pour les femmes, écoutez ce que toutes les femmes du monde vous disent par ma voix. Laissez-nous nos maris comme ils sont. Pour qu'ils gardent leur agilité et leur courage, les dieux ont créé autour d'eux tant d'entraîneurs vivants ou
5 non vivants ! Quand ce ne serait que l'orage ! Quand ce ne seraient que les bêtes ! Aussi longtemps qu'il y aura des loups, des éléphants, des onces, l'homme aura mieux que l'homme comme émule et comme adversaire. Tous ces grands oiseaux qui volent autour de nous, ces lièvres dont nous les femmes confondons le poil avec les bruyères, sont de plus sûrs garants
10 de la vue perçante de nos maris que l'autre cible, que le cœur de l'ennemi emprisonné dans sa cuirasse. Chaque fois que j'ai vu tuer un cerf ou un aigle, je l'ai remercié. Je savais qu'il mourait pour Hector. Pourquoi voulez-vous que je doive Hector à la mort d'autres hommes ?

PRIAM

Je ne veux pas, ma petite chérie. Mais savez-vous pourquoi vous êtes là, toutes si belles et si vaillantes ? C'est parce que vos maris et vos pères et vos aïeux furent des guerriers. S'ils avaient été paresseux aux armes, s'ils n'avaient pas su que cette occupation terne et stupide qu'est la vie se justifie soudain et s'illumine par le mépris que les hommes ont d'elle, c'est vous qui seriez lâches et réclameriez la guerre. Il n'y a pas deux façons de se
20 rendre immortel ici-bas, c'est d'oublier qu'on est mortel.

ANDROMAQUE

Oh ! justement, Père, vous le savez bien ! Ce sont les braves qui meurent à la guerre. Pour ne pas y être tué, il faut un grand hasard ou une grande habileté. Il faut avoir courbé la tête, ou s'être agenouillé au moins une fois devant le danger. Les soldats qui défilent sous les arcs de triomphe sont
25 ceux qui ont déserté la mort. Comment un pays pourrait-il gagner dans son honneur et dans sa force en les perdant tous les deux ?

PRIAM

Ma fille, la première lâcheté est la première ride d'un peuple.

© Éditions Grasset.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Les trois premiers textes ont une visée argumentative affichée, la dénonciation de la guerre y est clairement perceptible. La Bruyère est un moraliste de la fin du XVII^e siècle ; les textes 2 et 3 sont des « articles de dictionnaire détournés », genre mis au point par les philosophes des Lumières. Le texte 4 diffère des trois précédents par sa date, 1935, son genre littéraire, le théâtre, et par le fait qu'il s'agit non d'une prise de position de l'auteur, mais d'une controverse interne à l'intrigue de la pièce entre deux personnages et deux thèses : pour ou contre la guerre.

QUESTION

La question posée est simple ; la réponse consiste en relevés et requiert l'emploi d'un vocabulaire technique. « Procédés littéraires » est à comprendre comme procédés rhétoriques et figures de style, mais exclut les arguments proprement dits. L'expression « les différents » et non « différénts » ou « quelques » invite à effectuer un relevé complet au moins des procédés, sinon des exemples, ce qui conduirait à une réponse trop développée. « Vous analyserez » implique d'identifier le procédé et de montrer brièvement en quoi il confère au texte où il figure sa tonalité propre, mais non de le commenter au sens plein du terme, ce qui n'est pas l'esprit de cette partie du devoir. Dans le texte 4, on se gardera d'étudier les répliques de Priam, qui sont une défense de la guerre. Deux plans sont possibles : soit par procédé identifié (certains pouvant apparaître dans deux ou plusieurs textes) soit par texte, le nombre de points attribué à la question étant identique à celui des textes à analyser.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Recherche d'un plan

Le texte à commenter n'est en fait qu'un fragment de l'article « Guerre » ; la dernière phrase notamment (« Le merveilleux... ») donne une impression d'inachevé. À supposer qu'on ne sache rien d'avance sur Voltaire, le simple contraste entre le titre de l'œuvre, *Dictionnaire philosophique* – qui laisse attendre un texte didactique – et le contenu de l'article « Guerre » – qui retrace les étapes de la naissance et de l'extension d'un conflit armé – oriente vers un plan « par genres » distinguant les deux genres auxquels le texte appartient simultanément : I- Un texte narratif ; II- Un texte argumentatif.

L'ordre des deux parties s'impose dans la mesure où la narration n'est ici qu'un support pour la prise de position de Voltaire sur la guerre. Chacune des deux parties sera à son tour subdivisée : étapes du récit, aspects de la pensée de Voltaire.

On pourrait envisager aussi un plan « par registres », variante du précédent, en observant que ce dont parle Voltaire avait une réalité dans son temps (I- Un texte réaliste : les mécanismes de la guerre), mais qu'il en parle en philosophe engagé (II- Un texte polémique : les armes de la raison).

Plan

- I. Un texte narratif : comment on fait la guerre.**
 - 1. Déclenchement.**
 - 2. Amplification.**
 - 3. Paroxysme.**
- II. Un texte argumentatif : pourquoi il faut la condamner.**
 - 1. Arbitraire.**
 - 2. Malfaisance.**
 - 3. Collusion avec la religion.**

■ Dissertation

Analyse du sujet

« Les textes littéraires vous paraissent-ils... » Ce genre de question admet a priori une réponse positive ou une réponse négative. Mais d'une part il est difficile d'évaluer une efficacité pratique sur les lecteurs ; d'autre part, il faut bien postuler une efficacité théorique, puisque les textes littéraires déploient en principe, en raison de la maîtrise de leurs auteurs, toutes les ressources rhétoriques et expressives du langage. Il est par ailleurs malaisé d'établir une « échelle de complexité » des procédés d'argumentation, la chose étant surtout subjective ; mais on peut avancer que l'ironie, par exemple, qui est décelable dans certains textes du corpus et qui consiste en un effet de double sens, fait partie de ces « formes d'argumentation complexes ». La présence dans l'énoncé des deux termes « convaincre » et « persuader », désignant deux façons distinctes d'argumenter, invite à tenir compte de leur différence et à s'interroger sur l'efficacité des textes littéraires dans chacun de ces deux domaines. On observera enfin la présence dans le libellé du terme « moyen », qui fixe apparemment au texte littéraire un objectif qui, lui, n'est pas spécifiquement littéraire ; on se demandera si le texte littéraire, plutôt qu'un « moyen », n'est pas une « fin » en soi.

Recherche d'un plan

On peut bâtir un plan de développement en s'appuyant sur deux passages du libellé et en les articulant. D'une part « convaincre et persuader » : cette formule invite à confronter les textes littéraires à ces deux pratiques argumentatives distinctes (I- Littérature et conviction ; II- Littérature et persuasion). D'autre part « un moyen [...] » : le mot invite à se demander si la littérature peut être réduite à un simple moyen (I- La littérature comme moyen ; II- La littérature comme fin). Le plan proposé résulte du croisement de ces deux problématiques :

Plan

- I. Littérature et conviction.
 - 1. La disposition.
 - 2. L'ironie.
- II. Littérature et persuasion.
 - 1. L'agrément.
 - 2. L'émotion.
- III. La littérature comme fin.
 - 1. Limites de la littérature engagée.
 - 2. Une littérature autonome.

■ Écriture d'invention

Analyse du sujet

Pour ce « dialogue théâtral », il faudra prévoir une progression, à la fois argumentative, en faisant sentir nettement le passage d'un argument au suivant, et dramatique, en préparant la fin de la scène, qui peut être soit une rupture franche si Priam reste sur ses positions, soit un accord final, s'il entend les arguments d'Hector.

On pourra réutiliser des arguments empruntés aux textes du corpus, qui ont été rédigés par des hommes, et donnent donc leur « point de vue ».

Des trois personnages, Andromaque tiendra le rôle le plus effacé ; mais le libellé demande qu'elle intervienne. On pourra prêter à Priam deux attitudes différentes, comme indiqué ci-dessus. Quant à Hector, c'est le personnage le plus complexe, sa position étant paradoxale : il doit défendre « le point de vue des hommes » contre la guerre, alors que les hommes y sont plus spontanément favorables que les femmes ; il doit condamner la guerre alors qu'il est le héros le plus glorieux de Troie : il conviendra que le dialogue théâtral explique ce revirement (ce que fait Giraudoux dans sa pièce) ; enfin, il est conduit à un affrontement direct avec son père, qui veut la guerre, mais qui, vu son âge, n'aurait pas à la faire.

Bien que l'extrait de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* n'en comporte pas, il n'est pas exclu d'inclure des didascalies dans le travail d'écriture.

Il faudra enfin veiller au niveau de langue prêté aux personnages : ils sont de rang royal, et héros légendaires d'épopée et de tragédie.

Plan

Introduction : entrée d'Hector.

Argument 1 : la lassitude de tuer.

Argument 2 : le rôle de la diplomatie.

Argument 3 : les destructions de la guerre.

Conclusion : nouvelle résolution de Priam.

CORRIGÉ

QUESTION

Les quatre textes du corpus, qui appartiennent à des époques et à des genres divers, argumentent contre la guerre en recourant à différents procédés littéraires. Une certaine emphase caractérise le texte 1 : la déploration du « jeune Soyecour » recourt à l'apostrophe et à l'exclamation ; la dénonciation de la guerre abonde en termes globalisants : « tous les siècles, toujours, de tout temps », ainsi qu'en énumérations à trois ou quatre termes : « se dépouiller, se brûler, se tuer, s'égorger » ; parfois apparaît l'ironie, dans les « belles règles » de l'art militaire, ou dans l'irréel de la dernière phrase. Le texte 2, didactique en apparence, mais en fait polémique – ici en faveur de la paix – comporte une métaphore filée qui n'est pas un simple ornement, mais exprime précisément la pensée de l'auteur : la guerre est une *maladie* du *corps* politique, la paix est l'état de *santé*, seule la paix – et c'est un paradoxe – peut *guérir* les *plaies* causées par la guerre ; l'opposition entre paix et guerre est marquée par une série de parallèles et d'antithèses. Dans le texte 3, polémique lui aussi, Voltaire recourt à l'asyndète : l'absence de mots de liaison entre phrases donne au texte une grande alacrité, surtout à partir du deuxième paragraphe ; un autre procédé fréquent est l'ironie : « le droit divin », le droit « incontestable » du prince n'apparaissent qu'à ce prince, et non au lecteur ; quant au « merveilleux » de cette « entreprise infernale », il est rien moins que merveilleux, pas plus qu'il n'est estimable d'« exterminer son prochain ». Enfin, dans le texte 4, Andromaque cherche à émouvoir son beau-père Priam, et ses répliques abondent

en invocations comme « Oh ! justement, Père, vous le savez bien ! », en exclamations et en interrogations (à la fin de chaque réplique) ; elle cherche aussi à le persuader par le procédé simple de répétition ; chaque argument de ses deux répliques (mieux vaut la chasse que la guerre ; ce sont les braves qui meurent) est exprimé à trois reprises.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

De l'immense production de Voltaire survivent surtout à nos yeux les œuvres de combat dans lesquelles il se montre pleinement philosophe des Lumières. Ainsi de beaucoup de ses contes et de plusieurs articles de son *Dictionnaire philosophique* paru en 1764 ; et notamment l'article « Guerre », dénonciation sans équivoque, à travers l'ironie de la forme, d'un fléau qui n'a cessé de désoler l'humanité. Dans le fragment de cet article qui sera analysé, on peut lire en même temps l'histoire d'un conflit comme il y en eut tant au XVIII^e siècle et la liste des griefs que Voltaire nourrit contre une pratique qu'il juge totalement aberrante. Le texte appartient donc simultanément à deux genres, qui seront étudiés l'un après l'autre : il est narratif quand il raconte comment on fait la guerre ; il est argumentatif quand il explique pourquoi il faut la condamner.

[I – Un texte narratif : comment on fait la guerre]

[1. Déclenchement]

Examinons d'abord l'article « Guerre » comme un récit. Voltaire nous raconte un conflit qui reste indéterminé, grâce d'une part à l'emploi d'indéfinis : « un généalogiste, un prince, un comte », tous non identifiés, « un pacte de famille, une province », et d'autre part à l'absence de marqueurs de lieu et de temps ; ce flou permet d'évoquer, sans en nommer aucune, nombre de guerres typiques de l'Ancien Régime, les « guerres de succession ». Le présent, temps qui domine dans le texte, est ainsi à la fois un présent de narration, un présent de répétition et un présent de vérité générale... Cette guerre est déclenchée par l'ambition d'un prince désireux d'accroître sa « maison », et recourant aux services d'un généalogiste dévoué : le caractère tortueux de ses démonstrations apparaît dans les deux premières phrases, encombrées de trois « dont » pesants. Qu'importe : un deux points et un ironique

« sans difficulté » établissent le « droit » du prince. La province convoitée récrimine, dans un noble discours indirect et un rythme ternaire en cadence majeure ; qu'importe là encore : à nouveau un deux points, le prince ne veut rien entendre.

[2. Amplification]

Une fois le « droit » du prince affirmé, et qualifié ironiquement d'« incontestable », le recrutement des troupes est rondement mené, en quelques propositions riches en verbes d'action et de plus en plus courtes, donnant une impression d'accélération : « Il trouve [...] un grand nombre d'hommes... il les habille... les fait tourner... et marche à la gloire ». Dès lors se met en place une mécanique implacable, un effet de « boule de neige » qui étend le conflit de proche en proche. Les « autres princes » semblent n'attendre que l'annonce d'une « équipée » pour y participer : il leur suffit d'en « entend[re] parler » pour s'y joindre. Puis le mal gagne des peuples éloignés qui eux aussi l'apprennent par ouï-dire et ne trouvent d'intérêt à la chose que dans les « cinq à six sous par jour » qu'ils peuvent y gagner ; ils choisissent au hasard leur camp, deviennent mercenaires (comme il était d'usage à l'époque) et partent faucher des vies comme ils faucheraient les blés. Le tout est raconté avec vivacité, en deux paragraphes très brefs et juxtaposés comme dans l'ensemble du texte, par simple asyndète.

[3. Paroxysme]

On aboutit finalement à un embrasement généralisé : « un prince » commence, « les autres princes » suivent « des peuples assez éloignés » s'en mêlent, et on aboutit à ce que des « multitudes » s'acharnent à se détruire. Le contrôle du mouvement semble échapper à ceux qui l'ont déclenché, on se bat « sans savoir même de quoi il s'agit ». Les « puissances belligérantes » concluent et rompent des alliances apparemment sans raison, comme le montre le triple énoncé en anaphore : « tantôt trois contre trois, tantôt deux contre quatre, tantôt une contre cinq » – les lecteurs de Voltaire pouvaient penser à la récente guerre de Sept Ans. Si le texte ne décrit pas précisément les batailles, ni les horreurs de la guerre, comme le fait le chapitre 3 de *Candide*, il montre comment on est conduit à ce genre de massacres aussi absurdes que sanglants. C'est une machine infernale qui s'empare des hommes pour les détruire ; Voltaire lui-même, dans la dernière phrase du texte, utilise le mot quand il qualifie l'ensemble du processus d'« entreprise infernale ».

[II – Un texte argumentatif : pourquoi il faut la condamner]

[1. Arbitraire]

On sait que Voltaire n'est pas essentiellement romancier et que chez lui la narration est le plus souvent le support d'une argumentation, comme le montrent ses « contes philosophiques ». Nous sommes ici

devant un article du *Dictionnaire philosophique* dont le fonctionnement est analogue ; ce que Voltaire a à dire de la guerre, ce n'est pas de la raconter, c'est de la dénoncer. D'abord en ce qu'elle a d'arbitraire. Des « prétentions éloignées » à la suite d'un pacte très vague et très ancien sur une province elle-même lointaine conduisent un prince – ces guerres sont celles des monarchies – à engager un conflit sanglant. La Bruyère l'avait déjà noté : « De tout temps les hommes, pour quelque morceau de terre de plus ou de moins sont convenus de [...] se tuer, s'égorger les uns les autres. » La province en question a beau protester, au nom de ce qu'on appellera plus tard le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, que Voltaire défend ici, « ces discours ne parviennent pas seulement aux oreilles du prince ».

[2. Malfaisance]

Il ne s'agirait là que d'une vaine effervescence si l'« entreprise » n'était pas, par nature, malfaisante. Que sont en effet ces soldats, sinon des meurtriers ? Pendant les guerres, « les lois sont forcées de se taire » note l'auteur de l'article « Paix » de *L'Encyclopédie*. Et Voltaire emploie le terme de « meurtrier » à deux reprises dans son texte : au paragraphe 2, en l'appuyant d'une hyperbole renforcée d'une antithèse : « [...] couvrent une petite étendue de pays de plus de meurtriers mercenaires que Gengis Khan, Tamerlan, Bajazet n'en traînèrent à leur suite » ; et au dernier paragraphe « chaque chef des meurtriers » – périphrase qui désigne les princes, une fois leur prestige oublié. Une nouvelle antithèse vient confirmer la condamnation que porte l'auteur : toutes ces « maisons » ont beau s'affronter, elles sont d'accord sur un point, « celui de faire tout le mal possible » : nous sommes aux antipodes du « meilleur des mondes possibles » cher à Pangloss et dont Voltaire n'a cessé de dénoncer l'illusion.

[3. Collusion avec la religion]

Nous en sommes d'autant plus éloignés que le bellicisme des princes cherche – et trouve – la caution de la religion, qui devrait le condamner (ce que fait d'ailleurs l'Évangile). Les vagues prétentions du prince sont déclarées par son conseil fondées sur le « droit divin » – détournement pour le moins discutable d'une notion que Voltaire conteste au passage. Mais c'est surtout dans le dernier paragraphe de son texte que Voltaire dénonce le plus nettement cette déplorable alliance du sabre et du goupillon, à travers une antithèse ironique : « le merveilleux de cette entreprise infernale » – merveilleux qui n'apparaît qu'aux princes – c'est que chacun d'eux « fait bénir ses drapeaux et invoque Dieu » (qui est théoriquement un dieu d'amour) avant de livrer bataille et d'exterminer (au mépris du commandement « Tu ne tueras pas ») un adversaire que Voltaire qualifie malicieusement de « prochain », terme qu'il est plutôt d'usage d'associer à l'amour.

[Conclusion]

Voltaire a porté à son sommet – cette page en est une éclatante démonstration – l’art de conter tout en faisant penser : à mesure que la guerre, par étapes, s’étend, est prononcée la condamnation de son arbitraire, de sa malfaisance, de sa collusion avec la religion. Si les guerres du ^{xx}^e siècle n’ont pas ressemblé, notamment dans leurs causes, à celles du ^{xviii}^e siècle, la dénonciation de la guerre est restée un devoir de conscience pour les intellectuels. À la voix de Voltaire se sont jointes celles de bien d’autres penseurs, avant et après lui, ironiques comme la sienne ou indignées, rappelant que la grandeur de l’intellectuel est dans la dénonciation de l’ordre des choses, non dans son approbation.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l’annonce du plan dans l’introduction, les phrases d’attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

« Efficacité », maître-mot de notre société... Efficacité de l’action, efficacité du discours... Du discours publicitaire certes, puisque c’est sa raison d’être. Mais qu’en est-il des textes littéraires, du moins de ceux, fort nombreux, qui affichent une visée argumentative et présentent des formes d’argumentation souvent complexes, en particulier chez les auteurs de l’époque des Lumières ? Ces textes, parfois fameux, sont-ils des moyens efficaces de convaincre et de persuader ? Nous reprendrons cette distinction, désormais usuelle, entre la conviction, qui vise l’esprit, et la persuasion, qui s’adresse au cœur, pour constater que la littérature s’accommode mieux de la seconde que de la première. Puis nous nous demanderons si la littérature doit être un « moyen » – fût-ce un moyen d’argumenter – pour proposer de voir en elle plutôt une « fin ».

[I – Littérature et conviction]

[1. La disposition]

Si l’on définit la capacité de convaincre comme l’art de disposer et d’enchaîner les arguments en vue d’obtenir l’adhésion intellectuelle du lecteur, on conviendra que cette capacité ressortit plus à la philosophie qu’à la littérature. À cette dernière les charmes du « mythos », à la philosophie la rigueur du « logos ». Concernant par exemple un sujet aussi grave que la paix et la guerre, on lira de préférence Hobbes, Kant et Hegel, voire l’abbé de Saint-Pierre. Et pour tout sujet digne de réflexion, on commencera par Aristote, dont le style est dépourvu de

toute grâce. Cependant la conviction prise en ce sens strict n'est pas absolument étrangère à la littérature : l'art oratoire lui accorde une place sous le nom de « disposition » ; et de même l'essai, genre difficile à cerner, créé en France par Montaigne. Dans l'article « Paix » de *L'Encyclopédie*, l'auteur dispose ses arguments en combinant l'antithèse et l'énumération, de façon à faire approuver par son lecteur la condamnation qu'il porte contre la guerre.

[2. L'ironie]

Parmi les procédés de la conviction, l'ironie apparaît comme spécifique à la littérature (pas d'ironie chez Aristote ni chez Kant) : elle consiste pour l'auteur à exprimer apparemment le contraire de sa pensée, tout en la laissant entendre au lecteur attentif. Ironie par exemple d'un La Bruyère déplorant par un irréal désabusé l'empire de la guerre : « Si, content du sien, on eût pu s'abstenir du bien de ses voisins, on avait pour toujours la paix et la liberté ». Ironie d'un Voltaire dénonçant pour sa part la collusion du sabre et du goupillon : « Le merveilleux de cette entreprise infernale, c'est que chaque chef des meurtriers fait bénir ses drapeaux et invoque Dieu solennellement avant d'aller exterminer son prochain ». Ironie encore d'un Pascal, qui laisse parler un jésuite, d'un Montesquieu qui feint de défendre la traite des noirs, pour mieux déconsidérer la position de leurs adversaires. L'ironie, parce qu'elle demande une coopération du lecteur et lui donne l'impression de découvrir lui-même la vérité est d'une indiscutable efficacité.

[II – Littérature et persuasion]

[1. L'agrément]

Si les textes littéraires peuvent convaincre, il n'en reste pas moins que leur efficacité apparaît mieux dans le domaine de la persuasion, qui agit plus sur la sensibilité que sur la rationalité. « La grande règle », écrit Racine dans la préface de *Bérénice*, « c'est de plaire et de toucher ». Plaire, c'est à quoi s'emploient la comédie, qui, dans le meilleur des cas, celui de la « grande comédie » de Molière, corrige les mœurs en riant, selon la formule traditionnelle ; la fable, qui forme le jugement à travers des récits mettant souvent en scène des animaux et capables dans un premier temps d'amuser le lecteur ; et le conte philosophique dans lequel excelle Voltaire : l'article « Guerre » de son *Dictionnaire philosophique*, par exemple, n'est pas éloigné de certains chapitres de *Candide*, le chef-d'œuvre du genre. En somme, la littérature a le privilège, comme l'écrit La Fontaine, de séduire le lecteur par « un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux ».

[2. L'émotion]

Elle a aussi, pour revenir à la citation de Racine, celui de « toucher », c'est-à-dire d'agir sur la sensibilité du lecteur pour l'amener à approuver les idées de l'auteur et à partager ses positions. Ainsi La Bruyère interrompt sa démonstration contre la guerre pour rendre un hommage ému à l'une de ses victimes : « Jeune Soyecour ! je regrette ta vertu, ta pudeur, ton esprit déjà mûr [...] ; malheur déplorable, mais ordinaire ! ». Il suffit de quelques vers à Victor Hugo dans « *Melancholia* » pour condamner définitivement le scandale du travail des enfants : « Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ? / Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ? / Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ? / Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules [...] » Mais l'émotion n'est pas toujours un apitoiement ; elle peut être aussi une indignation, comme le montrent, du début à la fin du volume, *Les Châtiments* du même Victor Hugo, inspirés par sa haine pour Napoléon III et le Second Empire.

[III – La littérature comme fin]

[1. Limites de la littérature engagée]

Les Châtiments, réussite exceptionnelle de la poésie satirique et engagée, posent précisément la question du degré d'efficacité de la littérature à visée argumentative. Elle peut convaincre et persuader, nous venons de le voir, mais jusqu'à quel point ? Observons tout d'abord qu'en tout état de cause, elle touche, qu'il s'agisse de poésie, de théâtre ou même de roman, un public limité – et qui l'était bien davantage à l'époque des Lumières, même si ce public était cultivé et influent. Notons ensuite que, le plus souvent, elle « prêche des convertis », qu'elle conforte dans leurs positions ; et qu'il est beaucoup plus rare qu'elle parvienne à inverser, ou simplement à infléchir, l'opinion de ses lecteurs. Et constatons enfin, éventuellement pour le déplorer, que la littérature dite « engagée » se visite comme un cimetière, des *Discours* laborieux de Ronsard aux romans inachevés de Sartre ; pour quelques réussites de la « poésie de la Résistance », que de textes voués à l'oubli, l'actualité qui les a suscités s'étant, comme toute actualité, évanouie.

[2. Une littérature autonome]

Pourquoi ces échecs, sinon parce que les auteurs, le plus souvent de bonne foi, de ces œuvres ont fait de la littérature un moyen de convaincre et de persuader, et non pas une fin. La littérature, et l'art en général, n'ont de comptes à rendre à rien et en particulier pas à des idées. Ce n'est pas qu'il faille prôner à tout prix l'élitisme ou l'hermétisme, qui ont eux aussi leurs limites ; c'est simplement qu'il faut reconnaître ce qu'on pourrait appeler, au sens propre, l'« auto-nomie » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire le fait que c'est d'elle-même qu'elle reçoit

ses propres règles, et qu'elle est à elle-même sa propre finalité. Contrairement à ce qu'on a trop souvent répété, notamment pour contourner telle ou telle forme de censure, l'objectif de la littérature n'est pas moral, mais esthétique. Il est vrai que cette conception a quelque chose d'exigeant, puisque l'œuvre ne se juge pas à l'aune d'une valeur qui lui serait extérieure, et que l'artiste n'est jamais assuré de rencontrer l'approbation et la reconnaissance.

[Conclusion]

Qu'est-on en définitive en droit d'attendre des textes littéraires ? En quoi doivent-ils être efficaces ? Ils peuvent certes remplir des fonctions rhétoriques : convaincre par la disposition et l'ironie, persuader en charmant et en émouvant ; l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias – lointain ancêtre de Giraudoux – en fournissait déjà l'ingénieuse démonstration. Mais cet *Éloge* appartient-il à la littérature ? Nous avons aujourd'hui une conception plus élevée de cet art : nous connaissons les limites de l'« engagement » et nous attendons de la littérature qu'elle soit, comme nous l'avons défini, « autonome ». La littérarité d'un texte qui se veut argumentatif relègue au second plan la thèse qu'il défend. Qu'importe au fond que La Bruyère et Voltaire condamnent la guerre ? Nous apprécions surtout leur style. La seule cause que la littérature doit défendre efficacement, c'est la sienne propre.

ÉCRITURE D'INVENTION

Le corrigé a été rédigé – ce que le libellé ne demande pas – en alexandrins non rimés, dans le goût du théâtre classique. Cette particularité pourra intéresser les candidats de la série L, auxquels, dans le cadre de l'objet d'étude « les réécritures », peuvent être proposés des exercices de pastiche.

[...]

PRIAM

Ma fille, le premier manquement au courage
Pour une nation est la première ride.

ANDROMAQUE

Les rides signifient l'accès à la sagesse ;
Hélène, je le crois, n'aura jamais de rides.
Mais on vient... Est-ce Hector ? Oui, c'est lui ; le voici.

SCÈNE SUIVANTE
HECTOR, PRIAM, ANDROMAQUE

HECTOR

Andromaque... C'est bien à vous que je pensais...

(À Priam)

Seigneur, permettez-moi... Un instant, je vous prie...

(Il embrasse Andromaque.)

Je ne l'ai pas encore embrassée d'aujourd'hui.

(À Andromaque)

Mais je vous vois troublée, Madame ; expliquez-vous...

De quelque noir souci êtes-vous affectée ?

ANDROMAQUE

Je voulais...

PRIAM, *l'interrompant*

Elle veut me faire renoncer

Au combat qui s'apprête, et dont l'heureux succès

Sur votre bras puissant repose entièrement.

De ce funeste avis, tentez, je vous en prie,

Pour le salut de Troie, de la dissuader.

HECTOR

Hélas, Seigneur, je crois ne le pouvoir pas.

Sur ce sujet précis, je rejoins sa pensée.

ANDROMAQUE

Se pourrait-il, Hector, que vous partageassiez

Et mon triste souci et mon anxiété ?

HECTOR

Assurément, Madame, et je venais céans¹

Pour informer le roi de ma résolution.

PRIAM

Mais vous perdez le sens, mon fils ! Que signifie

L'éclipse inattendue de ce cœur généreux

Qui toujours d'Iliou² a porté le flambeau ?

HECTOR

Une nausée soudaine et pourtant invincible,

À mon dernier combat, s'est emparée de moi.

Toujours frapper, toujours blesser, toujours tuer...

J'aspire désormais au repos du guerrier.

ANDROMAQUE

C'est à quoi, pour ma part, dès longtemps je songeais,

Prince. Mais ce débat sans moi se peut poursuivre.

Entre hommes je vous laisse, et voudrais seulement

Pouvoir me retirer dans mon appartement.

(Elle sort.)

SCÈNE SUIVANTE

PRIAM, HECTOR

PRIAM

Vous me voyez, mon fils, par votre défection,
Plus que je ne puis dire, accablé, étonné...
Avez-vous bien songé à la situation
Où, si vous persistez, vous laissez Ilion,
Au péril que soudain vous lui faites courir ?
Comment de votre glaive et de votre valeur
Si souvent éprouvés, se pourra-t-on passer ?
Et qui prétendez-vous qui vous pût remplacer ?

HECTOR

Laissons faire, mon père, à nos ambassadeurs.
Aussi bien que les Grecs, ces maîtres de la ruse,
À conclure une trêve, à bâtir un traité,
Je les crois, sans mentir, assez qualifiés.

(S'échauffant par degrés)

Sortirons-nous un jour de cet âge de fer ?
Saurons-nous refuser cette calamité
Qui, sans désenparer, de toute antiquité,
Dépeuple les États, désole les familles,
Fait taire toute loi, introduit la licence,
De Cérès³ et d'Hermès⁴ déçoit les espérances,
Et conduit à la ruine et vaincus et vainqueurs ?

(Vivement)

J'en appelle à vos ans et à votre prudence :
Refuserez-vous d'être, au seuil d'un nouvel âge,
Le roi qui de la paix se fera le héraut ?

PRIAM

Par ce discours si vif, je le dois avouer,
Je me laisse toucher ; et votre rhétorique
En termes assez forts à mon esprit s'explique,
Mon fils ; je sens en moi naître un dessein nouveau...

HECTOR, *exalté*

Et la guerre de Troie ?

PRIAM

Elle n'aura pas lieu.

1. « céans » = ici.

2. *Ilion* : autre nom de Troie.

3. *Cérès* : déesse de l'agriculture.

4. *Hermès* : dieu du commerce.

LA PRÉFACE

Séries ES-S, Centres étrangers 1, juin 2002

Textes

1. MARIVAUX, Préface à *La Voiture embourbée* (1715)
2. Jean-Noël SCHIFANO, 4^e de couverture pour une réédition de : *Le Corricolo*, d'Alexandre DUMAS (1984)

Objet d'étude : Convaincre, persuader et délibérer

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

En relevant des indices précis, vous montrerez comment chaque texte incite de manière différente à la lecture du livre qu'il présente.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous commenterez le passage de la préface de Marivaux de : « Je ne sais si ce roman plaira... » à « ... se sauve par un masque adroit de modestie, du ridicule de le paraître » (lignes 12 à 33).

2. Dissertation

Dans sa préface, Marivaux s'interroge : « ... un livre imprimé, relié, sans préface, est-il un livre ? » (lignes 2 et 3). Vous répondrez à cette question en vous interrogeant sur le rôle d'une préface ainsi que sur celui de l'ensemble du paratexte (quatrième de couverture, illustrations, titre...).

Vous prendrez appui sur les textes du corpus, les œuvres étudiées en classe et vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

En vous adressant au lecteur, vous ferez la préface d'un livre qui vous a marqué.

CORPUS

■ Texte 1 : MARIVAUX, Préface à *La Voiture embourbée* (1715)

Les premières lignes que j'adresse à mon ami, en commençant cette histoire, devraient m'épargner une préface ; mais il en faut une : un livre imprimé, relié, sans préface, est-il un livre ? Non sans doute : il ne mérite point encore ce nom ; c'est une manière de livre, livre sans brevet, ouvrage
 5 de l'espèce de ceux qui sont livres, ouvrage candidat, aspirant à le devenir, et qui n'est digne de porter véritablement ce nom, que revêtu de cette dernière formalité ; alors le voilà complet. Qu'il soit plat, médiocre, bon ou mauvais, il porte avec sa préface le nom de livre dans tous les endroits où il court : une seule épithète le différencie de ses pareils, *bon* ou *mauvais*. À
 10 l'égard de l'épître dédicatoire, c'est une formalité qu'il est libre de retrancher ou d'ajouter. Or donc, Lecteur, puisqu'il faut une préface, en voici une.

Je ne sais si ce roman plaira ; la tournure m'en paraît plaisante, le comique divertissant, le merveilleux assez nouveau, les transitions assez naturelles ; et le mélange bizarre de tous ces différents goûts lui donne
 15 totalement un air extraordinaire, qui doit faire espérer qu'il divertira plus qu'il n'ennuiera ; et... Mais il me semble que je commence bien mal ma préface ; il n'y a qu'à suivre mes conclusions : c'est un livre dont le comique est plaisant, les transitions naturelles, le merveilleux nouveau ; si cela est, l'ouvrage est beau : mais, qui le dit ? c'est moi, c'est l'auteur. Ah !
 20 dira-t-on, que ces auteurs sont comiques avec leurs préfaces qu'ils remplissent de l'éloge de leurs livres ! Mais vous-même, Lecteur, que vous êtes bizarre ! Vous voulez une préface absolument, et vous vous révoltez, parce que l'auteur dit de son livre ce qu'il pense : vous devez concevoir que, si ce livre ne lui paraissait bon, il ne le produirait pas. Je conviens, direz-vous,
 25 qu'il ne le met au jour, que parce qu'il l'en croit digne ; mais un sentiment de modestie, d'humilité même, doit, quand il annonce son livre, jeter, pour ainsi dire, un rideau sur l'opinion bien ou mal fondée qu'il a que son livre est bon. Qu'il soit vain, téméraire, je le veux ; penser mal de ce qu'on a fait, et le produire, sont deux choses impossibles, à moins que d'un dérangement
 30 de cerveau : mais penser bien de son ouvrage, l'annoncer modestement, voilà la conduite d'un prudent auteur, qui, ne pouvant s'empêcher d'être vain sur son livre, se sauve, par un masque adroit de modestie, du ridicule de le paraître.

Eh bien ! oui ; je conviens que j'ai tort : j'ai dit trop naturellement ce que
 35 je pensais ; je vais donc me masquer.

Or, Lecteur, sachez donc qu'en vous donnant cette histoire, je n'ai point la vanité de penser que je vous offre rien de beau ; quelques amis, sans doute flatteurs, m'ont, par leurs importunités, obligé de la produire ; mais... Mais finissez, s'écrit peut-être un chagrin misanthrope ; si vous

savez qu'en offrant votre livre, vous n'offrez rien de beau, pourquoi le produire ? Des amis flatteurs vous y ont forcé, dites-vous : eh bien ! il fallait rompre avec eux ; ce sont vos ennemis : ou bien, puisqu'ils vous pressaient tant, n'aviez-vous pas le secours du feu, qui pouvait faire évanouir le mauvais sujet de leurs importunités ? Belle excuse que ces instances ! Je ne puis souffrir cette humilité fardée, ce mélange ridicule d'hypocrisie et d'orgueil de presque tous messieurs les auteurs ; j'aimerais mieux un sentiment de présomption déclaré, que les détours de mauvaise foi.

Et moi, monsieur le misanthrope, j'aime mieux faire un livre sans préface, que de suer pour ne contenter personne. Sans l'embarrassant dessein de faire cette préface, j'aurai parlé de mon livre en termes plus naturels, plus justes, ni humbles, ni vains : j'aurais dit qu'il y avait de l'imagination ; que je n'osais décider si elle était bonne ; qu'au reste, je m'étais véritablement diverti à le composer, et que je souhaitais qu'il divertît aussi les autres : mais le dessein de préface est venu guinder mon esprit, de manière que j'ai brisé aux deux écueils ordinaires.

Dieu soit béni, me voilà délivré d'un grand fardeau ; et j'avoue que je ris du personnage que j'allais faire, si j'avais été obligé de soutenir ma préface. Adieu ; j'aime mieux mille fois couper court, que d'ennuyer par trop de longueur. Passons à l'ouvrage.

■ **Texte 2 :** Jean-Noël SCHIFANO, 4^e de couverture
pour une réédition de *Le Corricolo*¹,
d'Alexandre Dumas (1984)

Ce livre, c'est d'abord le grand rire éclatant de l'aventure vécue dans la ville la plus surprenante du monde.

Sévèrement mis en garde par la police, Alexandre Dumas jette le gant du défi et se met en tête de séjourner à sa façon, rapide et gaillarde, l'intelligence affûtée, dans la bouillonnante Naples au million de faces, dont il se voit proscrit. Le voilà, palpitant clandestin, dans la ville de lave, accompagné de sa maîtresse, de son ami peintre et d'un petit chien – oui, comptez sur vos doigts, bonnes gens, les trois mousquetaires sont bien quatre ! –, pour sentir battre au plus près le cœur en feu et en folie des Napolitains. Transgressant les interdits, l'œil vif et plein de jeu, Dumas se trouve, dès le premier instant de sa chasse à l'insolite et à l'émotion, dans la peau d'un Napolitain ; et, à un train d'enfer, il s'initie et nous initie, comme aucun écrivain de nos aînés n'a su le faire – pas même Stendhal – au bonheur napolitain. Qui est le bonheur tout court.

Jamais Alexandre Dumas ne nous a tant amusé en nous instruisant. Et ce mystérieux *Corricolo* a été tellement oublié depuis cent quarante ans, que nous pouvons considérer sa publication actuelle comme un événe-

20 ment majeur dans la production littéraire de l'année 1984. Livre du rire et de l'amour, où le talent de l'observateur et le génie du conteur dessinent l'arabesque volcanique d'une vie audacieuse confrontée au destin de la Cité fatale.

DR.

1. *Corricolo* : voiture napolitaine tirée par deux chevaux.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Ce corpus est constitué de deux textes seulement, mais très différents : la préface de Marivaux à son troisième roman, *La Voiture embourbée*, antérieur à *La Vie de Marianne* et au *Paysan parvenu*, et la quatrième de couverture écrite par un critique contemporain pour une réédition d'un livre d'Alexandre Dumas, *Le Corricolo*. Il invite à réfléchir sur la fonction de la préface, moins fréquente aujourd'hui qu'au XVIII^e siècle. C'est la jaquette et surtout la quatrième de couverture qui servent d'« accroche » dans les ouvrages contemporains.

QUESTION

Une préface peut inciter à la lecture soit en renseignant le lecteur sur le contenu du livre (genre, personnages, intrigue, thèmes), soit en piquant sa curiosité : le préfacier ne révèle pas le contenu, laisse planer un mystère sur le genre (roman ou autobiographie, par exemple), affirme la nouveauté absolue ou le caractère révolutionnaire de son livre sans les justifier, s'ingénie à intriguer le lecteur.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

La préface est un artifice littéraire par lequel un écrivain communique avec le public : il le met en condition, il oriente sa lecture. Le récit romanesque peut soit effacer toute image du narrateur et du lecteur soit, au contraire, les représenter comme tels, notamment dans la préface où le narrateur s'adresse directement au lecteur. On s'interrogera donc sur :

- la forme de la préface (ici une épître dédicatoire ou lettre adressée au lecteur : chercher les marques de l'épistolaire) ;
- le fond (que révèle la préface) ; le genre littéraire (fiction romanesque ou document autobiographique ?) ; le contenu du livre (intrigue,

thèmes, personnages ?) ; les intentions de l'auteur (divertir, instruire, donner une leçon de morale, porter témoignage, révéler un problème de société – chez les romanciers du XIX^e siècle, piquer la curiosité ?) ;

– le registre : didactique, humoristique, ironique ?

La lecture méthodique du texte révèle que Marivaux utilise successivement la forme conventionnelle de l'épître, puis la forme originale du dialogue avec le lecteur ; qu'il informe peu sur le contenu et les intentions et qu'il s'emploie surtout à piquer la curiosité du lecteur.

Plan

I. Le respect des conventions de l'épître dédicatoire.

II. Le renouvellement du genre.

III. L'art de la préface.

■ Dissertation

La question de Marivaux sert de prétexte à un élargissement de la problématique à l'ensemble du paratexte, mot dont le libellé ne prétend pas donner une définition exhaustive (Cf. les points de suspension), mais qui peut également englober d'autres éléments (table des matières, notes de bas de page, commentaires et notices (biographiques, par exemple) ainsi que le découpage même du texte en parties, livres chapitres (numérotés et/ou pourvus d'un titre) ou en simples séquences. L'enjeu est donc de savoir si dans les collections destinées au grand public l'éditeur doit envisager d'adopter une présentation voisine de celle des « petits classiques » de l'enseignement secondaire.

Trois objections peuvent être faites :

- le texte risque d'être étouffé par le paratexte ;
- le paratexte est inutile pour ceux qui nient toute parenté entre l'auteur et l'œuvre ;
- le paratexte risque de fausser la vision du lecteur par des jugements, commentaires, etc.

On peut, au contraire, trouver dans le paratexte des aides précieuses : éléments de compréhension du texte, notamment du vocabulaire, précisions historiques ou littéraires, enrichissement, occasion d'approfondissement.

C'est le plan dialectique qui s'impose : pour ou contre le paratexte. La thèse rejetée formera la première partie du devoir ; la thèse défendue, la deuxième.

■ Écriture d'invention

« Un livre qui vous a marqué » est un livre qui a laissé en vous une trace durable : il a ému votre sensibilité, éveillé votre réflexion, suscité interrogation ou prise de conscience...

Vous pouvez penser aux grands romans contemporains (*La Condition humaine*, *L'Étranger*) ou du XIX^e siècle (Victor Hugo, Balzac, Stendhal, Zola...), aux autobiographies (Rousseau, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute...), aux recueils lyriques (Baudelaire, Hugo, Éluard...), aux inclassables (Montaigne, Colette...), etc. L'essentiel est de formuler les raisons de votre choix sous une forme informative et incitative à la fois, comme l'exige une préface, et de les ordonner pour produire un texte structuré.

La consigne vous demande de vous adresser au lecteur. Vous utilisez la deuxième personne, éventuellement dans un dialogue avec le lecteur, comme Marivaux, ou dans des interrogations oratoires.

CORRIGÉ

QUESTION

Jean-Noël Schifano révèle le cadre du *Corricolo* (Naples), les personnages (Dumas lui-même, sa maîtresse, son ami peintre et même son petit chien), l'intrigue (les aventures d'un clandestin se succédant « à un rythme d'enfer »), le registre et le thème (« le rire et l'amour »). Il nous apprend en outre les conditions de la publication actuelle de ce livre. Il suscite enfin notre envie de le lire par des formules superlatives (« la ville la plus surprenante du monde »), des tournures absolues (« comme aucun écrivain... n'a su le faire », « Jamais ») et des images pittoresques (« palpitant dans la ville de lave », « l'arabesque volcanique d'une vie »).

Marivaux écrit un texte beaucoup plus long, mais beaucoup moins dense. Il révèle qu'il est l'auteur du livre, il indique le genre (un roman, une histoire), le registre (comique), insiste sur sa nouveauté et le soin apporté à la composition (des « transitions naturelles »). Mais il n'explique pas le titre et ne renseigne ni sur l'intrigue ni sur les personnages. Il veut faire croire que sa principale préoccupation est de s'acquitter d'une « formalité », la rédaction de « l'épître dédicatoire », sans laquelle un livre ne mérite pas ce nom : « un livre... sans préface est-il un livre ? » Mais il prétend ne s'acquitter de cette tâche, pour lui un fardeau, que contraint par le lecteur (« vous voulez une préface absolument ») et poussé par des amis. Il s'ingénie ainsi à piquer la curiosité du lecteur en se gardant de répondre à ses attentes légitimes, mais en proclamant la beauté de son livre, et l'amuse par des considérations spirituelles sur la vanité de l'écrivain et la nécessité de porter le masque de la modestie pour ne pas se ridiculiser.

La préface de Marivaux a donc un caractère essentiellement incitatif et faiblement informatif, tandis que le texte de Schifano donne beaucoup d'informations en peu de mots tout en étant également incitatif.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Soucieux de se garantir des poursuites de la censure, les romanciers du XVIII^e siècle ont recours à diverses ruses pour présenter leurs romans comme des documents authentiques, traduits (*Candide* serait l'œuvre du Dr Ralph, un Allemand), trouvés dans un grenier (Marivaux prétend avoir découvert *La Vie de Marianne* dans une armoire de sa maison de campagne près de Rennes), confiés par un ami... Contrairement à eux, Marivaux joue franc jeu. Il fait précéder *La Voiture embourbée*, son troisième roman, d'une préface en bonne et due forme, où il se présente comme l'auteur du roman. Il respecte ainsi les conventions de l'épître dédicatoire, mais il renouvelle aussi le genre en instaurant un dialogue avec le lecteur. C'est donc avec habileté et esprit qu'il pratique l'art de la préface.

[I – Les règles du genre]

Notre préface revêt la forme courante d'une épître dédicatoire au lecteur, comme Marivaux vient de l'annoncer lui-même dans les lignes qui précèdent immédiatement notre extrait. D'une lettre elle a les marques distinctives : le système d'énonciation (les pronoms de la première (« Je ») et de la deuxième personnes (« vous-même » est un pluriel de politesse), l'adresse (« Lecteur »), la structure (un texte argumentatif découpé en paragraphes : notre passage forme le deuxième paragraphe) et surtout le caractère informatif. L'auteur apprend en effet au lecteur qu'il est le signataire de cette préface (« c'est moi, c'est l'auteur »), indique le genre du livre préfacé (« ce roman »), le registre (« le comique »), la part de l'imagination (« le merveilleux ») et le soin apporté à la composition (« des transitions naturelles »).

Mais Marivaux ne dévoile pas l'intrigue et n'explique même pas le titre. Par ces silences, il obéit à une autre règle du genre : piquer la curiosité du lecteur. La préface doit, en effet, jouer également un rôle incitatif. Il souligne ainsi trois caractères de son roman : son aspect divertissant, sa nouveauté et sa beauté. D'autres jugements de valeur fort élogieux semblent confirmer la bonne opinion qu'a l'auteur de son

livre, mais Marivaux brouille les pistes en y mêlant quelques critiques : « le mélange bizarre », « je commence mal », « être vain ». Cependant, comme les termes mélioratifs sont bien plus nombreux que les termes dépréciatifs, le lecteur ne retient que l'éloge.

Enfin, Marivaux prend soin de rappeler qu'il se contente de respecter les conventions du genre. Il feint de se plier docilement aux exigences du lecteur (« Vous voulez une préface absolument ») : en détachant l'adverbe « absolument » à la fin de la proposition par une inversion, il veut faire croire qu'il n'oserait s'y dérober.

[Transition] Mais Marivaux renouvelle le genre de la préface en la présentant sous la forme originale d'un dialogue fictif avec le lecteur.

[II – Le renouvellement du genre]

Après dix lignes de discours argumentatif, Marivaux entame avec son lecteur un dialogue amené d'une façon très naturelle par l'interrogation oratoire « qui le dit ? », suivie d'une réponse (« c'est moi, c'est l'auteur »). C'est cette affirmation de l'identité de l'auteur qui amorce le dialogue, avec un passage du singulier au pluriel (« ces auteurs ») et du particulier au général. Mais Marivaux abandonne rapidement le « on », qui crée une distance entre l'auteur et le public, pour établir par le « vous » une connivence avec son lecteur.

Bâti sur un jeu d'objections du lecteur (« direz-vous ») et de réfutations (« Mais ») de la part de l'auteur, mis en valeur par le parallélisme des arguments, qui sont tous des jugements de valeur, par la symétrie des constructions (« que ces auteurs sont comiques ! » ; « Mais vous-même, Lecteur, que vous êtes bizarre ! »), par les oppositions (dans la phrase : « Vous voulez une préface absolument, et vous vous révoltez », la conjonction « et » prend la valeur d'un « mais »), ce dialogue argumenté apparaît donc comme une véritable discussion, progressant au rythme des concessions réciproques (« Je conviens » ; « je le veux »).

Mais malgré les apparences, l'argumentation, elle, ne progresse pas, car l'auteur reste campé sur ses positions. Le lecteur a beau l'accuser de vanité, il reconnaît qu'il a une trop bonne opinion de son livre pour envisager d'en dire du mal. Le lecteur réussira seulement à lui faire admettre la nécessité de porter le masque de la modestie. Marivaux pose ainsi une question fondamentale : un auteur peut-il faire l'éloge de son livre ? Et il y répond par une sorte de syllogisme : si un auteur pense du mal de son livre, il ne le produit pas ; mais, à moins d'être fou, il lui est impossible de « penser mal » d'un livre qu'il a produit ; il peut donc « penser bien » de son livre et même exprimer cette opinion, mais à la condition de prendre le masque de la modestie. Marivaux opte donc pour une position réaliste qui satisfait la fierté légitime de l'auteur tout en respectant les règles de la bienséance qu'un honnête homme ne saurait transgresser.

[Transition] Marivaux ne se contente pas de renouveler la forme de la préface, il transforme cet exercice de rhétorique en une page pleine d'esprit.

[III – L'art de la préface]

[1. Les procédés dramatiques]

D'abord, en homme de théâtre, Marivaux introduit dans le genre de l'épître dédicatoire deux procédés dramatiques : la répétition et « le théâtre sur le théâtre ». Semblable aux *Acteurs de bonne foi* qui jouent leur propre rôle, Marivaux s'interroge sur le contenu de sa préface alors même qu'il est en train de l'écrire. Par cette mise en abyme il oblige le lecteur à s'interroger à son tour.

En outre, il a l'habileté de réitérer sans cesse l'éloge de son livre, comme le montrent le champ lexical très étendu de l'éloge : « bon », « éloge », « digne », « penser bien de »...) et la répétition systématique des mots clés, « beau » et « bon », et d'autres termes mélioratifs, souvent d'ailleurs de la même famille : « plaira », « plaisante », « plaisant » ; « divertissant », divertira ». En vertu du vieil adage latin, *bis repetita placent*, il finit donc par persuader le lecteur de l'excellence de son livre.

[2. L'esprit]

Plutôt que de confier à un autre le soin d'assurer la promotion de son roman, Marivaux s'en charge lui-même. Bien plus, il abandonne sa modestie initiale, manifestée par le soin d'atténuer certaines de ses appréciations : « assez nouveau », « assez naturelles ». Avant de dévoiler qu'il est l'auteur, il avançait prudemment des opinions en apparence objectives, mais une fois qu'il a décidé de révéler son identité, il renonce à ces précautions. Par ce subterfuge, il réussit avec habileté non seulement à capter l'attention du lecteur, mais à faire deux fois l'éloge de son livre à quelques lignes d'intervalle seulement. Bien plus, cet éloge est plus ferme dans le deuxième énoncé, puisque les adverbes d'atténuation ont disparu et que le verbe « paraît » est remplacé par le verbe « est » : d'une apparence de qualité, il passe donc à l'affirmation de cette qualité.

Ainsi Marivaux se moque avec désinvolture des objectifs de modestie et de prudence qu'il s'était fixés lui-même. Il place dans la bouche du lecteur le reproche de vanité, mais l'excuse par avance en invoquant la fatalité psychologique : un auteur ne peut s'empêcher d'être vain sur lui-même. Il conclut son argumentation par une phrase bien balancée, bâtie sur l'opposition entre l'être et le paraître, et il prône ouvertement l'usage du masque. Il répète à l'envi que son livre est bon, pour faire entendre qu'il est excellent, pratiquant en maître l'art de la litote.

[Conclusion]

Dans cette préface, Marivaux pratique brillamment l'art de dialoguer avec son lecteur. Il pique sa curiosité, il amuse son intelligence, il le provoque et le pousse dans ses retranchements. D'un artifice littéraire il a réussi à faire une joute pleine d'esprit. Il ouvre ainsi la voie à une forme narrative qu'un autre romancier du XVIII^e siècle exploitera dans l'une des œuvres les plus originales de notre littérature, *Jacques le Fataliste*, où le dialogue entre le narrateur et son public, avec des discussions diverses et des réflexions de l'auteur, joue un rôle essentiel.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Objet rare, beau et précieux pour le bibliophile, objet de consommation courante pour l'amateur de livres de poche, le livre est à la fois un objet et un texte, un « volume » aux deux sens du mot. Tout est mis en œuvre aujourd'hui pour pousser le lecteur à l'achat : la jaquette, ses couleurs et son graphisme, la quatrième de couverture, sans parler des moyens traditionnels comme la préface, la table des matières, les illustrations. Mais, au XVIII^e siècle déjà, Marivaux s'interrogeait sur leur nécessité dans sa préface à *La Voiture embourbée* : « ...un livre imprimé, relié, sans préface, est-il un livre ? » Cette question garde toute son actualité à une époque où le paratexte, ou ensemble des informations qui entourent le texte, s'est considérablement étendu : notices biographiques, bibliographiques, notes, illustrations... Aussi peut-elle être reformulée ainsi : le paratexte risque-t-il de faire écran entre le texte et le lecteur ou bien est-il indispensable pour goûter tout le plaisir de la lecture ?

[I – Contre le paratexte]**[1. Le texte se suffit à lui-même]**

Beaucoup de lecteurs estiment que le texte se suffit à lui-même, que la préface – inutile – ne sera pas lue et que le paratexte doit être réduit à sa plus simple expression : le nom de l'auteur et le titre. Ils redoutent qu'un texte hérissé de notes, d'un appareil critique et de notices diverses ne rebute le lecteur. Se reporter à la fin du volume, du chapitre ou tout simplement en bas de page pour lire des notes ralentit la lecture, distrait l'attention et risque de gâter le plaisir.

D'autres soutiennent que seul le texte nu peut toucher, faire réfléchir, marquer profondément le lecteur. Pour eux, il n'y a pas de lecture plus féconde que celle que d'abord on ne comprend pas. Ils tirent argument des exemples de Sartre ou de Colette qui, encore enfants, furent mis au contact de grands textes qu'ils ne comprenaient pas intégralement, mais dont, intuitivement, ils sentirent la beauté. L'essentiel est cette empreinte durable, ce sillon tracé dans l'imagination ou la sensibilité d'un enfant : tout le reste n'est que littérature. D'où les recommandations de pédagogues tels qu'Alain qui refusent de dispenser l'enfant de l'effort de découvrir par lui-même, de lui donner « la noix épluchée » pour lui soumettre « l'œuvre sans notes » : « La note, c'est le médiocre qui s'attache au beau. L'humanité secoue cette vermine » (*Propos sur l'éducation*, XLV). À la limite, on pourrait donc lire dans un hall de gare les *Confessions* de saint Augustin ou de Rousseau comme on lit un roman de la collection Harlequin.

[2. Le paratexte infléchit le jugement du lecteur]

On reproche, en outre, au paratexte d'infléchir voire de guider le jugement du lecteur. Quand Jean-Noël Schifano affirme que « Jamais Alexandre Dumas ne nous a tant amusé en nous instruisant » ou qu'il nous initie « au bonheur napolitain » dans *Le Corricolo*, mieux que tout autre écrivain, même Stendhal, le lecteur le croit sur parole et se plonge dans le livre sans plus tarder. À fortiori, quand c'est l'auteur lui-même qui prend la peine de s'adresser directement au lecteur dans la préface, comment rester insensible à ses arguments ou à ses manœuvres de séduction ? « C'est un livre dont le comique est plaisant, les transitions naturelles, le merveilleux nouveau », dit Marivaux de *La Voiture embourbée* : que demander de plus ? Le lecteur s'en remet entièrement à l'auteur, car qui connaît mieux son livre que l'auteur ? Les jugements des critiques donnent donc d'emblée un préjugé favorable au lecteur.

De même, les illustrations limitent sa liberté d'interprétation en brisant son imagination. Une édition de *Tartuffe* qui contient une photographie des grands interprètes du rôle donne au personnage de Molière des visages très différents : tout en rondeurs, conformément au portrait qu'en trace Molière, pour Louis Seigner ; sec et maigre pour Louis Jouvet. L'illustration, comme le film, bride l'imagination : le père Goriot et Vautrin auront les traits que leur prête Daumier et nous verrons Rastignac comme l'a vu Gavarni, de même que Julien Sorel prend la physiologie de Gérard Philippe et Madame de Rênal celle de Danièle Darrieux dans le film de Claude Autan-Lara.

[3. La connaissance du contexte de l'œuvre est inutile]

Enfin tous ceux qui, à l'inverse de Taine ou de Marx, croient à l'autonomie de l'œuvre littéraire s'opposent à tout appareil critique. Pour eux, il n'y a aucune parenté entre le Narrateur et Proust, entre

George Sand et Indiana, entre Louis Lambert et Balzac. Il n'y aurait aucune liaison organique entre *Les Rougon-Macquart* et la société de Second Empire.

La tentation est donc grande de laisser aux érudits l'étude de la genèse de l'œuvre, l'examen des variantes du texte et des péripéties de sa réalisation. Au spécialiste seul serait réservé l'examen des différents états du texte, le grand public se contenterait du texte nu.

[Transition] S'il est incontestable qu'un paratexte trop important risque d'occulter le texte, il n'en reste pas moins vrai qu'il permet, le plus souvent, de mieux savourer toute la richesse d'une œuvre...

[II – Pour le paratexte]

[1. La préface éclaire les intentions de l'auteur]

Parmi les éléments du paratexte, c'est sans doute la préface qui joue le rôle le plus important, puisqu'elle émane en général de l'auteur lui-même. Il lui attribue une fonction à la fois informative – il précise le contenu de son livre – et incitative – il pique la curiosité de son lecteur. Un auteur du XVIII^e siècle comme Marivaux se garde bien de révéler l'intrigue du roman, les caractères des personnages, tout au plus prend-il soin d'affirmer ses intentions moralisatrices ou éducatives. Dans sa préface à *La Voiture embourbée*, il excite la curiosité du lecteur qui, à force d'entendre l'auteur proclamer l'excellence de son livre, a envie de vérifier l'exactitude de telles assertions. Jean-Noël Schifano oriente, au contraire, sa préface vers le plaisir de la lecture en donnant des renseignements sur le cadre (Naples), sur le héros (Dumas lui-même), sur les thèmes (« Livre du rire et de l'amour »), il insiste sur le caractère autobiographique du livre (« Sévèrement mis en garde par la police, Alexandre Dumas jette le gant du défi »), il adresse un clin d'œil complice au lecteur par l'allusion à l'œuvre la plus célèbre de Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, et il tisse un lien entre le héros et le cadre (« palpitant clandestin dans la ville de lave »).

Les grands romanciers du XIX^e siècle mettent plus volontiers l'accent sur leur mission sociale : décrire la réalité, stigmatiser les tares sociales. La préface est souvent une tribune : ils s'indignent, ils y jettent l'expression passionnée de leurs opinions. Les uns, tel Stendhal, répondent par avance au reproche d'immoralité (« Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former »). D'autres écrivains, conscients de l'originalité absolue de leur œuvre, le proclament avec orgueil (« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple », déclare Rousseau au début des *Confessions*, tandis que l'auteur des *Essais* feint la modestie : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison

que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain »). À l'extrême, la préface est plus importante que le livre, tel le véritable manifeste littéraire qu'est le fervent plaidoyer en faveur de l'art pour l'art placé par Théophile Gautier au début de *Mademoiselle de Maupin*.

Cet échantillonnage révèle la grande diversité des préfaces : contenu et tonalité diffèrent entièrement selon l'auteur, le genre, l'époque, l'idée que l'écrivain se fait de son rôle dans la société. Mais aujourd'hui les préfaces se font plus rares. Elles tendent à être remplacées par la quatrième de couverture, d'un abord plus immédiat. C'est là que le lecteur trouvera un texte incitatif plus qu'informatif, rédigé par l'auteur et qui donne un avant-goût du livre, quand il n'est pas remplacé par un extrait significatif et suggestif choisi par l'éditeur.

[2. Le paratexte permet de définir le « pacte de lecture »]

Le paratexte renseigne fréquemment sur le genre : bien que certains écrivains se plaisent à brouiller les pistes, la précision « roman » fait entrer le lecteur dans un univers fictif, alors que « récit » l'avertit qu'il restera dans le monde réel. La présence d'un pacte autobiographique est une garantie de sincérité alors que son absence donne un statut ambigu à l'œuvre, comme, par exemple chez Colette. Aucun élément du paratexte ne permet de décider si *La Maison de Claudine* et *Sido* sont des ouvrages autobiographiques ou des recueils de textes autobiographiques romancés : ils restent donc inclassables. Et l'épître, les déclarations de l'auteur dans des journaux ou d'autres ouvrages, ne font qu'épaissir le mystère : « Imaginez-vous à me lire que je faire mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle ».

[3. Le paratexte enrichit la lecture de l'œuvre]

Les notes sont une mine précieuse de renseignements, surtout pour les œuvres du passé. Quand les mentalités et les mœurs sont très différentes des nôtres, nous avons besoin d'éclaircissements. Les notes précisent le sens des termes, permettent d'éviter contresens et confusions, replacent les événements dans leur cadre historique, géographique ou politique, élucident des allusions. Comment suivre le héros du *Corricolo* dans le dédale des ruelles sans une carte de Naples, comment comprendre les enjeux du *Colonel Chabert* si l'on ignore tout de la condition de la femme dans la société de la Restauration, comment apprécier la fureur vengeresse des *Châtiments* si l'on ne comprend pas l'ironie des titres, comment comprendre que la cour des Valois dans *La Princesse de Clèves* est une allégorie de la cour de Louis XIV ? Parmi les deux éditions qui existent actuellement de l'*Histoire de ma vie* de George Sand, l'une avec, pour chaque tome, une substantielle préface, l'autre avec des notes abondantes, un appareil critique, des notices historiques, des citations de lettres ou d'autres œuvres de l'auteur, le lecteur préférera sans doute la deuxième.

D'autres éléments du paratexte jouent, à des degrés divers, un rôle analogue. Dans la table des matières le lecteur lit un résumé du livre, à travers des têtes de chapitres qui sont aux chapitres ce que le titre est au livre : elles le séduisent en l'intriguant par une forme énigmatique, en l'amusant, en le charmant par une expression poétique ou un sens symbolique. L'illustration joue un rôle essentiel dans le livre pour enfants : pour des lecteurs qui ne maîtrisent pas pleinement les mécanismes de la lecture courante elle facilite le passage du concret à l'abstrait et du confus au distinct. Pour l'adulte, quand elles n'ont pas une fonction didactique, elles relèvent de la bibliophilie : l'éditeur fait collaborer des peintres, dessinateurs ou graveurs illustres avec des auteurs renommés contemporains ou passés. Ainsi dans les gravures de Gustave Doré pour les *Fables* de La Fontaine se lisent la précision du trait, le caractère fouillé du dessin, un léger humour, un lyrisme discret.

[Conclusion]

S'il est trop abondant, le paratexte risque d'étouffer le texte, mais s'il est indigent, le lecteur risque de ne pas saisir toute la richesse et la complexité d'un texte littéraire. C'est donc en fonction de son statut (étudiant ou lecteur cultivé) et de son tempérament (avide de connaissances ou soucieux de ne pas se laisser distraire du plaisir de la lecture), que chacun choisira des éditions offrant un paratexte plus ou moins étoffé. Mais de tous ces éléments se détachera toujours la préface, s'il y en a une, car elle seule fait connaître les intentions de l'auteur.

ÉCRITURE D'INVENTION

Préface à *Histoire de ma vie*, autobiographie de George Sand (1855).
C'est ici, Lecteur, le livre d'une femme et d'un destin.

La femme a défrayé la chronique de son temps – elle portait le pantalon et fumait le cigare –, mais elle a écrit l'un des plus beaux romans du XIX^e siècle, *Consuelo*. Ses biographes voyaient en elle une sainte ou une dévergondée, mais toi, Lecteur, apprête-toi à rencontrer une femme libre et un grand écrivain qui te livre le roman de sa vie.

Le destin fut hors du commun : arrière-petite-fille de Maurice de Saxe, petite-fille du financier Dupin de Francueil, Aurore Dupin a recueilli le double héritage de l'aristocratie d'Ancien Régime et du peuple, et elle ne renie ni l'un ni l'autre. Plus qu'une touchante histoire d'amour, le mariage de son père, descendant du vainqueur de Fontenoy et officier du vainqueur de Marengo, avec la fille d'un pauvre oiseleur est un signe du temps : les préjugés de caste commencent à s'effriter.

Loin de se résigner, après un mariage raté, à une vie effacée et confinée, Aurore Dudevant monte à Paris, décidée à conquérir son indépendance morale et financière et à devenir une artiste. Elle publie *Indiana*

et prend un pseudonyme, George Sand. Quel exemple pour toi, Lecteur, pour toi surtout, Lectrice, qui pourras t'introduire dans l'intimité de cette femme exceptionnelle ! Une volonté indomptable, le courage de surmonter échecs et privations, une curiosité intellectuelle toujours en éveil, une générosité sans ostentation, telles sont les qualités déployées au service d'une activité multiforme, mais tendues vers un seul but : vivre de sa plume pour ne rien devoir à personne. Cette jeune femme a su forger elle-même son destin.

Es-tu à l'affût, Lecteur, de documents historiques de première main ? Témoin privilégié d'une époque de grands bouleversements, George Sand a fréquenté les débris de l'Ancien Régime, entendu, petite fille, les échos de la campagne de Russie, traversé la Restauration, la Monarchie de Juillet, le Second Empire et la Troisième République. Elle étonne par la pertinence de ses jugements et son sens de la mesure.

Tes goûts te portent-ils, Lecteur, vers les amples récits autobiographiques qui mêlent au fil d'une existence ceux des « grands contemporains » ? Désires-tu vivre une passion fougueuse avec Alfred de Musset ou Frédéric Chopin ? Laisse ton imagination t'entraîner à Venise et à Majorque, mais ne t'attends pas à des confidences sur les amours de l'héroïne, car l'autobiographe garde ses secrets ! Aimerais-tu aller dîner chez Balzac, correspondre avec Flaubert, rencontrer Delacroix, Marie Dorval, Sainte-Beuve, Lamennais, Pierre Leroux ? Prends George Sand pour guide ! Plonge-toi dans son livre, succombe au charme des promenades à Chaillot, de la découverte de l'Espagne, de la douceur de Nohant, havre de paix pour l'écrivain et centre de gravité de toute une vie ! Et si, dépassant l'anecdotique, tu recherches une philosophie de l'Histoire, tu la trouveras également ici : George Sand veut intégrer son destin individuel dans une continuité historique, car elle pense que chaque homme ne recueille l'héritage ancestral que pour le transmettre à sa descendance.

As-tu traversé des crises de doute, Lecteur ? George Sand te tend la main : « ceux qui, faibles comme moi, et comme moi épris d'un doux idéal, veulent traverser les ronces de la vie sans y laisser toute leur toison, s'aideront de mon humble expérience et y trouveront quelque consolation à voir que leurs peines sont celles de quelqu'un qui les sent, qui les résume, qui les raconte et qui leur crie : "Aidons-nous les uns les autres à ne pas désespérer." » (V, 13). Persuadée de faire œuvre utile, l'autobiographe se sent investie d'un devoir envers autrui.

Conquête de l'indépendance, tension de la volonté, affirmation de soi : *Histoire de ma vie* témoigne d'une impérieuse exigence de dépassement, que George Sand a satisfaite dans la défense des idées démocratiques et socialistes et surtout dans l'écriture.

Le Biographique

SUJET

7

SOUVENIRS

Séries ES-S, Amérique du nord, juin 2002

Textes

1. J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions* (1764-1770)
2. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850)
3. COLETTE, *Sido* (1930)

Objet d'étude : le biographique

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante :

Identifiez et analysez dans ces textes les marques caractéristiques du récit autobiographique.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous commenterez le texte de Colette (texte 3).

2. Dissertation

Dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand justifie ainsi son projet autobiographique :

« Mettons à profit le peu d'instantanés qui me restent ; [...] le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de cette terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître. » En quoi, selon vous, l'écriture autobiographique permet-elle de recréer le passé ?

Vous développerez votre réflexion en vous appuyant sur les textes du corpus et les textes que vous avez lus.

3. Écriture d'invention

Madame Basile écrit à son amie intime : elle rapporte et commente la scène telle qu'elle l'a vécue.

CORPUS

■ Texte 1 : Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions* (1764-1770)

Jean-Jacques, tout jeune apprenti, a proposé ses services à un orfèvre, Monsieur Basile. Or chaque fois que celui-ci part en voyage, il laisse sa jeune épouse sous la garde d'un commis...

Un jour qu'ennuyée des sots colloques du commis, elle¹ avait monté dans sa chambre, je me hâtai, dans l'arrière-boutique où j'étais, d'achever ma petite tâche et je la suivis. Sa chambre était entr'ouverte ; j'y entrai sans être aperçu. Elle brodait près d'une fenêtre, ayant, en face, le côté de la chambre opposé à la porte. Elle ne pouvait me voir entrer, ni m'entendre, à cause du bruit que des chariots faisaient dans la rue. Elle se mettait toujours bien : ce jour-là sa parure approchait de la coquetterie. Son attitude était gracieuse, sa tête un peu baissée laissait voir la blancheur de son cou ; ses cheveux relevés avec élégance étaient ornés de fleurs. Il régnait dans toute sa figure un charme que j'eus le temps de considérer, et qui me mit hors de moi. Je me jetai à genoux à l'entrée de la chambre, en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné, bien sûr qu'elle ne pouvait m'entendre, et ne pensant pas qu'elle pût me voir : mais il y avait à la cheminée une glace qui me trahit. Je ne sais quel effet ce transport fit sur elle ; elle ne me regarda point, ne me parla point ; mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement de doigt, elle me montra la natte à ses pieds. Tressaillir, pousser un cri, m'élancer à la place qu'elle m'avait marquée, ne fut pour moi qu'une même chose : mais ce qu'on aurait peine à croire est que dans cet état je n'osai rien entreprendre au-delà, ni dire un seul mot, ni lever les yeux sur elle, ni la toucher même, dans une attitude aussi contrainte, pour m'appuyer un instant sur ses genoux. J'étais muet, immobile ; mais non pas tranquille assurément : tout marquait en moi l'agitation, la joie, la reconnaissance, les ardents désirs incertains dans leur objet et contenus par la frayeur de déplaire sur laquelle mon jeune cœur ne pouvait se rassurer.

Je ne sais comment eût fini cette scène vive et muette, ni combien de temps j'aurais demeuré immobile dans cet état ridicule et délicieux, si nous n'eussions été interrompus. Au plus fort de mes agitations, j'entendis ouvrir la porte de la cuisine, qui touchait la chambre où nous étions, et Mme Basile alarmée me dit vivement de la voix et du geste : « Levez-vous, voici Rosina. » En me levant en hâte, je saisis une main qu'elle me tendait, et j'y appliquai deux baisers brûlants, au second desquels je sentis cette

charmante main se presser un peu contre mes lèvres. De mes jours, je n'eus un si doux moment : mais l'occasion que j'avais perdue ne revint plus, et nos jeunes amours en restèrent là.

[...] Un petit signe du doigt, une main légèrement pressée contre ma bouche sont les seules faveurs que je reçus jamais de Mme Basile, et le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant.

I. « elle » : Madame Basile.

■ Texte 2 : CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* (1848-1850)

Chateaubriand se promène seul sur les terres du château de Montboissier dont il ne reste que quelques ruines.

Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui ; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg m'entretenait d'une félicité que je croyais atteindre ; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable. Je n'ai plus rien à apprendre, j'ai marché plus vite qu'un autre, et j'ai fait le tour de la vie. Les heures fuient et m'entraînent ; je n'ai pas même la certitude de pouvoir achever ces *Mémoires*. Dans combien de lieux ai-je déjà commencé à les écrire, et dans quel lieu les finirai-je ? Combien de temps me promènerai-je au bord des bois ? Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore ; le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître.

■ Texte 3 : COLETTE, *Sido* (1930)

Colette évoque des souvenirs de son enfance auprès de sa mère, Sido.

Car j'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. J'obtenais qu'elle m'éveillât à trois heures et demie, et je m'en allais, un panier vide à chaque bras, vers des terres maraîchères qui se réfugiaient dans le pli étroit de la rivière, vers les fraises, les cassis et les groseilles barbuës.

À trois heures et demie, tout dormait dans un bleu originel, humide et confus, et quand je descendais le chemin de sable, le brouillard retenu par son poids baignait d'abord mes jambes, puis mon petit torse bien fait, atteignait mes lèvres, mes oreilles et mes narines plus sensibles que tout le reste de mon corps... J'allais seule, ce pays mal pensant était sans dangers. C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion...

Ma mère me laissait partir, après m'avoir nommée « Beauté, Joyau-tout-en-or » ; elle regardait courir et décroître sur la pente son œuvre – « chef-d'œuvre », disait-elle. J'étais peut-être jolie ; ma mère et mes portraits de ce temps-là ne sont pas toujours d'accord... Je l'étais à cause de mon âge et du lever du jour, à cause des yeux bleus assombris par la verdure, des cheveux blonds qui ne seraient lissés qu'à mon retour, et de ma supériorité d'enfant éveillée sur les autres enfants endormis.

Je revenais à la cloche de la première messe. Mais pas avant d'avoir mangé mon saoul, pas avant d'avoir, dans les bois, décrit un grand circuit de chien qui chasse seul, et goûté l'eau de deux sources perdues que je révérais. L'une se haussait hors de la terre par une convulsion cristalline, une sorte de sanglot, et traçait elle-même son lit sableux. Elle se décourageait aussitôt née et replongeait sous la terre. L'autre source, presque invisible, froissait l'herbe comme un serpent, s'étalait secrète au centre d'un pré où des narcisses, fleuris en ronde, attestaient seuls sa présence. La première avait goût de feuille de chêne, la seconde de fer et de tige de jacinthe... Rien qu'à parler d'elles, je souhaite que leur saveur m'emplisse la bouche au moment de tout finir, et que j'emporte, avec moi, cette gorgée imaginaire...

© Hachette littératures.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Le premier texte est un épisode tiré du Livre II des *Confessions* de J.-J. Rousseau, fondateur en France du genre autobiographique. Le second est extrait des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand (Première partie, III, 1) ; il y décrit une expérience de « mémoire involontaire » qui anticipe sur toutes celles qui jalonnent *À la recherche du temps perdu* de M. Proust. Le statut du troisième texte, extrait de la pre-

mière partie de *Sido*, pose problème : les biographes récents de Colette ont montré à quel point la mère réelle de Colette, Sidonie Landoy, diffère de l'image idéalisée qu'en donne sa fille dans *Sido* ; on considérera cependant l'œuvre comme autobiographique.

QUESTION

La question parle de « récit autobiographique », et non pas de « discours », ce qui implique qu'il faut relever non seulement des indices textuels, comme les temps verbaux, mais aussi d'autres caractères qui rendent ces textes conformes à la définition désormais canonique de Philippe Lejeune. L'indication « les marques » et non pas « des marques » invite elle aussi à un relevé exhaustif. Ces marques sont communes aux trois textes : on les identifiera et on en donnera des exemples dans chacun des textes. On observe que certaines « marques caractéristiques », comme l'emploi de la première personne, ne sont pas à elles seules distinctives : la première personne se retrouve aussi dans la poésie lyrique, le roman à la première personne, l'essai, le journal intime ; l'autobiographie se reconnaît à un ensemble de marques. La plus « caractéristique » d'entre elles, en définitive, est la présence dans le texte ou le paratexte d'un « pacte de lecture autobiographique » : on prendra donc en compte les titres des œuvres dont les extraits proviennent.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Recherche d'un plan

Le passage à commenter forme un épisode complet ; c'est une scène qui, comme le montre l'emploi de l'imparfait, s'est répétée plusieurs fois à l'identique dans la vie de Colette. L'unité de composition et de registre de la page est telle qu'un plan « par parties du texte » ou « par tonalités » ne serait pas opératoire, et on sera donc conduit à rechercher un plan « par thèmes ». On sera d'abord sensible, dès la première lecture, à la richesse et à la précision des sensations de la jeune Colette (I- Un monde de sensations). Il faudra prendre en compte aussi le caractère rétrospectif de ces évocations : Colette fait revivre, à travers des souvenirs vieux de plus de quarante ans, l'enfant qu'elle était alors (II- Le portrait d'une enfant). Enfin, en revenant sur le texte, on y relèvera un vocabulaire à résonance religieuse (par exemple « un état de grâce », « que je révérais ») et on découvrira, comme sous-jacente, ce qu'on pourrait appeler « la religion de Colette », qui n'est autre qu'une forme de paganisme (III- La religion de Colette). Chacune de ces trois parties sera à son tour subdivisée en paragraphes. On pourrait aussi

envisager de redistribuer les analyses dans un plan « par personnages », en dissociant en Colette l'enfant et l'adulte (I- Colette enfant ; II- Sido ; III- Colette adulte).

Plan

- I. Un monde de sensations.**
 - 1. L'éveil des sens.
 - 2. La naissance du jour.
- II. Le portrait d'une enfant.**
 - 1. La fille.
 - 2. La mère.
- III. La religion de Colette.**
 - 1. Divinités.
 - 2. Sacrements.

■ Dissertation

Analyse du sujet

Nous nous trouvons devant un exemple-type de sujet à « citation-prétexte » : l'essentiel est dans la phrase qui suit. Peu de choses en effet à tirer de la première phrase de la citation ; de la seconde, qui est métaphorique, on retiendra l'idée que l'autobiographe, comme le navigateur, écrit « à la vue » de son sujet, et donc espère ou prétend en produire une image fidèle. Dans la phrase qui suit la citation, le mot-clé est « recréer ». Le dictionnaire indique deux sens pour ce verbe :

- 1. « créer de nouveau », c'est-à-dire reproduire à l'identique, ressusciter ;
- 2. « réinventer », c'est-à-dire remodeler en s'inspirant de l'original.

Le débat est donc de savoir si l'autobiographe « recrée » au sens 1 ou au sens 2. On observe que les textes du corpus paraissent illustrer le sens 1 ; il faudra donc trouver dans des lectures complémentaires des exemples du sens 2. Quant à l'expression « l'écriture autobiographique », et non pas simplement « l'autobiographie », elle appelle deux remarques :

- 1. Quel que soit le degré de fidélité au vécu (recréer 1 ou recréer 2) nous sommes toujours en présence d'un texte, et non du réel (il en va de même, dans son domaine, pour la photographie).
- 2. L'écriture autobiographique se distingue d'autres écritures voisines, comme celle du journal intime, par le mécanisme du « double je », « je » étant tantôt passé (le personnage) tantôt présent (l'écrivain).

Recherche d'un plan

La distinction qui a été faite entre « recréer 1 » et « recréer 2 » donne un début de plan : certes l'écriture autobiographique semble à même de reproduire le passé ; mais il lui arrive aussi de procéder, de façon volon-

taire ou inconsciente, à des remodelages de ce même passé (I- Ressusciter ; II- Réinventer). Mais, on l'a vu également, l'écriture autobiographique pratique le « double je » ; or, si le lecteur peut s'interroger sur le statut exact du « je passé » (objet des parties I et II), il appréhende d'abord le texte autobiographique comme expression du « je présent », l'écrivain qui est un créateur ; d'où le thème d'une troisième partie : il est plus important de « créer » l'œuvre que de « recréer » un passé difficile à saisir.

Plan

- I. Ressusciter.
 - 1. Le temps aboli.
 - 2. Souvenirs.
- II. Réinventer.
 - 1. Reconstructions.
 - 2. L'ère du soupçon.
- III. Créer.
 - 1. Le présent.
 - 2. La littérature.

■ Écriture d'invention

Analyse du sujet

La scène racontée par Rousseau se trouve au Livre II des *Confessions*. Elle s'est déroulée en 1728, Jean-Jacques avait alors seize ans.

Le libellé indique clairement le type d'écrit à produire : une lettre à une amie intime. Le texte présentera donc les marques du genre épistolaire (en-tête, formule de politesse, signature) et des signes de connivence avec la destinataire (formules du type « ma chère amie », confidences, jugements, narration libre et enjouée).

Le libellé indique aussi le contenu de la lettre et suggère son plan : Mme Basile « rapporte et commente la scène telle qu'elle l'a vécue ». Il s'agit d'une réécriture qui modifie le genre (une lettre au lieu d'une autobiographie) et la focalisation (Mme Basile au lieu de Rousseau). Une première partie sera donc consacrée à la narration de la scène du point de vue de Mme Basile : on pourra y réutiliser des éléments du texte de Rousseau. Une seconde partie présentera ses réactions : il faudra donner un caractère à Mme Basile, et choisir entre divers sentiments possibles envers le jeune Jean-Jacques : agacement, amusement, compréhension ; on pourra la faire s'interroger sur l'importance réelle de ce qui a eu ou n'a pas eu lieu, sur le risque de voir la chose ébruitée...

Dès lors que Mme Basile sait écrire, il n'est pas interdit de lui supposer une certaine culture.

On évitera autant que possible les anachronismes, et on s'efforcera de prêter à Mme Basile la langue qu'elle aurait pu utiliser, dont celle de Rousseau donne un aperçu. Pour la signature, on lui inventera un prénom.

Plan

1. Entrée en matière.
2. Narration.
 - 2.1. Présentation de J.-J. Rousseau.
 - 2.2. La scène muette.
3. Commentaires.
 - 3.1. un moment sensible.
 - 3.2. sans témoins.
 - 3.3. et voué à l'oubli.
4. Conclusion.

CORRIGÉ

QUESTION

Une autobiographie, écrit Philippe Lejeune, est un « récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence... ». Le mot « rétrospectif » implique le mécanisme appelé le « double je », le pronom « je » désignant dans le même texte tantôt l'auteur au moment de l'écriture, tantôt le personnage dont il raconte le passé. Ce « double je » s'accompagne, pour les temps verbaux, d'une alternance entre le présent et les temps du passé. On l'observe chez Rousseau : « Je me hâtai [...] d'achever ma petite tâche, et je la suivis »/« ...et le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant » ; et chez Colette : « J'obtenais qu'elle m'éveillât à trois heures et demie »/« Rien qu'à parler d'elles, je souhaite... ». Chateaubriand, de plus, se présente comme l'auteur du texte que nous lisons : « Je n'ai pas même la certitude de pouvoir achever ces *Mémoires* ».

Philippe Lejeune poursuit : « ...de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Les auteurs des trois textes font effectivement ici le récit d'épisodes intimes de leur jeunesse ou de leur adolescence : une histoire d'amour inaboutie chez Rousseau (« cet état ridicule et délicieux »), une expérience de mémoire involontaire chez Chateaubriand (« ...à l'instant ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel »), une expérience sensuelle de la nature chez Colette (« La première avait goût de feuille de chêne... »).

Encore faudrait-il s'assurer que ces œuvres ne sont pas de simples fictions. C'est à leurs titres, qu'on ne peut ignorer en lisant les textes, qu'il faut se référer : *Confessions* pour Rousseau, *Mémoires* pour Chateaubriand ; le cas de Colette est moins net : il faut savoir que sa mère se prénommaient Sidonie pour la retrouver dans le diminutif *Sido*.

Toutes ces caractéristiques entraînent l'apparition fréquente, dans le récit autobiographique, de thèmes nostalgiques, surtout quand il s'agit de récits d'enfance ou d'adolescence. On le note chez Rousseau : « ...le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant » ; chez Chateaubriand : « Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg m'entretenait d'une félicité... » ; chez Colette : « ...je souhaite que leur saveur m'emplisse la bouche au moment de tout finir. »

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Âgée de plus de cinquante ans, et ayant déjà acquis par ses romans une grande célébrité, Colette revient dans une œuvre parue en 1930, *Sido* (surnom de sa mère, prénommée Sidonie), sur les impressions les plus marquantes de son enfance : sa mère, sa famille, la maison natale, le jardin, la campagne qui commence aux confins du village. Dans un épisode de ce récit, elle évoque les promenades que sa mère lui laissait faire, seule dans cette campagne, à une heure où chacun dort, pour assister à la naissance du jour. Cette page, à juste titre l'une des plus célèbres de son auteur, est remarquable d'abord par l'acuité et la richesse des sensations ressenties au contact de la nature ; mais elle constitue aussi un portrait de l'enfant qu'était Colette à cette époque ; et, d'une façon plus subtile, elle révèle ce qu'on peut appeler la « religion » de Colette.

[I – Un monde de sensations]

[1. L'éveil des sens]

Colette, dès son plus jeune âge, éprouvait les sensations les plus précises et les plus fines ; et l'écrivain qu'elle est devenue sait les restituer avec fidélité. Au moment d'entrer dans le brouillard, elle évoque « [s]es lèvres, [s]es oreilles et [s]es narines plus sensibles que tout le reste de [s]on corps », qui la mettent en contact avec la nature qui l'entoure. L'exemple le plus remarquable est l'évocation des « deux sources perdues ». La première est suggérée par des images : elle « se haussait [...]

par une convulsion cristalline, une sorte de sanglot » et une personnification : « elle se décourageait aussitôt née ». La seconde, « presque invisible », est évoquée à travers une allitération en s et r, qui sont précisément les deux sons consonantiques du mot « sourrce », comme si celle-ci se répandait dans la phrase même qui la décrit : elle « s'étalait sécrète au centre d'un pré où des narcisses, fleuris en ronde, attestaient seuls sa presence ». Colette parvient même à nous restituer la subtile différence de leurs goûts : « L' elle avait goût de feuille de chêne, la seconde de fer et de tige de jacinthe ».

[2. La naissance du jour]

Sensibilité extrême à la nature – plus précisément à la seule flore, dans cette page ; mais sensibilité aussi à une heure, l'aube, que Colette a souvent célébrée dans son œuvre. Elle mentionne à deux reprises l'heure de son départ : « à trois heures et demie ». C'est qu'elle désire assister pour ainsi dire à la naissance du monde, qui recommence chaque jour « dans un bleu *originel*, humide et confus ». Elle veut être là pour le « premier souffle accouru », pour le « premier oiseau » – l'important est le mot « premier » ; elle veut voir le soleil levant, évoqué dans un raccourci magistral, si on se souvient que « ovale » dérive de « œuf » : « le soleil encore ovale, déformé par son éclosion » ; elle veut capter l'eau à sa source ; elle veut sentir le monde avant « la cloche de la première messe » qui, autant que la religion chrétienne, connote le village et la vie sociale. En somme, elle veut retrouver le Paradis terrestre avant la faute (c'est pourquoi ce pays, à cette heure, est « sans dangers »).

[II – Le portrait d'une enfant]

[1. La fille]

Ce « vert paradis », cet « innocent paradis », comme l'écrit Baudelaire dans « *Moesta et errabunda* », est le privilège de l'enfance. Et Colette, effectivement, fait dans cette page le portrait de l'enfant qu'elle était alors. Passons rapidement sur le portrait physique, en ne relevant que la notation impressionniste des « yeux bleus assombrés par la verdure », pour insister sur le portrait moral. La jeune Colette se sent dans ce moment-là en « état de grâce », c'est-à-dire en accord profond avec le monde, en « connivence » avec les éléments naturels. Et elle a conscience de bénéficier à ce moment-là d'un privilège ; l'expression « ma supériorité d'enfant éveillée sur les autres enfants endormis », au-delà de son sens trivial (Colette est levée, les autres enfants dorment), signifie qu'elle seule vit une expérience exceptionnelle, dont les autres enfants sont privés. Et ce moment n'a pas été unique : l'emploi constant de l'imparfait dans le texte indique qu'il s'est renouvelé à maintes reprises.

[2. La mère]

Ces équipées solitaires dans la campagne reçoivent la bénédiction de la mère de Colette, Sido, qui, si elle n'accompagne pas sa fille, la réveille avant l'aube et assiste à son départ. On sent qu'autant qu'avec la nature, Colette est en connivence avec sa mère qui lui accorde l'aube « en récompense ». L'amour que Sido porte à sa fille apparaît à travers les surnoms mélioratifs qu'elle lui donne de « Beauté, Joyau-tout-en-or » et le qualificatif de « chef-d'œuvre », dans lequel Colette adulte voit une hyperbole ; et, dans le seul passage humoristique du texte – par ailleurs essentiellement lyrique – elle y répond par un euphémisme souligné par les points de suspension : « J'étais peut-être jolie ; ma mère et mes portraits de ce temps-là ne sont pas toujours d'accord... » Pourquoi Sido, si attachée à sa fille, la laissait-elle partir, la regardait-elle « courir et décroître sur la pente », sans avoir pour autant le sentiment de la perdre ? Sans doute parce qu'elle pensait qu'elle la laissait aller vers une autre « mère », la Nature.

[III – La religion de Colette]

[1. Divinités]

C'est effectivement pour saluer cette « déesse-mère », honorée par bien des peuples anciens, que la jeune Colette se met en chemin ; c'est une sorte de pèlerinage vers les quatre éléments traditionnels. L'air est évoqué à travers « le premier souffle accouru », le feu à travers le soleil levant ; la terre à travers des « terres maraîchères », un « chemin de sable » et le sol d'où émergent et où replongent les deux sources ; figure même dans le texte le serpent, symbole, selon la tradition, des divinités de la terre. Mais c'est l'eau qui est l'élément le plus représenté : sous une forme vaporisée, dans le « brouillard retenu par son poids » ; et sous sa forme liquide avec « le pli étroit de la rivière » et surtout les deux sources longuement décrites. On sait que les sources, dans l'Antiquité, étaient honorées – « révérees »- pour reprendre le terme utilisé par Colette, qui vient leur rendre à son tour un culte matinal, la scène se déroulant dans un « pays mal pensant », c'est-à-dire, en l'occurrence, déchristianisé.

[2. Sacrements]

Paganisme donc de Colette, si on se rappelle que le « païen », c'est, étymologiquement, l'homme de la campagne ; mais paganisme qui recourt à des rites qu'on peut comprendre comme l'équivalent de sacrements chrétiens. Tout d'abord le baptême : on rappelle que le sens premier de « baptiser » est « immerger » ; or c'est précisément une immersion dans le brouillard que décrit Colette au début du deuxième paragraphe. Ensuite, la communion – qui plus est, sous les deux espèces ; au lieu de partager le pain et le vin, produits auxquels l'homme met la

main, et qui sont donc, en un certain sens, « culturels », Colette communique directement avec la nature : elle « mange son saoul » (c'est-à-dire à satiété) « les fraises, les cassis et les groseilles barbuës » ; puis elle va « goûter l'eau » des deux sources qu'elle révère. Extrême-onction enfin, en un certain sens, dans la saveur de ces mêmes sources dont elle souhaite qu'elle soit l'ultime viatique qu'elle emportera « au moment de tout finir » ; fin réellement dernière au demeurant, car Colette ne croit à aucun au-delà.

[Conclusion]

Évocation enchantée des éléments et de l'aube, portraits croisés d'une fille et d'une mère, esquisse d'une religion de la nature, tout cela se trouve admirablement exprimé en quelques paragraphes, avec les apparences de la plus grande simplicité. Rarement la prose française se sera haussée à un tel niveau au ^{xx}e siècle. Laissons pour terminer la parole à un des critiques les plus lucides de notre auteur, Th. Maulnier : « Colette se propose ainsi, d'abord, au lecteur, comme la souveraine d'un royaume sensible dans lequel personne n'est venu et ne semble pouvoir venir contester son autorité. » Ce « royaume sensible » est effectivement le « domaine réservé » de la seule Colette ; mais, par la magie de son art, elle le recrée pour en faire don à chacun de ses lecteurs.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

« Carpe diem », écrivait Horace ; et Chateaubriand répond comme en écho : « Mettons à profit le peu d'instants qui me restent. » Cueille le jour, et, quand il est passé, recueille-le par l'écriture. C'est le dessein de l'autobiographe qui, comme le navigateur, « écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître ». Mais jusqu'à quel point ce dessein de recréer le passé est-il réalisable ? Jusqu'à quel point est-il même désirable ? Déjà le terme de « recréer » est ambigu : il peut signifier aussi bien reproduire à l'identique, ressusciter, que remodeler d'après l'original, réinventer ; l'écriture autobiographique fournit des exemples illustrant chacun de ces deux sens. Mais plus le passé s'avère difficile d'accès, plus le présent de l'écrivain, en contrepartie, s'impose au lecteur : l'autobiographie apparaît alors moins comme une recreation que comme une création.

[I – Ressusciter]**[1. Le temps aboli]**

Il est des moments privilégiés où une circonstance fortuite restitue à l'écrivain tout un pan de son passé et semble abolir le temps. Chateaubriand donne une des illustrations les plus fameuses de ce mécanisme de « mémoire involontaire » avec l'épisode de la « grive de Montboissier ». Citons l'écrivain, qui est on ne peut plus clair : « Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive [...]. À l'instant, ce son magique fit reparaitre à mes yeux le domaine paternel ; [...] transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes... » Le même phénomène apparaissait d'ailleurs déjà dans les *Confessions* de Rousseau : en 1764, la vue d'une pervenche lui restitue un souvenir vieux de près de trente ans, celui d'une promenade où Mme de Warens lui avait dit : « Voilà de la pervenche encore en fleur. » Longtemps tenu en réserve dans la chambre noire de la mémoire, le passé ressuscite brutalement et revient comme intact à la conscience de l'écrivain, qui n'a plus qu'à le fixer dans des mots, comme on fixe une photographie.

[2. Souvenirs]

À l'autobiographe qui se penche sur son passé et croit le retrouver, reviennent ainsi des épisodes anciens ; épisodes heureux, comme celui des « jeunes amours », à peine esquissées, de Rousseau et de Mme Basile : « Le souvenir de ces faveurs si légères me transporte encore en y pensant », ou encore, au fil des *Confessions*, le séjour à Bossey ou l'« idylle des cerises » ; épisodes douloureux aussi, ou « aveux pénibles » que, par volonté de tout dire, Rousseau confesse également. Reviennent aussi des sentiments anciens ; la grive de Montboissier rappelle à Chateaubriand sa tristesse d'autrefois : « Cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ». Reviennent même, à l'occasion, chez des écrivains aux sens particulièrement subtils, des sensations physiques ; Colette se remémore le goût de deux sources auxquelles elle allait boire pendant son enfance : « La première avait goût de feuille de chêne, la seconde de fer et de tige de jacinthe ».

[II – Réinventer]**[1. Reconstructions]**

Est-ce à dire que le passé soit toujours restitué à l'identique, ou, pour reprendre l'expression de Chateaubriand, « écrit [...] à la vue de la terre qui s'éloigne » ? Il arrive au contraire que ce passé soit « recréé » au sens de réinventé. G. Perec en donne un exemple frappant dans *W ou le souvenir d'enfance*. Il décrit ainsi une scène essentielle de son passé, sa séparation, qu'il ne sait pas sur le moment définitive, avec sa mère :

« Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. » Or il était exclu de pouvoir acheter en zone occupée un illustré de l'auteur du *Dictateur*. Il y a donc là une superposition de deux souvenirs, l'un de 1942, l'autre postérieur à la Libération. Et déjà chez Rousseau on peut observer une « réinvention » ou un ajustement du souvenir, lorsqu'il admet, dans la quatrième de ses *Rêveries du promeneur solitaire*, s'être peint « de profil » dans ses *Confessions*. Quant à Chateaubriand, on sait qu'il se montre toujours à son avantage dans ses *Mémoires d'outre-tombe*.

[2. L'ère du soupçon]

Ainsi, à force d'approximations et d'impostures, l'autobiographie est entrée, à la fin du ^{xx}e siècle, dans ce qu'on pourrait appeler, en reprenant le titre d'un essai de N. Sarraute, « l'ère du soupçon ». On observera que la plupart des autobiographes ont d'abord été des romanciers – à commencer par Rousseau lui-même, auteur de *La Nouvelle Héloïse* – et que, si la pratique de la fiction conduit à maîtriser l'art de la narration, elle peut aussi inciter aux embellissements et aux reconstructions. C'est pourquoi N. Sarraute, se lançant à son tour dans l'autobiographie en 1983 avec *Enfance*, se dédouble et dialogue avec elle-même pour lutter contre les risques inhérents au genre : « – Ne crois-tu pas que là, [...] tu n'as pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... – Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller... – Bien sûr, comment résister à tant de charme... ». Et plus loin, elle exprime sa méfiance envers les trop « beaux souvenirs d'enfance », les souvenirs « trop conformes aux modèles ».

[III – Créer]

[1. Le présent]

On en vient donc à douter de l'intérêt même de l'entreprise autobiographique et à se demander si la recreation du passé peut être l'ambition de l'artiste. Un des caractères de l'autobiographie est le mécanisme du « double je », qui fait que le pronom de la première personne y désigne – et parfois dans la même phrase – tantôt l'auteur au moment où il écrit, tantôt le personnage qu'il était dans le passé. Or, s'il est possible de douter que le « je passé » puisse être effectivement restitué, le « je présent » est incontestablement donné à lire. Nous ne saurons jamais la vérité sur Rousseau enfant, mais nous appréhendons le Rousseau de 1764, au moment où il écrit ses *Confessions*. Et nous ne saurons pas davantage qui était la véritable Sido, mais nous connaissons la Colette de 1930, au moment où elle s'apprête à faire de sa mère le personnage le plus attachant de son œuvre. Le passé devient ainsi, au sens propre, un « pré-texte », c'est-à-dire le matériau, après tout indifférent au lecteur, d'une œuvre qui appartient tout entière au présent de l'écriture.

[2. La littérature]

Peu importe donc, au regard de l'art, la véracité « photographique ». La grande œuvre de M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, n'est pas une autobiographie ; il n'en reste pas moins qu'un passé nous y est donné à lire, même si ce n'est pas le passé de M. Proust. Notons au passage que le procédé d'évocation, la fameuse « petite madeleine » est le même que pour la pervenche de Rousseau et la grive de Chateaubriand ; mais elle ouvre sur le passé, largement fictif, du narrateur de la *Recherche*. Et c'est le même M. Proust qui, à la fin de son œuvre, dans *Le temps retrouvé* (et non pas « Le passé recréé »), écrit : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, [...] c'est la littérature. » Il renverse ainsi la perspective : la littérature n'a pas pour but, au prix d'un laborieux réalisme, de reproduire le réel (fût-ce le passé de l'autobiographe), mais de nous donner la vision unique et personnelle que l'écrivain a du monde ; c'est de permettre au lecteur non pas de voir la même chose que l'écrivain, mais de considérer le monde comme lui.

[Conclusion]

Parfois le passé reparaît avec une netteté qui donne le sentiment d'une vraie résurrection ; parfois l'image est plus floue, et le passé s'avère plus réinventé que ressaisi à sa source ; au point qu'apparaît au premier plan – et indubitable cette fois – l'écrivain saisi au moment même de l'acte créateur. En un certain sens, nous nous intéressons, dans l'écriture autobiographique, moins à l'appréhension plus ou moins réussie qu'elle nous propose du passé qu'à la tentative de cette appréhension, au moment même de l'écriture. Ainsi, et paradoxalement, l'écriture autobiographique se constitue-t-elle, dans tous les sens du terme, en « présent » le présent toujours renouvelé que l'auteur fait au lecteur.

■ Écriture d'invention

Ma chère amie,

Je m'inquiète pour votre santé ; je suis marrie de votre érépipèle ; et j'espère que le mal aura quitté prise quand cette lettre vous parviendra. Installez-vous, je vous prie, dans votre fauteuil, car je vais vous mander une chose un peu bien étonnante, encore qu'elle n'ait fait, vous le verrez, aucun éclat.

Vous êtes déjà informée, je crois, d'un jeune Jean-Jacques Rousseau, qui nous vient de Genève et qui fait chez nous, depuis quelque temps, office d'apprenti. Seize ans, agréable de sa personne, et une réserve, voire une timidité, qui, à tout prendre, prévient en sa faveur. Je vous laisse imaginer l'effet que peut produire sur un tempérament aussi jeune et encore innocent une « brune extrêmement piquante » (c'est

moi-même, je cite vos aimables propos)... En somme, et pour emprunter à Racine : « Il me vit, il rougit, il pâlit à ma vue. »

Bref, la surprise de l'amour. Quant à moi, j'ai eu le plaisir de voir que je peux encore plaire, tout en me gardant, vous connaissez ma nature, de bercer d'espérances le jeune Hippolyte.

Trêve de préliminaires, me direz-vous, venez au fait ! Je le veux bien, mais y a-t-il eu fait ? C'est vous qui en jugerez.

Donc, il y a une semaine, mon mari, comme cela lui arrive souvent, part en voyage ; il me laisse sous la garde de notre gros commis, mi-chaperon, mi-sigisbée, dont je ne me soucie guère, comme vous savez. L'obstacle d'un tiers nous rend plus attirantes, et le trouble de Jean-Jacques, qui voit en lui un rival, redouble.

Hier, lasse des sots colloques de notre gros commis, je monte dans ma chambre pour broder ; je m'installe près de la fenêtre, pour mieux voir mon ouvrage – des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches. Soudain, en me retournant à demi pour ramasser un écheveau, j'aperçois dans la glace de la cheminée le jeune Rousseau, sur le seuil de la chambre, dans une posture où nos physionomistes verraient l'expression de la pure passion : à genoux et les bras tendus. Que faire ? Et qu'auriez-vous fait à ma place ? Sans réfléchir le moins du monde – c'est, paraît-il, le propre de notre sexe – je lui désignai du doigt la natte à mes pieds. L'instant d'après, il était là, immobile, comme pétrifié – je dirais médusé si je me prenais pour une Gorgone – et déjà trop comblé pour oser tenter plus. Vous imaginez, ma chère amie, mon embarras. D'une part, la situation ne me déplaisait pas ; de l'autre, je ne savais comment y mettre un terme, (car il fallait bien y mettre un terme). Que dire à ce jeune homme pour le déloger sans l'attrister ? Mon cœur battait trop fort pour m'interroger sur mes sentiments. Enfin la porte de la cuisine s'ouvrit, je lui dis vivement : « Levez-vous, voici Rosina », je lui tendis la main pour qu'il s'esquive au plus vite, il la saisit et y appliqua deux baisers brûlants – je crains, au second, d'avoir laissé ma main se presser un peu contre ses lèvres...

Voilà, ma chère amie ; c'est tout. — Est-ce vraiment tout ? direz-vous. Oui. — Mais encore... Non. C'est bien là tout. Un petit signe du doigt, une main légèrement pressée contre une bouche. En somme, rien ; ou presque rien ; ou encore un je-ne-sais-quoi, comme disent nos philosophes, qui aiment à nommer ce qu'ils ne peuvent comprendre. À peine plus qu'un reflet dans un miroir... Ce ne fut qu'un instant, mais suspendu dans le temps, et auquel je ne cesse de songer depuis hier. Quelque auteur dira sans doute un jour que l'innocence des mœurs a sa volupté, qui vaut bien l'autre. Rien de plus lassant en effet que nos libertins aux tours trop connus, et que nous voyons venir de loin. Rien de plus doux en revanche, pour des êtres sensibles, que cette transparence des cœurs évidents l'un à l'autre, et qui se reconnaissent dans un muet unisson.

Je suis bien aise que cette scène ait échappé à notre gros commis, qui n'eût pas manqué de l'interpréter en ma défaveur ; peut-être même eût-il tenté de marchander son silence. Quant à Monsieur Basile, une honnête épouse, comme, je pense, je la suis encore – car, en définitive, il ne s'est rien passé :

« ... par d'aussi vains propos.

Ne doit pas d'un mari traverser le repos. »

(Je cite de mémoire). Faut-il qu'à mon confesseur ?... Mais non, je ne crois pas que cette scène mérite de donner lieu à confession. Il n'y a que vous, ma chère amie, à qui je puisse me confier.

Au demeurant, ce ne sont là que rides passagères sur un calme miroir d'eau. Que deviendra ce souvenir ? En garderai-je longtemps la trace ? Et Jean-Jacques ? Il y sera, je crois, plus fidèle. Mais je n'imaginais pas qu'il mette un jour sur la place publique ce qui ne s'est pas passé entre nous, et qu'il révèle ce moment qui pour lui fut certes délicieux, mais un peu ridicule. Quant à cette lettre, elle connaîtra le sort commun des choses vouées à l'oubli. Et en somme, Dieu merci, des amours de Madame Basile et de Jean-Jacques Rousseau, il ne sera plus jamais question...

Que dites-vous de tout cela, ma chère amie ? Ce que je viens de vivre, l'avez-vous vous aussi quelquefois ressenti ? Donnez-moi, je vous prie, des nouvelles de votre santé et rassurez-moi sur mes sentiments. Je confie cette lettre au messager discret qui seconde notre correspondance, et vous assure de ma fidèle amitié.

Julie Basile

L'Épistolaire

8

D'ÉCRIVAIN À ÉCRIVAIN

Série L, Amérique du Nord, juin 2002

Textes

1. Lettre de Madame de SÉVIGNÉ à Madame de Grignan, mercredi 4 mars 1671
2. Lettre de VOLTAIRE à Frédéric II, 26 août 1736
3. Lettre de VOLTAIRE, Postdam, 6 novembre 1750
4. Lettre de G. FLAUBERT à Louise COLET, 16 septembre 1853

Objet d'étude : L'épistolaire

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Pour chacune de ces lettres, vous identifierez le registre dominant et justifierez votre réponse en quelques lignes.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous ferez un commentaire de la lettre de Flaubert.

2. Dissertation

Comment la correspondance privée des écrivains peut-elle rencontrer l'intérêt d'un public de lecteurs et se constituer en œuvre littéraire ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus et sur vos lectures de l'année, ainsi que sur vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

Vous composerez la lettre que Madame de Grignan avait adressée à sa mère, Madame de Sévigné, pour lui conter son aventure. Cette lettre mettra en valeur les péripéties de la traversée, exagérant les dangers (registre épique), et raillant à l'avance les peurs excessives de la mère (registre humoristique). Vous tiendrez compte le plus fidèlement possible des faits du récit tels qu'ils sont évoqués dans la lettre de Madame de Sévigné.

CORPUS

■ Texte 1 : Madame de SÉVIGNÉ, « Lettre à Madame de Grignan » (1671)

Madame de Sévigné répond à sa fille. En 1671, au cours d'un voyage en Avignon, Mme de Grignan faillit mourir en traversant le Rhône. Le pont d'Avignon avait été rompu deux ans auparavant, en 1669, d'où la nécessité de traverser le Rhône en barque, avec le danger d'être jeté sur une arche par le courant et par le mistral, vent très violent dans la région.

Ah ! ma bonne¹, quelle lettre ! quelle peinture de l'état où vous avez été ! et que je vous aurais mal tenu ma parole, si je vous avais promis de n'être point effrayée d'un si grand péril ! Je sais bien qu'il est passé. Mais il est impossible de se représenter votre vie si proche de sa fin, sans frémir
 5 d'horreur. Et M. de Grignan vous laisse conduire la barque ; et quand vous êtes téméraire, il trouve plaisant de l'être encore plus que vous ; au lieu de vous faire attendre que l'orage fût passé, il veut bien vous exposer², et vogue la galère ! Ah mon Dieu ! qu'il eût été bien mieux d'être timide, et de vous dire que si vous n'aviez point de peur, il en avait, lui, et ne souffrirait
 10 point que vous traversassiez le Rhône par un temps comme celui qu'il faisait ! Que j'ai de la peine à comprendre sa tendresse en cette occasion ! Ce Rhône qui fait peur à tout le monde ! Ce pont d'Avignon où l'on aurait tort de passer en prenant de loin toutes des mesures ! Un tourbillon de vent vous jette violemment sous une arche ! Et quel miracle que vous n'ayez pas
 15 été brisée et noyée dans un moment ! Ma bonne, je ne soutiens³ pas cette pensée, j'en frissonne, et m'en suis réveillée avec des sursauts dont je ne suis pas la maîtresse. Trouvez-vous toujours que le Rhône ne soit que de l'eau ? De bonne foi, n'avez-vous point été effrayée d'une mort si proche et si inévitable ? avez-vous trouvé ce péril d'un bon goût ? une autre fois ne
 20 serez-vous point un peu moins hasardeuse⁴ ? une aventure comme celle-là ne vous fera-t-elle point voir les dangers aussi terribles qu'ils sont ? Je vous prie de m'avouer ce qui vous en est resté ; je crois du moins que vous avez rendu grâce à Dieu de vous avoir sauvée. Pour moi, je suis persuadée que les messes que j'ai fait dire tous les jours pour vous ont fait ce miracle.

1. Ma chère ; 2. Il vous expose délibérément ; 3. Supporte ; 4. Imprudente.

■ Texte 2 : VOLTAIRE, « Lettre à Frédéric II » (1736)

Voltaire répond à une lettre très flatteuse par laquelle le prince royal de Prusse (né en 1712, roi de Prusse sous le nom de Frédéric II en 1740) manifestait le désir d'entrer en relations amicales et littéraires avec lui.

Souffrez que je vous dise qu'il n'y a point d'homme sur la terre qui ne doive des actions de grâces au soin que vous prenez de cultiver, par la saine philosophie, une âme née pour commander. Croyez qu'il n'y a eu de véritablement bons rois que ceux qui ont commencé comme vous par s'instruire, par connaître les hommes, par aimer le vrai, par détester la persécution et la superstition. Il n'y a point de prince qui, en pensant ainsi, ne puisse ramener l'âge d'or dans ses États. Pourquoi si peu de rois recherchent-ils cet avantage ? Vous le sentez, monseigneur ; c'est que presque tous songent plus à la royauté qu'à l'humanité ; vous faites précisément le contraire. Soyez sûr que si, un jour, le tumulte des affaires et la méchanceté des hommes n'altèrent point un si divin caractère, vous serez adoré de vos peuples et chéri du monde entier. Les philosophes dignes de ce nom voleront dans vos États, et comme les artisans célèbres viennent en foule dans le pays où leur art est plus⁵ favorisé, les hommes qui pensent viendront entourer votre trône.

■ Texte 3 : « Lettre de Voltaire » (1750)

Parti pour la Prusse en juin 1750, Voltaire rêvait de jouer un rôle politique important auprès de Frédéric II. Ses espoirs furent rapidement déçus.

Les soupers du roi sont délicieux, on y parle raison, esprit, science ; la liberté y règne ; il est l'âme de tout cela ; point de mauvaise humeur, point de nuages, du moins point d'orages. Ma vie est libre et occupée ; mais... mais... Opéra, comédies, carrousels, soupers à Sans-Souci², manœuvres de guerre, concerts, études, lectures ; mais... mais... La ville de Berlin, grande, bien mieux percée que Paris, palais, salles de spectacles, reines affables, princesses charmantes, filles d'honneur belles et bien faites, la maison de Mme de Tyrconnel toujours pleine, et souvent trop ; mais... mais..., ma chère enfant, le temps commence à se mettre à un beau froid.

1. Le plus ; 2. Sans-Souci : château de Frédéric II.

■ Texte 4 : FLAUBERT, « Lettre à Louise Colet » (1853)

Flaubert a rédigé une correspondance énorme dans laquelle, il évoque, outre les petits événements de sa vie, ses pensées, ses projets, et surtout les tortures de la création littéraire. Parmi ses contemporains, Louise Colet, poétesse avec qui il entretient une liaison amoureuse, représente une interlocutrice de choix à qui il écrit presque quotidiennement.

Enfin me revoilà en train ! ça marche ! la machine retourne ! Ne blâme pas mes rodissements, bonne chère Muse, j'ai l'expérience qu'ils servent. Rien ne s'obtient qu'avec effort ; tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l'huître et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde. N'en est-il pas de la vie d'artiste, ou plutôt d'une œuvre d'art à accomplir, comme d'une grande montagne à escalader ? Dur voyage, et qui demande une volonté acharnée ! D'abord on aperçoit d'en bas une haute cime. Dans les cieux, elle est étincelante de pureté, elle est effrayante de hauteur, et elle vous sollicite cependant à cause de cela même. On part. Mais à chaque plateau de la route, le sommet grandit, l'horizon se recule, on va par les précipices, les vertiges et les découragements. Il fait froid et l'éternel ouragan des hautes régions vous enlève en passant jusqu'au dernier lambeau de votre vêtement. La terre est perdue pour toujours, et le but sans doute ne s'atteindra pas. C'est l'heure où l'on compte ses fatigues, où l'on regarde avec épouvante les *gerçures de sa peau*. L'on n'a rien qu'une indomptable envie de monter plus haut, d'en finir, de mourir. Quelquefois, pourtant, un coup des vents du ciel arrive et dévoile à votre éblouissement des perspectives innombrables, infinies, merveilleuses ! À vingt mille pieds sous soi on aperçoit les hommes, une bise olympienne¹ emplit vos poumons géants, et l'on se considère comme un colosse ayant le monde entier pour piédestal. Puis, le brouillard retombe et l'on continue à tâtons, à tâtons, s'écorchant les ongles aux rochers et pleurant dans la solitude. N'importe ! Mourons dans la neige, périssons dans la blanche douleur de notre désir, aux murmures des torrents de l'Esprit, et la figure tournée vers le soleil.

1. Noble, majestueuse et supérieure, digne de l'Olympe et de ses dieux.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

À travers quatre lettres, très différentes par leur contenu et leur style, ce corpus donne un échantillonnage varié des thèmes, des motifs et des registres de l'art épistolaire : l'inquiétude (rétrospective) d'une mère qui vient d'apprendre un grand danger couru par sa fille, dans une lettre de Mme de Sévigné à Mme de Grignan, avec une sorte de mise en abyme, puisque l'on trouve dans cette lettre des échos du récit même de Mme de Grignan ; deux lettres de Voltaire sur le Salomon du Nord, l'une, très flatteuse, antérieure au séjour à Berlin et adressée à Frédéric

lui-même ; l'autre, pleine d'amertume, écrite peu avant le retour en France à sa nièce, Mme Denis ; enfin une lettre de Flaubert à Louise Colet sur la création littéraire.

QUESTION

Cette question, très classique, sur les registres ne présente pas de difficulté, à condition que l'on connaisse les indices caractéristiques (lexique, ponctuation, syntaxe, figures de style...) des différents registres (lyrique, satirique...) et que l'on soit capable de les repérer dans les textes.

Le mot « dominant » invite à mentionner la présence éventuelle d'un registre secondaire.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Analyse du texte

Trois traits sont à souligner :

- l'absence, pour un échantillon de la correspondance amoureuse, des mots d'amour et des marques personnelles (Flaubert abandonne rapidement le « je » pour le « on » collectif ;

- la surabondance des images, dont une métaphore directrice (la cime à atteindre) ;

- le thème, original, de la création littéraire : une réflexion sur l'Art et sur le travail de l'artiste, présenté comme une ascèse. C'est évidemment le point le plus important, car cette réflexion a été approfondie par Flaubert tout au long de sa carrière, notamment dans sa correspondance, riche en véritables professions de foi littéraire. Flaubert a subi l'influence de la théorie de l'art pour l'art, mais il va plus loin : l'artiste consacre sa vie entière à son travail d'écrivain (la vie se confond avec l'œuvre, l. 5), consent à tous les sacrifices (début et fin du texte), élève l'art au rang d'une religion (images de la cime, de « l'éternel ouragan », des « torrents de l'Esprit », du soleil).

Recherche d'un plan

Une première partie (ou un paragraphe en tête de cette partie) mettra brièvement en valeur la forme épistolaire du texte. L'idée d'une mystique de l'art sera l'aboutissement du commentaire. Une ou deux parties intermédiaires pourront être consacrées soit au but (l'Idéal de l'œuvre d'art, inaccessible, mais objet du désir) et aux moyens (effort, travail, souffrances, sacrifices) soit au but et aux moyens d'une part, aux sentiments de l'artiste de l'autre (douleur et joie).

Plan

- I. Une réflexion sur la création artistique.
- II. Les sentiments de l'artiste.
- III. Une mystique de l'art.

■ Dissertation

Avant de s'interroger sur la problématique, on notera que le champ de réflexion est limité à la correspondance privée des écrivains, ce qui exclut deux types de lettres, celles qui ne sont pas signées par un écrivain et celles qui n'ont pas un caractère personnel.

Ce sujet pose non pas une, mais deux questions :

1. Quel intérêt le lecteur trouve-t-il aux à ces correspondances ?
2. Quel est leur statut littéraire ?

Le plan de la dissertation est donc tout tracé, il suffira de chercher une articulation logique entre les deux parties.

On trouvera facilement des arguments tels que la connaissance d'une époque et d'un individu dans le corpus. On pourra y ajouter la découverte de « l'atelier de l'écrivain », d'après le texte de Flaubert.

Pour la deuxième partie, il faut se demander à quelles conditions un écrit acquiert une dimension esthétique, inséparable du statut d'œuvre littéraire : la beauté du style ou la puissance de la réflexion ? l'alliance du naturel et de l'art ou la sincérité des sentiments ?

L'articulation est évidemment une opposition : la correspondance des écrivains n'arrive pas toujours à la hauteur des chefs-d'œuvre qui leur ont valu la gloire.

Plan

- I. L'intérêt du lecteur.
 1. La connaissance d'une époque.
 2. La rencontre d'un individu.
 3. Une réflexion sur la création artistique.
- Paragraphe de transition : les correspondances privées sont-elles toutes des œuvres littéraires ?
- II. Le statut d'œuvre littéraire.
 1. La beauté d'un style.
 2. La sincérité des sentiments.
 3. L'originalité de la pensée.

■ Écriture d'invention

La rédaction de cette lettre demande :

- la maîtrise des codes épistolaires ;
- la connaissance de l'épistolière, de la destinataire et de l'époque, pour éviter les anachronismes ;

- une composition claire ;
- un style élégant.

Les consignes sont très précises :

- exploitation fidèle du récit de Mme de Sévigné : temps orageux, conduite de la barque, coup de vent, déviation sous une arche, le Rhône qui n'est « que de l'eau »... ;
- mise en valeur des péripéties de la traversée : ce sera la partie centrale de la lettre ;
- utilisation de deux registres différents : l'humour (jeux de mots, exagérations plaisantes, détours, déformation de la réalité) pour railler les craintes de la mère et l'épique pour exagérer le danger (grossissement du réel, personnification des éléments, appel à la mythologie, lexique noble, phases amples).

Plan

- I. Introduction destinée à apaiser l'inquiétude d'une mère.
- II. Récit.
- III. Commentaire du récit.

CORRIGÉ

QUESTION

Le registre dominant de la lettre de Mme de Sévigné est lyrique : prédominance des tours exclamatifs et interrogatifs, ponctuation abondante traduisant l'agitation de l'âme, vocabulaire affectif (avec le champ lexical dominant de la peur), énonciation à la première personne (« je »). Mais l'exagération (hyperboles) indique une volonté de dramatisation dont les effets donnent au texte une coloration épique.

Les deux lettres de Voltaire ont des registres opposés. La première contient un éloge flatteur, avec le recours à l'hyperbole (« divin caractère »), à l'opposition, à la comparaison avantageuse (« comme vous »), à la tournure absolue (« il n'y a point d'homme sur la terre »). Tous ces procédés, mis ici au service du portrait du despote éclairé, caractérisent le registre épideictique (du grec : « éloge »).

La deuxième est, au contraire, satirique : dans un texte structuré par un tour syntaxique répété trois fois (l'énoncé d'une certitude, suivie d'une restriction), Voltaire utilise l'ironie (la dernière phrase est à double sens), l'art du sous-entendu (« mais... ») et un rythme contrasté : mouvement ascendant, arrêt sur « mais », rythme descendant. L'opposition entre l'éloge et la critique s'explique par les dates.

La lettre de Flaubert est lyrique, bien que le « je » soit rapidement absorbé par le « on », qui inclut l'épistolier dans la communauté des artistes. Ce registre se reconnaît également à l'expression des sentiments (lexique affectif de la douleur) et des sensations, à l'abondance des métaphores et des comparaisons, aux phrases exclamatives et interrogatives. Le recours fréquent à l'hyperbole (« éternel ouragan », « colosse ») donne au texte une nuance épique.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Parmi les nombreux correspondants de Flaubert se détachent deux femmes : l'écrivain George Sand, l'amie des dernières années, et la poétesse Louise Colet, la maîtresse, la confidente, mais aussi le témoin de la genèse et de l'élaboration du premier chef-d'œuvre, *Madame Bovary*. Dans l'une de ses lettres à Louise, datée du 16 septembre 1853 et donc antérieure à la rupture (1854), Flaubert entretient sa Muse des affres de la création littéraire. Mais au-delà d'une définition de l'objectif de l'artiste et de la peinture de ses sentiments, c'est une véritable mystique de l'art qui peut s'y lire.

[I – Une réflexion sur la création artistique]

[1. Une lettre d'écrivain]

La création d'une œuvre d'art, tel est le seul thème de cette lettre : Flaubert définit son objectif et énonce les moyens de l'atteindre, mais ne parle pas expressément de la création littéraire et ne s'exprime pas en son propre nom, à grand renfort d'anecdotes et de souvenirs. Par le jeu des pronoms personnels, il inscrit son itinéraire personnel dans l'expérience, plus diversifiée, de l'ensemble des artistes. Il renonce en effet, dès la deuxième ligne, au dialogue épistolaire et abandonne l'emploi du « je » et du « tu » pour adopter presque exclusivement le « on » sujet et le « vous » complément direct, pour se fondre dans la grande communauté des artistes : « on va », « vous enlève »... Il n'y renonce qu'à deux occasions : dans la troisième phrase, pour élargir encore davantage le champ de sa réflexion en remplaçant la forme personnelle par la forme impersonnelle, parfaitement adaptée à l'énonciation de préceptes (« Rien ne s'obtient sans effort... »), et dans la dernière phrase, pour revenir à la première personne, afin d'adresser d'ultimes injonctions

(« Mourons... ») soit à lui-même (« nous serait un pluriel de modestie »), soit plutôt à tous les artistes (ce serait alors un véritable pluriel).

Deux autres marques de la forme épistolaire sont plus nettes, l'adresse à la destinataire, amante, confidente et inspiratrice (« ma chère bonne Muse ») – mais les marques d'affection se limitent à ces quatre mots – et deux allusions, dans la première phrase, à une situation antérieure : si « la machine retourne », c'est qu'elle s'est arrêtée précédemment ; si Flaubert demande à Louise de ne pas le blâmer, c'est parce qu'elle a peut-être exprimé sa réprobation dans un passé récent. La lettre apparaît donc comme une réponse à une question déjà abordée dans une correspondance antérieure : l'épistolier y revient et la développe à l'intention d'une interlocutrice privilégiée, une poétesse, intéressée par tous les problèmes de l'art. Le sujet passionne l'épistolier plus que sa destinataire : ce passage ressemble à une page de journal intime.

[2. La création artistique]

Le thème de la création artistique est développé à l'aide d'une métaphore filée, qui traverse tout le texte, de la « grande montagne à escalader » au tableau final (neige et rochers) : l'œuvre d'art est comparée à une « haute cime », et qui s'appuie sur le champ lexical, fort étendu, de l'altitude (« haut » (adjectif et adverbe), « hauteur », « cime », « olympique », « monter », « escalader »...) et de la lumière (« étincelante », « soleil »). Sur cette métaphore directrice se greffent d'autres images, les unes puisées dans l'arsenal romantique (précipices, ouragan, torrents, bise, brouillard) pour symboliser les affres du travail par une nature sauvage et tourmentée, les autres destinées à illustrer des termes abstraits comme « effort », « volonté acharnée » par des scènes pathétiques (vêtements arrachés « jusqu'au dernier lambeau », « *gerçures de la peau* », cette expression étant, de surcroît, soulignée par l'italique), ongles écorchés aux rochers...

Pour atteindre l'objectif ambitieux et grandiose qu'il s'est fixé, l'artiste doit en effet parcourir une route longue et difficile. D'abord simplement indiquée par la correction introduite par « plutôt », qui signifie que la réalisation de l'œuvre occupe une vie entière, la longueur du voyage est relatée dans tous ses détails suivant un fil linéaire : la vision (une « haute cime ») qui suscite le désir, le départ, les difficultés (« à chaque plateau »), la tentation du renoncement (« en finir, mourir »), de rares moments de grâce, la reprise, la détermination finale à la mort. C'est donc tout l'itinéraire spirituel de l'artiste que Flaubert retrace ici et, plus particulièrement, les obstacles, avec des rythmes accordés aux aléas du voyage : alternance de groupes binaires (« étincelante de pureté », « effrayante de hauteur ») et ternaires, très nombreux, (« les précipices, les vertiges et les découragements » ; des perspectives innombrables, infinies, merveilleuses ») ; rythme ascendant (3+11+9+17) pour évoquer l'Idéal (« Dans les cieux (...) cela même ») ou un éblouis-

sement passager : 7+13+13+21 dans la phrase commençant par « À vingt mille pieds » ; rythme cahotique, au contraire, pour peindre la reprise d'un cheminement de plus en plus pénible dans la phrase suivante : 1+5+8+3+9+8.

[Transition] Quels sentiments le voyageur éprouve-t-il au cours de ce voyage vers les cimes de l'Esprit ? Quelques rares joies et beaucoup de souffrances.

[II – Les sentiments de l'artiste]

Les tortures de la création, qui se lisent aussi bien dans les images pathétiques du froid, de la nudité, des blessures que dans les termes abstraits (« douleur », « fatigues », « découragements », « envie d'en finir ») sont si nombreuses et si cruelles que l'artiste appelle parfois la mort comme une délivrance. Flaubert en donne une peinture réaliste dans la partie centrale du texte : fortes antithèses (« le sommet grandit, l'horizon se recule »), association du concret et de l'abstrait (« les vertiges et les découragements »), symétrie des groupes syntaxiques (« La terre est perdue pour toujours, et le but ne s'atteindra sans doute jamais »), hyperboles (« l'éternel ouragan ») : toutes les ressources de la rhétorique sont mobilisées pour exprimer la nécessité d'un patient effort, de dures épreuves, de nuits tourmentées et de crises de découragement. Il reprend donc à son compte la conception doloriste de l'art formulée par les Romantiques, notamment par Vigny dans *Chatterton* et par Musset dans les *Nuits* :

« Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur » (« Nuit de Mai »).

Mais la mort n'est ni une défaite ni un échec, elle n'est que le terme d'un parcours exigeant des forces et un courage surhumains, comme le montre l'association entre l'aspiration à l'Idéal et la tentation de quitter la vie : « une indomptable envie de monter plus haut, d'en finir, de mourir », comme le montre surtout la dernière phrase, avec ses images de neige et de pureté (une « blanche douleur » n'est-elle pas une douleur rédemptrice et cathartique ?) et son admirable clause, si lumineuse (« la figure tournée vers le soleil »).

Si douloureux qu'il soit, cet itinéraire réserve pourtant à l'artiste de rares moments de répit et de joie. Ce sont encore des images, mais grandioses cette fois, qui les peignent : « un coup des vents » ouvre à l'Esprit des perspectives insoupçonnées, qualifiées par trois épithètes hyperboliques (« innombrables, infinies, merveilleuses ») qui suggèrent la variété, la profondeur et la beauté. Le terme choisi pour décrire l'effet produit sur l'artiste, « éblouissement », connote les idées de brièveté, de soudaineté et de lumière. Une intuition fulgurante, une révélation, le mystère des choses enfin dévoilé : dans l'éclair d'un moment privilégié, l'artiste oublie ses fatigues et ses souffrances, il entrevoit, inondée de lumière, l'œuvre enfin achevée.

Parallèlement à l'œuvre, l'auteur donne aussi à voir l'artiste. Il le figure sous les traits d'un géant à l'aide de procédés épiques : grossissement du réel avec « poumons géants », « colosse » et « piédestal », hyperboles (« vingt mille pieds », « le monde entier ») et forte opposition entre le commun des mortels et l'artiste, métamorphosé en un dieu (qui respire une bise « olympienne »). Cette conception aristocratique de la supériorité de l'artiste est commune à Flaubert et à Vigny, dans « Moïse » par exemple, ou à Baudelaire dans « Les Phares », mais elle n'est pas propre au Romantisme. On la trouve déjà chez les poètes de la Pléiade qui ont, eux-mêmes, repris la pensée des Anciens.

[Transition] La métaphore de cet itinéraire spirituel qui place l'artiste devant l'œuvre à accomplir rapproche l'art du divin et amène Flaubert à formuler une véritable mystique de l'art.

[III – Une mystique de l'art]

Idéal inaccessible et itinéraire spirituel, tels sont les deux points sur lesquels s'établit un rapprochement entre l'artiste et le mystique.

L'artiste désire atteindre un Idéal, figuré ici par un sommet inaccessible dans les cieux, qui l'attire et l'effraye à la fois (« étincelante de pureté, effrayante de hauteur ») ; le mystique aspire de toute son âme à se rapprocher de Dieu, qu'il aime et redoute à la fois. Mais comme le mystique qui cherche à communiquer une expérience par nature ineffable, l'artiste se heurte à l'obstacle de la pauvreté du langage humain. Or, devant l'indicible, la raison n'abdique pas, elle use de détours, les comparaisons et métaphores, elle les file, les tisse en réseaux, les combine entre elles, les élargit en puissants symboles ou en allégories. Ainsi Flaubert associe l'image de la pureté et de la lumière à celle de la cime, de même que Vigny appelle la poésie « diamant pur » ou « perle de la pensée ». Métaphores et comparaisons, toujours empruntées à la vie quotidienne, tels sont exactement les procédés utilisés par sainte Thérèse d'Avila dans son autobiographie, *Le Livre de ma vie*, pour faire partager aux Carmélites son expérience, par nature incommunicable : « Il me semble, écrit-elle, que les démons jouent à la balle avec mon âme ».

L'artiste se rapproche également du mystique par son itinéraire spirituel. Comme lui, il est invinciblement attiré par un objet qui le dépasse (la haute cime « vous sollicite à cause de cela même »), il est soumis à des épreuves douloureuses et connaît le doute et « les découragements » (l'emploi de ce pluriel, peu usuel, suggère la fréquence de ces crises), que pour sa part, le mystique assimile à des pièges de Satan. Comme lui, enfin, l'artiste tombe parfois dans la déréliction, causée par la souffrance, la solitude, la lassitude et est soumis à la tentation de la mort. Dans l'une des images finales du texte : « périssons dans la blanche douleur du désir », il lie désir et douleur, et ce lien est renforcé par la

répétition de la nasale **an** et par une allitération en **d** (« dans la blanche douleur de notre désir »). Désir, douleur et mort sont les trois moments de toute passion. Or le mystique aime Dieu du même amour passionné que l'artiste son art et est prêt comme lui à faire le sacrifice de sa vie.

Enfin, la fulgurance de « l'éblouissement » qu'il est parfois donné à l'artiste de ressentir fait invinciblement penser à l'extase du mystique, moment unique, d'une brièveté et d'une intensité extraordinaires, pendant lequel les sens et l'esprit lui sont ravies, mais où il voit Dieu. Or les mystiques qui ont tenté de relater une extase ont tous recours aux images du feu (Pascal et la célèbre « nuit de feu ») ou de la lumière (« Cette lumière ne connaît point de nuit », écrit Thérèse). En même temps qu'une vision, l'extase est une révélation. C'est encore sainte Thérèse qui raconte, dans comment elle eut l'intuition du mystère de la Trinité au cours d'une extase. De même, l'artiste entrevoit des perspectives infinies. Pour Flaubert comme pour Victor Hugo ou Rimbaud, l'artiste est un voyant, il voit avec les yeux de l'âme ce qui échappe aux hommes restés « vingt mille pieds » au-dessous de lui.

[Conclusion]

Cette belle lettre offre un échantillon très original de la correspondance amoureuse. Une confidence personnelle à peine esquissée, une gentille apostrophe à la Muse, puis un flot ininterrompu d'images pour évoquer une conception personnelle de l'art qui débouche sur une véritable mystique de l'art. Pour Flaubert le Beau est un Idéal qui exige de la part de l'artiste une ascèse, un travail dans lequel il faut entrer tout entier, sans aucune réserve, et surtout une recherche constante du mieux, du plus haut, du beau. La perfection dans l'art est la matérialisation d'une tension vers une perfection spirituelle.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

C'est rarement par sa correspondance privée que nous accédons à la connaissance d'un écrivain. D'ordinaire, nous lisons d'abord ses œuvres les plus célèbres, consacrées par la postérité, souvent même élevées au rang de classiques. Mais, aujourd'hui, ces correspondances privées jouissent d'un engouement voisin de celui pour l'autobiographie, ce qui suscite une double interrogation : comment peuvent-elles ren-

contrer l'intérêt d'un public et se constituer en œuvre littéraire ? Dans une première partie de la réponse, on avancera la connaissance d'une époque, d'un individu et d'un écrivain ; dans une deuxième, la beauté d'un style, la sincérité des sentiments, l'originalité de la pensée.

[I – Les raisons de l'intérêt pour la correspondance privée des écrivains]

[1. La connaissance d'une époque]

Les correspondances privées des écrivains n'étant généralement publiées qu'après leur mort, nous y découvrons d'abord une époque révolue, même pour la période contemporaine. L'accélération de l'histoire est si forte au ^{xx}e siècle que des lettres vieilles de quelques décennies nous plongent dans un monde très différent du nôtre. Ainsi, la publication récente des lettres d'amour de Simone de Beauvoir à l'écrivain américain Nelson Algren a apporté un complément inattendu à ses mémoires.

À *fortiori*, les lettres du passé offrent un tableau vivant d'une société, de ses mœurs, de ses problèmes. Quand, de surcroît, l'épistolier vit jusqu'à un âge avancé et correspond, comme Voltaire, avec l'Europe des Lumières, tout un monde s'anime sous nos yeux : parents (sa nièce, Madame Denis), amis (d'Argental, le ministre ; Cideville, le conseiller au Parlement, ou Thiériot, l'insouciant) et ennemis, confrères (Diderot, d'Alembert et Rousseau) et poètes amateurs comme le comte de la Touraille, médecins, juges, abbés, ministres, têtes couronnées. Le salon de Madame du Deffand nous est ouvert, nous assistons au procès de Calas, nous devenons l'invité de Frédéric II à Sans-Souci et un fermier à Fernel. Les lettres datant du séjour de Voltaire à Berlin nous font connaître les occupations et les divertissements du roi, la haute tenue de la conversation, d'ailleurs élevée au rang d'un art, l'influence de la culture française.

[2. La rencontre d'un individu]

De ces fresques se détachent des individus originaux, de fortes personnalités et, au premier plan, l'épistolier lui-même. Au fil de ses lettres se dessine un être unique, avec son caractère, sa philosophie de l'existence, ses affections, ses goûts et ses aversions, mais aussi ses contradictions et ses faiblesses. Ainsi Madame de Sévigné nous apparaît tour à tour comme une mère passionnée, une chrétienne soucieuse du salut de son âme, une grande voyageuse, une amie dévouée, une femme cultivée et même une Précieuse. Mais cette âme sensible, à laquelle la représentation d'*Esther* arrache des larmes, raconte avec une étonnante froideur le supplice atroce de la Brinvilliers et de la Voisin et se montre indifférente au sort des pauvres paysans bretons, roués, écartelés ou pendus pour avoir traité de « gros cochon » le duc de Chaulnes, leur

gouverneur, et jeté des pierres dans son jardin. Le lecteur est déçu de ne pas la voir exprimer une vigoureuse indignation ou du moins de la commisération.

En outre, cet individu mûrit, change, vieillit. Quelle distance entre Aurore Dupin, jeune fille à peine sortie du couvent des Anglaises, et la bonne dame de Nohant, entre le fringant Arouet et le patriarche de Fernelay ! Comme les correspondances les plus célèbres s'étalent sur plusieurs décennies, elles permettent d'apprécier l'évolution des goûts, des sentiments, des idées.

[3. Une réflexion sur la création littéraire]

Enfin, l'écrivain a souvent un(e) correspondant(e) privilégié(e). Il lui parle de ses œuvres, lui fait part de ses doutes, de ses difficultés et de ses trouvailles. Parfois, il doit défendre son œuvre contre un éditeur indélicat, un plagiaire, un critique malveillant. La lettre devient alors une arme : l'écrivain attaque son adversaire (c'est la meilleure défense !), polémique, menace. Parfois, il doit défendre sa conduite et ses choix personnels. C'est ainsi que Rousseau, objet de nombreuses attaques pour avoir confié ses cinq enfants à l'hospice des Enfants-Trouvés, tente de se justifier dans une lettre adressée à madame de Francueil : stratégie argumentative, art d'illustrer une thèse par des exemples pertinents, vigueur du style, tout sert la chaleur du plaidoyer.

D'autres lettres contiennent des confidences sur la genèse d'un livre et les étapes de la composition ou une réflexion sur l'art d'écrire. L'intérêt du correspondant pour l'avancement des travaux fait plaisir à l'écrivain, peut éventuellement le stimuler : « Comment se portent tous mes amis : Don César, Ruy Blas, Don Guritan, Casilda et la Reine Marie ? Je m'intéresse plus à leur santé qu'à la mienne », écrit Juliette Drouet à Victor Hugo.

C'est sans doute l'énorme correspondance de Flaubert qui offre les exemples les plus variés, notamment les lettres à Louise Colet, d'une interrogation constante sur l'Art, sur les rapports fondamentaux entre l'Idée et la Forme, autrement dit sur le pouvoir « ontologique » de l'écriture. Dans sa lettre du 16 janvier 1852, il écrit la phrase devenue célèbre : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attaches extérieures, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style (...) ». Obsédé par la tentation du livre absolu, Flaubert conçoit – et éprouve – l'écriture comme une exigence totale. La lettre du 16 septembre 1853 à la même justifie ce qu'on a appelé le « drame » flaubertien de la création littéraire : l'œuvre, comparée à une « grande montagne à escalader », exige une « volonté acharnée », un engagement de tout l'être et une abnégation totale, elle est indissociable par conséquent de la vie même de l'artiste.

[Transition] Quel que puisse être l'intérêt historique ou documentaire des lettres intimes, elles n'ont pas de valeur littéraire, s'il leur manque une dimension esthétique.

[II – L'accès d'une correspondance privée au statut d'œuvre littéraire]

[1. L'inégalité des recueils épistolaires]

Comme tout écrivain est censé maîtriser son art, on pourrait s'attendre à ce que toutes les correspondances privées de nos grands maîtres prennent place à côté de leurs autres chefs-d'œuvre. Il n'en est rien. Racine, par exemple, a laissé une correspondance importante, en particulier avec son fils Jean-Baptiste. Mais le lecteur ne retrouve pas l'auteur de *Phèdre* ou de *Bérénice* dans les conseils affectueux et fermes d'un père attentif : « le cœur apparaît grand ; l'esprit se cache. Le poète ne perce nulle part : il est mort, vraiment mort ». Ce jugement de Lanson dans son *Choix de lettres du XVII^e siècle* paraît objectif. Pourquoi s'étonner d'ailleurs de ce hiatus quand on peut constater le même entre l'écrivain et l'homme de salon ? Rousseau et Stendhal, prosateurs de génie, déplorent tous deux leur manque d'esprit de repartie et leur absence de talent pour la conversation.

[2. La beauté du style]

Une correspondance privée ne peut donc devenir une œuvre littéraire que si elle a un style personnel. Car « Le style est de l'homme même », selon Buffon. « Je suis venue ici achever les beaux jours et dire adieu aux feuilles », écrit Mme de Sévigné. De telles phrases s'impriment dans la mémoire aussi durablement qu'un beau vers. C'est grâce à la souplesse de son esprit et de sa plume qu'un écrivain devient un maître de l'art épistolaire, tel Voltaire. Brillant technicien du style, Voltaire pratique l'art des sous-entendus, varie les registres, de l'humoristique au sérieux, de la flatterie à la compassion, il met l'ironie au service de la satire ou de la polémique, mais il sait aussi se montrer ami délicat, parent prévenant, défenseur de nobles causes.

Le grand épistolier se reconnaît, en effet, à la parfaite adéquation du fond et de la forme, de la pensée et de l'expression. Dans ses lettres à Sophie Volland, Diderot adopte généralement le registre lyrique, tendre et mélancolique, et ne dédaigne pas la discussion métaphysique pour s'adresser à une jeune femme férue de philosophie. Mais il brandit le fouet de la satire contre son éditeur, Le Breton, coupable d'avoir mutilé des articles de *L'Encyclopédie* : « Vous avez massacré ou fait massacrer part une bête brute le travail de vingt honnêtes gens qui vous ont consacré leur temps, leurs talents et leurs veilles gratuitement, par amour du bien et de la vérité et sur le seul espoir de voir paraître leurs idées. (...) Vous en serez châtié par la perte pécuniaire et par le déshonneur ».

Nous admirons surtout l'alliance subtile du naturel et de l'art. Contrairement à d'autres textes littéraires, patiemment remaniés, la plupart des lettres sont écrites dans l'urgence, sans brouillon, sans corrections, au courant de la plume. Voltaire, Diderot, Victor Hugo, Balzac, ont laissé chacun une œuvre si monumentale et mené une vie de société si riche, sans parler de leur vie sentimentale, fort agitée parfois, qu'on les voit mal fignoler leurs lettres, peser soigneusement le choix des termes, raturer, recommencer. Ils ont su d'emblée mettre une technique éprouvée au service de la spontanéité.

[3. La sincérité des sentiments]

De plus, les lettres privées semblent offrir une garantie de sincérité. Destinées à un proche, parent, ami ou amant, elles sont un lieu privilégié de l'expression de sentiments vrais. L'épistolier se confie, s'abandonne, ouvre son cœur, certain de la discrétion de son correspondant. Ainsi, dans les lettres d'amour de Mlle de Lespinasse au comte de Guibert, on retrouve « ce naturel brûlant qui passionnait son langage », selon le mot de Marmontel. D'autres cachent leur souffrance sous un voile d'espièglerie pour mettre l'accent sur leur tendresse, tel Guillaume Apollinaire dans ses *Lettres à Lou*. Mais c'est encore chez Madame de Sévigné que se lisent toutes les joies et les peines de la passion, par exemple dans sa lettre du 2 novembre 1769. L'épistolière entrelace habilement deux thèmes, son inquiétude pour la santé de sa fille (« prenez du lait et des bouillons, mettez voute santé devant toutes choses ») et le sentiment de la nature, les plaisir de l'automne à Livry. Mais elle y glisse aussi quelques nouvelles des amis, un compliment sur le style de Pauline sa petite-fille, un jugement sur son fils et sur M. de Grignan, son projet d'écrire peut-être un traité sur l'amitié, une réflexion sur la fuite du temps et un témoignage d'amour maternel : « j'y passais mes journées seule avec des livres ; je ne m'y ennuyais que comme je m'ennuierai partout, ne vous ayant plus ». Sous son désordre savant, cette lettre trouve son unité dans les multiples expressions de l'amour maternel, tout tourne autour de madame de Grignan, jusqu'à la dernière phrase : « Adieu, ma chère enfant : je vous aime au-delà de tout ce qu'on peut aimer ». Mais pour ne pas lasser sa fille par de trop nombreux gages de tendresse elle se contente d'un « saupoudrage ».

[4. L'originalité de la pensée]

La plupart des épistoliers établissent une étroite complicité avec le lecteur par l'affinité des sentiments : le lecteur est surpris, touché, ravi de voir exprimé – avec une délicatesse ou une force dont il serait incapable – ceux qu'il a éprouvés lui-même : regret de l'absence d'un être cher, mélancolie devant le spectacle de l'automne, joies de la famille. Mais il ne lui déplâit pas non plus de faire avec l'épistolier « un petit

bout de philosophie », comme l'écrit Diderot à Sophie Volland (10 août 1759). Il ne cherche ni traités ni dissertations savantes, comme dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque, mais des conseils, des éclaircissements, des exemples de conduite.

Des quelques vingt mille lettres de Voltaire se dégage une belle attitude de mesure humaine. De celles de George Sand, la certitude, pour une femme, de pouvoir forger elle-même son destin. De celles de Madame de Sévigné, l'idée que la passion a ses contradictions : elle apporte à la fois le bonheur et le malheur. À en croire Chateaubriand, c'est dans les correspondances amoureuses que se découvre le mieux la nature humaine : « car ce ne sont plus *les hommes*, c'est *l'homme* que l'on voit » (*Vie de Rancé*). Et il ajoute : « on est obligé de reconnaître que les sentiments de l'homme sont exposés à l'effet d'un travail caché ; fièvre du temps qui produit la lassitude, dissipe l'illusion, mine nos passions, fane nos amours et change nos cœurs, comme elle change nos cheveux et nos années ».

Mais c'est sans doute lorsque les écrivains parlent à leurs correspondants de leur travail, qu'ils contribuent le mieux à notre connaissance de la condition humaine. Balzac, épuisé par l'ampleur de *La Comédie humaine*, se plaint dans ses lettres à Madame Hanska, mais continue à écrire : « Je mourrai épuisé, je mourrai de travail et d'anxiété, je le sens... Écoute : non seulement le cœur et l'âme sont attaqués ; mais je te le dis bien bas, je perds la mémoire des substantifs, et je suis prodigieusement alarmé » ; « Travaille, petit auteur de *La Comédie humaine*... Paie ton luxe, expie tes folies, et attends ton Ève, dans l'enfer de l'encrier et du papier blanc ! » Dans ces extraits de deux lettres de 1847 se lisent tout le drame du génie de Balzac et tout son courage. L'ermite de Croisset le rejoint lorsqu'il approfondit, lettre après lettre, sa conception de l'art, obsession fondamentale de sa vie et de son œuvre.

[Conclusion]

Si les lettres d'écrivains remportent un succès aussi durable, c'est parce que le lecteur peut faire son miel de tous les sujets qu'elles abordent, du fait divers à la méditation philosophique, du portrait d'un fâcheux à l'analyse de la passion. Ces hommes d'esprit, dont les lettres intimes ont traversé les siècles, ont vécu, aimé et souffert. Elles nous montrent l'homme faible, et la vie cruelle ; mais la faiblesse humaine a des sursauts d'énergie, et la cruauté du destin n'est pas sans rémissions. Ces épistoliers ne prétendent pas faire de la littérature, mais transcrire des impressions immédiates, poursuivre avec leurs proches une conversation familière. Et, le plus naturellement du monde, parce qu'ils aiment écrire et qu'ils savent bien écrire, ils produisent de brefs chefs-d'œuvre, dont le lecteur se délectera à petites doses.

ÉCRITURE D'INVENTION

Lettre fictive de Madame de Grignan à Madame de Sévigné.
À Grignan, dimanche 1er mars 1671.

Madame,

Je crains fort que, le jour où vous serez entourée de vos petits-enfants, vous ne renonciez à fredonner avec eux la jolie chanson : « Sur le pont d'Avignon... ». Je crains davantage que vous ne refusiez fermement de leur apprendre à faire la révérence devant de « beaux messieurs » et de « belles dames ». Je crains par-dessus tout que vous ne preniez ce pont d'Avignon et ce diable de Rhône en horreur. Je crois entendre déjà vos *recommencements* * sur le pont d'Avignon.

De notre voyage en Avignon, je suis prête cependant à vous livrer un récit qui vous tiendra en haleine sans discontinuer, si de votre côté vous voulez bien vous engager solennellement à renoncer à vos épouvante-mements pour éviter de vous plonger dans d'inutiles inquiétudes. Bien qu'à présent je sois protégée de la violence des éléments par les épaisses murailles du château de Grignan, je crains d'effrayer votre âme si prompte à se jeter dans les plus vives alarmes pour moi, car je n'ignore pas que votre tendresse veut que je dure autant que l'univers. Avant-hier, pourtant, les fureurs du Rhône ont bien failli mettre un terme à l'existence de votre chère Maguelonne. Elles n'y ont pas réussi : après tout, le Rhône n'est jamais que de l'eau... Cette lettre que j'écris présentement n'est-elle pas la preuve qu'il n'a pas eu raison de la fille d'une mère telle que vous, qui n'hésiteriez pas un instant à traverser la France entière pour venir me protéger ? Je suis saine et sauve.

Nous devions passer le Rhône en Avignon afin de poursuivre vers Grignan, mais le pont d'Avignon, rompu il y a deux ans, n'ayant pas encore été reconstruit, il fallut monter dans une barque. Malgré le courant, toujours fort en cet endroit, l'aventure ne présente aucun danger, même par le temps orageux qu'il faisait : aussi Monsieur de Grignan, qui l'a déjà tentée plusieurs fois, m'encouragea-t-il vivement à l'imiter et me laissa-t-il même conduire la barque.

À peine avions-nous quitté la rive que le vent enfla brusquement. Une véritable tourmente s'annonça avec un bruit épouvantable. On eût dit qu'Éole avait ouvert toutes ses outres en même temps et libéré à la fois Borée et Notus, Eurus et Aquilon. Pour ne pas demeurer en reste, Neptune, de son côté, avait déchaîné les flots. Écumeux, tourbillonnants, irrités, ils soulevèrent notre embarcation comme une paille, puis s'éloignèrent, majestueux, immenses, roulant leurs anneaux comme un serpent monstrueux.

Je vécus un moment d'angoisse quand un tourbillon de vent nous dévia de notre route pour projeter la barque sous l'une des arches du pont. Mais j'eus la présence d'esprit d'éviter le choc qui pouvait

s'ensuivre : avec une gaffe, je réussis à m'arc-bouter contre l'arche et à en tenir la barque éloignée.

Tout à coup et comme par enchantement le vent tomba, la barque acheva tranquillement sa course et peu après nous étions à pied sec. Je ne pus m'empêcher cependant de reporter mes yeux en arrière. Je vis alors qu'un double rang de pilotis s'était brisé et j'entendis des cris lointains de chevaux et d'hommes. Monsieur de M***, qui nous avait attendus sur l'autre rive, me dit en manière de plaisanterie que j'avais voulu paraître brave dans l'espérance que quelque charitable personne m'en empêcherait et que n'en ayant pas trouvé, j'avais dû être dans le même embarras que Scaramouche**.

Le courant furieux aurait donc pu me rouler pêle-mêle avec d'autres débris, me submerger, m'engloutir ! Ces eaux rapides, grondantes, auraient pu devenir pour moi celles de l'Achéron. Mais je crois vous entendre m'accuser de vous soumettre à tous les tourments de l'enfer en prolongeant à dessein mon récit par la vision d'une misérable noyée. Je tiens à vous rassurer pleinement : vous m'êtes trop chère pour que je songe à vous faire souffrir. Si je continue à agiter ces images d'horreur sous vos yeux épouvantés, ce n'est que pour conjurer de semblables accidents, exorciser vos craintes et vous demander de rendre grâces à Notre Seigneur de m'avoir conservée en vie.

Adieu, Madame, puisse ma lettre vous assurer d'une affection au moins égale à votre tendresse pour moi, qui m'est si précieuse.

Votre fille,

Françoise-Marguerite

* Mot employé par Madame de Sévigné dans sa lettre du 4 mars 1671.

** Ces propos, rapportés par Madame de Sévigné dans sa lettre du 13 mars 1671, sont en réalité de La Rochefoucauld.

RÉFLEXION SUR L'ÉCRITURE

Série L, Liban, juin 2002

Textes

1. Gustave FLAUBERT à Louise COLET, octobre 1847
2. Victor HUGO à George SAND, 28 mai 1858
3. George SAND à Gustave FLAUBERT, 8 décembre 1874

Objet d'étude : l'épistolaire

QUESTION (4 points)

Vous définirez le thème commun de ces trois lettres, puis vous direz quelle est l'intention de l'auteur dans chacune d'elles.

TRAVAUX D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous commenterez la lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet (Texte 1).

2. Dissertation

On publie aujourd'hui de plus en plus de correspondances d'auteur. Y a-t-il selon vous de l'intérêt à publier ces correspondances ? Vous vous appuyerez sur les textes du corpus et sur vos lectures de l'année.

3. Écriture d'invention

Un éditeur demande à un écrivain contemporain son accord pour la publication de sa correspondance privée. Celui-ci lui répond.

Vous rédigerez d'abord la lettre dans laquelle l'éditeur développe ses arguments pour convaincre l'auteur. Puis vous rédigerez la réponse argumentée de l'auteur positive ou négative, selon votre choix.

CORPUS

■ Texte 1 : Gustave FLAUBERT, « Lettre à Louise Colet »¹ (1847)

Voilà l'hiver, le vent est froid, la campagne met son manteau de brume, c'est la saison où le feu se rallume et où recommencent les longues heures du soir passées à le voir brûler. Quand je vais me coucher et que je regarde dans mon fauteuil les derniers charbons qui s'éteignent, je te donne avant de m'endormir une bonne et longue pensée que je t'envoie, sans que tu le saches, et qui part de mon cœur comme un soupir. – J'éprouve la nuit un calme suprême. Aux lumières des bougies studieuses l'intelligence s'allume et brille plus claire. Je ne vie bien maintenant qu'à leur lueur tranquille. Toute la journée je suis un peu malade et toujours irrité. Et puis j'écris maintenant et j'en ai si peu l'habitude que ça me met dans un état d'aigreur permanente. Je suis toujours dégoûté de ce que je fais. L'idée me gêne, la forme me résiste. À mesure que j'étudie le style, je m'aperçois combien je le connais peu et j'en ai parfois des découragements si intimes que je suis tenté de laisser tout là et de me mettre à faire des choses plus aisées.

Oh l'art, quel gouffre ! et que nous sommes petits pour y descendre. Moi surtout ! tu me trouves, au fond de ton âme, un être assez mauvais doué d'un orgueil démesuré. Oh ! pauvre amie si tu pouvais assister à ce qui se passe en moi tu aurais pitié de moi, à voir les humiliations que me font subir les adjectifs et les outrages dont m'accablent les *que* relatifs.

Tu liras ce voyage² quand il sera fini et recopié. – Il en existera deux copies, je te prêterai la mienne, mais il n'est pas près d'être achevé, ce ne sera pas, je crois, avant six semaines. Depuis quatre jours j'ai écrit trois pages et détestables ! lâches, molles, ennuyeuses. Tu vois que je ne vais pas vite. – Le seul mérite de ce travail c'est la naïveté des sentiments et la fidélité des descriptions. Il serait impubliable à cause des excentricités humoristiques qui s'y glissent à notre insu. Nous serions mis en pièces par tout ce qu'il y a d'honnêtes gens dans la Presse ou au moins prétendant l'être.

Et le drame de *Madeleine*³, qu'est-ce qu'il devient ? quand la lecture ? quand la réception ? vers quelle époque crois-tu qu'il sera joué ? voilà surtout ce qui m'intéresse.

Que je te plains du retour de l'officiel⁴ ! – Après l'ennui de ne pas vivre avec les gens qu'on aime, ce qu'il y a de pis c'est de vivre avec ceux qu'on n'aime pas. Prends patience et détache-toi du *contingent*⁵ comme dirait le philosophe⁶. Adieu, je t'embrasse. Où ? – Eh bien, sur le cœur.

1. Louise Colet (1810-1876), femmes de lettres, amie intime de Flaubert.

2. *Par les champs et par les grèves*. Un seul chapitre de livre paraîtra du vivant de Flaubert.

3. Pièce écrite par Louise Colet.

4. Louise Colet est mariée au compositeur Hippolyte Colet, l'« officiel ».

5. *Le contingent* : ce qui est sans importance.

6. Allusion au philosophe Victor Cousin, dont Louise Colet fut l'amie.

■ **Texte 2** : Victor HUGO, « Lettre à George Sand » (1858)

Victor Hugo écrit de Hauteville-House, sa maison de Guernesey où il séjourne en exil depuis 1855.

Hauteville-House, 28 mai 1858

Vous arrive-t-il de penser quelquefois un peu à moi, madame ? Je me figure que cela doit être, tant de mon côté je pense à vous d'une pente douce et naturelle. Je viens de lire *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*¹, et, chaque fois que je lis quelque chose de vous, j'ai un épanouissement de joie ; je suis heureux de toute cette force, de toute cette grâce, de ce beau style, de ce noble esprit, de ces trouvailles charmantes à chaque minute, de sentir palpiter cette forte philosophie sous cette poésie caressante, et de sentir un si grand homme dans une femme. Laissez-moi vous dire que le fond de mon cœur est bien à vous.

Ma maison n'est encore qu'une masure ; de bons ouvriers guernesiais s'en sont emparés, et, me croyant riche, trouvent juste d'exploiter un peu « le grand monsieur français » et de faire durer le travail et le plaisir longtemps. Je me figure pourtant que ma maison sera un jour finie, et que peut-être alors, dans le temps et dans l'espace, vous aurez la fantaisie d'y venir et d'en sacrer un petit coin par votre présence et votre souvenir. Que dites-vous de ces illusions-là ?

Quelle bonne chose que les illusions ! Je les aime ; mais j'aime aussi et plus encore les réalités, et c'est une glorieuse réalité dans un siècle qu'une femme telle que vous. Écrivez, consolez, enseignez, continuez votre œuvre profonde ; vivez au milieu de nous autres hommes avec la sérénité clémente des grandes âmes insultées².

Je vous baise respectueusement la main, madame.

1. Roman de George Sand, publié deux mois plus tôt, en mars 1858.

2. Allusion aux critiques insultantes dont George Sand fait l'objet de la part de ses détracteurs, qui lui reprochent son féminisme, ses amants, son socialisme.

■ **Texte 3** : George SAND, « Lettre à Gustave Flaubert » (1874)

Nohant, 8 décembre 1874

Pauvre cher ami,

Je t'aime d'autant plus que tu deviens plus malheureux. Comme tu te tourmentes et comme tu t'affectes de la vie ! car tout ce dont tu te plains, c'est la vie. Elle n'a jamais été meilleure pour personne et dans aucun temps. On la sent plus ou moins, on la comprend plus ou moins, et plus on est en avant de l'époque où l'on vit, plus on souffre. Nous passons comme des ombres sur un fond de nuages que le soleil perce à peine et rarement, et nous crions sans cesse après ce soleil qui n'en peut mais. C'est à nous de débayer nos nuages.

Tu aimes trop la littérature, elle te tuera et tu ne tueras pas la bêtise humaine. Pauvre chère bêtise, que je ne hais pas, moi, et que je regarde avec des yeux maternels. Car c'est une enfance et toute enfance est sacrée¹. Quelle haine tu lui as vouée, quelle guerre tu lui fais ! Tu as trop de savoir et d'intelligence, mon Cruchard², tu oublies qu'il y a quelque chose au-dessus de l'art, à savoir la sagesse, dont l'art, à son apogée³, n'est jamais que l'expression. La sagesse comprend tout, le beau, le vrai, le bien, l'enthousiasme par conséquent. Elle nous apprend à voir hors de nous quelque chose de plus élevé que ce qui est en nous, et à nous l'assimiler peu à peu par la contemplation et l'admiration.

Mais je ne réussirai pas à te changer. Je ne réussirai même pas à te faire comprendre comment j'envisage et saisis le *bonheur*, c'est-à-dire l'acceptation de la vie, quelle qu'elle soit ! Il y a une personne qui pourrait te modifier et te sauver, c'est le père Hugo, car il a un côté par lequel il est grand philosophe, tout en étant le grand artiste qu'il te faut et que je ne suis pas. Il faut le voir souvent. Je crois qu'il te calmera. Moi je n'ai plus assez d'orage en moi pour que tu me comprennes. Lui, je crois qu'il a gardé son foudre⁴ et qu'il a tout de même acquis la douceur et la mansuétude⁵ de la vieillesse.

Vois-le, vois-le souvent et conte-lui tes peines qui sont grosses, je le vois bien, et qui tournent trop au *spleen*⁶. Tu penses trop aux morts, tu les crois trop arrivés au repos. Ils n'en ont point. Ils sont comme nous, ils cherchent. Ils travaillent à chercher.

Tout mon monde va bien et t'embrasse. Moi, je ne guéris pas, mais j'espère, guérie ou non, marcher encore pour élever mes petites-filles, et pour t'aimer, tant qu'il me restera un souffle.

1. Où Flaubert ne voit qu'absence d'intelligence, George Sand discerne une naïveté originelle. Chacun des deux auteurs conçoit la bêtise différemment.

2. Surnom affectueux, par lequel George Sand désigne Flaubert.

3. À son apogée : à son degré de réussite le plus élevé.

4. Son foudre : au masculin, sa force d'indignation, sa capacité à s'emporter.

5. Mansuétude : disposition à pardonner, indulgence.

6. Spleen : ennui, au sens fort, aussi bien physique que moral.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Le corpus comprend une lettre de Gustave Flaubert (1821-1880), écrivain qui inaugura le réalisme, à Louise Colet, femme de lettres avec laquelle il eut une liaison jusqu'en 1854, année de la rédaction de *Mme Bovary*. La deuxième lettre est écrite par Victor Hugo (1802-1885) poète et écrivain engagé politiquement, contraint à s'exiler à Guernesey, où il écrira *La légende des siècles*. Il s'adresse à George Sand (1804-1876), écrivain, considérée comme une héroïne romantique, revendiquant un féminisme naissant : elle écrit la dernière lettre adressée à Gustave Flaubert à qui elle voua toute sa vie une amitié indéfectible et qu'elle considérait comme son « contraire ». On remarque que les locuteurs et les destinataires de ces trois lettres sont hommes et femmes de lettres contemporains et engagés aussi bien dans leur temps que dans la littérature.

QUESTION

Les locuteurs et les destinataires de cette lettre ont en commun d'être des écrivains. Le sujet de leur correspondance s'oriente donc tout naturellement sur la littérature, et plus particulièrement sur le rapport de l'homme à l'écriture. Mais si ces trois lettres ont un même sujet en commun, l'intention qui les anime semble différente. Les trois écrivains qui les rédigent ne poursuivent pas le même but. Il conviendra d'étudier le ton utilisé pour le déterminer. Gustave Flaubert exprime son doute, Victor Hugo encourage, alors que George Sand console.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Recherche d'un plan

La correspondance de Flaubert avec ses contemporains, et en particulier avec Louise Colet, sa confidente épistolaire est précieuse non seulement parce qu'elle donne des informations importantes sur l'écriture de ses œuvres, mais aussi parce qu'elle dévoile le désarroi d'un homme en proie aux affres de la création. L'image de Flaubert, enfermé dans sa tour d'ivoire à Croisset, réécrivant inlassablement chacune de ses phrases, et les hurlant dans son « gueuloir » est particulièrement vivace ici. Si Flaubert adopte le ton de la confidence, c'est pour mieux exprimer une réflexion sur son rapport à l'écriture. Or, sa lettre est parti-

culièrement soignée, rédigée avec le même souci d'exactitude que celui qu'il met dans la rédaction de ses œuvres. C'est ainsi que cette correspondance dresse le portrait d'un artiste où l'art de la lettre devient l'art de l'écriture

Plan

- I. Une lettre de confiance.
- II. Une réflexion sur l'écriture.
- III. L'art de la lettre.

■ Dissertation

Analyse du sujet

Il s'agit d'un sujet qui invite à une discussion sur l'intérêt qu'offre ou non la publication des correspondances, c'est-à-dire sur la pertinence de rendre publiques des lettres échangées entre différents correspondants intimes. Il s'agit d'interroger alors le rapport de l'auteur avec son entourage, qu'il s'agisse de sa famille, de ses amis, de son éditeur. Ainsi, si chacun d'entre nous est épistolier, la correspondance d'auteur fascine dans la mesure où l'on cherche à découvrir l'écrivain dans toute sa vérité, dans son intimité. La question que soulève ce sujet vise à se demander si la correspondance privée rendue publique peut effectivement donner un éclairage intéressant sur l'œuvre de l'auteur.

Plan

- I. La correspondance comme témoignage.
- II. L'intrusion dans la vie privée.
- III. La vocation de l'auteur.

■ Écriture d'invention

Analyse du sujet

Il s'agit de composer deux lettres, l'objet de l'une étant une demande, et l'objet de l'autre une réponse. Il convient pour composer ses deux lettres de maîtriser les codes de l'écriture épistolaire, c'est-à-dire de définir qui parle à qui, l'auteur et l'éditeur, d'avoir une connaissance du rôle d'un éditeur et des attentes d'un écrivain, sachant que la publication de sa correspondance privée peut lui porter atteinte. On pourra imaginer un destinataire fictif, correspondant de l'écrivain. D'autre part, il convient d'établir différents arguments qui justifient une telle publication, et l'on peut penser que la réponse de l'écrivain avance des arguments qui répondent directement à ceux de l'éditeur. On observera attentivement la lettre, dans le choix de sa forme, des formules uti-

lisées, et des précautions prises entre deux personnes qui parlent d'une sphère privée mais qui sont liés professionnellement.

Plan

Il convient de centrer la demande de l'éditeur sur les intérêts d'une publication de la correspondance. Chaque argument utilisé aura pour fonction de convaincre l'écrivain, aussi on pourra utiliser des procédés argumentatifs étudiés pendant l'année.

On choisira une réponse positive qui viendra conforter les arguments de l'éditeur. La littérature et le rapport de l'artiste à son écriture doivent être au centre de la démarche de l'éditeur et de l'écrivain, puisqu'il s'agit de justifier une publication. On pourra éventuellement faire des allusions au passé de l'écrivain en donnant quelques détails de sa vie, voire citer des fragments de la correspondance qui fait l'objet de ces deux lettres

CORRIGÉ

QUESTION

Les trois lettres du corpus sont écrites par des écrivains célèbres du XIX^e siècle et s'adressent également à des hommes et femmes de lettres proches du romantisme. On remarquera que deux d'entre eux, Georges Sand et Gustave Flaubert sont tour à tour locuteur et destinataire de cette correspondance. Il s'agit de lettres authentiques, à caractère privé et qui n'étaient pas destinées à être publiées. C'est ainsi que le thème commun de ces trois lettres est la littérature, et plus particulièrement le rapport de l'artiste à l'écriture et à la vie. Flaubert en utilisant la métaphore du gouffre considère que l'écriture est un cheminement difficile qui se fait dans l'isolement : « Oh l'art, l'art, quel gouffre ! et que nous sommes petits pour y descendre. » La vision de Victor Hugo est plus optimiste, il considère que l'écriture s'accomplit dans la persévérance et la sérénité au milieu des hommes. En témoignent les impératifs utilisés pour encourager Georges Sand en proie à de vives critiques de la part de ses contemporains « Écrivez, consolez, enseignez, continuez votre œuvre profonde ». Quant à George Sand, elle met en garde Flaubert contre les dangers de l'écriture qui ne doit pas couper l'artiste de la vie : « Tu aimes trop la littérature, elle te tuera et tu ne tueras pas la bêtise humaine ». Ainsi, il se dégage de ces lettres trois intentions différentes : Flaubert exprime son pessimisme sur le ton de la confidence, Hugo en écrivain accompli conseille, et George Sand tente de consoler, d'apaiser son ami.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

C'est à Croisset, dans une propriété achetée au bord de la Seine, que Flaubert grand écrivain du XIX^e siècle, mena une existence solitaire, consacrée à l'écriture. En 1846, il rencontre Louise Colet, femme de lettres qui allait devenir sa muse et sa confidente épistolaire jusqu'en 1854, année de la rédaction de *Madame Bovary*. C'est ainsi que leur correspondance est un témoignage des conceptions artistiques de Flaubert, et en particulier cette lettre, extraite de notre corpus, rédigée un jeudi soir d'octobre 1847. Sur le ton de la confidence, l'écrivain exprime son pessimisme et sa difficulté d'écrire. Aussi, on pourra essayer de voir comment l'art de la lettre illustre la vision artistique de l'écrivain.

En effet, cette lettre dévoile l'intimité d'un être qui s'exprime sur le ton de la confidence. Il s'agit pour lui d'exprimer sa conception de l'écriture. Cette lettre devient alors le portrait d'un artiste, en proie à un absolu de l'écriture.

[I – Une lettre de confidence]

[1. Une lettre authentique]

Cette lettre est d'abord celle d'un homme qui s'adresse à une amie très intime, si l'on en juge par le choix du vocabulaire utilisé par Flaubert pour s'adresser à Louise Colet. On peut relever ainsi le champs lexical d'un sentiment qui s'apparente à une rhétorique amoureuse : « donne » (l. 4), « envoie », « cœur » que vient renforcer la comparaison à un soupir (l. 6), « pauvre amie ». L'intimité établie entre le locuteur et son destinataire se laisse deviner également dans le choix de la formule d'adieu ; « Adieu, je t'embrasse » (l. 34). S'esquisse alors un jeu fondé sur l'ambiguïté amoureuse parce que par la question « où ? » ; Flaubert semble jouer sur l'attente du destinataire. On devine la complicité entre les deux amis par le degré d'implication de Flaubert dans la vie de Louise Colet. Deux allusions sont faites, l'une au mari de son amie que l'on devine mal mariée : « Que je te plains du retour de l'officiel ! », et l'autre au philosophe Victor Cousin, dont Louise Colet fut l'amie. Cette allusion est renforcée par le choix de l'article défini (« le philosophe », l. 34) qui scelle une complicité entre eux deux. D'ailleurs, Flaubert tutoie tout au long de sa lettre son amie : « tu liras ce voyage », « tu vois que je ne vais pas vite ». Cette complicité montre qu'il s'agit d'une

lettre authentique, à caractère privé. C'est ainsi que le lecteur est dans une position de voyeur. Et ce, d'autant plus que Flaubert utilise le ton de la confidence.

[2. Le ton de la confidence]

La confidence est une déclaration dite sur le mode du secret. Différents procédés participent de ce ton donné dans la lettre. On trouve le champ lexical des sensations : « éprouver », « m'aperçois », « tenter ». Les émotions de l'écrivain sont renforcées par une ponctuation expressive, comme les exclamations : « Oh, l'art, l'art, quel gouffre ! », « Moi surtout ! », ou les interrogations qui sont d'autant plus vives qu'elles font l'objet de phrases sans verbe : « Quand la lecture ? quand la réception ? ». Flaubert laisse percevoir des détails de sa vie privée, les soirées au coin du feu, la présence de son fauteuil, ses habitudes avant d'aller se coucher qui s'apparentent à un véritable rituel. En témoigne le présent d'habitude qu'il utilise : « quand je vais me coucher », « je te donne ». Souvent, Louise Colet est prise à témoin, comme si Flaubert cherchait à l'intégrer dans son intimité. Il l'interpelle à différentes reprises : « Oh, pauvre amie ! », « tu vois ». Même si la distance géographique les sépare, la lettre est l'occasion de la faire vivre à ses côtés : « Je te donne avant de m'endormir une bonne et longue pensée ». Il regrette son absence, et le choix du conditionnel exprime combien la présence de Louise Colet est souhaitable : « Si tu pouvais assister à ce qui se passe en moi tu aurais pitié de moi ». Cette lettre revêt par son ton de la confidence une dimension particulière, celle d'un homme qui se dévoile dans toute son intimité. Le lecteur est ainsi touché par la solitude d'un homme qui exprime ses faiblesses.

[3. La solitude de l'homme]

Cette lettre intime touche davantage le lecteur qu'elle est le lieu d'une confidence, Flaubert ne s'expose qu'au regard de son amie, Louise Colet qu'il prend à témoin. Il dévoile ainsi sa solitude tout à la fois voulue et subie. Elle se devine à la fin de sa lettre, quand il passe du ton de la confidence, à celui de conseiller. Les impératifs qui jalonnent son propos (« prends patience », « détache-toi ») soulignent le conseil que Flaubert semble prodiguer aussi bien à son amie qu'à la femme de lettres qu'elle est. Il lui recommande de se détacher du « contingent » écrit en italique, d'une part, parce qu'il est emprunté à un philosophe reconnu, mais également parce qu'il éclaire toute la lettre de Flaubert. C'est comme si Flaubert se parlait à lui-même. Cette expression illustre la volonté de la part de l'écrivain de se détacher du monde, de la réalité et de ses contingences. L'hiver évoqué par son climat hostile (« froid », « manteau de brume ») semble être le cadre idéal, propice à la solitude et au recueillement. C'est ainsi que le froid hivernal qui symbolise, l'extérieur, la réalité ou le contingent vu comme hostile, contraste avec

la chaleur à l'intérieur de sa maison. On trouve une métaphore filée de la lumière, de la chaleur qui évoque l'isolement recherché par l'écrivain. On peut relever les termes « feu », « rallume », « charbons », « bougies ». D'ailleurs, les repères spatio-temporels restent vagues : nous sommes en hiver, un jeudi soi. Aucune mention n'est faite à la réalité historique de leur société, comme si toute trace de contingence avait voulu être supprimée. Flaubert refuse toute date précise et la mise en scène de la pièce écrite par Louise Colet, *La Madeleine*, évoque un temps indéterminé : « Vers quelle époque crois-tu qu'il sera joué ? » (l. 29). Flaubert semble se justifier de son isolement dans cette sentence à valeur de vérité générale : « Après l'ennui de ne pas vivre avec les gens qu'on aime, ce qu'il y a de pis c'est de vivre avec ceux qu'on n'aime pas ». Tel un véritable misanthrope, il s'éloigne de ses contemporains perçus comme hostiles, à l'image de ces « honnêtes gens dans La Presse » que Flaubert désigne ironiquement, s'excluant volontairement de ceux qui pourraient le critiquer et qui refusent de comprendre son écriture.

[Transition] Mais si Flaubert exprime son isolement intime dans sa lettre, c'est pour mieux se consacrer à l'écriture, élaborée dans la peine et la souffrance.

[II – Une réflexion sur l'écriture]

[1. Une vie consacrée à l'écriture]

Si la réalité, dans toute sa contingence est absente de cette lettre, c'est que la littérature et l'écriture deviennent un motif obsessionnel qui font de cette lettre un prétexte pour ne parler que d'elle. Le verbe écrire apparaît dans deux occurrences (« j'écris maintenant », « j'ai écrit trois »). Flaubert évoque sa table de travail par la métonymie « des bougies studieuses ». L'écriture est ainsi évoquée par son contenu. Flaubert a de nouveau recours à une métonymie, « le voyage » pour désigner le roman qu'il est en train d'écrire, *Par les champs* et par les grèves, et s'inquiète du drame que Louise Colet rédige. Mais l'écriture est surtout évoquée par sa forme : « L'idée me gêne, la forme me résiste ». C'est ainsi que le lecteur pénètre un véritable laboratoire de la création, où le moindre détail du style est disséqué. Ainsi, Flaubert « étudie le style » avec minutie, ce qui lui permet d'évoquer des détails grammaticaux comme les « adjectifs » et les « que relatifs ». Flaubert nous donne une vision microscopique de la littérature, qui laisse à penser que l'écriture n'est pas uniquement le fruit de l'inspiration de l'écrivain, mais celui d'un travail laborieux qui s'effectue dans la souffrance et la solitude.

[2. Le paradoxe de la création]

Tel est en effet le paradoxe que soulève cette lettre. Certes, l'isolement de Flaubert est volontaire et cette solitude semble propice à la création littéraire. En témoignent l'hyperbole « calme suprême », ou la métaphore de la lumière « brille », « éclaire » qui soulignent la sérénité et l'harmonie indispensables à la création littéraire. Pourtant, Flaubert dessine dans sa lettre le portrait d'un écrivain qui ne crée que dans la souffrance. On trouve le champ lexical de la peine : « pitié », « humiliation », « outrage », « subir », « accabler », de la maladie, « malade », « irrité », « gêne » qui donnent le sentiment d'un accouchement difficile de l'écriture. Ainsi le mot travail, répété dans ce texte (« studieuses », « le seul mérite de ce travail ») renoue avec son étymologie, quand *tripalium* désignait en latin un instrument de torture.

Et la souffrance de l'écrivain est accentuée par le jugement impitoyable qu'il porte sur sa création. Son écriture n'est évoquée qu'avec des termes péjoratifs qui dénotent le rejet de sa création : « lâches », « détestables », « molles ». On peut remarquer la précision des chiffres « quatre jours/trois pages » qui tombe comme une sentence définitive. Les formes négatives jalonnent le texte et donnent libre cours au pessimisme de Flaubert : « je ne vis bien maintenant qu'à... », « tu vois que je ne vais pas vite ». Tout le paradoxe de cette création se trouve résumé dans cet oxymore : « un être mauvais doué d'un orgueil ». Certes, Flaubert ne se donne aucune excuse, mais parce qu'il revendique un absolu de l'écriture, il s'impose un travail acharné qui le fait souffrir et douter de son talent.

[3. L'exigence de l'écriture]

L'écriture pour Flaubert devient plus qu'une discipline de vie, elle est la vie elle-même, un absolu qui n'admet aucune concession... L'écrivain devient entièrement dépendant de son travail, « je ne vis bien maintenant qu'à leur lueur tranquille », confie-t-il en évoquant les bougies studieuses. La nuit, temps de l'écriture offre une sérénité à l'écrivain qui ne s'accomplit que dans la recherche d'une écriture parfaite. On prend alors toute la mesure de la mise en garde que George Sand adresse à Flaubert dans la troisième lettre de notre corpus, quand elle lui déclare : « Tu aimes trop la littérature, elle te tuera et tu ne tueras pas la bêtise humaine ». Flaubert utilise la métaphore du gouffre, pour évoquer la difficulté d'écrire, tant l'écriture paraît insondable. Il feint une humilité apparente, « et que nous sommes petits pour y descendre », tant son ambition est grande. En témoignent les hyperboles dans le texte : « calme suprême », « orgueil démesuré ». On remarquera l'exigence de l'écrivain dans la précision du rythme de travail qu'il veut observer, six semaines, et dans le choix d'un travail sans cesse « recopié ». Pourtant, cet absolu de l'écriture n'est jamais défini avec précision dans la lettre qui donne juste l'image d'un écrivain écartelé à la poursuite d'un but idéal.

[Transition] Cette lettre placée sous le signe de la confiance esquisse aussi le portrait d'un homme à la poursuite d'un idéal de l'écriture. Mais, il s'agit aussi d'une lettre bien travaillée qui donne la mesure des ambitions stylistiques de l'écrivain.

[III – L'art de la lettre]

[1. Une lettre bien rédigée]

Une lettre ne se définit pas seulement par son contenu, elle se caractérise aussi par le choix de sa forme et de son écriture. Si Flaubert parle de son rapport à l'écriture, il esquisse aussi son portrait d'artiste dans la composition de sa correspondance. Ainsi, cette lettre obéit à une rhétorique précise. En premier lieu, cette lettre offre une progression, et si elle commence par le froid, par la mention de l'hiver, elle s'achève sur le mot « cœur » qui évoque un réchauffement. Elle se décompose en quatre paragraphes, le premier, dominé par la première personne, « je » dresse le portrait d'un écrivain solitaire, le deuxième paragraphe esquisse une réflexion sur l'art d'écrire, le troisième où dominant le futur de l'indicatif et le conditionnel, constituent une ouverture sur l'avenir, et l'enfermement du premier paragraphe laisse place, dans ce paragraphe, à une ouverture sur le monde extérieur où le travail de l'écrivain serait reconnu. Le dernier paragraphe se présente comme une formule d'adieu classique dans une lettre, où Flaubert prodigue des conseils et prend congé de son amie.

Mais si cette lettre est bien rédigée, elle laisse deviner le style de Flaubert.

[2. L'art du style]

Le principal souci de Flaubert, c'est le style : « À mesure que j'étudie le style, je m'aperçois combien je le connais peu ». Ainsi des formules telles que « le style est tout » ou « ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout » sont récurrentes dans la correspondance de Flaubert. Or, dès cette lettre, on voit se dessiner les grandes lignes de force qui composeront le style de Flaubert. Il parle de la « naïveté des sentiments » qui n'est pas sans évoquer la conception du roman de Flaubert : l'idéal pour lui serait de faire un roman sur rien : « Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien [...] les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ». Si les romans de Balzac se caractérisent par le choix de héros, hors du commun, Flaubert préfère les personnages médiocres, aux sentiments plats. Mais Flaubert évoque également « la fidélité des descriptions ». Or pour Flaubert, la description deviendra dans ses romans (en particulier *Madame Bovary*) un moyen de supprimer la narration, en substituant à l'action un paysage, un objet qui deviennent le miroir des émotions des personnages. Même le « excentricités humoristiques » laissent deviner l'ironie propre au style de Flaubert qui déclarait : « l'ironie n'enlève rien au pathétique ; elle l'outre, au contraire. »

[3. Le plaisir de la correspondance]

Si cette lettre contient quelques grands traits de ce qui fera le style de Flaubert, elle reste avant tout le témoignage touchant d'un écrivain en proie aux affres de la création. C'est le registre pathétique qui domine dans cette lettre et qui permet au lecteur de se sentir concerné, puisqu'il éprouve à la fois de la sympathie et de la pitié face à un homme qui se montre désarmé. On peut relever le champ lexical de la pitié ainsi que les nombreuses exclamations qui témoignent de l'émotion de l'écrivain. Le lecteur, voyeur, prend ainsi un certain plaisir à comprendre comment un écrivain conçoit le rapport à son œuvre. Ce qui lui donne l'impression d'appréhender le mythe de la création littéraire. Le style est conçu comme une harmonie que dévoile le style de cette lettre qui obéit à une musicalité particulière ; en témoigne le rythme ternaire de la première phrase, les répétitions, « Oh, l'art, l'art, quel gouffre » qui fait du style de Flaubert une petite musique reconnaissable.

[Conclusion]

Ainsi, cette lettre écrite sur le ton de la confidence dévoile le portrait d'un homme seul qui a choisi la solitude pour se consacrer à la littérature. C'est aussi le portrait d'un écrivain qui au prix d'un travail laborieux s'est donné comme but un idéal d'écriture auquel il semble consacrer sa vie entière. L'art de cette lettre dévoile déjà ce que seront les grands traits du style de Flaubert, dont l'exigence et la persévérance bouleversent et suscitent l'admiration. On voit déjà se dessiner le thème de l'échec et du pessimisme qui régnera dans tous ses romans. La correspondance des écrivains offre ce charme si rare de pouvoir pénétrer le mystère de la création.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

À notre époque où le genre autobiographique obtient toutes ses lettres de noblesse, de nombreux éditeurs publient les correspondances privées d'auteurs pour tenter d'apporter un éclairage particulier sur leur vie ou sur leur œuvre et répondre ainsi à la curiosité du lecteur. Ainsi, des personnages publics prennent une dimension particulière dans la mesure où on les découvre parfois dans leur intimité la plus secrète. On

pourrait douter de l'intérêt de ces correspondances, alors que les nouveaux moyens rapides de communication semblent occulter ce plaisir particulier d'échange. On pourra alors s'interroger sur la pertinence des publications des correspondances en se demandant dans quelle mesure elles permettent d'éclairer le rapport de l'homme à son œuvre.

On essaiera d'abord de déterminer un triple intérêt centré autour de la fonction de témoignage des correspondances, avant de se demander si elles ne constituent pas une intrusion dans la vie privée de l'auteur, tant il est vrai que souvent l'homme et l'œuvre ne sont pas liés. Mais l'intérêt de la correspondance ne réside-t-il pas dans la vocation d'écrivain dont elle est le témoignage et qu'elle suscite ?

[I – La correspondance comme témoignage]

[1. Un témoignage historique]

En effet, le premier intérêt de publier des correspondances d'auteurs réside dans le témoignage historique qu'il constitue. Les plus grandes lettres retracent des événements historiques. C'est ainsi que l'on suit dans la correspondance de Mme de Sévigné des événements aussi importants que l'arrestation de Fouquet, la mort de Vatel, et le lecteur peut suivre une chronique mondaine de la cour de Versailles. Ses lettres offrent également un témoignage de la vie quotidienne qui évoque les mœurs d'une époque. Dans sa correspondance avec George Sand, Hugo évoque son exil à Guernesey, suite au mouvement populaire qu'il tenta de soulever, après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1852 mettant fin à la seconde république. La correspondance permet ainsi d'observer l'histoire par la subjectivité d'un individu, permettant ainsi de nuancer l'histoire et de prendre la mesure des implications quotidiennes. C'est ce qui explique sûrement le succès récents des *Lettres de poilus* rassemblées par un éditeur et qui offrent un témoignage bouleversant de la vie des tranchées pendant la Première Guerre mondiale. Ces correspondances sont aussi un témoignage intéressant de la vie littéraire d'une époque, et à ce titre on peut mesurer à travers notre corpus la vivacité des échanges culturels entre des écrivains contemporains qui tous les trois connurent le Romantisme. Or ces échanges participent également de la vie littéraire.

[2. Un témoignage sur l'individu]

Mais l'intérêt majeur dans la publication des correspondances est de découvrir l'homme, dans ses faiblesses, dans sa grandeur pour prendre la dimension la plus complète d'un individu. La lettre de Flaubert à Louise Colet est particulièrement touchante, parce qu'on y découvre un homme qui se dévoile dans toute la vérité de son être. Il ne cherche pas à mentir ou à faire de lui un écrivain de génie, bien au contraire il exprime ses doutes et se montre en proie aux affres de la création. De

même, dans la lettre de George Sand à Flaubert, on découvre une femme généreuse qui sait non seulement consoler un ami, mais en plus fait preuve d'une humilité admirable face au talent de Flaubert ; Ainsi destinée à la sphère privée, la lettre exprime l'individu dans ses contradictions où éclatent joie et tristesse, générosité et mesquinerie. L'expression des sentiments semble exacerbée, comme lorsque Flaubert s'adresse à Louise Colet : « Adieu, je t'embrasse ; Où ? Eh bien sur le cœur ». La correspondance entre Anaïs Nin et Arthur Miller qui furent des amants passionnés, évoquent la grandeur de leur passion, car chaque lettre semble une preuve d'amour à l'être aimé. Le lecteur découvre alors un individu en proie aux mêmes tourments que lui, et qui se tourne vers l'introspection. La correspondance est alors un lieu de confiance et d'aveu où l'on explore le cœur humain.

[3. Un témoignage sur l'œuvre]

Le troisième intérêt que présente la publication de la correspondance est d'être un témoignage sur l'œuvre d'un auteur, ou sur son rapport à l'écriture. C'est le cas de la lettre de Flaubert qui exprime sa conception de l'art : « Oh l'art, l'art, quel gouffre » et contient quelques grands traits qui définiront le style de Flaubert, « la naïveté des sentiments, », « les excentricités humoristiques » propres à l'ironie de Flaubert, ou « la fidélité des descriptions ». De même, *Les Lettres à Sophie Volland* de Diderot dévoilent la position matérialiste qu'il développera dans *le Rêve de d'Alembert* : « le sentiment et la vie sont éternels. Ce qui vit a toujours vécu et vivra sans fin. La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie, c'est qu'à présent vous vivez en masse, et que dissous, épars en molécules, dans vingt ans d'ici vous vivrez en détail ». De même, la correspondance entre le cinéaste Federico Fellini et le romancier Georges Simenon, entre 1969 et 1989, plonge le lecteur dans la complexité et les affres de la création. Les deux hommes se sentent comme deux frères éprouvant les mêmes angoisses et les mêmes exaltations. Les deux artistes attachent par exemple la même importance au rôle du subconscient dans la création : « tous deux nous sommes restés (...) de grands enfants obéissant à des pulsions intérieures et souvent inexplicables », écrit Georges Simenon.

[Transition] Si la publication des correspondances offre un triple intérêt, elle est aussi une intrusion dans la sphère privée d'un auteur qui n'est pas toujours souhaitable.

[II – L'intrusion dans la vie privée]

[1. Une atteinte à l'individu]

On peut considérer que les éditeurs s'empressent de publier la correspondance d'auteurs, parce qu'ils sont sûrs que le nom seul des per-

sonnages célèbres évoqués dans leur sphère privée fera vendre les ouvrages. C'est ainsi que les *Lettres* de madame de Sévigné constituent sans doute un ouvrage involontaire ; N'avait-elle pas déclaré en 1668 son horreur d'être publiée : « être dans les mains de tout le monde, se trouver imprimée... Quand je me vis donnée au public et répandue dans les provinces, je vous avoue que je fus au désespoir... » ? Pourtant les éditeurs qui la publièrent au XVIII^e siècle eurent peu de scrupules. Ce qui pose la légitimité même de la publication de ces correspondances : quel intérêt offre-t-elle dans la mesure où l'auteur n'est pas consentant et estime que ses lettres n'ont pas à être rendues publiques ? Or, puisque la loi protège les correspondances qui sont considérées d'abord comme confidentielles avant d'être des œuvres, et qu'il faut obtenir l'accord du destinataire et du locuteur, pour les publier, l'éditeur est obligé de les amputer de certains passages qui pourraient porter atteinte à une personne. La correspondance ne joue plus son rôle de témoignage dès lors que s'y glissent des omissions, des mensonges qui dénaturent la vérité d'une écriture spontanée.

[2. Le divorce de l'homme et de l'œuvre]

Ainsi, le lecteur n'est absolument pas prévenu contre le mensonge dans la correspondance d'un auteur. D'ailleurs certaines correspondances sont fictives, comme les lettres que constituent les *Provinciales* (1656-1657) de Pascal. On a vu que la correspondance permettait d'éclairer les conceptions artistiques d'un auteur, mais la sphère intime est-elle toujours susceptible de rendre compte de l'artiste ? Il semble qu'il soit dangereux de vouloir confondre l'homme et l'œuvre. C'est ainsi que Proust s'insurge dans le *Contre Sainte-Beuve* contre toutes les recherches qui visent à cerner l'être social, « à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu ». Il considère en effet que le moi intérieur, « qui produit des œuvres » n'est pas ce moi extérieur que l'écrivain montre aux autres. À ce titre, la correspondance n'offrirait pas d'intérêt pour cerner l'artiste et le mystère de la création.

[3. Dévoiler la création]

Certes, la correspondance nous fait pénétrer dans le laboratoire de la création, et l'on mesure dans la lettre de Flaubert quelles peuvent être les souffrances de l'écrivain qui se donne un absolu de l'écriture, et qui a une conception très haute de l'Art. Pourtant, ne court-on pas le danger de briser le mythe de l'auteur et de l'artiste, en dévoilant sa création ? Certes, la correspondance permet de comprendre qu'on ne devient pas écrivain, artiste par le seul fruit de la création, mais qu'il s'agit d'une vie souvent sacrifiée et consacrée à l'art, parfois jusqu'à la démesure. On peut se demander s'il n'est pas indécent de guetter dans la correspondance de Nerval les moindres signes de sa folie naissante, au risque

d'oublier qu'il s'agit d'un grand écrivain ? Quel est l'intérêt de découvrir la déchéance d'un homme qui le mena au suicide. Le rêve de l'artiste est parfois mis en danger par la correspondance.

[Transition] La correspondance peut ainsi porter atteinte à l'individu et perdre tout intérêt à partir du moment où elle porte atteinte au mythe de l'artiste, mais ne peut-on pas voir que son intérêt réside surtout dans le témoignage qu'elle constitue de la vocation d'un auteur ?

[III – La vocation de l'auteur]

[1. De la correspondance à l'écriture]

Ce sont alors moins les détails privés de l'individu qui donnent toute leur saveur aux correspondances que le cheminement de l'écriture que l'on devine entre les mots. La correspondance permet de comprendre comment on ne naît pas auteur, mais comment on le devient. C'est ainsi que dans *Angélique ou l'enchantement*, Robbe-Grillet écrit : « L'auteur, c'est l'être qui n'a pas de visage, dont la voix ne peut passer que par l'écriture et qui ne trouve pas ses mots. » La correspondance serait ce lien ténu qui explique l'origine de toute création, elle confère ainsi à l'auteur une identité, mais aussi une altérité qui permet d'expliquer son rapport au monde et à l'écriture. C'est ainsi que l'on peut considérer certaines correspondances comme de véritables œuvres littéraires, car elles expliquent le cheminement de la création. C'est le cas des *Lettres à un jeune poète*, correspondance entre Rilke et Frantz Kappus.

[2. Susciter une vocation]

Tel serait l'intérêt ultime de toute correspondance, celui de susciter la vocation d'écrire à son tour. C'est ainsi que les trois lettres du corpus constituent une incitation. Et les impératifs utilisés par chacun des locuteurs résonnent comme un encouragement. C'est ainsi que Victor Hugo exhorte George Sand à poursuivre sa quête de l'écriture : « Écrivez, consolez, enseignez, continuez votre œuvre profonde ». La correspondance par son caractère intime permettrait le conforter un apprenti écrivain. C'est ainsi que Rilke prodigue ses conseils au jeune Kappus, en qui tous ceux qui veulent se lancer dans la création artistique se reconnaissent : « Cherchez en vous-mêmes. Explorez la raison qui vous commande d'écrire, ses racines au plus profond de votre cœur, faites-vous cet aveu : devriez-vous écrire ? » Et c'est précisément cette réponse que l'on attend de toute correspondance d'auteur, et qui procure le plaisir du lecteur.

[Conclusion]

La publication des correspondances offre comme intérêt principal un témoignage historique un témoignage sur l'individu et un témoi-

gnage sur les conceptions artistiques d'un auteur, mais son caractère confidentiel peut s'avérer dangereux et porter atteinte au mystère même de la création. Il convient de séparer l'homme de son œuvre. Pourtant le plaisir de lire une correspondance est intense, peut-être parce que s'y dévoile le cheminement qui conduit un homme à l'écriture et que cette intimité suscite en chacun d'entre nous une vocation. La correspondance d'un auteur est souvent celle d'un homme qui cherche à dépasser les contingences de la réalité.

ÉCRITURE D'INVENTION

■ Texte 1

Paris, le 3 octobre 2001

Monsieur Nicolas Boisel
Responsable éditorial
Éditions Gallimard
7 rue Sébastien- Bottin
75006 Paris

À l'attention de Monsieur Jean Deslandes
8, rue Bleue
75009 Paris

Monsieur,

Permettez, Monsieur, qu'après ces deux mois de silence, je vous écrive de nouveau pour vous exprimer mes condoléances, suite au décès de madame Antoinette Marquet, survenu le 30 juillet dernier. Je sais combien cette personne vous était chère. Il est certaines douleurs insurmontables, et pourtant il faut bien trouver un moyen de survivre après une telle perte. Je suis bien persuadé que vous trouvez déjà un apaisement dans l'écriture de votre prochain roman. Il y a un mois, son fils unique est venu me trouver, des liasses de lettres sous le bras, me demandant de les publier. Je me suis plongé dans la correspondance de cette femme exceptionnelle qui restera un des meilleurs écrivains de notre siècle, et je me suis passionné surtout pour une série de lettres que vous avez échangées entre 1930 et 1950, Mme Marquet ayant gardé les doubles des lettres qu'elle vous adressait. Je souhaiterais les publier avec votre accord, bien sûr.

En effet, vos lettres présentent un intérêt historique incontestable, et j'ignorais que vous aviez rencontré Mme Marquet au sein du groupe surréaliste. Je suis persuadé que les conversations dont vous faites état avec André Breton et Louis Aragon, aujourd'hui disparus, passionneront le public, avide de revivre cette époque où la vie littéraire était à l'honneur. J'ignorais également que vous aviez pris le maquis parce que la famille de Mme Marquet avait été déportée dans les camps de concentration. Les doutes et les angoisses que vous y exprimez sauront

trouver un écho, j'en suis sûr. Et vos mots sonnent avec la dignité qu'il convient. Malgré la difficulté de cette période troublée, vous expliquez bien pourquoi l'écriture est devenue pour vous plus que jamais une arme de combat.

J'ai tout à fait conscience que Mme Marquet était bien plus qu'une simple amie, et je ne voudrais absolument pas attenter à votre vie privée, mais il me semble que vos lettres décrivent avec une justesse incroyable les sentiments amoureux. J'ai relevé certaines de vos métaphores qui évoquent l'attente, la jalousie, le désespoir ou la solitude que ressent celui qui aime. Je crois que chacun d'entre nous pourrait se reconnaître. N'est-il pas vrai que lire une lettre d'amour participe d'un des plus grands plaisirs de notre vie ? D'ailleurs, je me suis rendu compte que la description d'Antoinette que vous faites ressemble de très près aux héroïnes de vos romans, et l'on mesure comment votre vie a pu nourrir votre création littéraire.

Mais je reste persuadé que l'intérêt majeur de votre lettre réside dans cet échange littéraire constant où l'on assiste à la création de vos œuvres majeures, lorsque vous exprimez vos doutes, vos peurs, en proie aux affres de la création. Vous dites que le style, même s'il est important ne fait pas tout, et que l'écrivain trouve sa raison d'être dans une écriture engagée. Cette conviction que vous exprimez très jeune me semble très représentative de votre œuvre qui trouve une grande cohérence dans le combat que vous avez mené et que vous menez toujours pour la tolérance et le respect de la liberté de l'homme.

Ce sont pour toutes ces raisons, que je souhaiterais vivement que vous me donniez l'autorisation de publier ces lettres qui sauront préserver, je vous l'assure, votre vie privée, ainsi que la mémoire de Mme Marquet.

Je ne saurais vous dire combien ce projet me tient à cœur, et dans l'attente de votre réponse, je vous prie de recevoir, Monsieur, mes salutations distinguées.

■ Texte 2

Paris, Le 24 novembre 2001

Monsieur Jean Deslandes
8, rue Bleue
75009 PARIS

À l'attention de Monsieur Nicolas Boisel
Responsable éditorial,

Monsieur,

Veuillez excuser le retard avec lequel je vous réponds, mais la demande que vous m'avez faite dans votre précédente lettre demandait mûre réflexion, compte tenu des souvenirs douloureux qui ont resurgi.

Je me suis en effet replongé, à mon tour dans la lecture de ma correspondance avec Antoinette Marquet, j'avais gardé les doubles des lettres. Oh, non par souci qu'un jour ces lettres soient publiées, mais parce qu'elle-même m'avait demandé d'en faire des doubles au cas où elle les perdrait. Ce fut, vous l'avez compris, une véritable passion amoureuse qui devait marquer ma vie et mon écriture. Je n'oublierai jamais cette femme exceptionnelle, et même si la vie nous a séparés, elle est restée présente dans mon cœur jusque dans ses derniers moments. C'est à ce titre que j'accepte votre proposition de publier notre correspondance qui devait s'achever en 1950.

En effet, je commence à me faire vieux, et je sens que j'ai atteint mes limites, je ne pense pas pouvoir me renouveler dans mes prochains romans, et je me suis rendu compte combien cette période de ma vie, dont témoigne ma correspondance, avait marqué ma vocation d'écrivain ; Je suis venu à la littérature un peu par hasard, et ma rencontre avec Antoinette et les surréalistes aura été déterminante. Grâce à eux, j'ai découvert le pouvoir du rêve qui n'a cessé de me hanter. Ce sont les mêmes thèmes obsessionnels qui structurent mon écriture : le rêve, la femme, la présence de la mort. Or, ce sont les surréalistes qui m'ont fait découvrir comment les exploiter.

J'aimerais également que cette correspondance puisse être un lieu de mémoire. Il me fut pendant longtemps très difficile d'évoquer la résistance, parce que je ne savais pas comment rendre hommage à tous les gens formidables que j'ai rencontrés. Je pensais leur manquer de respect, je pensais ne pas trouver les mots, je pensais être indécent. Et pourtant je me rends compte combien, Antoinette et moi avons su l'évoquer justement et dignement.

Je suis heureux d'avoir aimé cette femme, et j'aimerais lui rendre un dernier hommage à travers ces lettres d'amour de notre jeunesse, qui lui permettront peut-être d'être davantage reconnue du grand public.

Si je vous donne, mon accord, c'est aussi parce que je considère qu'un écrivain doit savoir se livrer au public, et montrer qu'il est un homme avec ses forces et ses faiblesses. J'aimerais que cette intimité dévoilée donne, à des centaines de personnes, l'envie d'écrire, de voyager à travers les livres. La correspondance ne doit-elle pas susciter une vocation d'écrivain ? Aussi, croyez que je suis heureux que cette correspondance soit publiée de mon vivant.

Je reste à votre disposition pour d'éventuels renseignements, et je serais heureux de pouvoir collaborer à l'édition de cette correspondance.

Je vous prie, Monsieur, d'agréer l'expression de mes salutations distinguées.

Les Réécritures

SUJET

10

LE CHOIX DE LA LIBERTÉ

Série L, Polynésie, juin 2002

Textes

1. ÉSOPE, « Le loup et le chien » (VII^e-VI^e s. av. J.-C.)
2. PHÈDRE, « Le Chien et le Loup » (10 av. J.-C – 5 ap. J.-C)
3. LA FONTAINE, « Le Loup et le chien » (1668)
4. MAXIME LÉRY « Le chat, le Loup et le Chien » (1937)

Objets d'étude : les réécritures, l'apologue

QUESTION (4 points)

Chaque texte est la reprise d'un texte qui le précède. Dites quel grand principe de réécriture est mis en œuvre dans chacun des textes 2, 3, 4.

TRAVAUX D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous commenterez le texte de La Fontaine

2. Dissertation

À quelles conditions une réécriture peut-elle être une création ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus et sur les textes que vous avez étudiés, sans vous limiter au genre de la fable.

3. Écriture d'invention

La fable de Maxime Léry énonce cette morale à deux voix :

« – Vive la liberté ! Elle est mon plus bel apanage.
J'accepte l'esclavage pour prix de ma sécurité. »

Deux personnages aujourd'hui s'opposent, chacun soutenant l'une de ces conceptions de la vie. Vous écrirez le dialogue où se confrontent ces deux points de vue.

Chacun défend son choix en se référant à des exemples et des situations précises. Les personnages s'exprimeront dans une langue correcte, sans recourir à un niveau de langue familier.

CORPUS

■ Texte 1 : ÉSOPE, « Le Loup et le Chien »

Un loup voyant un très gros chien attaché par un collier lui demanda : « Qui t'a lié et nourri de la sorte ? – Un chasseur, » répondit le chien. « Ah ! Dieu garde de cela le loup qui m'est cher ! Autant la faim qu'un collier pesant. »

Cette fable montre que dans le malheur on n'a même pas les plaisirs du ventre.

■ Texte 2 : PHÈDRE, « Le Chien et le Loup »

Combien la liberté est douce, c'est ce que je vais dire en peu de mots. Un chien bien nourri se trouve par hasard sur le chemin d'un loup d'une maigreur extrême. Ils se saluent et s'arrêtent. « D'où te vient, dis-moi, ce poil brillant ? Que manges-tu pour avoir un tel embonpoint ? Moi qui suis bien plus fort que toi, je meurs de faim. » Le chien, franchement, répond : « Cette condition t'appartient si tu peux rendre au maître les mêmes services que moi. – Lesquels ? dit l'autre. – Garder la porte, défendre, même la nuit, la maison contre les voleurs. – Eh bien, je suis prêt. Maintenant j'ai à supporter la neige, les pluies violentes ; dans les forêts je traîne une vie rude. Combien il me serait plus facile de vivre sous un toit et, sans rien faire, de me rassasier largement ! – Alors, viens avec moi. » Chemin faisant, le loup voit le cou du chien que la chaîne avait pelé. « D'où vient cela, ami ? – Ce n'est rien. – Mais encore ? dis ! – Comme on me trouve un peu vif, on m'attache de jour, pour que je dorme le matin et que je veille, la nuit venue. Vers le soir, on me délîe et je puis errer où bon me semble. Sans que je demande, on m'apporte du pain ; le maître me donne des os de sa table ; ses gens me jettent des morceaux et du ragoût quand personne n'en veut plus. Ainsi, sans rien faire, je remplis mon ventre. – Bien, mais si tu veux t'en aller quelque part, le peux-tu ? – Pas tout à fait. – Alors, jouis de ce sort si vanté, ô chien ! Je ne voudrais pas d'un royaume, s'il doit m'en coûter la liberté. »

■ **Texte 3** : LA FONTAINE, « Le Loup et le Chien » (1668)

Un loup n'avait que les os et la peau,
 Tant les chiens faisaient bonne garde.
 Ce loup rencontre un dogue aussi puissant que beau,
 Gras, poli¹, qui s'était fourvoyé par mégarde.

- 5 L'attaquer, le mettre en quartiers²,
 Sire loup l'eût fait volontiers ;
 Mais il fallait livrer bataille,
 Et le matin était de taille
 À se défendre hardiment
- 10 Le loup donc l'aborde humblement,
 Entre en propos, et lui fait compliment
 Sur son embonpoint, qu'il admire.
 « Il ne tiendra qu'à vous, beau sire,
 D'être aussi gras que moi, lui répartit le chien.
- 15 Quittez les bois, vous ferez bien :
 Vos pareils y sont misérables,
 Cancres³, hères⁴, et pauvres diables,
 Dont la condition est de mourir de faim.
 Car quoi ? rien d'assuré ; point de franche lippée⁵ ;
- 20 Tout à la pointe de l'épée.
 Suivez-moi, vous aurez un bien meilleur destin. »
 Le loup reprit : « Que me faudra-t-il faire ?
 – Presque rien, dit le chien : donner la chasse aux gens
 Portant bâtons, et mendiants ;
- 25 Flatter ceux du logis, à son maître complaire :
 Moyennant quoi votre salaire
 Sera force reliefs de toutes les façons,
 Os de poulets, os de pigeons,
 Sans parler de mainte caresse. »
- 30 Le loup déjà se forge une félicité
 Qui le fait pleurer de tendresse.
 Chemin faisant, il vit le cou du chien pelé.
 « Qu'est-ce là ? lui dit-il. – Rien. – Quoi ? rien ?
 – Mais encor ? – Le collier dont je suis attaché
- 35 De ce que vous voyez est peut-être la cause.
 – Attaché ? dit le loup : vous ne courez donc pas
 Où vous voulez ? – Pas toujours ; mais qu'importe ?
 – Il importe si bien, que de tous vos repas
 Je ne veux en aucune sorte,
 40 Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor. »
 Cela dit, maître loup s'enfuit et court encor.

1. *Poli* : au poil lustré qui caractérise les bêtes florissantes de santé.
2. *En quartiers* : en pièces, en morceaux.
3. *Cancrer* : un misérable digne de mépris.
4. *Hère* : homme qui est sans bien ou sans crédit. On dit ordinairement « *un pauvre hère* ».
5. *Franche lippée* : bon repas qui ne coûte rien.

■ Texte 4 : Maxime LÉRY, « Le Chat, le Loup et le Chien » (1937)

Le loup hurlait, vive la liberté !

Elle est mon plus bel apanage⁶.

Et le chien répondait : j'accepte l'esclavage

Pour prix de ma sécurité.

5 Le chat les écoutait, caché dans le feuillage.

Il leur dit à mi-voix : « Noble loup, pauvre chien,

Vos façons de juger sont lourdes,

Vous ne comprenez rien de rien,

En un mot, vous êtes deux gourdes.

0 Songez que moi, le chat, j'ai trouvé le moyen

De garder mon indépendance

Et de vivre avec l'homme en bonne intelligence.

Il me sert mes repas, il m'apporte mon lait.

Si j'autorise une caresse,

5 Je reste indifférent, lointain. Pas de bassesse

Je suis un chat, non un valet. »

C'est merveilleux, pensa le loup. En somme,

Le serviteur du chat, c'est l'homme.

6. *Apanage* : privilège.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Les quatre textes qui composent notre corpus appartiennent au genre de la fable et s'inscrivent dans le cadre d'un double objet d'étude. D'une part, il s'agit d'une réécriture mettant en scène deux animaux, un loup qui revendique sa liberté, et un chien qui explique son choix de la sécurité. D'autre part ce sont des fables qui relèvent des formes de l'apologue qu'il faudra analyser. Les auteurs qui ont vécu à des époques différentes ont été volontairement influencés par ceux qui les ont précédés. On attribue à Esope, fabuliste grec (VII-VI^e siècle av. J.-C.) de courtes fables déjà connues à Athènes et qui mettent en scène des animaux.

Il influence Phèdre, fabuliste latin (en Macédoine, v. 10 av. J.-C. – v. 54 av. J.-C.), affranchi d'Auguste. À son tour, Phèdre enrichit la poésie latine d'un genre nouveau en écrivant 123 fables imitées d'Esope. Les *Fables* de La Fontaine (1621-1695) sont un témoignage de sa dette à l'égard des Anciens et se donnent pour but d'instruire agréablement. C'est donc au nom de tout cet héritage que Maxime Léry, dramaturge peu connu écrit ses fables au ^{xx}e siècle.

QUESTION

Il ne faut pas perdre de vue que ce sujet demande de mobiliser ses connaissances concernant deux objets d'étude. D'une part, l'apologue, l'une des formes utilisées pour convaincre, persuader, délibérer, qui présente un récit imagé qu'il s'agit d'interpréter et d'autre part les réécritures qui mettent en évidence les caractéristiques du texte original comme celle de sa nouvelle version. Les quatre textes de notre corpus constituent des fables, forme de l'apologue qu'il faudra définir ; Aussi, chacun des textes est la reprise d'un texte qui le précède, et le grand principe d'écriture concerne autant le genre de la fable, que le motif du loup et du chien qui est ainsi mobilisé

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Analyse du sujet

« Le loup et le Chien » représente une fable très connue de La Fontaine (1621-1695). C'est en mars 1668 que paraissent un volume de 124 « apologues ésopiques mises en vers », enrichi d'illustrations de François Chauveau et réparti en six livres, dédiés au Dauphin, fils de Louis XIV. Même si La Fontaine revendique sa dette à l'égard des Anciens comme Esope et Phèdre, il est intéressant de se demander dans quelle mesure il parvient à se détacher de cet héritage, pour mieux revendiquer sa propre écriture.

Si cette fable, composée en vers obéit à une structure traditionnelle, où la forme de l'apologue est importante, elle se caractérise également par son caractère pittoresque, son art du dialogue, et une écriture particulière qui montre un auteur soucieux d'instruire et de charmer son lecteur tout à la fois.

Plan

- I. Une fable traditionnelle.
- II. L'enrichissement de La Fontaine.
- III. L'Allégorie de la liberté du poète.

■ Dissertation

Analyse du sujet

Ce sujet porte sur un seul objet d'étude au programme : Les réécritures, mais les quatre fables qui reprennent la même histoire entre un chien et un loup symbolisant l'opposition entre l'esclavage et la liberté, pourront faire l'objet d'une exploitation particulière. Toutes les formes des réécritures sont envisagées, le pastiche, la parodie, les transpositions. Et cette question suppose de les définir précisément. La réécriture ne saurait être qu'imitation, elle est aussi création. Restent à définir les critères de cette création.

Le sujet n'invite pas à la discussion, mais il demande de circonscrire les conditions qui font de la réécriture une création, c'est-à-dire à déterminer les critères qui font que deux textes peuvent apparaître comme dissemblables. On choisira un plan thématique en trois parties qui recourent les trois conditions trouvées.

Plan

- I. Le critère des formes de réécriture.
- II. Le critère du plaisir du lecteur.
- III. Le critère du plaisir du lecteur.

■ Écriture d'invention

Analyse du sujet

Ce sujet prend appui sur la morale à deux voix de la fable de Maxime Léry ; Il s'agit de deux conceptions de la vie qui s'affrontent. L'une la liberté, qui est vue comme l'apanage de (ce qui est constitué en propre, de droit) et l'autre, l'esclavage associé à la sécurité.

Pour écrire ce dialogue :

- il faut posséder les codes de l'écriture d'un dialogue aussi bien dans le respect de sa forme que le respect du contenu : utilisation des tirets, du style direct ;

- ce sujet fait appel à l'argumentation dans la mesure où il s'agit de trouver des arguments ou des contre-arguments pour défendre la position soutenue par chacun des personnages, il s'agit de trouver des exemples qui permettent d'illustrer ces exemples ;

- il convient d'utiliser un registre de langue courant ;

On pourra développer les arguments suivants en faveur de la liberté :

- une vie sans contrainte ;
- une ouverture sur le monde et sur les autres ;
- une autre conception de la vie ;
- la liberté facilite la création ;
- la liberté n'a pas de prix

On pourra développer les arguments suivants en faveur de la sécurité :

- des repères précis ;
- profiter sans se disperser ;
- la sécurité permet d'être plus présent pour les autres ;
- la sécurité permet de réaliser ses projets ;
- la sécurité n'a pas de prix.

CORRIGÉ

QUESTION

Les quatre textes de notre corpus ont été écrits par quatre écrivains qui appartiennent à des époques différentes, mais le contenu de chacun de ces textes semble être la reprise de celui qui le précède. On peut établir que le principe de réécriture consiste dans la reprise du genre de la fable, forme de l'apologue. Il s'agit à chaque fois d'un court récit en prose pour Esope et Phèdre, en vers pour La Fontaine et Maxime Léry, qui met en scène des animaux, un Loup « d'une maigreur extrême » (Texte 2, l. 2-3) et un chien « aussi puissant que beau » (Texte 3, v. 3), auxquels s'ajoute un chat dans la fable de Maxime Léry : « Le chat les écoutait, caché dans le feuillage ». Ces animaux sont peints comme des êtres humains qu'ils semblent caricaturer. On peut noter que si l'ordre d'apparition est le même chez Esope et la Fontaine, à savoir le loup, puis le chien, il est inversé chez Phèdre. De plus chacune des fables traite de la même histoire fondée sur un système d'opposition, entre la liberté d'une part, symbolisée par la pauvreté du loup errant (« la faim », texte 1, « maigreur extrême », texte 2, « un loup n'avait que les os et la peau », texte 3, « hurler », texte 4) et l'esclavage symbolisé par l'abondance dans laquelle semble vivre le chien (« un très gros chien », texte 1, « ce poil brillant », texte 2, « aussi puissant que beau », texte 3, « j'accepte l'esclavage, texte 4). Ainsi nos quatre fables illustrent une morale, mise en évidence dans le récit, qui vante les mérites de la liberté dans les textes 1, 2, 3 et semble détournée dans le texte 4.

COMMENTAIRE

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

Les *Fables* de La Fontaine sont l'œuvre d'une vie. Leur publication s'étend sur un quart de siècle (1668-1694) et leur composition sur plus de trente années. Elles trouvent leur unité dans le projet d'utilité et de moralité exprimé dès la Préface. C'est ainsi un véritable art de la Fable que La Fontaine revendique. S'il s'inspire librement des modèles antiques d'apologues, c'est pour mieux s'en démarquer. Dès lors la fable composée de 41 vers hétérométriques, « Le Chien et le Loup », qui oppose l'esclavage à la liberté prend modèle sur les récits d'Esope et de Phèdre. Pourtant le plaisir que le lecteur éprouve à sa lecture prend une dimension nouvelle. On pourra se demander alors comment La Fontaine impose son propre modèle de poésie au travers d'une réécriture.

[I – Une Fable traditionnelle]

Le récit de La Fontaine qui mélange dialogue et narration est une fable en vers, qui représente des animaux caricaturant des hommes et qui illustre une morale. Elle appartient ainsi au genre de l'apologue qui développe une argumentation indirecte en unissant le plaisir du récit à un enseignement moral et didactique.

[1. Une structure dramatique]

La Fontaine a souligné lui-même que ses fables étaient « une ample comédie en cent acte divers/Et dont la scène est l'univers » (« Le Bûcheron et Mercure »). C'est ainsi que l'on retrouve dans notre fable une structure dramatique proche des trois actes de la comédie. Du vers 1 au vers 12, on assiste à l'exposition : la rencontre entre le Loup et le Chien qui à défaut de s'attaquer, se saluent. Le nœud de l'intrigue est constitué par le dialogue entre les deux animaux du vers 13 au vers 29. Le troisième acte voit apparaître le dénouement de l'intrigue par la prise de conscience du Loup, puis son départ.

[2. La moralité ou l'art de l'ellipse]

Cette fable se caractérise par une moralité, qui ne se détache pas des autres vers, comme dans de nombreuses fables de La Fontaine, mais qui est amenée par une ellipse particulière : « Ceci dit, maître loup s'enfuit et court encore » (v. 41). L'effet voulu par l'ellipse narrative est renforcé par le choix du passé simple « *s'enfuit* » dont l'aspect ponctuel contraste avec l'aspect duratif du présent utilisé dans le vers 39 : « Je ne veux en aucune sorte ». De même, le rythme ternaire de l'alexandrin vient rompre celui de l'octosyllabe, et ce changement de mètre peut marquer le lien d'immédiateté et quasi de nécessité (mis en valeur par l'expression anaphorique « ceci dit »).

[3. Un genre de l'apologue]

Mais l'argumentation n'est pas non plus absente de cette fable. Le dialogue entre le loup et le Chien vient rivaliser avec la narration. Différents procédés argumentatifs permettent de relier cette fable au genre de l'apologue, récit bref et porteur d'une leçon. C'est ainsi que La Fontaine rappelle : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité. » Les nombreuses questions qui jalonnent ce texte participent de l'argumentation : « Car quoi » (v. 19), « Que le faudra-t-il faire ? » « Qu'est-ce là ? », ainsi que les impératifs, « quittez les bois » (v. 15) « Suivez-moi ».

[Transition] Ainsi, cette fable offre une structure traditionnelle, mais si elle s'inspire du modèle des Anciens, c'est pour précisément s'en démarquant, en enrichissant la fable de quelques ornements susceptibles de plaire au lecteur.

[II – L'enrichissement de La Fontaine]

[1. Le choix d'une réécriture]

La présence dans notre corpus des récits en prose D'Esopé et de Phèdre, permettent de mesurer le degré de réécriture de la fable de La Fontaine. On retrouve les mêmes traits qui définissent chacun des animaux. Au vers 3, les adjectifs « gras, poli » semblent faire directement allusion au « très gros chien » d'Esopé ou aux expressions de Phèdre, « bien nourri », « poil brillant ». De même, la faim qui caractérise le Loup dans la Fable d'Esopé, et que l'on retrouve chez Phèdre dans le choix de détail d'« une maigreur extrême » se retrouve chez La Fontaine par les termes péjoratifs : « cancre », « hères » ou dans la mention physiologique du loup « n'ayant que les os et la peau ». De nombreux détails rappellent ainsi la source de La Fontaine. Le loup et le chien se saluent comme chez Phèdre, la discussion s'engage également sur l'embonpoint, les services rendus au maître sont les mêmes, le détail du cou attaché du chien est repris.

Pourtant, même si l'intertextualité est évidente entre ces trois fables, on remarque que chaque détail est enrichi chez La Fontaine d'un ornement particulier. Ainsi, on note un goût de la variété, le chien, devient « un dogue », la maigreur est évoquée par une métonymie, « les os et la peau » qui détourne une expression populaire. Ainsi, maints détails montrent que La Fontaine cherche à prendre ses distances avec son modèle pour imposer ses propres choix d'écriture.

[2. Un univers pittoresque]

Ce qui caractérise cette fable par rapport à ses modèles, c'est la description pittoresque des animaux qui se fait sur un ton humoristique et

qui n'est pas sans évoquer l'univers des humains ; La Fontaine introduit son lecteur dans un univers merveilleux proche de celui du conte ; Les indices spatio-temporels sont presque absents de ce récit qui semble détaché de la réalité. Les animaux parlent, comme en témoignent les verbes de paroles qui structurent leur dialogue : « répartit le chien » (v. 14) « le loup reprit » (v. 22), « dit le chien » (v. 23), ils agissent comme des hommes « rencontrer », « livrer bataille », « défendre ». Et leur action est renforcée par le choix du présent de narration. Leurs sentiments sont ceux des êtres humains : « admirer », « flatter ». L'adverbe « humblement » surprend par le caractère insolite qu'il revêt en caractérisant l'action du loup (v. 10).

Or, ce portrait pittoresque des animaux se double d'un art du dialogue qui enrichit considérablement la fable. On pourrait parler d'un badinage entre les animaux, si l'on en croit le vocabulaire précieux qu'ils utilisent : « beau sire » (v. 13), « point de franche lippée », « force reliefs de toutes les façons ». Mais cet échange est marqué par la vivacité des répliques. Les vers 32-33 s'apparentent à une stychomythie théâtrale qui renforce le caractère comique des deux animaux. Et cet échange se voit renforcé par le choix d'un système hétérométriques, puisque l'alternance des alexandrins, des décasyllabes et des octosyllabes crée un rythme dynamique, accentué par les enjambements, comme les vers 30-31 : « Le loup déjà se forge une félicité / Qui le fait pleurer de tendresse ».

[3. Une écriture de la gaieté]

En effet, La Fontaine se distingue de ses prédécesseurs par la virtuosité de son écriture qui se caractérise par une gaieté piquante. Ne déclarait-il pas dès sa Préface : « j'ai portant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en renouvelassent le goût. » ? L'austérité du genre de l'apologue revêt chez La Fontaine un charme authentique. Le véritable enrichissement de La Fontaine dans cette fable est d'avoir recréé un univers poétique, avec ses ornements, ses rythmes et ses couleurs propres, qui donne toute sa saveur à la moralité. Le fabuliste recourt à de belles métaphores qui suscitent la curiosité de son lecteur ; « donner la chasse aux gens » (v. 23) et ouvrent des horizons merveilleux, comme le « trésor » du dernier vers. Tout l'art de la poésie consiste à suggérer. Il « faut du piquant et de l'agréable si l'on veut toucher », rajoutait La Fontaine dans sa Préface, et c'est grâce à la musicalité de ses vers qu'il y parvient ; les alexandrins sont composés à l'hémistiche (v. 3, « ce loup rencontre un dogue aussi puissant que beau »), les vers alternent un rythme binaire (v. 21, « Suivez-moi, vous aurez un bien meilleur destin ») avec un rythme ternaire (v. 17, « Cancres, hères, et pauvres diables ») qui donne toute sa mesure à la fable. On peut relever

allitérations et assonances qui contribuent à la poésie de cette fable. Ainsi, les allitérations en [f] du vers 30 « le loup déjà se forge une félicité » renforcent le plaisir qui envahit l'animal.

[Transition] Si le charme de l'écriture fait de cette fable une véritable création poétique qui distingue La Fontaine de ses prédécesseurs, la morale devient l'allégorie de la liberté du poète.

[III – L'Allégorie de la liberté du poète]

[1. Lyrisme et ironie]

Certes, dans sa morale, la fable de La Fontaine reste fidèle à celle d'Esope qui considérait déjà que l'on ne peut pas jouir de son bonheur lorsque l'on est esclave : « cette fable montre que dans le malheur on n'a même pas les plaisirs du ventre. » Le loup préférerait rester affamé et libre. C'est aussi le choix que fait le loup dans notre fable et l'adverbe « encor » qui clôt ce récit, souligne combien le loup n'est pas prêt à sacrifier sa liberté. Pourtant, La Fontaine tente de dépasser cette morale en lui donnant une dimension particulière. En effet, cette fable est teintée d'une ironie qui laisse deviner la présence d'un narrateur, qui n'utilise pourtant jamais la première personne du singulier. Le conditionnel passé du vers 7 souligne la situation ridicule dans laquelle le loup se trouve en voulant attaquer le chien : « Sire loup l'eût fait volontiers. » D'autant que le loup est affublé d'un titre qui contraste avec son état de « pauvre diable ». Il en devient presque burlesque. On sent la distance ironique du fabuliste qui cherche à donner une interprétation personnelle de la morale. Elle devient une allégorie de la liberté qui rend ce texte lyrique.

[2. La liberté de la création]

On sent que le Loup fait l'objet d'un traitement particulier du narrateur, son image est associée aux difficultés de la vie libre, opposées aux douceurs d'une vie servile. Loin de l'image du prédateur qui hante la mémoire des Hommes, La Fontaine en fait une victime. Il utilise le registre pathétique pour le décrire. En témoignent les termes péjoratifs : « cancre », « hères », « misérable »... la difficulté de cette vie libre et sauvage est soulignée par les champs lexicaux de la recherche de la nourriture et de l'errance : « mendiants », « bâtons », « repas ».

On peut cependant remarquer qu'à la dureté de ces champs lexicaux, s'oppose un ton lyrique du loup qui parle de « félicité », de « tendresse », de « trésor ». Toutes ces remarques laissent à penser que cette vie du loup, du point de vue du poète, mérite d'être vécue.

C'est que La Fontaine cherche à montrer que créer est un acte difficile, mais qu'il n'y a pas de création possible sans liberté. Et sa fable devient l'allégorie de cette liberté. Il dénonce ainsi ceux qui consacrent

leur vie à flatter les Grands de ce monde, à une époque où les écrivains vivaient du mécénat : « Flatter ceux du logis, à son maître complaire. » Au risque de déplaire, La Fontaine choisit « chemin faisant » les sentiers âpres de la création.

[Conclusion]

Si La Fontaine s'inspire librement de ses prédécesseurs dans cette fable, il fait véritablement œuvre de création en enrichissant son récit d'un style qui lui est propre. Il crée une véritable esthétique de la gaieté qui permet au lecteur de s'instruire en s'amusant. Mais la liberté du loup devient une allégorie du poète qui ne peut créer sans liberté. Alfred de Vigny se souviendra de la Fontaine dans son poème « la mort du loup » quand il en fera une image de l'homme romantique qui crée, souffre et meurt sans un cri.

DISSERTATION

Le plan détaillé est rappelé entre crochets pour vous aider, mais il ne doit en aucun cas figurer sur votre copie. À vous de guider le correcteur par l'annonce du plan dans l'introduction, les phrases d'attaque des paragraphes et les transitions.

[Introduction]

La condamnation à la fois morale et juridique du plagiat fait que la réécriture ne saurait être qu'une simple imitation. Certes, il est admis que l'on puisse s'inspirer des œuvres d'autrui, mais il faut prouver que l'œuvre est une création, au sens où elle est une vue de l'esprit qui ne peut être le fruit de la seule pensée d'un individu. De nombreux procès illustrent la difficulté de savoir où se situe la frontière entre réécriture et création et à quelles conditions une réécriture peut être une création ? On se demandera si le cheminement de la création littéraire ne se nourrit pas inévitablement de la pensée d'autrui ?

[I – Le critère des formes de réécriture]

La réécriture participe de l'imitation, mais elle vise aussi la création dans la mesure où elle doit mettre en évidence les caractéristiques du texte original comme celles de sa nouvelle version. C'est ainsi que l'on définit différentes formes de réécritures qui aboutissent toutes à une œuvre de création.

[1. La création par la forme]

La forme fonde la distinction entre deux textes. C'est ainsi que le pastiche reconnu comme tel est une condition qui fait de la réécriture une création. Le pastiche (de l'italien *pasticcio*, « mélange ») désigne

un ouvrage dans lequel un auteur imite le style d'un autre. Il ne s'agit pas de déformer le texte, ni de l'imiter littéralement. À ce titre, le pastiche est une véritable œuvre de création. Proust a ainsi réalisé de nombreux pastiches, en particulier du style de Flaubert dont il reprend les tics d'écriture, comme son emploi si spécifique de la conjonction de coordination « et », son usage abondant de la comparaison et du passé simple. Le bon pastiche peut donner l'impression qu'il a été écrit par l'auteur pastiché, mais c'est une illusion, car il témoigne souvent de l'originalité de celui qui l'a composé.

[2. La création par imitation]

La réécriture devient une écriture imitative qui n'empêche pas l'œuvre de création. Elle passe alors par la reprise de la structure narrative. C'est le cas de *La Fontaine* qui emprunte le schéma narratif de sa fable « Le Loup et le Chien » aux récits d'Esope et de Phèdre. Pourtant, *La Fontaine* donne un rythme et une dynamique à son récit qui le distingue de ses prédécesseurs et fait de cette fable une œuvre à part entière. Un auteur peut également imiter un style ou un registre. C'est ainsi que la réécriture du mythe de la descente aux Enfers que l'on retrouve chez Homère, Virgile ou Dante utilise souvent le style épique. Mais l'imitation d'un texte est parfois disparate. Or la citation, l'allusion ou la référence participent de la réécriture, et permettent d'en faire une vraie création, puisque ce sont souvent des imitations assumées. La citation rend visible l'intertextualité d'un texte à un autre, alors que l'allusion fait souvent appel à un référentiel commun.

[3. La création par transformation]

La transformation est une condition d'une réécriture garantissant la création d'une œuvre originale. En le transposant d'un genre à un autre ou en l'adaptant à un contexte nouveau, la réécriture d'un texte lui fait subir un certain nombre de transformations. C'est ainsi que la transposition d'un roman au théâtre, comme tenta de le faire Émile Zola pour ses romans naturalistes, ou au cinéma, à l'image du film de Jean Renoir, adaptant pour le grand écran *La Bête humaine* de Zola, est un critère d'originalité de l'œuvre. Le changement de contexte permet également de rendre une œuvre conforme aux attentes d'un nouveau public. C'est ainsi que *La Fontaine* adapte les fables d'Esope qui datent de l'Antiquité en essayant de charmer le public de son siècle. La parodie correspond à un cas particulier de la transposition dans la mesure où elle obéit à des visées différentes : comiques, satiriques, philosophiques. La transformation du style, du genre, du registre garantissent ainsi l'originalité d'une œuvre.

[Transition] Ainsi, les conditions qui font de la réécriture une création se retrouvent dans ses formes qui ainsi expliquées, définissent les critères d'originalité d'une œuvre. Mais les mensonges de la création permettent de trouver d'autres critères.

[II – Les mensonges de la création]

Il est important de montrer que les conditions que nous avons définies restent floues et se heurtent aux mensonges de la création. Il nous faudra alors affiner notre recherche.

[1. Le désaveu du lecteur]

Peut-on encore parler d'une création, quand le lecteur ne s'intéresse plus à ce qu'il lit ? En effet, le danger est grand que l'auteur se sente désinvesti d'une œuvre réécrite. L'intérêt est moins grand s'il ne perçoit pas les visées parodiques, les transpositions de style ou de forme d'un texte. Si l'on n'avait pas pris le temps d'analyser ce qui fait l'originalité de la fable de La Fontaine, n'éprouverait-on pas un sentiment de lassitude à la lecture de chacune de ces quatre fables qui parlent de la même histoire, et qui évoquent la même morale ? L'originalité d'une œuvre ne peut consister dans son seul style. L'histoire importe également. Or la réécriture des grands mythes mesure la limite de la création : comment faire preuve d'originalité, quand on sait que Dom Juan meurt à la fin et que la Tragédie des Atrides condamne chaque membre de la famille d'Antigone ?

[2. L'absence de toute conception propre]

On ne peut nier que parfois la réécriture n'offre une originalité stylistique qu'apparente et un projet artistique pauvre. Comment parler de création alors ? Pourtant il s'agit bien de l'œuvre d'un auteur. C'est le délicat problème du plagiat, car souvent la réécriture n'est pas apparente, elle apparaît au détour d'une phrase, d'expressions ou de pans entiers de la pensée reprise. Comment faire le tri entre ce qui relève de la falsification et du pur hasard ? Les critères que l'on a définis précédemment semblent devenir caduques. Dès lors, l'originalité ne peut sembler que feinte.

[3. La difficulté de trouver des critères]

Ainsi, les conditions qui font de la réécriture une création semblent difficilement décelables et elles montrent l'étroite frontière qui existe entre elles, car elles sont fonction des époques. Si les poètes de la pléiade ne faisaient œuvre d'originalité que dans l'imitation des Anciens, et en particulier des poètes latins, la notion d'imitation littéraire revêt une connotation négative de nos jours. On peut citer le cas de Victor Hugo, qui condamne au XIX^e siècle l'imitation au nom du refus de la règle. Pour lui, l'imitation est conçue comme « la reproduction de la règle », alors que l'authentique création est « production d'un ordre ». Il insiste sur cette idée dans sa Préface à *Cromwell* affirmant qu'il n'y a « ni règles ni modèles ». Aussi, peut-il ajouter : « Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille ». L'imitation est donc clairement perçue comme un travestissement du moi et un obstacle à

l'originalité. On mesure combien cette position d'un Victor Hugo est éloignée de celle de Julien Gracq, écrivain et critique littéraire qui montre que tout livre se nourrit de la littérature qui l'a précédée.

[Transition] Ainsi, les conditions de la création vacillent, et il nous faut admettre que la littérature se nourrit d'elle-même. Peut-être que les conditions qui font de la réécriture une création est le propre plaisir du lecteur.

[III – Le critère du plaisir du lecteur]

[1. Le plaisir de reconnaissance du lecteur]

Ce plaisir est une véritable condition à toute création, et dans certaines formes de réécritures, il prend volontiers la dimension d'un jeu. C'est ainsi que *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau sont des collages de citations qu'il appartient au lecteur cultivé de deviner. Quel plaisir alors de reconnaître tels vers de Baudelaire, ou même une citation de Rimbaud déformée ! La visée première de la parodie reste d'amuser le lecteur, même si l'écrivain qui propose une parodie s'adresse à quelqu'un qui a une certaine culture, et sait reconnaître le texte de référence. C'est par sa portée parodique que la fable de Maxime Léry prend tout son sens, puisqu'il prend à contrepied la morale de La Fontaine, jouant avec les codes du genre.

[2. Le plaisir d'assister au cheminement de la création]

C'est moins la création dans tout ce qu'elle comporte de critères d'originalité, que dans le cheminement de l'écriture que se trouve le principal intérêt de la réécriture. Les pastiches de Proust mettent en jeu sa conception du style qu'il considère « comme la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité ». Ainsi, le pastiche constitue un véritable exercice qui l'aidera dans la rédaction de *À la recherche du temps perdu*. À cet égard, les manuscrits d'écrivains sont particulièrement éclairants, parce qu'ils permettent de pénétrer le mystère de la création. On mesure le travail de réécriture, par la suppression ou la substitution de termes, par les différentes versions d'une même phrase.

[Conclusion]

Les conditions qui font de la réécriture une création paraissent liées aux différentes formes de transposition ou d'imitation d'un texte ; Le critère d'originalité reste garant d'une œuvre ; Pourtant, ces conditions se heurtent aux mensonges de la création que constituent le plagiat, l'imitation pure. Les critères ne se laissent pas établir facilement, car ce qui compte dans la réécriture, c'est le plaisir du lecteur qui pénètre dans le laboratoire de la création. C'est ainsi que Julien Gracq écrit dans *Préférences* (1961) : « Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que

le génie n'est pas autre chose qu'une (...) chimie individuelle, délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement restitue sous une forme inédite (...). »

ÉCRITURE D'INVENTION

Antoine. – Ah que je suis heureux de te revoir !, Olivier, cela fait dix ans que je ne suis pas revenu ici dans cette ville où nous avons passé notre enfance et notre adolescence. Je vois que tu es bien habillé, tu ne dois pas manquer d'argent. J'ai aperçu une femme avec toi et deux enfants, ce sont les tiens ?

Olivier. – C'est exact. Je suis marié, père de deux enfants de cinq et trois ans, je travaille à présent dans une banque et comme ma femme et moi gagnons suffisamment d'argent, nous sommes en train de faire construire une maison au bord de la mer. Je suis heureux, comme tu peux le constater, mais c'est étrange, je ne t'ai pas reconnu. Tu es devenu maigre, et je te trouve fatigué, tu es sûr que tout va bien ?

Antoine. – Rassure-toi moi aussi je suis heureux. Certes, j'admire ton choix de vie, la sécurité que tu as choisie, mais j'ai consacré ma vie entière à la liberté, j'ai choisi d'écrire, et tu sais combien les artistes ne sont pas toujours reconnus dans notre société. On ne vit pas de sa plume. Pourtant, tu ne peux pas imaginer comme j'aime ma liberté, je vis une vie sans contrainte. Je n'ai ni femme, ni enfants, sinon je n'aurais même plus de temps à consacrer à l'écriture et puis je ne travaille que quand j'en ai envie. Parfois, je fais des petits boulots pour pouvoir gagner ma vie. J'arrive toujours à me débrouiller, ce qui me laisse beaucoup de temps libre pour lire, rencontrer d'autres écrivains et parler de littérature jusqu'au bout de la nuit. Je me couche souvent tard, à l'heure où l'aurore se lève. Je respire alors les parfums de la Nature et je prends le temps d'admirer les couleurs chatoyantes.

Olivier. – Tu ne sais pas ce que tu perds ! j'aime ma sécurité, elle me procure une douceur de vivre qui m'offre des repères précis. J'ai toujours vécu dans cette ville, où j'ai mes habitudes, je connais tout le monde. Lorsque j'ai un problème, mon voisin est prêt à m'aider ou lorsque ma femme et moi allons au restaurant, nous pouvons confier sans danger nos enfants à notre voisine.

Antoine. – Mais tu n'as jamais envie de voyager ? Et tous ces projets de tour du monde que tu faisais autrefois ?

Olivier. – Je préfère rester auprès de mes proches. La vie passe si vite et j'ai besoin de sentir mes enfants grandir.

Antoine. – J'ai fait un tour du monde pendant cinq ans. Cette liberté m'a permis de rencontrer de nombreuses personnes, d'aller dans des pays inconnus.

Olivier. – Certes, mais la liberté a un prix, tu as peu de ressources.

Antoine. – Tu ne vois pas que ta sécurité te rend esclave de ta propre vie ?

Sujets supplémentaires

La Poésie

SUJET

11

PAYSAGE ET ÉTAT D'ÂME

Série L, sujet type

Textes

1. SAINT-AMANT, *Œuvres* « L'hiver des Alpes » (1623-1661)
2. ALPHONSE DE LAMARTINE, *Méditations poétiques*, « L'automne » (1820)
3. LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*, « Midi » (1852)
4. FRANCIS PONGE, *Le Parti pris des choses*, « La fin de l'automne » (1942)

Objet d'étude : la poésie

QUESTIONS (4 points)

1. Par quels procédés les auteurs des quatre textes du corpus font-ils de leurs poèmes autre chose qu'une simple description objective des saisons ?
2. En quoi le texte de Francis Ponge se distingue-t-il des trois autres textes du corpus ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous rédigerez un commentaire composé des cinq premières strophes du texte 3 : « Midi, Roi des étés [...] qu'ils n'achèvent jamais. »

2. Dissertation

À propos de poèmes qui évoquent la nature, on utilise souvent l'expression de « paysage état d'âme ». À votre avis, la description d'un paysage, l'évocation d'une saison ne peuvent-elles être poétiques que si elles expriment l'état d'âme du poète ? Vous appuierez votre réflexion sur les textes du corpus et sur d'autres textes à votre gré.

3. Écriture d'invention

En vous inspirant du texte 4, « La fin de l'automne », de F. Ponge, vous rédigerez un texte décrivant une autre saison à votre choix. Dans cette évocation, vous vous efforcerez de retrouver les procédés d'écriture et la tonalité du texte de F. Ponge.

CORPUS

■ Texte 1 : SAINT-AMANT, *Œuvres* (1623-1661)

L'hiver des Alpes

Ces atomes de feu qui sur la neige brillent,
Ces étincelles d'or, d'azur et de cristal,
Dont l'hiver, au soleil, d'un lustre¹ oriental
Par ses cheveux blancs que les vents éparpillent,
Ce beau coton du ciel de quoi les monts s'habillent,
Ce pavé transparent fait du second métal²,
Et cet air net et sain, propre à l'esprit vital,
Sont si doux à mes yeux que d'aise ils en pétillent.
Cette saison me plaît, j'en aime la froideur ;
Sa robe d'innocence et de pure candeur
Couvre en quelques façons les crimes de la terre.
Aussi l'Olympien³ la voit d'un front humain,
Sa colère l'épargne, et jamais le tonnerre
Pour désoler ses jours ne partit de sa main.

1. *Lustre* : éclat.

2. *Le second métal* : l'argent, qui vient après l'or dans la hiérarchie des métaux et des âges.

3. *L'Olympien* : Jupiter.

■ Texte 2 : ALPHONSE DE LAMARTINE, *Méditations poétiques* (1820)

L'automne

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure,
Feuillages jaunissants sur les gazons épars !
Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards !
Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire ;
J'aime à revoir encor pour la dernière fois,
Ce soleil pâissant, dont la faible lumière
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois.

- Oui, dans ces jours d'automne où la nature expire,
 10 À ses regards voilés je trouve plus d'attraits ;
 C'est l'adieu d'un ami, c'est le dernier sourire
 Des lèvres que la mort va fermer pour jamais.
 Ainsi, prêt à quitter l'horizon de la vie,
 Pleurant de mes longs jours l'espoir évanoui,
 15 Je me retourne encore, et d'un regard d'envie
 Je contemple ses biens dont je n'ai pas joui.
 Terre, soleil, vallons, belle et douce nature,
 Je vous dois une larme aux bords de mon tombeau ;
 L'air est si parfumé ! la lumière est si pure !
 20 Aux regards d'un mourant le soleil est si beau ! [...]

■ Texte 3 : LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques* (1852)

Midi

- Midi, Roi des étés, épandu sur la plaine,
 Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
 Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine ;
 La Terre est assoupie en sa robe de feu.
 5 L'étendue est immense, et les champs n'ont point d'ombre,
 Et la source est tarie où buvaient les troupeaux ;
 La lointaine forêt, dont la lisière est sombre,
 Dort là-bas, immobile, en un pesant repos.
 Seuls, les grands blés mûris, tels qu'une mer dorée,
 10 Se déroulent au loin, dédaigneux du sommeil ;
 Pacifiques enfants de la Terre sacrée,
 Ils épuisent sans peur la coupe du Soleil.
 Parfois, comme un soupir de leur âme brûlante,
 Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
 15 Une ondulation majestueuse et lente
 S'éveille, et va mourir à l'horizon poudreux¹.
 Non loin, quelques bœufs blancs, couchés parmi les herbes,
 Bavent avec lenteur sur leurs fanons² épais,
 Et suivent de leurs yeux languissants et superbes
 20 Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais.
 Homme, si le cœur plein de joie et d'amertume
 Tu passais vers midi dans les champs radieux,
 Fuis ! la Nature est vide et le Soleil consume ;
 Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux.

Mais si, désabusé des larmes et du rire,
 Altéré³ de l'oubli de ce monde agité,
 Tu veux, ne sachant plus pardonner ou maudire,
 Goûter une suprême et morne volupté,
 Viens ! Le Soleil te parle en paroles sublimes ;
 Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin ;
 Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
 Le cœur trempé sept fois dans le Néant divin.

1. *Poudreux* : poussiéreux.

2. *Fanons* : replis de peau qui pendent sous le cou des bœufs.

3. *Altéré* : assoiffé, avide.

■ Texte 4 : FRANCIS PONGE, *Le Parti pris des choses* (1942)

La fin de l'automne

Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide. Les feuilles mortes de toutes essences macèrent dans la pluie. Pas de fermentation, de création d'alcool : il faut attendre jusqu'au printemps l'effet d'une application de compresses sur une jambe de bois.

Le dépouillement se fait en désordre. Toutes les portes de la salle de scrutin s'ouvrent et se ferment, claquant violemment. Au panier, au panier ! La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits.

Puis elle se lève brusquement de sa table de travail. Sa stature aussitôt paraît immense. Décoiffée, elle a la tête dans la brume. Les bras ballants, elle aspire avec délices le vent glacé qui lui rafraîchit les idées. Les jours sont courts, la nuit tombe vite, le comique perd ses droits.

La terre dans les airs parmi les autres astres reprend son air sérieux. Sa partie éclairée est plus étroite, infiltrée de vallées d'ombre. Ses chaussures, comme celles d'un vagabond, s'imprègnent d'eau et font de la musique.

Dans cette grenouillière¹, cette amphibiguité² salubre, tout reprend forme, saute de pierre en pierre et change de pré. Les ruisseaux se multiplient.

Voilà ce qui s'appelle un beau nettoyage, et qui ne respecte pas les conventions ! Habillé comme nu, trempé jusqu'aux os.

Et puis cela dure, ne sèche pas tout de suite. Trois mois de réflexion salubre dans cet état ; sans réaction vasculaire³, sans peignoir ni gant de crin. Mais sa forte constitution y résiste.

Aussi, lorsque les petits bourgeons recommencent à poindre, savent-ils ce qu'ils font et de quoi il retourne – et s'ils se montrent avec précaution, gourds et rougeauds, c'est en connaissance de cause.

Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci.

1. *Grenouillerie* : mot créé par F. Ponge.

2. *Amphibiguïté* : mot créé par F. Ponge.

3. *Vasculaire* : qui concerne les vaisseaux sanguins.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Les quatre textes réunis sont des poèmes que rapproche leur thème : la description de la nature ; les titres évoquent soit des saisons : « L'hiver », « L'automne », soit une heure du jour associée à une saison, l'été : « Midi ». Les quatre poèmes sont d'époques diverses, du ^{xvii}e au ^{xx}e siècle, et se rattachent à des mouvements littéraires variés : baroque pour Saint-Amant, romantisme pour Lamartine, Parnasse pour Leconte de Lisle. Le texte de Ponge contraste à plusieurs titres avec les trois autres, et peut sembler une « réécriture » cherchant à renouveler le thème rebattu de l'automne, répondant ainsi de loin à celui de Lamartine.

QUESTIONS

■ Question 1

L'idée sous-jacente à la question est que la « simple description » d'un phénomène aussi banal que le cycle annuel des saisons n'est pas en soi un thème poétique, et pourrait aussi bien figurer dans un roman, voire dans un traité de sciences naturelles. Il s'agit donc d'identifier ce qui permet de reconnaître en ces textes des « poèmes » (encore qu'une discussion reste possible à propos du texte de Ponge). La formule « par quels procédés » peut concerner les figures de style, mais aussi la façon de traiter le thème, et les modalités de l'énonciation. Faute de pouvoir faire un relevé exhaustif, on notera en priorité les procédés communs à plusieurs textes, voire aux quatre, s'il s'en trouve.

■ Question 2

On ne s'arrêtera pas au trait distinctif le plus apparent, l'emploi de la prose et non du vers. Ici encore, le libellé, formulé de façon vague : « en quoi », invite à examiner le fond aussi bien que la forme, l'énoncé comme l'énonciation.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

La lecture du poème, que le corpus présente dans son intégralité, oriente tout de suite vers un plan simple.

On prendra tout d'abord le passage pour ce qu'il est : la description très visuelle et clairement organisée d'un paysage saisi au moment le plus chaud de l'année : midi en été. Leconte de Lisle organise méthodiquement son texte, et le commentaire peut suivre cet ordre : on étudiera successivement les éléments naturels (strophe 1), la végétation (strophes 2 à 4) et les animaux (strophe 5).

Mais en même temps, on comprend que cette description prépare la méditation qui lui fait suite, et on peut déjà, dès cette partie descriptive, déceler l'interprétation qu'en donnera l'auteur : ce paysage ne semble accorder aucune place à l'homme, et il est placé sous le signe du silence et de l'immobilité, et on peut y lire une figure du néant.

Plan

- I. Un tableau.
- II. Une interprétation.

■ *Dissertation*

Analyse du sujet

Le « paysage état d'âme » est une notion désormais associée à une conception sentimentale et essentiellement romantique de la poésie, mais devenue quelque peu triviale à force d'avoir trop servi, et qui semble subordonner le thème de la nature à celui du sentiment, comme si la nature ne devait pas être un thème poétique en soi.

Les expressions « la description d'un paysage, l'évocation d'une saison » rendent compte des quatre textes du corpus, réunis par le thème des saisons, et qui sont, au moins en partie, descriptifs ; le terme de « nature » qui englobe ces deux expressions désigne un des grands thèmes de la poésie ; mais la nature peut apparaître aussi dans d'autres genres littéraires. D'où la question : à quelles conditions le thème de la nature relève-t-il de la poésie ?

Recherche d'un plan

Un plan peut se tirer de la formule « ... ne peuvent être poétiques que si elles expriment l'état d'âme... » Elle suggère en effet, dans un premier temps, que le thème de la nature est lyrique (et souvent élégiaque), c'est-à-dire qu'elle fournit un support à l'expression d'une affectivité.

Mais elle invite aussi à explorer d'autres voies :

– ou bien le poète exprime, à propos de la nature, autre chose qu'un état d'âme, comme Leconte de Lisle, qui tire une philosophie d'un paysage ; le poème devient alors « méditation » ;

– ou bien le poète n'exprime rien « à propos » de la nature, mais s'efforce de l'exprimer, de rendre compte des choses inanimées, qui n'ont pas en soi partie liée avec le langage.

Plan

I. États d'âme.

II. États d'esprit.

III. État des lieux.

■ *Écriture d'invention*

Ce sujet demande de produire un texte sensiblement plus court que d'autres sujets d'invention ; il doit avoir en effet, pour se conformer à l'énoncé, une longueur comparable à celle du texte de Ponge. Chaque mot doit donc en être soigneusement concerté.

Pour rédiger un « à la manière de » Ponge, il faut scruter de près l'exemple fourni, « La fin de l'automne », et procéder, avant toute écriture, à une analyse minutieuse de cet exemple.

La comparaison des textes de Lamartine et de Ponge, qui portent sur le même sujet, met en évidence une première série de caractéristiques propres à celui de Ponge : outre que ce dernier est écrit en prose et non en vers, il est dépourvu de tout sentimentalisme, de tout caractère élégiaque, et n'appartient pas au genre du « paysage état d'âme ». La première personne, qui n'apparaît discrètement qu'à la dernière ligne, concerne non l'homme mais le poète. On évitera donc de donner au pastiche de Ponge aucun des caractères de celui de Lamartine.

L'examen du texte de Ponge en lui-même fournit une deuxième série de caractéristiques. On observe sur l'ensemble de ce texte un ton péremptoire dû à l'usage exclusif du présent de vérité générale, qui fait de chaque affirmation une sorte de maxime. On observe également l'absence de tous les clichés relatifs à l'automne, et la volonté de présenter de façon originale cette saison qui a inspiré bien des devanciers de Ponge. On fera de même dans le pastiche, quelle que soit la saison décrite. On pourra reproduire aussi la disposition en brefs paragraphes.

Ponge pratique le néologisme : « grenouilleries, amphibiguité ». Dans le paragraphe 1, « une tisane froide » est une métaphore descriptive (à y regarder de près, l'automne est effectivement une tisane froide) qui propose au lecteur un très important changement d'échelle, entre un phénomène naturel et le contenu d'une tasse de thé. Même contraste d'échelle au paragraphe 4. Au paragraphe 2, « dépouillement » est pris

dans un double sens : les arbres se dépouillent de leurs feuilles, on dépouille un vote ; d'où la métaphore de la phrase suivante. De même « feuille » est pris dans ses deux sens de « feuille d'arbre » et « feuille de papier » sur laquelle on écrit, d'où l'image de la Nature écrivain (poète ?) : « La Nature déchire ses manuscrits. » Ponge ne refuse pas la personnification : « la Nature », aux paragraphes 2 et 3, « la terre », au paragraphe 4, mais en renouvelle le contenu. Le discours est non conformiste, souvent ironique.

On s'efforcera donc de reproduire dans le texte à rédiger tout ou partie de ces caractéristiques qui font l'originalité du texte de Ponge. On notera enfin que celui-ci peut sembler, à l'occasion, obscur ; et on pourra introduire quelques formules dont le sens ne soit pas évident à première lecture.

Le Théâtre

SUJET

12

LE TRAGIQUE

Séries ES-S, sujet type

Textes

1. Blaise PASCAL, *Pensées*, 139 (posthume, 1670)
2. Jean RACINE, *Bérénice*, V, 7 (1670)
3. Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, V, 7 (1834)
4. Jean ANOUILH, *Antigone* (1944)

Objet d'étude : le théâtre

QUESTIONS (4 points)

1. Quelles ressemblances et quelles différences relevez-vous entre Pascal, Musset et Anouilh dans leur réflexion sur l'action humaine ?
2. Lequel de ces quatre textes propose, selon vous, la conception la plus originale du tragique ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous ferez un commentaire composé de la tirade de Bérénice.

2. Dissertation

À partir des textes du corpus, des œuvres étudiées en classe et de vos lectures personnelles, vous proposerez dans un devoir argumenté, une définition du tragique, en vous appuyant à la fois sur des échantillons de la pensée tragique et de la scène tragique.

3. Écriture d'invention

Voici un extrait des *Entretiens radiophoniques* de Robert Mallet avec Paul Léautaud (1950-1951). Paul Léautaud est écrivain et critique dramatique (1872-1956), Robert Mallet, journaliste.

Robert MALLET – « Vous dites [...] que rien n'est plus contraire à l'esprit et au caractère de notre théâtre que les tragédies de Corneille et de Racine [...]. Vous avez l'impression que la tragédie correspond simplement à un moment de la pensée française ? »

Paul LÉAUTAUD – Je trouve que c'est un ornement d'une époque.

Robert MALLET – Ce serait donc une mode à vos yeux ?

Paul LÉAUTAUD – Oui, si vous voulez... »

Vous poursuivez ce dialogue en y apportant les deux modifications suivantes :

- vous le transformez en un débat sur l'intérêt de la tragédie classique ;
- vous remplacez les deux interlocuteurs par A et B.

CORPUS

■ Texte 1 : PASCAL, *Pensées*, 139 (posthume, 1670)

Divertissement. – Quand je m'y suis mis quelquefois, à considérer les diverses agitations des hommes, et les périls et les peines où ils s'exposent dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et si souvent mauvaises, etc., j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne savoir pas demeurer au repos, dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller au siège d'une place. On n'achètera une charge à l'armée si cher, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville ; et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir.

Mais quand j'ai pensé de plus près, et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près.

Quelque condition qu'on se figure, si l'on assemble tous les biens qui peuvent nous appartenir, la royauté est le plus beau poste du monde, et cependant qu'on s'en imagine, accompagné de toutes les satisfactions qui peuvent le toucher. S'il est sans divertissement, et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est, cette félicité languissante ne le soutiendra point, il tombera par nécessité dans les vues qui le menacent, des révoltes qui peuvent arriver, et enfin de la mort et des maladies qui sont inévitables ; de sorte que, s'il est sans ce qu'on appelle divertissement, le voilà malheureux, et plus malheureux que le moindre de ses sujets, qui joue et se divertit.

■ **Texte 2 :** Jean RACINE, *Bérénice*, acte V, scène 7 (v. 1469-1506)

Bérénice, reine de Palestine, est aimée de Titus, mais ne peut l'épouser car la loi de Rome s'y oppose. Antiochus l'aime sans espoir.

BÉRÉNICE, *se levant.*

Arrêtez, arrêtez. Princes trop généreux,
En quelle extrémité me jetez-vous tous deux !
Soit que je vous regarde ou que je l'envisage,
Partout du désespoir je rencontre l'image.

- 5 Je ne vois que des pleurs, et je n'entends parler
Que de trouble, d'horreurs, de sang prêt à couler.
(À Titus.) Mon cœur vous est connu, Seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupiner pour l'empire.
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars
- 10 N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.
J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avouerais, je me suis alarmée :
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais¹ mon erreur, et vous m'aimez toujours.
- 15 Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes :
Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux,
Dans le temps que Titus attire tous ses vœux
Et que de vos vertus il goûte les prémices²,
- 20 Se voie en un moment enlever ses délices.
Je crois, depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour,
Vous avoir assuré d'un véritable amour.
Ce n'est pas tout : je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste :
- 25 Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, Seigneur. Régnez ; je ne vous verrai plus.
(À Antiochus.) Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même
Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime
Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.
- 30 Vivez, et faites-vous un effort généreux.
Sur Titus et sur moi réglez votre conduite :
Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte.
Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.
Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
- 35 De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse

Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.
 Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.
 (À Titus.) Pour la dernière fois, adieu, Seigneur.

ANTIOCHUS.

Hélas.

1. Reconnais.
2. Premières marques.

■ **Texte 3 :** Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, acte V, scène 7 (1834)

Lorenzaccio a tué le tyran de Florence, le duc Alexandre. Jadis vertueux, il avait décidé de s'avilir pour devenir le compagnon de débauche du duc. Mais son acte justicier n'a trouvé aucun écho. Philippe Strozzi est le chef des républicains.

SCÈNE VII. – Venise. – Le cabinet de Strozzi.

[...] PHILIPPE. – Votre gaieté est triste comme la nuit ; vous n'êtes pas changé, Lorenzo.

LORENZO. – Non, en vérité ; je porte les mêmes habits, je marche toujours sur mes jambes, et je bâille avec ma bouche ; il n'y a de changé en moi qu'une misère : c'est que je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc.

PHILIPPE. – Partons ensemble ; redevenez un homme ; vous avez beaucoup fait, mais vous êtes jeune.

LORENZO. – Je suis plus vieux que le bisaïeul de Saturne¹ ; je vous en prie, venez faire un tour de promenade.

PHILIPPE. – Votre esprit se torture dans l'inaction, c'est là votre malheur. Vous avez des travers, mon ami.

LORENZO. – J'en conviens ; que les républicains n'aient rien fait à Florence, c'est là un grand travers de ma part. Qu'une centaine de jeunes étudiants, braves et déterminés, se soient fait massacrer en vain ; que Côme, un planteur de choux², ait été élu à l'unanimité, oh ! je l'avoue, je l'avoue, ce sont là des travers impardonnables, et qui me font le plus grand tort.

PHILIPPE. – Ne raisonnons pas sur un événement qui n'est pas achevé. L'important est de sortir d'Italie ; vous n'avez pas encore fini sur la terre.

Lorenzo. – J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement.

PHILIPPE. – N'avez-vous pas été heureux autrement que par ce meurtre ? Quand vous ne devriez faire désormais qu'un honnête homme, qu'un artiste, pourquoi voudriez-vous mourir ?

LORENZO. – Je ne puis que vous répéter mes propres paroles : Philippe, j'ai été honnête. Peut-être le redeviendrais-je sans l'ennui qui me prend. j'aime encore le vin et les femmes ; c'est assez, il vrai, pour faire de moi un débauché, mais ce n'est pas assez pour me donner envie de l'être. Sortons, je vous en prie.

PHILIPPE. – Tu te feras tuer dans toutes ces promenades ?

30 LORENZO. – Cela m’amuse de les voir. La récompense est si grosse qu’elle les rend presque courageux. Hier, un grand gaillard à jambes nues m’a suivi un gros quart d’heure au bord de l’eau, sans pouvoir se déterminer à m’assommer. Le pauvre homme portait une espèce de couteau long comme une broche ; il le regardait d’un air si penaud qu’il me faisait pitié ;
35 c’était peut-être un père de famille qui mourait de faim.

PHILIPPE. – O Lorenzo, Lorenzo ! ton cœur est très malade. C’était sans doute un honnête homme : pourquoi attribuer à la lâcheté du peuple le respect pour les malheureux ?

LORENZO. – Attribuez cela à ce que vous voudrez. Je vais faire un tour au
40 Rialto³. (*Il sort.*)

PHILIPPE, *seul*. – Il faut que je le fasse suivre par quelqu’un de mes gens. Holà ! Jean ! Pippo ! holà ! (*Entre un domestique.*) Prenez une épée, vous et un autre de vos camarades, et tenez-vous à une distance convenable du seigneur Lorenzo, de manière à pouvoir le secourir si on l’attaque.

45 JEAN. – Oui, monseigneur. (*Entre Pippo.*)

PIPO. – Monseigneur, Lorenzo est mort. Un homme était caché derrière la porte, qui l’a frappé par derrière comme il sortait.

PHILIPPE. – Courons vite ; il n’est peut-être que blessé.

PIPO. – Ne voyez-vous pas tout ce monde ? Le peuple s’est jeté sur lui.
50 Dieu de miséricorde ! on le pousse dans la lagune.

PHILIPPE. – Quelle horreur ! quelle horreur ! Eh quoi ! pas même un tombeau ! (*Il sort.*)

1. Dieu du temps.

2. Côme de Médicis, successeur d’Alexandre.

3. Port de Venise.

■ Texte 4 : Jean ANOUILH, *Antigone* (1944)

LE CHŒUR

Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n’a plus qu’à se dérouler tout seul. C’est cela qui est commode dans la tragédie. On donne le petit coup de pouce pour que cela démarre, rien, un regard pendant une seconde à une fille qui passe et lève le bras dans la rue, une envie d’honneur un beau matin, au réveil, comme de quelque chose qui se mange, une
5 question de trop qu’on se pose un soir... C’est tout. Après, on n’a plus qu’à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul. C’est minutieux, bien huilé depuis toujours. La mort, la trahison, le désespoir sont là, tout prêts, et les éclats, et les orages, et les silences, tous les silences : le
10 silence quand le bras du bourreau se lève à la fin, le silence au commencement quand les deux amants sont nus l’un en face de l’autre pour la pre-

mière fois, sans oser bouger tout de suite, dans la chambre sombre, le silence quand les cris de la foule éclatent autour du vainqueur – et on dirait un film dont le son s'est enrayé, toutes ces bouches ouvertes dont il ne sort rien, toute cette clameur qui n'est qu'une image, et le vainqueur, déjà vaincu, seul au milieu de son silence...

C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme ! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, – pas à gémir, non, pas à se plaindre, – à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. Et pour rien : pour se le dire à soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin !

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Le corpus présente une pensée tragique (un extrait des *Pensées* de Pascal) deux échantillons du théâtre tragique (le dénouement d'une tragédie, *Bérénice*, et celui d'un drame romantique), *Lorenzaccio*, et un extrait de l'*Antigone* d'Anouilh, qui est à la fois une scène de théâtre et une réflexion sur le tragique.

QUESTIONS

■ Question 1

La question porte sur la possibilité qu'ont les hommes de changer le cours des choses par l'action et, par conséquent, sur leur marge de liberté.

■ Question 2

Le tragique ne se confond pas avec la tragédie, qui est une pièce de théâtre, il la dépasse : il englobe toute œuvre littéraire qui évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'une fatalité qui pèse sur sa vie.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ Commentaire

L'auteur et l'œuvre : *Bérénice* est la cinquième tragédie de Racine et la deuxième dont l'argument est tiré de l'histoire romaine. Fils de l'empereur Vespasien, Titus s'est épris de la reine de Palestine, Bérénice, pendant la campagne de Judée (70 après J.-C.). Devenu empereur à son tour, il veut épouser la reine, mais la loi romaine s'y oppose. La tragédie est l'illustration de la phrase de l'historien latin Suétone : « *invitus invitam dimisit* » (« il la renvoya malgré lui, malgré elle »). Le personnage d'Antiochus est inventé par Racine. Le dénouement (V, 7) doit apporter une issue au conflit tragique et fixer le sort des personnages.

La préface de *Bérénice* marque une date importante dans l'histoire du théâtre, parce qu'elle propose une définition toute nouvelle de la tragédie : il est vivement recommandé de la relire et de méditer la dernière phrase du premier paragraphe.

Recherche d'un plan

On se demandera d'abord si la dernière scène apporte une solution au conflit tragique. Cette solution est énoncée dans les vers 16 à 26 : Bérénice accepte de sacrifier son bonheur personnel à Rome et renonce à la tentation du suicide. On cherchera les raisons d'une telle décision. Le sort des trois personnages est fixé par Bérénice aux vers 26 (Titus régnera sur l'Empire romain, Bérénice quitte Rome) et 31 (Antiochus est invité à montrer le même esprit de sacrifice). Ce qui frappe dans ce dénouement, c'est l'absence de morts et la noblesse d'âme de Bérénice, héroïne de type plus cornélien que racinien. Le commentaire dégagera donc l'originalité du dénouement, qui propose une nouvelle conception du tragique.

Plan

- I. Un dénouement original.
- II. Une nouvelle conception du tragique.
- III. Une héroïne qui force l'admiration.

■ Dissertation

La question porte sur l'essence du tragique.

Le tragique dépasse le genre tragique, qui englobe la tragédie antique (grecque), la tragédie classique (Corneille et Racine), le drame romantique (dans *Hernani*, *Lorenzaccio*, *Chatterton*... le héros meurt) ou moderne (pièces noires d'Anouilh, théâtre de Sartre, nouveau théâtre). Le tragique et la prise de conscience douloureuse d'une fatalité qui pèse sur la vie de l'homme (le destin), sur sa condition de mortel ou encore sur sa nature (la bête humaine).

La réflexion peut s'organiser soit autour de la fatalité et de la mort, terme inéluctable de la vie humaine, soit autour de la lutte (vaine ?) contre cette fatalité. Pierre-Henri Simon, par exemple, s'interroge sur le tragique en ces termes : « Qu'est-ce que le tragique sinon le sentiment d'une résistance obscure et insensée contre laquelle se brise la force de liberté et de raison qui est en l'homme ? »

Plan

On s'orientera vers un plan dialectique si l'on choisit la deuxième hypothèse de travail, le plan analytique pour la première : ce sera le nôtre. La question appelant une définition du tragique, cette définition sera double : la pensée de la mort et la conscience d'une fatalité.

I. Le tragique ou la certitude de la mort.

II. Le tragique ou le sentiment douloureux de la fatalité.

■ Écriture d'invention

Le dialogue demandé est un débat littéraire. Le mot « débat » implique l'échange de points de vue opposés.

La thèse de Paul Léautaud (la tragédie est une production du siècle de Louis XIV) peut être justifiée par d'autres arguments (tirés de la comparaison avec d'autres œuvres, de la thèse de Renan [« La véritable admiration est historique »], de l'histoire).

Elle doit être discutée, car nous continuons, depuis plus de trois siècles, à lire et à représenter des tragédies classiques : personnages, psychologie, situation, enjeux sont éternels. La thèse opposée est donc l'universalité de la tragédie classique.

Le débat devra aboutir à une conclusion clairement exprimée.

Plan

I. La tragédie classique, « un ornement d'une époque ».

II. Mais dont la situation et les personnages restent éternellement vrais.

VOIR SANS ÊTRE VU

Séries ES-S, sujet type

Textes

1. MARIVAUX, *La Dispute*, scènes 1 et 2 (1744)
2. MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Acte I, scène 4 (1730)

Objet d'étude : le théâtre

QUESTIONS (4 points)

1. Pour chacun des deux textes, présentez en une phrase ou deux, le dispositif mis en place pour permettre aux personnages d'en observer d'autres à leur insu. Dans chacun des deux cas, quel est le statut du spectateur assistant à la représentation de ces pièces ? Quelles sont les autres ressemblances entre les deux textes ?
2. Ces deux textes vous semblent-ils appartenir au registre comique ? Justifiez votre réponse par des indices précis.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous rédigerez un commentaire composé de la tirade du Prince dans la scène 2 de *La Dispute* : « Voici le fait : il y a dix-huit ans ou dix-neuf ans... de quelque côté qu'ils sortent de chez eux. Partons. »

2. Dissertation

Le spectateur de théâtre est-il un voyeur ? N'est-il que cela ?

Vous appuierez votre réflexion sur les deux textes du corpus, et sur d'autres textes de théâtre à votre gré.

3. Écriture d'invention

Vous imaginerez que, dans *La Dispute*, Hermiane, profondément scandalisée par l'expérience menée en vue du spectacle auquel le Prince la convie, refuse d'assister à ce spectacle et quitte la scène. Peu après, elle écrit et adresse au Prince un mémoire dans lequel elle expose l'ensemble de ses arguments et de ses sentiments.

Vous rédigerez ce mémoire, en évitant autant que possible les anachronismes de pensée et d'expression, la pièce de Marivaux datant de 1744.

CORPUS

■ Texte 1 : MARIVAUX, *La Dispute*, scènes 1 et 2 (1744)

SCÈNE PREMIÈRE

Le PRINCE, HERMIANE, CARISE, MESROU

HERMIANE

Où allons-nous, Seigneur, voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise.

LE PRINCE, *en riant*

Tout y est prêt.

HERMIANE

Je n'y comprends rien ; qu'est-ce que c'est que cette maison, où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier, que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent. Où me menez-vous ?

LE PRINCE

À un spectacle très curieux : vous savez la question que nous agitâmes hier au soir. Vous souteniez, contre toute ma cour, que ce n'était pas votre sexe, mais le nôtre, qui avait le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour.

HERMIANE

Oui, Seigneur, je le soutiens encore. La première inconstance ou la première infidélité n'a pu commencer que par quelqu'un d'assez hardi pour ne rougir de rien. Oh ! comment veut-on que les femmes, avec la pudeur et la timidité naturelles qu'elles avaient, et qu'elles ont encore depuis que le monde et sa corruption durent, comment veut-on qu'elles soient tombées les premières dans des vices de cœur qui demandent autant d'audace, autant de libertinage de sentiment, autant d'effronterie que ceux dont nous parlons ? Cela n'est pas croyable.

LE PRINCE

Pour bien savoir si la première inconstance ou la première infidélité est venue d'un homme, comme vous le prétendez, il faudrait avoir assisté au commencement du monde et de la société.

HERMIANE

Sans doute, mais nous n'y étions pas.

LE PRINCE

Nous allons y être ; oui, les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, ou du moins tels qu'ils ont dû être : ce ne seront peut-être pas les mêmes aventures, mais ce seront les mêmes caractères ; vous allez voir le même état de cœur, des âmes tout aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible. (*À Carise et Mesrou*) Carise, et vous, Mesrou, partez, et, quand il sera temps que nous nous retirions, faites le signal dont nous sommes convenus. (*À sa suite*) Et vous, qu'on nous laisse.

SCÈNE II

HERMIANE, LE PRINCE

HERMIANE

Vous excitez ma curiosité, je l'avoue.

LE PRINCE

Voici le fait : il y a dix-huit ou dix-neuf ans que la dispute¹ d'aujourd'hui s'éleva à la cour de mon père, s'échauffa beaucoup et dura très longtemps. Mon père, naturellement assez philosophe, et qui n'était pas de
 35 votre sentiment, résolut de savoir à quoi s'en tenir, par une épreuve qui ne laissât rien à désirer. Quatre enfants au berceau, deux de votre sexe et deux du nôtre, furent portés dans la forêt où il avait fait bâtir cette maison exprès pour eux, où chacun d'eux fut logé à part, et où actuellement même
 40 il occupe un terrain dont il n'est jamais sorti, de sorte qu'ils ne se sont jamais vus. Ils ne connaissent encore que Mesrou et sa sœur² qui les ont élevés, et qui ont toujours eu soin d'eux, et qui furent choisis de la couleur
 45 dont ils sont³, afin que leurs élèves en fussent plus étonnés quand ils verraient d'autres hommes. On va donc pour la première fois leur laisser la liberté de sortir de leur enceinte, et de se connaître ; on leur a appris la
 50 langue que nous parlons ; on peut regarder le commerce qu'ils vont avoir ensemble comme le premier âge du monde ; les premières amours vont recommencer, nous verrons ce qui en arrivera. (*Ici, on entend un bruit de trompettes.*) Mais hâtons-nous de nous retirer, j'entends le signal qui nous en avertit, nos jeunes gens vont paraître ; voici une galerie qui règne tout le
 long de l'édifice, et d'où nous pourrons les voir et les écouter, de quelque côté qu'ils sortent de chez eux. Partons.

1. *La dispute* : la discussion.

2. *Sa sœur* : Carise.

3. *La couleur qu'ils sont* : Carise et Mesrou sont noirs.

■ **Texte 2** : MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte I, scène 4 (1730)

Monsieur Orgon est le père de Mario et de Silvia. Dorante et Silvia ont été fiancés par leurs pères, mais ne se sont jamais encore rencontrés. Silvia vient de quitter la scène.

ACTE I, SCÈNE 4

MONSIEUR ORGON, MARIO

MONSIEUR ORGON

Ne l'amusez pas¹, Mario ; venez, vous saurez de quoi il s'agit.

MARIO

Qu'y a-t-il de nouveau, Monsieur ?

MONSIEUR ORGON

Je commence par vous recommander d'être discret sur ce que je vais vous dire au moins.

MARIO

Je suivrai vos ordres.

MONSIEUR ORGON

Nous verrons Dorante aujourd'hui ; mais nous ne le verrons que déguisé.

MARIO

Déguisé ! viendra-t-il en partie de masque² ? lui donnerez-vous le bal ?

MONSIEUR ORGON

Écoutez l'article³ de la lettre du père. Hum... « Je ne sais au reste ce que vous penserez d'une imagination⁴ qui est venue à mon fils ; elle est bizarre, il en convient lui-même, mais le motif en est pardonnable et même délicat ; c'est qu'il m'a prié de lui permettre de n'arriver d'abord chez vous que sous la figure de son valet, qui de son côté fera le personnage de son maître. »

MARIO

Ah ! ah ! cela sera plaisant.

MONSIEUR ORGON

Écoutez le reste... « Mon fils sait combien l'engagement qu'il va prendre est sérieux, et il espère, dit-il, sous ce déguisement de peu de durée, saisir quelques traits du caractère de notre future et la mieux connaître, pour se régler ensuite sur ce qu'il doit faire, suivant la liberté que nous sommes convenus de leur laisser. Pour moi, qui m'en fie bien à ce que vous m'avez dit de votre aimable fille, j'ai consenti à tout, en prenant la précaution de vous avertir quoiqu'il m'ait demandé le secret de votre côté ; vous en userez là-dessus avec la future comme vous le jugerez à propos... » Voilà ce que le père m'écrit. Ce n'est pas tout, voici ce qui arrive : c'est que votre sœur, inquiète de son côté sur le chapitre de Dorante, dont elle ignore le secret, m'a demandé de jouer ici la même comédie, et cela précisément pour observer Dorante, comme Dorante veut l'observer. Qu'en dites-vous ? Savez-vous rien de plus particulier⁵ que cela ? Actuellement, la maîtresse et la suivante se travestissent. Que me conseillez-vous, Mario ? Avertirai-je votre sœur ou non ?

MARIO

Ma foi, Monsieur, puisque les choses prennent ce train-là, je ne voudrais pas les déranger, et je respecterais l'idée qui leur est inspirée à l'un et à l'autre ; il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous les deux sous ce déguisement ; voyons si leur cœur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent ? Peut-être que Dorante prendra du goût pour ma sœur, toute soubrette qu'elle sera, et cela serait charmant pour elle.

MONSIEUR ORGON

Nous verrons un peu comment elle se tirera d'intrigue.

MARIO

C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir. Je veux me trouver au début, et les agacer⁶ tous deux.

1. *Ne l'amusez pas* : ne lui faites pas perdre son temps.
2. *En partie de masque* : en costume, comme dans un bal masqué.
3. *L'article* : le passage.
4. *Une imagination* : une idée.
5. *Particulier* : singulier, original.
6. *Agacer* : provoquer.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Nous sommes en présence de scènes d'exposition de deux comédies du même auteur, Marivaux. Ces deux pièces, séparées dans sa production d'une quinzaine d'années, appartiennent à deux catégories différentes de son œuvre ; *La Dispute*, pièce en un acte, se présente comme une « utopie », tandis que *Le Jeu de l'amour et du hasard*, pièce en trois actes, relève de ce qu'on appelle le « marivaudage ». Ces deux scènes ont été rapprochées en raison de leur fonction dramatique commune : la mise en place d'un dispositif (différent dans chacune des deux pièces) permettant à certains personnages d'en observer d'autres à l'insu de ces derniers.

QUESTIONS

■ Question 1

La première sous-question est un exercice de résumé et de réécriture ; il s'agit de reformuler de façon plus abstraite ce qui est expliqué par le Prince et Monsieur Orgon sous forme de tirade théâtrale.

Le statut du spectateur assistant à ces deux pièces est compliqué par le fait que dans ces pièces, certains personnages sont eux-mêmes spectateurs de la représentation que leur donnent, à leur insu, d'autres personnages.

■ Question 2

La question porte sur la distinction entre *genre* (les deux pièces de Marivaux sont présentées comme des comédies), et *registre*. La simple lecture montre que l'extrait du *Jeu* est plus comique que celui de *La Dispute* ; reste à confirmer cette impression par une étude précise du vocabulaire.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ **Commentaire**

Face à un extrait d'une pièce de théâtre, il convient d'abord de s'interroger sur son intérêt dramatique : la tirade du Prince se trouve dans ce qu'on appelle une « scène d'exposition », et ce sera le premier point étudié dans le développement.

Le deuxième intérêt de cette tirade est son sujet même, la description de l'expérience singulière menée sur ces quatre enfants ; on commentera en détail les conditions dans lesquelles elle se déroule.

Mais cette expérience crée chez le spectateur un certain malaise, et on aura à s'interroger (sans peut-être parvenir à conclure) sur la véracité même des propos du Prince et sur le but réel qu'il poursuit.

Plan

- I. Une tirade d'exposition.
- II. Une expérience sur l'homme.
- III. Ambiguïtés.

■ **Dissertation**

Le terme de « voyeur » n'est pas à prendre ici dans son sens érotique, mais comme désignant une personne qui se plaît à observer autrui. C'est le cas, à l'intérieur même des pièces, du Prince et d'Hermiane dans *La Dispute*, ainsi que de Monsieur Orgon et Mario dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Or le spectateur assis dans la salle peut s'identifier à ces personnages : lui-même se plaît à observer ceux qui sont offerts à ses regards sur la scène.

Mais le terme de « voyeur » est par définition senti comme critique et péjoratif, alors que celui de « spectateur » est neutre. Il s'agit donc de se demander ce qui se passe exactement entre la salle et la scène au cours de la représentation théâtrale, et en quoi le regard du spectateur dépasse (en l'incluant) le voyeurisme.

Recherche d'un plan

La seconde question du libellé : « N'est-il que cela ? » implique à la fois qu'on admet que le spectateur est bien un voyeur, et en même temps qu'il est autre chose. Le libellé suggère donc un plan en deux parties : 1. le spectateur est un voyeur ; 2. il est plus qu'un simple voyeur.

Pour alimenter la réflexion, on pourra s'aider de l'étymologie, qui rapproche « *spec-taculum*/spectacle » et « *spec-ulum*/miroir », rapprochement qui suggère qu'en échange du regard fasciné que le spectateur porte sur la scène, quelque chose lui est renvoyé de la scène, une sorte de révélation. D'où les deux parties du développement.

Plan

- I. Voir pour voir : la fascination.
- II. Regarder pour savoir : la révélation.

■ *Écriture d'invention*

Le terme de « mémoire » implique d'une part que le texte demandé est un écrit, que ce n'est pas l'échange d'arguments que pourraient avoir sur scène le Prince et Hermiane ; et que d'autre part cet écrit est médité et composé, que ce n'est pas l'expression spontanée et improvisée d'une indignation. Cependant cette indignation existe : d'où l'indication « l'ensemble de ses arguments et de ses sentiments ». Le « mémoire » en question doit à la fois être construit comme un texte argumentatif, susceptible d'emporter la conviction de son destinataire, et révéler la profondeur des sentiments et de la passion de son émettrice.

Il conviendra de laisser transparaître le plan de ce mémoire, même si l'introduction, les transitions et la conclusion n'appellent pas la rigueur attendue dans une dissertation. On montrera que tout choque Hermiane dans l'expérience décrite par le Prince. En tant que « sujet » de ce Prince, elle condamne l'abus de pouvoir que constitue cette expérimentation ; en tant que (éventuellement) future mère, elle réproouve la violence faite à ces enfants ; en tant que femme nourrissant des préventions contre les hommes, elle critique ce qui lui apparaît comme une entreprise déplorablement masculine. Ces trois rubriques fournissent le plan d'un argumentaire en trois temps. On admettra qu'Hermiane puisse soupçonner que le spectacle annoncé ne soit qu'une simple comédie jouée par des acteurs ; mais on montrera que, même dans cette hypothèse, son ressentiment subsiste, et qu'elle reproche au Prince de vouloir la duper.

Le libellé demande d'éviter autant que faire se peut les anachronismes, pour donner l'illusion que c'est bien Hermiane qui s'exprime. On s'efforcera donc de prendre comme modèle la langue de Marivaux, dont le corpus fournit deux échantillons. Pour donner un exemple, on pourra qualifier le comportement du Prince de « cruel » (le terme abonde chez Racine) mais non de « sadique » (le terme date du XIX^e siècle). Pour désigner le Prince, on utilisera le terme de « Seigneur », qu'Hermiane emploie dans sa première réplique.

Convaincre, persuader et délibérer

14

LA DÉCHÉANCE DE LA FEMME PAR LA FAIM

Séries ES-S, Polynésie, juin 2002

Textes

1. Victor HUGO, *Les Contemplations* (1856)
2. Victor HUGO, *Les Misérables* (1862)
3. Victor HUGO, *Les Misérables* (1862)

Objet d'étude : convaincre, persuader et délibérer

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Quelle est la visée commune à ces trois textes ? Vous indiquerez en outre pour chaque texte le registre dominant.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Commentez la deuxième strophe du texte 1, de « Cette fille au doux front » (v. 13) à « éternels » (v. 41), en établissant des comparaisons ponctuelles avec le texte 2 si vous le souhaitez.

2. Dissertation

Un écrivain peut-il, par ses œuvres, contribuer à l'amélioration de la société ? Vous appuierez votre réflexion sur les textes du corpus, ainsi que sur vos connaissances littéraires et vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

En réponse à des critiques qui lui reprocheraient d'avoir engagé la littérature dans le combat politique, Victor Hugo écrit un article où il défend le choix de tout écrivain de mettre la littérature au service de grandes causes. Vous rédigerez cet article.

CORPUS

■ Texte 1 : Victor HUGO, *Les Contemplations* (1856)

Melancholia¹

Écoutez. Une femme au profil décharné,
Maigre, blême, portant un enfant étonné,
Est là qui se lamente au milieu de la rue.
La foule, pour l'entendre, autour d'elle se rue.

- 5 Elle accuse quelqu'un, une autre femme, ou bien
Son mari. Ses enfants ont faim. Elle n'a rien ;
Pas d'argent ; pas de pain ; à peine un lit de paille.
L'homme est au cabaret pendant qu'elle travaille.
Elle pleure, et s'en va. Quand ce spectre a passé,
10 Ô penseurs, au milieu de ce groupe amassé,
Qui vient de voir le fond d'un cœur qui se déchire,
Qu'entendez-vous toujours ? Un long éclat de rire.

Cette fille au doux front a cru peut-être, un jour,
Avoir droit au bonheur, à la joie, à l'amour.

- 15 Mais elle est seule, elle est sans parents, pauvre fille !
Seule ! – n'importe ! elle a du courage, une aiguille,
Elle travaille, et peut gagner dans son réduit,
En travaillant le jour, en travaillant la nuit,
Un peu de pain, un gîte, une jupe de toile.

- 20 Le soir, elle regarde en rêvant quelque étoile,
Et chante au bord du toit tant que dure l'été.

Mais l'hiver vient. Il fait bien froid, en vérité,
Dans ce logis mal clos tout en haut de la rampe ;
Les jours sont courts, il faut rallumer une lampe ;

- 25 L'huile est chère, le bois est cher, le pain est cher.
Ô jeunesse ! printemps ! aube ! en proie à l'hiver !

La faim passe bientôt sa griffe sous la porte,
Décroche un vieux manteau, saisit la montre, emporte
Les meubles, prend enfin quelque humble bague d'or ;

- 30 Tout est vendu ! L'enfant travaille et lutte encor,
Elle est honnête ; mais elle a, quand elle veille,

La misère, démon, qui lui parle à l'oreille.
 L'ouvrage manque, hélas ! cela se voit souvent.
 Que devenir ? Un jour, ô jour sombre ! elle vend
 35 La pauvre croix d'honneur de son vieux père, et pleure ;
 Elle tousse, elle a froid. Il faut donc qu'elle meure !
 À dix-sept ans ! grand Dieu ! mais que faire ?... – Voilà
 Ce qui fait qu'un matin la douce fille alla
 Droit au gouffre, et qu'enfin, à présent, ce qui monte
 40 À son front, ce n'est plus la pudeur, c'est la honte.
 Hélas ! et maintenant, deuil et pleurs éternels !

1. Mot latin : bile noire, censée engendrer une forte tristesse, un état d'abattement.

■ Texte 2 : Victor HUGO, *Les Misérables* (1862)

Fantine, la mère de la petite Cosette, a été renvoyée de la fabrique de M. Madeleine le jour où, à la suite d'une dénonciation, on a découvert qu'elle avait un enfant sans être mariée. Or elle doit subvenir aux frais de pension de sa fille, que les Thénardier augmentent sans cesse pour des raisons mensongères. Fantine a ainsi été réduite à vendre ses cheveux, puis ses dents.

Fantine jeta son miroir par la fenêtre. Depuis longtemps elle avait quitté sa cellule du second pour une mansarde fermée d'un loquet sous le toit ; un de ces galetas dont le plafond fait angle avec le plancher et vous heurte à chaque instant la tête. Le pauvre ne peut aller au fond de sa chambre
 5 comme au fond de sa destinée qu'en se courbant de plus en plus. Elle n'avait plus de lit, il lui restait une loque qu'elle appelait sa couverture, un matelas à terre et une chaise dépaillée. Un petit rosier qu'elle avait s'était desséché dans un coin, oublié. Dans l'autre coin, il y avait un pot à beurre à mettre l'eau, qui gelait l'hiver, et où les différents niveaux de l'eau restaient
 10 longtemps marqués par des cercles de glace. Elle avait perdu la honte, elle perdit la coquetterie. Dernier signe. Elle sortait avec des bonnets sales. Soit faute de temps, soit indifférence, elle ne raccommodait plus son linge. À mesure que les talons s'usaient, elle tirait ses bas dans ses souliers. Cela se voyait à de certains plis perpendiculaires. Elle rapiécrait son corset, vieux
 15 et usé, avec des morceaux de calicot qui se déchiraient au moindre mouvement. Les gens auxquels elle devait, lui faisaient « des scènes » et ne lui laissaient aucun repos. Elle les trouvait dans la rue, elle les retrouvait dans son escalier. Elle passait des nuits à pleurer et à songer. Elle avait les yeux très brillants, et elle sentait une douleur fixe dans l'épaule vers le haut de l'omoplate gauche. Elle toussait beaucoup. Elle haïssait profondément le père Madeleine, et ne se plaignait pas. Elle cousait dix-sept heures par jour ; mais un entrepreneur du travail des prisons, qui faisait travailler les prisonnières au rabais, fit tout à coup baisser les prix, ce qui réduisit la jour-

née des ouvrières libres à neuf sous. Dix-sept heures de travail, et neuf
 25 sous par jour ! Ses créanciers étaient plus impitoyables que jamais. Le fri-
 pier, qui avait repris presque tous les meubles, lui disait sans cesse :
 Quand me payeras-tu, coquine ? Que voulait-on d'elle, bon Dieu ! Elle se
 sentait traquée et il se développait en elle quelque chose de la bête
 farouche. Vers le même temps, le Thénardier lui écrivit que décidément il
 30 avait attendu avec beaucoup trop de bonté, et qu'il lui fallait cent francs,
 tout de suite ; sinon qu'il mettrait à la porte la petite Cosette, toute conva-
 lescente de sa grande maladie, par le froid, par les chemins, et qu'elle
 deviendrait ce qu'elle pourrait, et qu'elle crèverait, si elle voulait.

– Cent francs, songea Fantine ! Mais où y a-t-il un état à gagner cent
 35 sous par jour ?

– Allons ! dit-elle, vendons le reste.

L'infortunée se fit fille publique¹.

1. Fille publique = prostituée.

■ Texte 3 : Victor Hugo, *Les Misérables* (1862)

Le texte 2 est la fin d'un chapitre. Le texte 3 est le début du chapitre suivant.

Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine ? C'est la société
 achetant une esclave.

À qui ? À la misère.

À la faim, au froid, à l'isolement, à l'abandon, au dénuement. Marché dou-
 5 loureux. Une âme pour un morceau de pain. La misère offre, la société accepte.

La sainte loi de Jésus-Christ gouverne notre civilisation, mais elle ne la
 pénètre pas encore. On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation euro-
 péenne. C'est une erreur. Il existe toujours, mais il ne pèse plus que sur la
 femme, et il s'appelle prostitution.

10 Il pèse sur la femme, c'est-à-dire sur la grâce, sur la faiblesse, sur la
 beauté, sur la maternité. Ceci n'est pas une des moindres hontes de l'homme.

Au point de ce douloureux drame où nous sommes arrivés, il ne reste
 plus rien à Fantine de ce qu'elle a été autrefois. Elle est devenue marbre en
 devenant boue. Qui la touche a froid. Elle passe, elle vous subit et elle vous
 15 ignore ; elle est la figure déshonorée et sévère. La vie et l'ordre social lui ont
 dit leur dernier mot. Il lui est arrivé tout ce qui lui arrivera. Elle a tout res-
 senti, tout supporté, tout éprouvé, tout souffert, tout perdu, tout pleuré.
 Elle est résignée de cette résignation qui ressemble à l'indifférence comme
 la mort ressemble au sommeil. Elle n'évite plus rien. Elle ne craint plus rien.
 20 Tombe sur elle toute la nuée et passe sur elle tout l'océan ! que lui importe !
 c'est une éponge imbibée.

Elle le croit du moins, mais c'est une erreur de s'imaginer qu'on épuise
 le sort et qu'on touche le fond de quoi que ce soit.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

L'œuvre de Victor Hugo est dominée par la volonté de porter témoignage sur les plaies sociales de son époque. C'est l'une des conséquences les plus révoltantes de la misère, la déchéance de la femme par la faim, que dénoncent les trois textes de cet écrivain regroupés ici : deux passages des *Misérables* relatant la chute de Fantine, condamnée à se prostituer pour survivre et payer la pension de Cosette, et un extrait d'un poème des *Contemplations*, « Melancholia », inspiré à Victor Hugo par une visite des taudis ouvriers de Lille, qui montre également une jeune femme n'ayant d'autre ressource que la prostitution pour nourrir ses enfants.

QUESTION

On vous demande de déceler à la fois une ressemblance (la visée commune) et une différence (les registres) entre les trois textes. Pour identifier les intentions de l'auteur on observera essentiellement le lexique (champs lexicaux, termes dépréciatifs ou mélioratifs, vocabulaire abstrait du texte C) et les marques de la présence de l'auteur.

Pour les registres, on ajoutera la ponctuation (abondance de points d'exclamation et d'interrogation), les oppositions, la syntaxe, la composition (succession de paragraphes courts dans le texte C).

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Quel est le thème de cette strophe ? – L'histoire de la déchéance d'une jeune femme, condamnée à se prostituer pour nourrir ses enfants (v. 6).

Un premier balayage du texte s'attachera aux éléments narratifs : personnage, indications spatio-temporelles, étapes de la déchéance, mouvement du poème (crescendo jusqu'au vers 40) : le poète retrace le passé douloureux de la jeune femme introduite au vers 1.

Mais cette narration n'est pas impersonnelle. De nombreux indices attestent la pitié du poète : interjections (« pauvre fille », v. 15, et « hélas ! », v. 33), emploi de « enfant » (v. 30), répétition de « doux », « douce » (v. 13, 38), peinture réaliste de l'hiver, personnification de la faim, répétition de « cher » dans un vers au rythme ternaire (v. 25), abondance des points d'exclamation...

Outre ses sentiments, le poète exprime également son opinion : il juge la jeune fille courageuse (v. 16), honnête (v. 31), il insiste sur son acharnement au travail, sa lutte contre la misère (lexique, répétitions, rythmes), il va jusqu'à se mettre à sa place (interrogations oratoires : « Que devenir ? », discours indirect libre), il imagine ses rêves (v. 13) pour les opposer à la cruelle réalité, il rappelle son âge juste après avoir évoqué la mort qui la guette (v. 36). Sous la pitié se lit donc l'indignation devant l'injustice d'une société qui condamne impitoyablement une jeune fille courageuse à la misère, puis à la honte.

Le libellé donne la possibilité de faire des « comparaisons ponctuelles » avec le texte 2. Le poème étant fort riche en lui-même, un ou deux rapprochements suffiront.

Plan

I. L'histoire d'une déchéance.

II. Le pathétique.

III. La signification (ou la visée) du poème.

■ Dissertation

Il faut lire attentivement le sujet :

– il ne porte pas sur l'engagement de l'écrivain, mais sur l'efficacité de cet engagement (améliorer la société) ;

– il invite à se limiter aux œuvres (littéraires). Il n'y a donc pas lieu de citer ici le « J'accuse » de Zola, qui est un article de journal, ou l'action politique d'un Hugo ou d'un Lamartine.

Ces limites étant posées, on peut inscrire ce sujet dans une problématique plus vaste : l'art peut-il être utile ? et se rappeler la vigoureuse condamnation de l'art utile par les Parnassiens. On leur opposera évidemment Victor Hugo : « L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore ».

Quelles œuvres ont amélioré la société ? *La Case de l'oncle Tom* suscita des controverses passionnées qui eurent une influence déterminante sur la guerre civile aux États-Unis ; les écrits des philosophes du XVIII^e siècle ont répandu les idées de tolérance et d'humanité, ont lutté contre les abus et les injustices : le *Contrat Social* (1761) de Rousseau a inspiré la Déclaration des Droits de l'homme ; *Germinal* a attiré l'attention sur la condition des mineurs... Mais les œuvres littéraires ont rarement un impact direct et immédiat sur la société, elles contribuent surtout à changer les mentalités. Ce ne sont pas *Les Châtiments* qui ont renversé Napoléon III (contrairement à l'espérance utopique de Victor Hugo), mais Bismarck. La réponse à la question posée par le sujet s'efforcera donc d'être nuancée.

Plan

- I. Les œuvres littéraires contribuent rarement à améliorer la société.
- II. Mais elles répandent des idées généreuses et fécondes (*Les Misérables*).
- III. Est-il d'ailleurs possible de conjuguer l'art et l'utile ?

■ Écriture d'invention

L'article de journal qu'on vous demande de rédiger aura la forme d'un plaidoyer (« il défend le choix... ») et pour thème la littérature engagée. De la part de Victor Hugo, on attend évidemment une défense passionnée. Il faudra donc veiller à construire soigneusement une argumentation et à choisir un registre : lyrique ou polémique (la réponse aux critiques).

Quels arguments utiliser ?

– Des injustices criantes (se rappeler ici les préfaces aux grands romans du XIX^e siècle) doivent être combattues : la misère du peuple, des conditions de travail inhumaines, la déchéance de la femme...

– Tout homme est responsable de ce qui se passe à son époque, *a fortiori* l'écrivain, qui a le talent d'exprimer et de communiquer ses idées.

– Aux devoirs de l'homme et de l'écrivain, on peut, pour Victor Hugo, ajouter celui du chrétien (Cf. texte 3).

Songez aussi aux exemples argumentatifs : le combat de Voltaire pour la réhabilitation de Calas et le *Traité sur la tolérance*.

CRITIQUE DE LA POÉSIE

Série L, sujet type

Textes

1. Paul ÉLUARD, *Le Lit la table* :
« Critique de la poésie » (1944)
2. Francis PONGE, *Méthodes* (1961)

**Objets d'étude : convaincre, persuader et délibérer ;
la poésie.**

QUESTIONS (4 points)

1. Étudier la structure argumentative du texte de Ponge.
2. Quelle thèse de Ponge est illustrée par le poème d'Éluard ?
Sur quel point Éluard se sépare-t-il de Ponge ?

2 pts

2 pts

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous ferez un commentaire du poème d'Éluard.

2. Dissertation

En vous appuyant sur les textes de Ponge, d'Éluard et les œuvres d'autres poètes, écrivains ou artistes, vous commenterez cette phrase tirée de *Méthodes* : « L'œuvre d'art prend toute sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels. »

3. Écriture d'invention

À partir des dernières lignes du texte de Ponge, vous écrirez un plaidoyer en faveur de l'artiste ou du poète d'aujourd'hui.

CORPUS

■ Texte 1 : Paul ÉLUARD, *Le Lit la table* (1944)

Critique de la poésie

Le feu réveille la forêt
 Les troncs les cœurs les mains les feuilles
 Le bonheur en un seul bouquet
 Confus léger fondant sucré
 5 C'est toute une forêt d'amis
 Qui s'assemble aux fontaines vertes
 Du bon soleil du bois flambant

Garcia Lorca¹ a été mis à mort

Maison d'une seule parole
 10 Et des lèvres unies pour vivre
 Un tout petit enfant sans larmes
 Dans ses prunelles d'eau perdue
 La lumière de l'avenir
 Goutte à goutte elle comble l'homme
 15 Jusqu'aux paupières transparentes

Saint-Pol-Roux² a été mis à mort
 Sa fille a été suppliciée

Ville glacée d'angles semblables
 Où je rêve de fruits en fleur
 20 Du ciel entier et de la terre
 Comme à des vierges découvertes
 Dans un jeu qui n'en finit pas
 Pierres fanées murs sans écho
 Je vous évite d'un sourire.

25 Decour³ a été mis à mort.

Droits Réservés.

1. Federico Garcia Lorca, auteur dramatique espagnol, arrêté par la garde civile franquiste et exécuté en 1936, bien que n'ayant jamais appartenu à une organisation politique.

2. Saint-Pol Roux, un des précurseurs de la poésie moderne. En 1940, les Allemands torturèrent sa famille sous ses yeux. Il ne put survivre aux siens.

3. Jacques Decour, professeur et écrivain, Résistant, fusillé par les Allemands.

■ Texte 2 : Francis PONGE, *Méthodes* (1961)

Quel que soit le lecteur de ces lignes, la vie, puisque enfin il peut lire, lui laisse donc quelque loisir. Et non seulement sa vie, mais sa pensée même,

puisqu'il confie ce loisir à la pensée d'un autre homme. (Lecteur, entre parenthèses, soit donc le bienvenu en ma pensée...)

- 5 Mais si maintenant ma pensée est seulement celle-ci : de te conserver à ton loisir, de t'engager plus profondément en lui – et si j'y parviens... Alors peut-être suis-je un artiste.

Note que, si bref soit-il, ce loisir tu pouvais l'employer à contempler la nature, l'un de tes semblables ou enfin ta propre pensée. Tu pouvais
10 l'occuper encore à chanter ou siffler quelque air improvisé de ton cru ou à danser, courir, faire jouer ton corps. Certes tout cela est légitime et tu t'y adonnes parfois, et beaucoup d'hommes s'y adonnent. Toutefois, cela ne suffirait guère à te distinguer des animaux.

- Mais il se trouve que certains hommes sont capables – Dieu sait pourquoi
15 – de produire – Dieu sait comment – des objets tels qu'ils puissent être choisis par toi pour que leur contemplation ou leur étude occupent profondément ton loisir, le satisfassent, lui suffisent et ne t'engagent en rien d'autre.

Voici que tombe sous nos sens quelqu'un de ces objets étranges... Oui, bien apparemment l'ouvrage d'un de nos semblables. Fait d'une
20 matière et de parties que la nature ne fournit jamais que séparées ou dans un état brut fort différent. Or, cet objet nous paraît aussitôt intéressant, joli, beau ou sublime. Il semble ne servir pratiquement à rien, mais sa considération ou contemplation provoque en nous – d'abord je ne sais quel mouvement d'instinct, comme si une conformité secrète à nos organes dès sa
25 rencontre nous appelait – puis nombre de sentiments profonds ou élevés – et nous désirons nous l'approprier, ou du moins en conserver l'usage pour notre plaisir éternel. Ce plaisir, en effet, nous est confirmé par l'usage. L'envie cependant nous vient de le montrer à ceux que nous aimons, pour leur faire partager notre intérêt. Sur plusieurs d'entre eux il produit un effet
30 pareil. L'on nous assure d'ailleurs que telle est sa seule destination, sinon forcément peut-être l'intention de son auteur.

Un tel objet est une œuvre d'art. Celui qui l'a produite est un artiste. Et il semble que de tels objets, comme aussi l'intérêt ou l'amour qu'ils inspirent, ne se rencontrent que chez les hommes. [...]

- 35 La fonction de l'artiste est ainsi fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est bien l'artiste moderne. Irremplaçable dans sa fonction. Son rôle est
40 modeste, on le voit. Mais l'on ne saurait s'en passer.

D'qu'il lui en vient cependant le pouvoir, et quelles sont les conditions nécessaires à son exercice ? Eh bien ! Il lui vient sans doute d'abord d'une sensibilité au fonctionnement du monde et d'un violent besoin d'y rester intégré, mais ensuite – et cette condition est *sine qua non* – d'une aptitude

45 particulière à manier lui-même une matière déterminée. Car l'œuvre d'art
prend toute sa vertu à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec
les objets naturels. D'où lui vient cette ressemblance ? De ce qu'elle est
faite aussi d'une matière. Mais sa différence ? – D'une matière expressive,
50 qu'est-ce à dire ? Qu'elle allume l'intelligence (mais elle doit l'éteindre aus-
sitôt). Mais quels sont les matériaux expressifs ? Ceux qui signifient déjà
quelque chose : les langages. Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient
plus tellement qu'ils ne FONCTIONNENT.

Ainsi, pour prendre un exemple dans les Belles-Lettres, la non-signifi-
cation du monde peut bien désespérer ceux qui, croyant (paradoxalement)
55 encore aux idées, s'obligent à en déduire une philosophie ou une morale.
Elle ne saurait désespérer les poètes, car eux ne travaillent pas à partir
d'idées, mais disons grossièrement de mots. Dès lors, nulles consé-
quences. Sinon quelque réconciliation profonde : création et récréation.
C'est que pour eux enfin, qu'il signifie ou non quelque chose, le monde
60 fonctionne. Et voilà bien après tout ce qu'on leur demande (aux œuvres
comme au monde) : la vie.

Mais encore faut-il souhaiter qu'on /a leur permette. Et donc, aux
artistes, de travailler. Ce qui signifie d'abord ne rien faire, s'enfoncer dans
leur fécond loisir.

65 Et je ne dis pas qu'on doive, pour autant, les entretenir. Non, nous le
savons assez : même dans les plus mauvaises conditions, comme on dit :
d'existence, l'artiste se sent tellement plus existant que quiconque, qu'il
produira ce qu'il doit produire.

70 Seulement, qu'on ne le fatigue pas trop d'objurgations ni de sermons,
qu'on ne tente pas de tuer en lui sa prétention, qu'on ne le persuade pas de
sa non-justification.

Puis, enfin, s'il se peut, qu'on accepte sa leçon.

© Gallimard.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Chez Francis Ponge (1899-1988), surtout connu pour ses poèmes en
prose (*Le Parti pris des choses*, 1942), la création poétique, qu'il assi-
mille à un artisanat, s'accompagne d'une réflexion sur l'art, notamment
dans *Méthodes*, recueil de textes composés entre 1947 et 1952. Notre
passage est tiré d'un article intitulé « Le murmure (condition et destin

de l'artiste) », commandé par l'UNESCO et qui devait « être compris par un agriculteur de la Terre de Feu comme par un instituteur du Tanganyika ». Le titre oppose l'intellectuel, qui se fait entendre sur la scène du monde, et l'artiste, discrètement replié dans son atelier.

Paul Éluard (1895-1957) partage avec Louis Aragon la gloire d'avoir été l'un des grands poètes de la Résistance. Il publie dans la clandestinité des poèmes exprimant son amour de la liberté.

La problématique qui se dégage des textes de ces deux poètes contemporains est le rapport de l'artiste au monde. Mais ils ne se situent pas dans la même perspective.

QUESTIONS

■ Question 1

Cette question vous invite à présenter de façon schématique le raisonnement de l'auteur. Le signe conventionnel d'une coupure [...] scindant le texte en deux parties, vous vous interrogerez sur les thèmes et les liens entre les deux parties. Vous observerez les phrases d'attaque des paragraphes, noterez idées maîtresses et articulations logiques (« mais »).

■ Question 2

Cette question vous demande d'établir un lien entre un texte de réflexion sur la création poétique et un poème. En quoi la poésie d'Éluard (thèmes, images, message) peut-elle illustrer une ou plusieurs thèses de Ponge ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Observez le paratexte : la date, le titre (qui formule la « critique » ? quels en sont le contenu et la portée ?). Étudiez la dynamique du poème : trois strophes, trois refrains ; le passage d'un espace largement ouvert à un espace clos (« murs »). Relevez les marques de la présence du poète (« je »). Identifiez les registres : lyrique (la nature), tragique (la mort), pathétique.

Recherche d'un plan

Une partie du commentaire sera impérativement consacrée au poète et à la justification du titre : c'est le poète lui-même qui critique sa

conception de la poésie. Deux autres parties commenteront la forte opposition entre les faits rapportés (les quatre exécutions capitales) et les thèmes de la poésie lyrique.

Plan

- I. Les thèmes de la poésie lyrique.
- II. L'irruption du tragique.
- III. Le poète face à la tragédie.

■ Dissertation

La citation de Ponge, séparée de son contexte, prend un sens plus général, qui relève presque de l'évidence : effectivement, une œuvre appartenant à un art « figuratif » à la fois ressemble à ce qu'elle représente et en diffère. Une ressemblance totale conduirait à une copie, non à une œuvre d'art ; une différence totale est difficile à concevoir.

L'expression « les objets naturels » peut être prise au sens strict d'« objets produits par la nature », comme il arrive à Ponge d'en décrire, ou au sens plus large de « tout ce qui se rencontre dans le monde réel », par opposition au monde de l'art, c'est-à-dire de l'artifice.

Le sujet est tout autant une réflexion sur l'œuvre d'art que sur le poème ou l'œuvre littéraire (« autres poètes, écrivains ou artistes ») ; on pourra prendre des exemples variés, sans tomber dans l'inventaire ou dans la dispersion ; on pourra notamment se limiter, parmi les autres arts, à la peinture.

Recherche d'un plan

La citation proposée ne prêtant guère à la controverse (il est demander de la « commenter », non de la « discuter ») on se tournera vers un plan analytique, reprenant les trois termes importants de la phrase de Ponge, pour les analyser et les illustrer.

L'auteur lui-même suggère les deux premières parties d'un développement : « D'où lui vient cette ressemblance ? » ; « Mais sa différence ? »

Le troisième terme de la citation, la « vertu » de l'œuvre d'art (à prendre non au sens moral, mais au sens de ce qui rend l'œuvre efficace) suggère une troisième partie : c'est précisément le jeu de la ressemblance et de la différence qui donne à l'œuvre son efficacité, sa vertu.

Plan

- I. Ressemblance.
- II. Différence.
- III. Vertu de l'œuvre d'art.

■ *Écriture d'invention*

Un plaidoyer est une défense passionnée d'une idée ou d'une personne.

Qui va parler ? – Un défenseur des poètes ou les poètes eux-mêmes ?

À qui s'adresse le plaidoyer ? – À un public qui méprise ou ignore les poètes.

Dans quel registre littéraire ? – Lyrique ou polémique ou les deux. En vertu du principe selon lequel la meilleure défense est l'attaque, il n'est pas interdit de combiner plaidoyer pour le poète et mise en accusation de la société.

Peut-on utiliser la deuxième personne ? – Oui.

Recherche d'un plan

Une structure binaire permettrait d'opposer la noblesse du poète au mépris dans lequel le tient la société actuelle.

Plan

- I. Le poète, objet de tous les mépris.**
- II. La noblesse du poète et de son art.**

Le Biographique

SUJET

16

QUI ÉTAIT GEORGE SAND ?

Séries ES-S, La Réunion, juin 2002

Textes

1. George SAND, *Histoire de ma vie* (1855)
2. Jean d'ORMESSON, « Sand », *Une autre histoire de la littérature française* (1997)
3. Huguette BOUCHARDEAU, *La Lune et les Sabots* (1990)
4. F.O. ROUSSEAU, *Les Enfants du siècle*, chapitre V (1999)

Annexe – Préface de Jérôme et Jean THARAUD à *Histoire de ma vie* de George Sand (1944)

Objet d'étude : le biographique

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante.

Quels portraits de George Sand révèlent les textes du corpus ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous commenterez le passage du texte de George Sand de : « J'étais fortement constituée... » à « ... qu'il faut bien que cela soit vrai. » (ligne 10 à ligne 35)

2. Dissertation

Dans le document présenté en annexe, George Sand précise : « Mon intention consistait à rendre compte des dispositions successives de mon esprit

d'une façon naïve et arrangée en même temps. » (ligne 7 à ligne 9) Est-ce là, d'après vous, le principe de toute autobiographie ?

Vous appuierez votre réflexion sur les textes du corpus, les œuvres que vous avez étudiées en classe et vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

Dans une lettre ouverte, George Sand répond à Charles Baudelaire (cité par Jean d'Ormesson), sur la condition des femmes artistes.

CORPUS

■ Texte 1 : George SAND, *Histoire de ma vie* (1855)

Le 5 juillet 1804, je vins au monde, mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose. Ce fut l'affaire d'un instant. J'eus du moins cette part de bonheur que me prédisait ma tante Lucie de ne point faire souffrir longtemps ma mère. Je vins au monde fille légitime, ce qui aurait
5 fort bien pu ne pas arriver si mon père n'avait pas résolument marché sur les préjugés de sa famille, et cela fut un bonheur aussi, car sans cela ma grand'mère ne se fût peut-être pas occupée de moi avec autant d'amour qu'elle le fit plus tard, et j'eusse été privée d'un petit fonds d'idées et de connaissances qui a fait ma consolation dans les ennuis de ma vie.

J'étais fortement constituée, et, durant toute mon enfance, j'annonçais
10 devoir être fort belle, promesse que je n'ai point tenue. Il y eut peut-être de ma faute, car à l'âge où la beauté fleurit, je passais déjà les nuits à lire et à écrire. Étant fille de deux êtres d'une beauté parfaite, j'aurais dû ne pas dégénérer, et ma pauvre mère, qui estimait la beauté plus que tout, m'en
15 faisait souvent de naïfs reproches. Pour moi, je ne pus jamais m'astreindre à soigner ma personne. Autant j'aime l'extrême propreté, autant les recherches de la mollesse m'ont toujours paru insupportables.

Se priver de travail pour avoir l'œil frais, ne pas courir au soleil quand ce bon soleil de Dieu vous attire irrésistiblement, ne point marcher dans de
20 bons gros sabots de peur de se déformer le cou-de-pied, porter des gants, c'est-à-dire renoncer à l'adresse et à la force de ses mains, se condamner à une éternelle gaucherie, à une éternelle débilité, ne jamais se fatiguer quand tout nous commande de ne point nous épargner, vivre enfin sous une cloche pour n'être ni hâlée, ni gercée, ni flétrie avant l'âge, voilà ce qu'il
25 me fut toujours impossible d'observer. Ma grand'mère renchérissait encore sur les réprimandes de ma mère, et le chapitre des chapeaux et des gants fit le désespoir de mon enfance ; mais, quoique je ne fusse pas volontairement rebelle, la contrainte ne put m'atteindre. Je n'eus qu'un instant de fraîcheur et jamais de beauté. Mes traits étaient cependant assez
30 bien formés, mais je ne songeai jamais à leur donner la moindre expres-

sion. L'habitude contractée, presque dès le berceau, d'une rêverie dont il me serait impossible de me rendre compte à moi-même, me donna de bonne heure l'air bête. Je dis le mot tout net, parce que toute ma vie, dans l'enfance, au couvent, dans l'intimité de la famille, on me l'a dit de même, et qu'il faut que cela soit vrai.

■ **Texte 2 :** Jean d'ORMESSON, « Sand »,
Une autre histoire de la littérature française (1997)

George Sand fumait le cigare, s'habillait en garçon, dévorait, de Musset à Chopin, les hommes les plus remarquables de son temps et inclinait au socialisme. Les jugements sur son compte sont divers et parfois sévères.

« C'est la vache bretonne de la littérature », disait d'elle Jules Renard. Et Baudelaire, qui n'y va pas avec le dos de la cuillère : « La femme Sand est le Prudhomme¹ de l'immoralité. Elle n'a jamais été artiste. Elle a le fameux style coulant cher aux bourgeois. Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde ; elle a, dans les idées morales, la même profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiments que les concierges, et les filles entretenues. Que quelques hommes aient pu s'amouracher de cette latrine², c'est bien la preuve de l'abaissement des mœurs de ce siècle. Je ne puis plus penser à cette stupide créature sans un certain frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bénitier à la tête. »

Elle s'appelait Aurore Dupin. Elle descendait d'une famille de rois, de soldats, de chanoinesses, de comédiennes, de la belle Aurore de Königs-mark et du maréchal de Saxe.

© Éditions du Nil.

1. *Prudhomme* : personnage du petit bourgeois conformiste et satisfait (créé par Henri Monnier).

2. *Latrine* : lieux d'aisances dans une caserne, une prison.

■ **Texte 3 :** Huguette BOUCHARDEAU, *La Lune et les Sabots*

« Moi, monsieur, je ne suis pas de ces demoiselles confites dans les salons ! » La jeune fille se transforme, relève ses boucles brunes, se coiffe d'un chapeau à large bord ; elle lisse sur sa lèvre supérieure une moustache imaginaire ; elle enfle sa voix : « Voulez-vous bien vous taire, petite sottise, vous n'êtes qu'une moricaude¹ », défie à nouveau l'interlocuteur qu'elle s'est inventé : « Monsieur, je suis Aurore, Amantine, Lucile Dupin de Francueil... de Saxe ! » Elle se redresse en position de salut cavalier, se coiffe d'un feutre taupé, jette sur ses épaules une cape couleur de terre : « Une moricaude, vous dis-je, une malvenue, jaune comme un cierge pascal ; une laide avec vos gros yeux tristes ! »

Nouvelle transformation : « Je suis Aurore, souffle-t-elle à son image radoucie dans le miroir, Aurore. » Elle oublie, sur l'une des deux chaises basses qui encadrent la commode en bois peint, la redingote noire, le sarrau² bleu, la casquette de garçonnet jetés à la diable la veille au soir après sa course à travers champs. Oubliées aussi les bottes cavalières abandonnées hier derrière la porte. Elle saisit sur l'autre chaise en tapisserie la robe de guingan rose que lui avait offerte sa grand-mère au retour du couvent, retient le vêtement à la taille devant elle, en écarte les volants ; elle observe l'effet de l'étoffe sur sa peau brunie. « Le soleil me brûle dans les chemins », reconnaît-elle avec une pointe de regret.

© Éditions Laffont.

1. *Moricaud(e)* : terme familier et péjoratif pour désigner un homme ou une femme dont le teint est brun.

2. *Sarrau* : tablier en toile.

■ Texte 4 : F.O. ROUSSEAU, *Les Enfants du siècle* (1999)

Hyacinthe de Latouche, directeur du Figaro, rencontre Jules Sandeau et Aurore Dupin mariée à Casimir Dudevant. Jules et Aurore ont écrit ensemble « Rose et Blanche » sous le pseudonyme de Jules Sand.

Les mots *liberté* et *bohème* sont partout dans l'air. Les jours qui n'ont que vingt-quatre heures ne suffisent pas à Aurore, devenue George, pour découvrir tout ce qu'elle a à découvrir, pour goûter à tout ce qui lui manquait jusqu'alors sans qu'elle le sache... Elle a vingt-huit ans, elle est mère de deux enfants et pourtant il lui semble qu'elle est une toute jeune fille et que sa vie commence.

Avec Sandeau, ils habitent sous les combles une enfilade de deux petites pièces mansardées. Cet appartement contient deux logements qu'on peut, d'un simple tour de clef, réunir ou séparer. Ainsi, s'il prend inopinément à Casimir l'idée de venir voir sa femme et ses enfants, on condamnera, le temps de sa visite, la porte de communication qui mène chez Sandeau... Et les apparences seront sauvées. [...]

– Pardonnez-moi, je ne vous ai pas présentés : Hyacinthe de Latouche, directeur du *Figaro*, la baronne Dudevant avec qui j'ai écrit *Rose et Blanche*...

– Jules Sand, c'était vous ? s'est exclamé l'homme aux favoris, en dévisageant Aurore.

– C'était *nous*, dit-elle. Comme je ne pouvais pas signer sous le nom de mon mari, Sandeau m'a prêté la moitié du sien.

– Gardez-la, a aussitôt conseillé Latouche, Aurore Sand, ça ne sonne pas mal.

– Je veux un prénom d'homme, a décidé Aurore, car on n'écoute pas les femmes... Je m'appellerai Georges, comme mon ancêtre Podiebrad, George, sans s, George Sand.

© Éditions du Seuil, 1999.

■ Annexe : Préface de Jérôme et Jean THARAUD à *Histoire de ma vie de George SAND* (1944)

George Sand commença d'écrire ses mémoires dans les derniers mois de 1847 et les premiers de 1848. Mais nous savons par son ami Buloz, avec lequel elle se brouilla et se raccommoda tant de fois, qu'elle avait déjà formé le projet de les écrire dès 35-36, peu après sa rupture avec Musset.

5 Elle les reprit et les acheva près de vingt années plus tard, en 1855. C'est une œuvre où se mêlent vérité et poésie, à propos de laquelle on pourrait dire ce qu'elle dit elle-même des *Lettres d'un Voyageur* : « Mon intention consistait à rendre compte des dispositions successives de mon esprit d'une façon naïve et arrangée en même temps. » Dans l'*Histoire de ma vie*,

10 il ne faut pas chercher en effet une autobiographie véritable : les dates et la succession des faits ne sont guère respectées, et George projette sur toutes les choses qu'elle raconte les sentiments qui l'animent au moment où elle écrit. Moins des mémoires en vérité que le roman d'une vie, où elle ne raconte que ce qu'il lui plaît de raconter. (Toute confidence sur ses

15 amours est systématiquement écartée.) Que signifient ces oublis volontaires, ces omissions, ces sauts par-dessus des années ? Tenait-elle à étouffer dans le secret les moments, souvent les plus pathétiques, les plus importants de sa vie ?

© Gallimard.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

C'est autour de la figure de George Sand que sont regroupés quatre extraits d'œuvres littéraires et un document annexe. Une page de l'autobiographie de George Sand, *Histoire de ma vie*, combine le récit de la naissance avec le portrait d'une petite campagnarde. Les trois documents suivants s'intéressent à la femme de lettres : un jugement extrêmement méprisant de Baudelaire cité dans *Une autre histoire de la littérature française* de Jean d'Ormesson, et deux récits plus ou moins romancés d'Huguette Bouchardeau et de F. O. Rousseau. Le document annexe est extrait de la préface des frères Tharaud à *Histoire de ma vie*.

QUESTION

Un tableau synoptique, établi au brouillon, révélera ressemblances (laideur, air « bête ») et différences (la femme de lettres talentueuse ou non), sans oublier les repères chronologiques : la fillette, la jeune femme.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ **Commentaire**

Il pourra s'organiser autour des trois centres d'intérêt de cette page : le portrait physique (la laideur ?) ; le portrait moral (la passion de l'indépendance) ; les relations de l'enfant avec les adultes.

Un autre plan pourrait privilégier une approche autobiographique :

- le portrait physique et moral de l'héroïne ;
- le regard de l'écrivaine adulte sur l'enfant qu'elle fut.

■ **Dissertation**

Ce sujet vous invite à réfléchir, à travers une remarque pleine de lucidité de l'autobiographe elle-même, sur l'ambiguïté de toute écriture autobiographique : « une façon naïve » désigne la sincérité de l'écrivain désireux de respecter le pacte autobiographique ; « une façon arrangée » rappelle que l'autobiographie est une œuvre littéraire répondant à des critères esthétiques (composition, alternance des narrations et de portraits...), non pas une succession hétéroclite de tranches de vie. Ce sont là les deux axes de la dissertation, que l'on peut éventuellement compléter par un troisième sur les enjeux de toute entreprise autobiographique : Poésie ou Vérité, pour reprendre la fameuse distinction établie par Goethe et citée par les frères Tharaud.

Plan

- I. L'autobiographie, une relation sincère et véridique.
- II. Mais composée en fonction de critères esthétiques.
- III. Les véritables enjeux de l'entreprise autobiographique.

■ **Écriture d'invention**

Ce sujet demande de la culture : il faut connaître la farce des préjugés qui pesaient sur les femmes artistes dans la société (bourgeoise) du XIX^e siècle (cf. la préface d'*Indiana*). De Mme de Staël à Camille Claudel en passant par Marguerite Desbordes-Valmore, ces femmes ont toutes souffert de leur condition. La lettre ouverte (voir p. 40) pourra donc prendre la forme soit d'un plaidoyer soit d'un réquisitoire. Pour répondre à la violence insultante de Baudelaire le registre polémique paraît légitime.

LES ENJEUX DU BIOGRAPHIQUE

Séries ES-S, sujet type

Textes

1. SAINT-SIMON, *Mémoires pour l'année 1718*
2. CASANOVA, *Histoire de ma vie*, tome IV, chapitre 16 (posth. 1789-1798)
3. François-René de CHATEAUBRIAND, *Vie de Rancé* (1844)
4. Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient* (1985)

Objet d'étude : le biographique

QUESTIONS (4 points)

1. Faites la part du récit et du discours dans le texte de Saint-Simon.
2. Reformulez en une phrase le problème posé par Alain Robbe-Grillet.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous ferez le commentaire du texte de Chateaubriand.

2. Dissertation

Vous vous interrogerez sur les enjeux du genre biographique en vous fondant aussi bien sur les textes du corpus que sur les œuvres étudiées en classe et sur vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

L'écrivain dont vous avez lu l'autobiographie cette année écrit à un ami en lui envoyant son livre dédié. Il lui explique son dessin, ses difficultés, ses motivations secrètes. Ces indications ne sont nullement contraignantes. Vous avez toute latitude d'organiser votre lettre à votre guise.

CORPUS

■ **Texte 1** : SAINT-SIMON, *Mémoires pour l'année 1718***La destitution du duc de Maine**

Enfin le Garde des sceaux ouvrit la bouche, et dès la première période Il annonça la chute d'un des frères¹ et la conservation de l'autre². L'effet de cette période sur tous les visages est inexprimable. Quelque occupé que je fusse à contenir le mien, je n'en perdis pourtant aucune chose. L'étonnement prévalut aux autres passions. Beaucoup parurent aises, soit équité, soit haine pour le duc de Maine, soit affection pour le comte de Toulouse ; plusieurs consternés. Le premier président perdit toute contenance ; son visage, si suffisant et si audacieux, fut saisi d'un mouvement convulsif ; l'excès seul de sa rage le préserva de l'évanouissement. Ce fut bien pis à la lecture de la déclaration. Chaque mot était législatif et portait une chute nouvelle. L'attention était générale, tenait chacun immobile pour n'en pas perdre un mot, et les yeux sur le greffier qui lisait. Vers le tiers de cette lecture, le premier président, grinçant le peu de dents qui lui restaient, se laissa tomber le front sur son bâton, qu'il tenait à deux mains, et, en cette singulière posture et si marquée, acheva d'entendre cette lecture si accablante pour lui, si résurrectrice³ pour nous. Moi cependant je me mourais de joie ; j'en étais à craindre la défaillance ; mon cœur, dilaté à l'excès, ne trouvait plus d'espace à s'étendre. La violence que je me faisais pour ne rien laisser échapper était infinie, et néanmoins ce tourment était délicieux. [...]⁴. Je triomphais, je me vengeais, je nageais dans ma vengeance ; je jouissais du plein accomplissement des désirs les plus véhéments et les plus continus de toute ma vie. J'étais tenté de ne me plus soucier de rien. Toutefois je ne laissais pas d'entendre cette vivifiante lecture, dont tous les mots résonnaient sur mon cœur comme l'archet sur un instrument, et d'examiner en même temps les impressions différentes qu'elle faisait sur chacun.

1. Le duc de Maine, bâtard de Louis XIV, qui perd ses prérogatives de prince du sang.

2. Le comte de Toulouse, autre bâtard du roi.

3. Mot forgé par Saint-Simon.

4. Dans le passage supprimé l'auteur rappelle les motifs de son ressentiment.

■ **Texte 2** : CASANOVA, *Histoire de ma vie*, tome IV, chapitre 16
(posth. 1789-1798)

Casanova a réussi à s'évader des Plombs, avec le moine Balbi. Ils se retrouvent sur les toits du palais des Doges : comment descendre ?

Pensif, triste et confus, je ne savais que faire, lorsqu'un événement très naturel fit sur mon âme étonnée l'effet d'un véritable prodige. J'espère que

ma sincère confession ne me dégradera pas dans l'esprit de mon lecteur bon philosophe, s'il réfléchit que l'homme en état d'inquiétude et de détresse n'est que la moitié de ce qu'il peut être en état de tranquillité. La cloche de Saint-Marc qui sonna minuit dans ce moment-là fut le phénomène qui frappa mon esprit, et qui par une violente secousse le fit sortir de la dangereuse ambiguïté qui l'accablait. Cette cloche me rappela que le jour qui allait commencer dans ce moment là était celui de la Toussaint, où mon patron si j'en avais un devait se trouver ; mais ce qui éleva avec beaucoup plus de force mon courage, et augmenta positivement mes facultés physiques fut l'oracle profane que j'avais reçu de mon cher Arioste : *Tra il fin d'Ottobre, et il capo di Novembre*. Si un grand malheur fait qu'un esprit fort devienne dévot, il est presque impossible que la superstition ne se mette de la partie. Le son de cette cloche me parla, me dit d'agir, et me promit la victoire. Étendu sur mon ventre jusqu'au cou, la tête penchée vers la petite grille, j'ai poussé mon verrou dans le châssis qui l'entourait, et je me suis déterminé à le briser pour l'enlever tout entière. Je n'ai employé qu'un quart d'heure à mettre en morceaux tout le bois qui composait les quatre coulisses. La grille était restée tout entière entre mes mains, je l'ai placée à côté de la lucarne. Je n'ai eu non plus aucune difficulté à rompre toute la fenêtre vitrée en méprisant le sang qui sortait de ma main gauche légèrement blessée par une vitre que j'ai arrachée.

À l'aide de mon verrou, j'ai suivi ma première méthode pour retourner à monter à cheval du sommet pyramidal du toit, et je me suis acheminé à l'endroit où j'avais laissé mon compagnon. Je l'ai trouvé désespéré, furieux, atroce ; il me dit des injures, parce que je l'avais laissé là tout seul deux grandes heures.

■ **Texte 3** : François-René de CHATEAUBRIAND, *Vie de Rancé*, livre 1^{er} (1844)

Rancé (1625-1700) renonça au monde après la mort brutale de sa maîtresse, la duchesse de Montbazou (1657), et devint le réformateur de l'ordre monastique de la Trappe. Chateaubriand a 76 ans quand il publie sa biographie. Il évoque la société brillante qui fréquentait l'hôtel de Rambouillet : madame de Sévigné, madame des Ursins...

Hélas ! une des plus belles renommées commencées à l'hôtel de Rambouillet s'ensevelit à Grignan, à la source de son immortalité. Madame de Sévigné ne s'était pas fait illusion sur sa jeunesse, comme madame de Montausier¹. Elle écrivait à sa fille : « Je vois le temps accourir et m'apporter en passant l'affreuse vieillesse. » Elle écrivait encore à ses enfants : « Vous voilà donc à nos pauvres Rochers². » Et c'était là qu'avait habité longtemps madame de Sévigné elle-même. La lettre datée de Grignan, du

29 mars 1696, quatre ans avant la mort de Rancé, regarde le jeune Blanchefort, « *disparu comme une fleur que le vent emporte* ». Cette lettre est
 10 une des dernières de l'épistolière ; plainte du vent qui passe sur un tombeau. « Je mérite, dit-elle, d'être mise dans la hotte où vous mettez ceux qui vous aiment, mais je crains que vous n'ayez point de hottes pour ces derniers. » Ces hottes ne pèsent guère ; elles ne portent que des songes. On se plaît mélancoliquement à voir dans quel cercle roulaient les idées
 15 dernières de madame de Sévigné. On ne dit pas quelle fut sa parole fatidique : on aimerait à avoir un recueil des derniers mots prononcés par les personnes célèbres ; ils feraient le voculaire de ces régions énigmatiques³ des sphinx par qui en Égypte l'on communique du monde au désert.

À Rome, qu'avait habitée madame des Ursins, alliée de madame de
 20 Rambouillet, madame des Ursins ne se pouvait résoudre à retourner pros-crite et vieille : « Occupée du monde, dit Saint-Simon, de ce qu'elle avait été et de ce qu'elle n'était plus, elle eut le plaisir de voir Madame de Main-tenon, oubliée, s'anéantir dans Saint-Cyr »⁴.

Et pourtant M. le duc de Noailles⁵ vient de faire de Saint-Cyr une res-tauration admirable. En nous parlant du plaisir que devait trouver madame
 25 des Ursins à prolonger ses jours parmi des ruines, Saint-Simon regardait apparemment comme plaisir la plus dure des afflictions, le survivre. Heu-reux, l'homme expiré en ouvrant les yeux ! Il meurt aux bras de ces femmes du berceau, qui ne sont dans le monde qu'un sourire.

30 Des débris de cette société se forma une multitude d'autres sociétés qui conservèrent les défauts de l'hôtel de Rambouillet sans en avoir les qualités. Rancé rencontra ces sociétés ; il n'y put gâter son esprit, mais il y gâta ses mœurs ; il eut plusieurs duels, à l'exemple du cardinal de Retz⁶, s'il faut en croire quelques écrits dont on doit néanmoins se défier.

1. Fille de Mme de Rambouillet.

2. Propriété en Bretagne.

3. Le vocabulaire de cette région énigmatique.

4. Maison d'éducation créée par Mme de Maintenon.

5. Contemporain de Chateaubriand.

6. Homme politique et mémorialiste (1613-1679).

■ Texte 4 : Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient* (1985)

Maintenant que j'ai repris la présente relation, en ce mois
 d'octobre 1983 (comme je l'ai précisé dans les deux pages rajoutées en
 tête du volume) au milieu des immenses plaines étrangères et rudes de
 l'Alberta, à Edmonton, cité de gratte-ciel au luxueux modernisme, aussi
 5 différente que possible de ce quatorzième arrondissement de jadis, entre le
 cimetière Montparnasse et la porte d'Orléans, je relis avec une stupeur
 nouvelle ces lignes concernant ma vie familiale vers 1930. Une fois de plus

je me demande à quoi riment ces évocations. Pourquoi raconter ainsi longuement ces petites anecdotes plus ou moins vaines ? Si elles m'apparaissent un tant soit peu significatives, je me reproche aussitôt de les avoir choisies (arrangées, confectionnées peut-être) précisément pour signifier. Si au contraire ce ne sont que des fragments perdus, à la dérive, pour lesquels je serais moi-même à la recherche d'un sens possible, quelle raison a pu me faire isoler seulement ceux-là, parmi les centaines, les milliers qui se présentent en désordre ?

Pris entre le soupçon d'illustrer des significations préfabriquées et, d'autre part, l'inutile gratuité d'un pointillisme du pur hasard (illusoire par-dessus le marché), je m'avance à l'aveuglette au gré des associations faciles, ou saugrenues. Si encore je pouvais entretenir l'espoir de retrouver sous ma plume (par quel miracle ?) quelques-uns des instants principaux dont je suis fait. Mais y a-t-il des instants principaux ? Voici de nouveau que resurgit l'idée de hiérarchie et de classement. « Dis-moi comment tu classes, proposait Barthes, et je te dirai qui tu es. » Se refuser à classer, ce serait donc se refuser à être, en se contentant d'exister. Alors, pourquoi écrire ?

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Le corpus réunit un texte du mémorialiste le plus célèbre du XVII^e siècle, qui a laissé une œuvre immense, Saint-Simon ; une page de l'autobiographie d'un don Juan et aventurier cosmopolite du XVIII^e siècle, Casanova, qui préféra le français à sa langue maternelle pour retracer l'histoire de sa vie ; une page du dernier ouvrage de Chateaubriand, la biographie du réformateur de la Trappe (XIX^e siècle) ; un extrait de l'autobiographie romancée du « pape du nouveau roman », Alain Robbe-Grillet (XX^e siècle).

QUESTIONS

■ Question 1

Dans le couple « récit et discours », le mot récit désigne la relation aussi objective que possible des événements du passé, et « discours » les commentaires et intrusions personnelles du narrateur.

■ Question 2

Il s'agit vraisemblablement d'un problème propre au genre autobiographique.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

L'abondance des noms propres et la célébrité des personnes nommées par Chateaubriand (Mme de Sévigné, Mme de Maintenon...) donnent à la page un incontestable caractère historique : les dernières années et les dernières lettres de madame de Sévigné, une ancienne habituée du salon bleu de la marquise de Rambouillet, rendez-vous de tous les beaux esprits, des causeurs les plus brillants, de la société la plus raffinée.

Chateaubriand parle cependant aussi beaucoup de lui-même : son obsession de la mort se lit entre les lignes.

Plan

Le commentaire s'organisera autour de ces deux thèmes, en gardant le plus intime pour la fin.

- I. Un tableau esquissé par le biographe : la vieillesse de la marquise de Sévigné.
- II. Les obsessions du biographe : la vieillesse et la mort.

■ *Dissertation*

Le sujet se présente sous la forme d'une question ouverte, sur les enjeux du biographique pour l'écrivain (et pour lui seulement, ce qui exclut le lecteur). Un enjeu est ce qu'on peut gagner (ou perdre) dans une entreprise. Le sujet pose donc une question fondamentale : que peut-on gagner à écrire l'histoire de sa vie ou de celle d'un autre ? Si l'on exclut les gains matériels (la fortune), les réponses sont très nombreuses : le souvenir du passé et la jouissance du bonheur passé, la connaissance de soi, celle de la nature humaine, la possibilité de donner un sens à sa vie, de faire de sa vie une œuvre d'art, l'immortalité, etc. On en retiendra les enjeux qui paraissent les plus importants, deux ou trois, et les mieux illustrés par ce corpus.

Le plan sera analytique et suivra une progression, de l'enjeu le plus évident au moins évident.

Plan

- I. Le temps retrouvé.
- II. La connaissance de soi.
- III. Donner un sens à sa vie.

■ Écriture d'invention

L'objectif du sujet est double :

- écrire une lettre en respectant les procédés d'écritures propres au genre épistolaire ;
- exploiter sa culture littéraire pour que le contenu de la lettre soit aussi proche que possible de ce qu'un autobiographe pourrait révéler sur son œuvre.

Bien entendu, on ne vous demande pas de pasticher le style de l'auteur choisi, mais on attend de vous un style clair et élégant.

Il faut choisir une autobiographie que vous avez lue intégralement et dont vous connaissez bien le contenu, afin de répondre avec la précision souhaitée aux consignes (contenu, objectifs, difficultés) en montrant que vous avez une connaissance solide de l'œuvre retenue. Quelques citations, judicieusement placées, seront les bienvenues. Le destinataire sera désigné simplement par « Cher ami ».

Notre choix s'est porté sur *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal. Sans être indispensable, la connaissance de la correspondance, de la deuxième autobiographie : *Vie de Henri Brûlard*, de la biographie de Stendhal et de sa personnalité donnera évidemment plus de pertinence au devoir. Nous exploiterons dans le corrigé qui suit les deux lettres du 14 janvier 1832 et du 12 juin 1832 adressées par Stendhal à son ami Domenico Fiore, où il évoque l'ouvrage, et surtout le premier chapitre de *Souvenirs d'égotisme*. Les passages entre guillemets dans le corrigé sont extraits de ces sources.

Plan

Le plan proposé par les consignes convient parfaitement à l'œuvre choisie : il n'y a pas lieu d'en modifier l'ordre. On peut cependant ajouter une quatrième partie, sur les motivations profondes de Stendhal, car cet écrivain pudique a dû vaincre ses propres réticences pour contenir à parler de lui-même dans un ouvrage qui n'était pas réservé au strict usage personnel. Il tient un journal depuis 1818, mais ne décide qu'en 1832 de se lancer dans un livre destiné à la publication : ce sera *Souvenirs d'égotisme*.

L'Épistolaire

SUJET

18

LETTRE ET AUTO PORTRAIT

Série L, Antilles-Guyane, juin 2002

Textes

1. Jean GIONO, *Le Hussard sur le toit* (1954)
2. Julie de LESPINASSE, « Mon ami je vous aime », lettre 7 (1773)
3. Colette AUDRY, *Rien au-delà*, « Printemps 1990 », (1990)

Objet d'étude : l'épistolaire

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante :

Après une lecture attentive de ces trois lettres, dites si elles font le portrait de celui qui écrit la lettre ou de celui à qui elle est adressée.

Justifiez brièvement votre réponse.

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

Vous traiterez ensuite un de ces trois sujets.

1. Commentaire

Vous commenterez l'extrait du texte de Giono, de « J'ai longuement discuté... » à « J'aime viser longtemps » (ligne 5 à ligne 36).

2. Commentaire

Julie de Lespinasse écrit : « Savez-vous pourquoi j'écris ? C'est parce que cela me plaît. » (ligne 16) Pensez-vous que ce soit la seule motivation de l'auteur d'une lettre ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus, ceux que vous avez étudiés en classe et vos lectures personnelles.

3. Écriture d'invention

Poursuivez la lettre de la mère d'Angelo en respectant la situation d'énonciation et en développant la thèse paradoxale soutenue par le personnage.

CORPUS

■ Texte 1 : Jean Giono, *Le Hussard sur le toit* (1954)

Angelo, le héros du livre, est exilé en France où il erre au milieu d'une épidémie de choléra. Au cours d'une des étapes de son périple, il reçoit une lettre de sa mère restée en Italie.

La lettre était datée de juin et disait : « Mon bel enfant, as-tu trouvé des chimères ? Le marin que tu m'as envoyé m'a dit que tu étais imprudent. Cela m'a rassurée. Sois toujours très imprudent, mon petit, c'est la seule façon d'avoir un peu de plaisir à vivre dans notre époque de manufactures¹. J'ai longuement discuté d'imprudences avec ton marin. Il me plaît beaucoup. Il a guetté la Thérèse² à la petite porte ainsi que tu le lui avais recommandé, mais, comme il se méfiait d'un grand garçon de quinze ans qui joue à la marelle tous les jours sur la place de sept heures du matin à huit heures du soir depuis que tu es en France, il a barbouillé la gueule d'un pauvre chien avec de la mousse de savon et le joueur de marelle a pris ses jambes à son cou en criant à la rage. Le soir même, le général Bonetto qui n'a pas inventé la poudre m'a parlé d'une chasse au chien à propos de mon griffon. Je sais donc exactement d'où vient le joueur de marelle maintenant et j'ai fait les yeux qu'il faut pour que le général sache que je sais. Rien n'est plus agréable que de voir l'ennemi changer ses batteries de place. Il y a beaucoup de rage à Turin. Tous les jeunes gens qui ont un visage ingrat et une taille au-dessous de quatre pieds et demi sont enrachés. La même épidémie ravage les envieux et ceux qui n'ont jamais su être généreux avec leur tailleur. Le reste se porte bien et fait des projets. Il y en a même qui ont la folie de vouloir adopter cette mode anglaise si préjudiciable à l'organdi et aux pantalons collants d'aller manger à la campagne. Ils disent même : jusque près des tombeaux romains. Ce que je trouve exagéré, comme espoir en tout cas. Mais les routes sont les routes. Laissons faire. Les bons marcheurs s'en vont toujours de détour en détour pour voir le paysage qui est après le tournant et c'est ainsi que, d'une simple promenade, ils font parfois une marche militaire. Tout cela serait bien s'il n'y avait pas de moins en moins de gens capables de compter sur leur cœur. C'est un muscle qu'on ne fait plus travailler, sauf ton marin qui me paraît de ce côté être un assez curieux gymnasiarque³. Il s'est enthousiasmé d'une bonté de rien du tout que j'ai eue pour sa mère et il est allé faire tourner ses bras un peu trop près des oreilles des deux hommes charmés qui ont organisé ton voyage précipité. Ils en sont tombés très malencontreusement malades le jour même. C'est dommage. J'ai pensé que ton

marin avait la détente un peu brusque. Je lui ai donné de fort obscures raisons pour qu'il fasse encore un voyage en mer. J'ai été si mystérieuse qu'il s'en est pâmé de bonheur. J'aime viser longtemps.

Et maintenant, parlons de choses sérieuses. J'ai peur que tu ne fasses pas de folies. Cela n'empêche ni la gravité, ni la mélancolie, ni la solitude : ces trois gourmandises de ton caractère. Tu peux être grave et fou, qui empêche ? Tu peux être tout ce que tu veux et fou en surplus, mais il faut être fou, mon enfant. Regarde autour de toi le monde sans cesse grandissant de gens qui se prennent au sérieux.

© Éditions Gallimard.

1. *Manufacture* : établissement industriel.

2. *Thérèse* : nourrice d'Angelo.

3. *Gymnasiarque* : gymnaste.

■ Texte 2 : Julie de LESPINASSE, « Mon ami je vous aime », lettre 7 (1773)

Lettre extrait de la correspondance de Julie de Lespinasse, adressée à Monsieur de Guibert.

Huit heures et demie, 1773.

Mon ami, je ne vous verrai pas, et vous me direz que ce n'est pas votre faute ! mais si vous aviez eu la millième partie du désir que j'ai de vous voir, vous seriez là ; je serais heureuse. Non, j'ai tort, je souffrirais ; mais je n'envierais pas les plaisirs du ciel. Mon ami, je vous aime comme il faut aimer, avec excès, avec folie, transport et désespoir. Tous ces jours passés, vous avez mis mon âme à la torture. Je vous ai vu ce matin, j'ai tout oublié, et il me semblait que je ne faisais pas assez pour vous, en vous aimant de toute mon âme, en étant dans la disposition de vivre et de mourir pour vous. Vous valez mieux que tout cela ; oui, si je ne savais que vous aimer, ce ne serait rien en effet ; car y a-t-il rien de plus doux et de plus naturel que d'aimer à la folie ce qui est parfaitement aimable ? Mais, mon ami, je fais mieux qu'aimer : je sais souffrir ; je saurai renoncer à mon plaisir pour votre bonheur. Mais voilà quelqu'un qui vient troubler la satisfaction que j'ai à vous prouver que je vous aime.

Savez-vous pourquoi je vous écris ? C'est parce que cela me plaît : vous ne vous en seriez jamais douté, si je ne vous l'avais dit. Mais, mon Dieu ! où êtes-vous ? Si vous avez du bonheur, je ne dois plus me plaindre de ce que vous m'enlevez le mien.

■ Texte 3 : Colette AUDRY, *Rien au-delà*, « Printemps 1990 » (1990)

Durant les deux dernières années de sa vie Colette Audry, athée, échange avec un moine bénédictin une longue correspondance. Voici la dernière lettre qu'elle lui ait écrite.

14 juin 1990.

Cher François,

Je ne veux pas attendre, en ces moments où je retrouve une plume comme un prolongement naturel de moi, et où je découvre qu'une partie de mon ennui (au sens fort !) venait de ce que j'ignorais ma mutilation, il faut que je vous dise – vous le savez peut-être, mais rien qu'un peu et vous savez mal ce que cela signifie – ce que vous aurez été pour moi : pendant deux ans au moins, davantage j'espère, vous m'aurez fait connaître ce qu'il peut y avoir de douceur dans la vie.

La joie de l'effort abouti, de la marche sur un sentier de crête, au bord d'une falaise, on ne peut s'en prendre qu'à soi si on ne connaît pas. La joie d'étonner, de plaire, d'être admiré, j'ai connu ; la joie de parler, d'écouter, de comprendre aussi ; et aussi la joie d'être étonnée soi-même. Mais la douceur de la vie, on peut mourir sans l'avoir connue. Je l'ai entrevue à la naissance de mon fils et pendant ses toutes premières années de vie, mais enfin, ça manquait tout de même de vraie réciprocité.

La douceur, je l'ai connue par vous. Et ce n'est pas une petite chose. Et vous n'étiez, pas plus que moi, dressé à ça. Il y a beaucoup d'autres choses, mais il n'y a rien au-delà.

© Éditions Denoël.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Constitué d'une lettre fictive écrite par la mère du héros à son fils dans un roman célèbre de Giono, *Le Hussard sur le toit*, et de deux lettres authentiques, une lettre d'amour passionné de Julie de Lespinasse à Monsieur de Guibert et une lettre de haute spiritualité de Colette Audry à un moine bénédictin, ce corpus invite à réfléchir sur les liens complexes entre le message explicite de la lettre, les révélations de l'épistolier sur son correspondant et l'autoportrait de l'épistolier.

QUESTION

La question propose une alternative (lit-on dans une lettre le portrait de l'épistolier ou celui de son destinataire ?), mais la réponse ne pourra pas être tranchée. Selon les cas, l'autoportrait se dessinera plus ou moins nettement que le portrait du destinataire. On observera donc les marques de l'énonciation, la place occupée par le discours du moi, le

lexique du jugement de valeur (sur le destinataire, l'épistolier, les autres), les réflexions d'ordre général susceptibles d'exprimer une philosophie de la vie.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ *Commentaire*

Tout commentaire d'une lettre réservera systématiquement une place à l'observation des marques de l'épistolaire (le jeu des pronoms, l'adresse, etc.) et à la définition de la fonction de la lettre, ce qui peut constituer la première partie du devoir.

Que révèle l'analyse du contenu de la lettre ?

Observer la composition : ce texte monolithique est-il organisé ? le désordre n'est-il qu'apparent ?

S'interroger sur la place respective du récit (la conduite du marin) et du discours (commentaires, jugements, critiques, conseils, injonctions). Il apparaît rapidement que l'épistolière énonce des jugements inattendus, soutient des opinions paradoxales, donne des conseils étranges.

Se demander si l'épistolière n'a pas de liens de parenté avec d'autres personnages de roman : le lecteur cultivé notera les résonances stendhaliennes de notre extrait.

De ces observations on peut tirer deux axes de lecture de la lettre :

- la personnalité de l'épistolière (ou son autoportrait) : une mère, une anticonformiste, une brillante narratrice
- une philosophie de la vie : la sévérité du regard sur la société, les aspirations, les valeurs. On pourra établir ici des rapprochements avec les héros de Stendhal.

Plan

- I. La lettre d'une mère à son fils.
- II. Un autoportrait.
- III. Une philosophie de la vie.

■ *Dissertation*

Le sujet porte sur les motivations de l'épistolier : sont-elles personnelles, voire égoïstes (se confier, s'épancher), ou altruistes ? utilitaires (apprendre une nouvelle au destinataire, lui présenter une requête : Voltaire) ou désintéressées ? L'épistolier a-t-il des visées esthétiques (veut-il faire de sa lettre un petit chef-d'œuvre) ?

Comment organiser le plan ? Il serait possible, à la limite, de bâtir tout le devoir sur le plaisir d'écrire mis en avant par Mlle de Lespinasse (et souvent exprimé par Mme de Sévigné), mais le libellé invite nettement à chercher d'autres raisons (« la seule » appelle une réponse négative).

tive). Il est donc plus judicieux de commencer par le plaisir d'écrire et d'avancer ensuite deux autres motivations. Si l'on estime que cette motivation est la plus importante, on la gardera, au contraire, pour la fin. Mais, quel que soit l'ordre adopté, il faudra lui réserver une place.

Plan

- I. Le dialogue avec le destinataire : combler l'absence de l'autre, donner et demander des nouvelles, présenter une requête...
- II. Le besoin de se confier (sentiments, projets, préoccupations, questions existentielles).
- III. Le plaisir d'écrire.

■ Écriture d'invention

Quelle est la thèse paradoxale qu'on vous demande de développer ? Il faut d'abord l'identifier et en relever soigneusement les éléments dans la lettre : « Sois toujours très imprudent » ; « J'ai peur que tu ne fasses pas de folies » ; « il faut être fou ». À ces remarques on ajoutera le regret de voir trop peu de gens « capables de compter sur leur cœur » et le regard sévère sur « le monde sans cesse grandissant de gens qui se prennent au sérieux ». Ce que recommande donc la mère d'Angelo c'est, contrairement à l'opinion commune, un idéal de vie fondé sur la passion. Elle est en opposition totale avec les traditionnels conseils de prudence et la vision étriquée d'une vie sans fantaisie ni folie, entièrement vouée au sérieux. Cette conception anticonformiste est fortement teintée de romantisme.

Pour développer cette thèse il faudra donner à la lettre une forme argumentative. Quels arguments utiliser ? La recherche peut s'orienter dans deux directions : la critique de « notre époque de manufactures », sa grisaille, son uniformité, son conformisme, d'une part ; de l'autre, un plaidoyer pour la passion (« Rien de grand dans le monde ne s'est fait sans passion », selon Hegel. Quelles sont les vertus de la passion ?

Plan

- I. La passion fait exister : la passion amoureuse.
- II. La passion exalte l'être : elle le grandit, l'ennoblit.
- III. La passion pousse à l'action : elle mobilise les énergies, elle entraîne.

Les Réécritures

SUJET

19

LA LITTÉRATURE AU SECOND DEGRÉ

Série L, Centres étrangers I, juin 2002

Textes

1. Madame de STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Livre X, chapitre IV (1807)
2. CHATEAUBRIAND, *Lettre à Julie Récamier*, 1829, cité par Jean d'Ormesson *Mon dernier rêve sera pour vous* (1998)
3. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, III (1848-1850)

Annexe : Gérard GENETTE, « La littérature au second degré », *Palimpsestes* (1982)

Objet d'étude : Réécriture

QUESTION (4 points)

Vous répondrez d'abord à la question suivante :

Quels sont les éléments purement informatifs concernant le *Miserere* ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)

1. Commentaire

Vous commenterez l'extrait des *Mémoires d'outre-tombe* (texte 3).

2. Dissertation

En vous appuyant sur les textes du corpus, les œuvres que vous avez étudiées en classe et vos lectures personnelles, vous vous demanderez dans quelle mesure les œuvres littéraires ou artistiques sont des « œuvres dérivées d'une œuvre antérieure par transformation ou par imitation » (texte en annexe, lignes 5 et 6).

3. Écriture d'invention

Vous avez assisté à un concert ou à un spectacle qui vous a profondément marqué. Vous en faites le compte rendu pour un journal local en insistant sur les circonstances de l'événement, sur son déroulement et sur l'effet qu'il a produit sur vous.

CORPUS

■ **Texte 1** : Madame de STAËL, *Corinne ou l'Italie*, livre X, chapitre IV (1807)

À Rome, Oswald fait la connaissance de Corinne. Ils visitent ensemble la ville et se rendent, au moment de la semaine Sainte, à la chapelle Sixtine pour y entendre le Miserere¹ d'Allegri.

Oswald se rendit à la chapelle Sixtine pour entendre le fameux *Miserere* vanté dans toute l'Europe. Il arriva de jour encore, et vit ces peintures célèbres de Michel-Ange, qui représentent le jugement dernier, avec toute la force effrayante de ce sujet, et du talent qui l'a traité. Michel-Ange s'était pénétré de la lecture du Dante ; et le peintre comme le poète représente des êtres mythologiques en présence de Jésus-Christ ; mais il fait presque toujours du paganisme le mauvais principe, et c'est tous la forme des démons qu'il caractérise les fables païennes. On aperçoit sur la voûte de la chapelle les Prophètes et les Sibylles appelées en témoignage par les chrétiens ; une foule d'anges les entourent, et toute cette voûte ainsi peinte semble rapprocher le ciel de nous ; mais ce ciel est sombre et redoutable ; le jour perce à peine à travers les vitraux qui jettent sur les tableaux plutôt des ombres que des lumières ; l'obscurité agrandit encore les figures déjà si imposantes que Michel-Ange a tracées ; l'encens, dont le parfum a quelque chose de funéraire, remplit l'air dans cette enceinte, et toutes les sensations préparent à la plus profonde de toutes, celle que la musique doit produire.

Pendant qu'Oswald était absorbé par les réflexions que faisaient naître tous les objets qui l'entournaient, il vit entrer dans la tribune des femmes, derrière la grille qui les sépare des hommes, Corinne qu'il n'espérait pas encore, Corinne vêtue de noir, toute pâle de l'abstinence, et si tremblante dès qu'elle aperçut Oswald, qu'elle fut obligée de s'appuyer sur la balustrade pour avancer : en ce moment, le *miserere* commença.

Les voix, parfaitement exercées à ce chant antique et pur, partent d'une tribune au commencement de la voûte ; on ne voit point ceux qui chantent ; la musique semble planer dans les airs ; à chaque instant la chute du jour rend la chapelle plus sombre. [...] C'était une musique toute religieuse qui conseillait le renoncement à la terre. Corinne se jeta à genoux devant la grille et resta plongée dans la plus profonde méditation ; Oswald

30 lui-même disparut à ses yeux. Il lui semblait que c'était dans un tel moment d'exaltation qu'on aimerait à mourir, si la séparation de l'âme d'avec le corps ne s'accomplissait point par la douleur ; si tout à coup un ange venait enlever sur ses ailes le sentiment et la pensée, étincelles divines qui retourneraient vers leur source : la mort ne serait pour ainsi dire alors qu'un acte
35 spontané du cœur, qu'une prière plus ardente et mieux exaucée.

Le *miserere* c'est-à-dire ayez pitié de nous, est un psaume composé de versets qui se chantent alternativement, d'une manière très différente. Tour à tour une musique céleste se fait entendre, et le verset suivant, dit en récitatif, est murmuré d'un ton sourd et presque rauque ; on dirait que c'est la
40 réponse des caractères durs aux cœurs sensibles, que c'est le réel de la vie qui vient flétrir et repousser les vœux des âmes généreuses ; et quand ce chœur si doux reprend, on renaît à l'espérance ; mais lorsque le verset récité recommence, une sensation de froid saisit de nouveau ; ce n'est pas la terreur qui la cause, mais le découragement de l'enthousiasme. Enfin le
45 dernier morceau, plus noble et plus touchant encore que tous les autres, laisse au fond de l'âme une impression douce et pure : Dieu nous accorde cette même impression avant de mourir.

On éteint les flambeaux ; la nuit s'avance ; les figures des Prophètes et des Sibylles apparaissent comme des fantômes enveloppés du crépus-
50 cule. Le silence est profond, la parole ferait un mal insupportable dans cet état de l'âme où tout est intime et intérieur ; et quand le dernier son s'éteint, chacun s'en va lentement et sans bruit ; chacun semble craindre de rentrer dans les intérêts vulgaires de ce monde.

1. *Miserere* : pièce de musique chantée d'inspiration religieuse.

■ Texte 2 : CHATEAUBRIAND, *Lettre à Julie Récamier* (1998)

Rome, mercredi 15 avril 1829.

Je commence cette lettre le mercredi saint au soir, au sortir de la chapelle Sixtine, après avoir assisté à Ténèbres¹ et entendu chanter le *Miserere*. Je me souvenais que vous m'aviez parlé de cette belle cérémonie, et
5 j'en étais, à cause de cela, cent fois plus touché. C'est vraiment incomparable. Cette clarté qui meurt par degrés, ces ombres qui enveloppent peu à peu les merveilles de Michel-Ange ; tous ces cardinaux à genoux ; ce nouveau pape prosterné lui-même au pied de l'autel où, quelques jours avant, j'avais vu son prédécesseur ; cet admirable chant de souffrance et de
10 miséricorde s'élevant par intervalles dans le silence et la nuit ; l'idée d'un Dieu mourant sur la croix pour expier les crimes et les faiblesses des hommes, Rome et tous ses souvenirs sous la voûte du Vatican. Que

n'étiez-vous là avec moi ! J'aime jusqu'à ces cierges dont la lumière étouffée laisse échapper une fumée blanche, image d'une vie subitement éteinte. C'est une belle chose que Rome pour tout oublier, pour mépriser tout et pour mourir. Au lieu de cela, le courrier demain m'apportera des lettres, des journaux, des inquiétudes. Il faudra vous parler de politique. Quand aurai-je fini de mon avenir et quand n'aurai-je plus à faire dans le monde qu'à vous aimer et à vous consacrer mes derniers jours ?

1. *Ténèbres* : office du soir célébré pendant la semaine sainte.

■ Texte 3 : CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, livre III (1848-1850)

Mercredi saint, 15 avril.

Je sors de la chapelle Sixtine, après avoir assisté à Ténèbres et entendu chanter le *Miserere*. Je me souvenais que vous m'aviez parlé de cette cérémonie et j'en étais, à cause de cela, cent fois plus touché.

Le jour s'affaiblissait, les ombres envahissaient lentement les fresques de la chapelle et l'on n'apercevait plus que quelques grands traits du pin-
ceau de Michel-Ange. Les cierges, tour à tour éteints, laissaient échapper de leur lumière étouffée une légère fumée blanche, image assez naturelle de la vie que l'Écriture compare à *une petite vapeur*. Les cardinaux étaient à genoux, le nouveau pape prosterné au même autel où quelques jours avant j'avais vu son prédécesseur ; l'admirable prière de pénitence et de miséricorde, qui avait succédé aux lamentations du prophète, s'élevait par intervalles dans le silence et la nuit. On se sentait accablé sous le grand mystère d'un Dieu mourant pour effacer les crimes des hommes. La catholique héritière sur ses sept collines était là avec tous ses souvenirs ; mais, au lieu de ces pontifes puissants, de ces cardinaux qui disputaient la préséance aux monarques, un pauvre vieux pape paralytique, sans famille et sans appui, des princes de l'Église sans éclat, annonçaient la fin d'une puissance qui civilisa le monde moderne. Les chefs-d'œuvre des arts disparaissaient avec elle, s'effaçaient sur les murs et sur les voûtes du Vatican, palais à demi abandonné. Des étrangers curieux, séparés de l'unité de l'Église, assistaient en passant à la cérémonie et remplaçaient la communauté des fidèles. Une double tristesse s'emparait du cœur. Rome chrétienne en commémorant l'agonie de Jésus-Christ avait l'air de célébrer la sienne, de redire pour la nouvelle Jérusalem les paroles que Jérémie¹ adressait à l'ancienne. C'est une belle chose que Rome pour tout oublier, mépriser tout et mourir.

1. *Jérémie* : prophète biblique qui fut témoin de la chute de Jérusalem.

■ **Annexe** : Gérard GENETTE, « La littérature au second degré », *Palimpsestes* (1982)

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : *hypertextes*), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation. De cette littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, la place et l'action dans le champ littéraire sont généralement, et fâcheusement, méconnues. On entreprend ici d'explorer ce territoire.

Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier.

© Éditions du Seuil, 1982.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Une réflexion de Gérard Genette, citée en annexe, sur « la littérature au second degré » oriente la lecture des trois récits de ce corpus : Oswald, héros de *Corinne*, roman de Madame de Staël, puis Chateaubriand dans une lettre à Julie Récamier, qu'il remaniera pour la placer dans les *Mémoires d'outre-tombe*, relatent chacun une audition du *Miserere* d'Allegri dans la Chapelle Sixtine pendant la Semaine Sainte.

QUESTION

Cette question ne présente aucune difficulté. Le *Miserere* étant une pièce de musique chantée, il suffit de relever et de classer les mots et expressions relatifs au sens du mot, à la musique, au chant, aux voix.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ **Commentaire**

Le système d'énonciation du paragraphe (« Je », « vous ») indique clairement que Chateaubriand cite dans les *Mémoires d'outre-tombe* sa lettre à Julie Récamier du 15 avril 1829, mais de la comparaison avec le texte 2, il ressort qu'il l'a retouchée. Observez d'abord les marques de l'épistolaire (la phrase d'attaque, les liens sentimentaux) et le contenu

de cette lettre : un récit (le *Miserere* d'Allegri, le lieu et le moment) suivi de réflexions diverses : impressions de l'auditeur (« accablé », « tris-tesse ») à une méditation sur Rome (notez les périphrases : « La catho-lique héritière ») et sur la mort (« fin », « agonie »). À travers le récit se lit l'obsession de la fuite du temps et de la mort. L'écrivain tisse une étroite relation entre la mort du Christ, la fin de la Rome chrétienne et sa propre mort, évoquée sous une forme impersonnelle.

Plan

- I. L'épistolier (l'amant et le narrateur).
- II. Le chrétien (l'effet produit par le *Miserere*, sa signification).
- III. Le penseur (la méditation sur le déclin de Rome et sur la mort).

■ Dissertation

Le sujet porte sur les deux formes les plus courantes de la réécriture : « par transformation ou par imitation ». La problématique est de déterminer la part d'originalité et de réécriture dans chaque œuvre.

Un rapide inventaire montrera que les œuvres entièrement nouvelles (*Les Essais* ? les écrits de Colette ? *Voyage au bout de la nuit* ?) paraissent beaucoup moins nombreuses que celles qui relèvent de « la littérature au second degré » : la Pléiade, les classiques (Molière emprunte à Plaute comme à Tirso de Molina), les Romantiques (sources anglaises ou allemandes), Giraudoux (*Amphitryon* 38 !). Même des écrivains qui proclament avec orgueil leur singularité (Rousseau : « une entreprise qui n'eut jamais d'exemple ») se sont d'inspirés d'un autre (saint Augustin). Leurs œuvres sont-elles moins belles ou moins intéressantes ? Telle est la véritable question.

Plan

- I. La fréquence de l'imitation (ou transformation) dans la création artistique.
- II. Mais l'imitation « n'est point un esclavage » (La Fontaine) : liberté et variété de l'imitation.
- III. En fait, l'originalité, si elle existe (« Tous les arts se souviennent »), importe moins que la beauté.

■ Écriture d'invention

Ce sujet ne présente guère de difficulté, puisque le libellé propose même un plan : circonstances, déroulement, effet. La troisième partie (effet), qui ne relève plus du récit mais de l'analyse, sera particulièrement soignée.

À moins d'être un amateur de musique averti, il est sans doute plus facile de raconter un spectacle qu'un concert. Veillez à choisir un spec-tacle qui vous ait « profondément marqué » (qui ait exercé sur vous une impression forte et durable) : une pièce de théâtre, par exemple.

ENFANCE

Série L

20

SUJET

Textes

1. COLETTE, *Les Petites* (1912)
2. COLETTE, *La Maison de Claudine* (1922)

**Objets d'étude : les réécritures ;
le biographique ; l'apologue.**

QUESTIONS (4 points)

Comparez les deux extraits proposés des *Petites* et de « La Petite ».

1. Quels points communs autorisent leur rapprochement ? En quoi se différencient-ils l'un de l'autre ?
2. En quoi ces deux textes peuvent-ils être qualifiés d'apologues ? Quelle morale l'auteur, Colette adulte, dégage-t-elle de chacun d'entre eux ?

TRAVAIL D'ÉCRITURE (16 points)**1. Commentaire**

Vous rédigerez un commentaire de l'avant-dernier paragraphe du texte 2 : « Un point rouge s'allume [...] Au-delà, tout est danger, tout est solitude. »

2. Dissertation

Colette a écrit, en épigraphe de son roman *La Naissance du Jour* : « Imaginez-vous à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. »

À votre avis, le lecteur est-il en droit d'attendre que l'écrivain lui dise toute la vérité et rien que la vérité ?

3. Écriture d'invention

À la façon de Colette – mais sans tenter d'imiter son style – vous raconterez de deux manières différentes un épisode de votre enfance ou de votre adolescence. Ces textes pourront être rédigés à la première personne. Ils devront avoir assez de ressemblances pour apparaître comme deux variantes l'un de l'autre. Mais aucune phrase de l'une devra être reprise textuellement dans l'autre. Ces deux textes auront des longueurs comparables.

CORPUS

■ Texte 1 : COLETTE, *Les Petites* (1912)

[...] Bel-Gazou a reconduit ses amies jusqu'à la grille, et crié : « Bonsoir ! bonsoir ! ». Elle est haletante et enrouée comme elles – elle ouvre pour crier une grande bouche où brillent des incisives neuves, dentelées au bord. Elle écarquille les yeux et remonte la peau de son front, ensuite elle soupire un grand « pouh ! » de fatigue et s'essuie le nez d'un revers de main, comme un tourlourou de vaudeville...

Puis elle se retourne brusquement vers la maison, et toute sa figure change : Bel-Gazou dépouille sa gaieté rustaude pour redevenir soudainement, et sans effort, la charmante, la fine et grave « petite fille à sa maman », silencieuse, écouteuse...

On ne s'aperçoit pas tout de suite qu'elle est jolie. Un grand tablier d'école, à carreaux blancs et bleus, l'habille comme un sac, du col aux genoux. Ses bas cachou vissent sur ses mollets de garçon, hauts et durs, et elle est coiffée comme une enfant de pauvre, les cheveux tirés à la chinoise, cordés en deux nattes blondes — des cheveux de bergère, comme elle dit, parce que les petites gardeuses de bêtes vont toujours tête nue, et le soleil décolore leur chevelure sur le sommet de la tête...

Ses amies sont parties... Insensible au froid crépuscule printanier, Bel-Gazou regarde autour d'elle : le gravier porte des traces d'un galop de poulains et le gazon piétiné se fane. Il y a des morceaux de « papier d'argent » dans les massifs, des assiettes de poupées, des moules à sable, en fer blanc. Vaguement choquée, elle range le jardin et caresse du bout des doigts les marguerites de Pâques déjà fermées pour la nuit ; épanouies et blanches tout à l'heure, elles ne montrent plus que le dessous carminé de leurs pétales relevés en faisceau. Un chat miaule derrière le mur de lierre, et l'on entend, très loin, un petit train essoufflé.

« Moi, quand je serai grande... Moi, quand je serai grande... » Ce refrain vaniteux d'enfants pressés de vieillir bourdonne encore aux oreilles chaudes de Bel-Gazou. Elle se scandalise de penser que Marthe Augilbert, à huit ans, rêve d'être nourrice, « parce qu'on a un bonnet à couronne et qu'on boit de la bière tout le temps » ; elle méprise un peu Louise Rollinat, qui deviendrait couturière à la journée, « parce qu'on fait beaucoup de maisons et qu'on voit du monde pas pareil ».

– Il y a encore Marguerite Asseline qui, simplement, veut se marier, « pour commander » – il y a quatre ou cinq bêtises dont on ne peut rien tirer que « moi, quand je serai grande, j'irai à Paris »...

... Il y a bien aussi, recense Bel-Gazou, Germaine Roussel, qui *parle gras* et qui prétend qu'elle se mettra « cocotte » ; mais ça, c'est des enfantillages. Elle-même ne se souvient plus bien de ce qu'elle a souhaité.

40 « Des bêtises, probablement, comme les autres... Qu'est-ce qui va m'arriver, quand je serai grande ?... »

Elle cherche, la tête levée vers le soleil, vide encore d'hirondelles... Un seul nuage effilé flotte, très haut, et reflète en cuivre rose le soleil qu'on ne voit plus ; mais, sur la terre, c'est déjà presque la nuit, le silence troublé de
45 frôlement de chats, d'oiseaux à demi endormis, qui froissent le lierre. Bel-Gazou frissonne non de froid, mais d'isolement, et d'une peur toute neuve.

« Quand je serai grande... »

Elle se défend de penser, et tressaille, en voyant là-bas, tout au fond du long jardin, la lampe qu'on vient d'allumer, d'un rouge riche et savoureux
50 dans le bleu du soir. La maison – la lampe – la chambre chaude – deux visages qui vont s'éclairer, sourire et gronder : « Ah ! te voilà, enfin !... »

« Quand je serai grande... »

Elle s'arrête à ce mot-là, tremblante d'un malaise divinatoire, comme s'il lui était soudain donné de savoir que changer, croître, c'est déjà, un
55 peu, finir... Avant de s'élancer et de courir vers la maison, Bel-Gazou a le temps de subir le rapide petit miracle, d'entendre la voix :

« Oui, tu seras grande. Cela viendra très vite. Tu grandis pendant que je parle, pendant que la nuit vient, pendant que la rosée tombe... Tout changera autour de toi comme en toi – la maison, ton refuge, ta citadelle et ton
60 nid, vieillit et s'effrite – et les deux visages lumineux qui t'attendent s'éteindront... Tu as voulu, tout à l'heure, grandir – tu as joué avec des années qui, peut-être, ne t'appartiendront pas – tu as joué avec le terrible avenir, avec la mort... Comme s'il pouvait t'échoir quelque chose de plus magnifique dans toute ta vie, que d'avoir dix ans, un petit corps élastique et
65 robuste, un cœur tendre et sans soucis – que d'être, enfin, une enfant très aimée, ignorée dans sa province, au milieu d'un beau jardin... »

■ Texte 2 : COLETTE, *La Maison de Claudine* (1922)

La Petite

[...] À présent, tout est silence au jardin. Un chat, deux chats s'étirent, bâillent, tâtent le gravier sans confiance : ainsi font-ils après l'orage. Ils vont vers la maison, et la Petite, qui marchait à leur suite, s'arrête ; elle ne s'en sent pas digne. Elle attendra que se lève lentement, sur son visage
5 chauffé, noir d'excitation, cette pâleur, cette aube intérieure qui fête le départ des bas démons. Elle ouvre, pour un dernier cri, une grande bouche aux incisives neuves. Elle écarquille les yeux, remonte la peau de son front, souffle « Pouh ! » de fatigue et s'essuie le nez d'un revers de main.

Un tablier d'école l'ensache du col aux genoux, et elle est coiffée en
10 enfant de pauvre, de deux nattes cordées derrière les oreilles. Que seront les mains, où la ronce et le chat marquèrent leurs griffes, les pieds, lacés

dans du veau jaune écorché ? Il y a des jours où on dit que la Petite sera jolie. Aujourd'hui, elle est laide, et sent sur son visage la laideur provisoire que lui composent la sueur, des traces terreuses de doigts sur une joue, et surtout des ressemblances successives, mimétiques, qui l'apparentent à Jeanne, à Sandrine, à Aline, la couturière en journées, à la dame du pharmacien et à la demoiselle de la poste. Car elles ont joué longuement, pour finir, les petites, au jeu de « qu'est-ce qu'on sera ».

« Moi, quante je serai grande... »

Habiles à singer, elles manquent d'imagination. Une sorte de sagesse résignée, une terreur villageoise de l'aventure et de l'étrange retiennent d'avance la petite horlogère, la fille de l'épicier, du boucher et de la repasseuse, captives dans la boutique maternelle. Il y a bien Jeanne qui a déclaré :

« Moi, je serai cocotte ! »

« Mais ça, pense dédaigneusement Minet-Chéri, c'est de l'enfantillage... »

À court de souhaits, elle leur a jeté, son tour venu, sur un ton de mépris :

« Moi, je serai marin ! » Parce qu'elle rêve parfois d'être garçon et de porter culotte et béret bleus. La mer qu'ignore Minet-Chéri, le vaisseau debout sur une crête de vague, l'île d'or et les fruits lumineux, tout cela n'a surgi, après, que pour servir de fond au blouson bleu, au béret à pompon.

« Moi, je serai marin, et dans mes voyages... »

Assise dans l'herbe, elle se repose et pense peu. Le voyage ? L'aventure ? ... Pour une enfant qui franchit deux fois l'an les limites de son canton, au moment des grandes provisions d'hiver et de printemps, et gagne le chef-lieu en victoria, ces mots-là sont sans force et sans vertu. Ils n'évoquent que des pages imprimées, des images en couleur. La Petite, fatiguée, se répète machinalement : « Quand je ferai le tour du monde... » comme elle dirait : « Quand j'irai gauler des châtaignes... »

Un point rouge s'allume dans la maison, derrière les vitres du salon, et la Petite tressaille. Tout ce qui, l'instant d'avant, était verdure, devient bleu, autour de cette rouge flamme immobile. La main de l'enfant, traînante, perçoit dans l'herbe l'humidité du soir. C'est l'heure des lampes. Un clapotis d'eau courante mêle les feuilles, la porte du fenil¹ se met à battre le mur comme en hiver par la bourrasque. Le jardin, tout à coup ennemi, rebrousse autour d'une petite fille dégrisée, ses feuilles froides de laurier, dresse ses sabres de yucca² et ses chenilles d'araucaria³ barbelées. Une grande voix marine gémit du côté de Moutiers⁴ où le vent, sans obstacle, court en risées⁵ sur la houle des bois. La Petite, dans l'herbe, tient ses yeux fixés sur la lampe, qu'une brève éclipse vient de voiler : une main a passé devant la flamme, une main qu'un dé brillant coiffait. C'est cette main dont le geste a suffi pour que la Petite, à présent, soit debout, pâlie, adoucie, un peu tremblante comme l'est une enfant qui cesse, pour la première fois, d'être le gai petit vampire qui épuise, inconscient, le cœur maternel ; un peu

55 tremblante de ressentir et d'avouer que cette main et cette flamme, et la tête penchée, soucieuse, auprès de la lampe, sont le centre et le secret d'où naissent et se propagent en zones de moins en moins sensibles, en cercles qu'atteignent de moins en moins la lumière et la vibration essentielles, le salon tiède, sa flore de branches coupées et sa faune d'animaux
60 paisibles ; la maison sonore, sèche, craquante comme un pain chaud ; le jardin le village... Au-delà, tout est danger, tout est solitude...

Le « marin », à petits pas, éprouve la terre ferme et gagne la maison en se détournant d'une lune jaune, énorme, qui monte. L'aventure ? Le voyage ? L'orgueil qui fait les émigrants ?... Les yeux attachés au dé
65 brillant, à la main qui passe et repasse devant la lampe, Minet-Chéri goûte la condition délicieuse d'être – pareille à la petite horlogère, à la fillette de la lingère et du boulanger – une enfant de son village, hostile au colon comme au barbare, une de celles qui limitent leur univers à la borne d'un champ, au portillon d'une boutique, au cirque de clarté épanoui sous une lampe et
70 que traverse, tirant un fil, une main bien-aimée, coiffée d'un dé d'argent.

1. Fenil : lieu où l'on emmagasine du foin.
2. Yucca : plante aux feuilles pointues.
3. Araucaria : arbre dont les feuilles ont une forme d'aiguille.
4. Moutiers : village proche de celui où habitait Colette enfant.
5. Risée : petite brise subite et passagère.

COUP DE POUCE

ANALYSE DU CORPUS

Colette, qui a souvent puisé dans ses souvenirs pour rédiger ses œuvres, a fait paraître en 1912, dans le journal *Le Matin*, une chronique intitulée « Les petites », dont le premier texte du corpus présente la fin. Dans cette page, Bel-Gazou est le surnom de Colette enfant. Dix ans plus tard, dans un de ses ouvrages les plus fameux, *La Maison de Claudine*, Colette a fait figurer une autre chronique, intitulée « La Petite », dont on lit la fin dans le second texte du corpus. Dans cette seconde page, le surnom de Colette enfant est Minet-Chéri. Ces deux extraits ont été rapprochés parce qu'ils offrent un cas original de réécriture par l'auteur lui-même d'un de ses propres textes.

QUESTIONS

■ Question 1

La simple lecture des deux textes laisse apparaître qu'en dépit d'importantes divergences, le second est bien une réécriture du premier, dix ans après.

Une confrontation exhaustive des deux textes excéderait la longueur attendue pour l'exercice. On indiquera donc leurs ressemblances et leurs différences les plus marquantes, et on se contentera de donner quelques exemples pour les détails plus menus d'expression.

■ Question 2

On rappelle qu'un *apologue* est un récit dont on peut tirer une leçon morale. Colette raconte un épisode (vrai ou fictif) de son enfance, et, à dix ans d'intervalle, en tire deux enseignements différents. Les deux textes ont la même structure, caractéristique de l'apologue : récit, puis « moralité » apparaissant dans le dernier paragraphe.

TRAVAIL D'ÉCRITURE

■ Commentaire

L'œuvre considérable de Colette s'ordonne en deux massifs principaux, l'un constitué de romans où se mêlent étude de mœurs et analyse psychologique, l'autre formé d'écrits personnels dans lesquels elle ressuscite son passé, surtout son enfance à Saint-Sauveur-en-Puisaye, et le personnage de sa mère, « Sido ».

Les textes brefs qui composent *La Maison de Claudine* apparaissent comme des chroniques autobiographiques ; mais il n'y a pas de « pacte de lecture » dans cette œuvre, et « La Petite », qui en fait partie, peut relever de l'autofiction, surtout si on la compare avec « Les petites », paru dix ans plus tôt. La page à étudier se présente comme une narration où il ne se passe en fait presque rien, et relève plutôt de l'analyse psychologique.

■ Plan

Le texte est constitué d'un seul paragraphe, qui forme clairement un tout. On y observe deux occurrences du terme « la Petite », qui désigne Colette enfant. Ces deux occurrences délimitent deux parties : dans la première est essentiellement décrit le jardin où l'enfant a joué ; et la seconde est consacrée surtout à la flamme qui brille dans la maison et éclaire la main de la mère. Ces deux parties s'opposent, le jardin étant le lieu de l'inquiétude, et la maison celui de l'apaisement.

On peut donc adopter un plan de développement en deux parties, selon les deux lieux évoqués, ce qui permet à la fois de dégager la structure du texte et d'analyser en deux étapes la relation de la jeune Colette à sa mère.

Plan

- I. Le jardin.
- II. La maison.

■ *Dissertation*

La citation de Colette ne constitue pas le vrai sujet, qui figure dans la phrase qui la suit ; mais elle éclaire les intentions de Colette dans ses œuvres autobiographiques.

Le premier mot important du libellé est « droit » : le lecteur a-t-il des droits (et l'écrivain des devoirs) ; la lecture est-elle une inquisition ; ou la relation auteur/lecteur est-elle d'un autre type ?

Le second mot sur lequel on est amené à réfléchir est « vérité » : cette vérité est-elle d'ordre factuel ou d'ordre esthétique ?

Plan

Comme ce genre de sujet y invite, on partira d'une réflexion sur les deux textes du corpus, qui éclairent le sujet à traiter. Élargissant le débat, on remontera aux origines du genre, et on examinera ce qu'il en est du « pacte de lecture » dans les œuvres autobiographiques de J.-J. Rousseau.

Ces deux exemples conduiront à recentrer le débat, en montrant qu'au fond la vérité sur la vie de l'auteur importe peu, face à celle que révèle son art, et on réfléchira sur la dualité, chez l'artiste, entre l'homme et le créateur.

Plan

- I. Les demi-vérités de Colette.
- II. L'entreprise de Rousseau.
- III. La vérité de l'art.

■ *Écriture d'invention*

« À la façon de Colette... » : sans produire un simple démarquage des *Petites* et de « La Petite », on pourra rester assez près de ces modèles ; d'une part au plan des thèmes : il faut un enfant (ou un adolescent), on peut évoquer des jeux, des camarades, un lieu, une relation aux parents (mais une grande liberté est accordée par le libellé) ; d'autre part au plan de la structure, celle d'un apologue présentant une anecdote porteuse de sens (voir la Question 2) ; enfin, au plan de la technique nar-

rative, en distinguant le « personnage » et le « narrateur », double « je » caractéristique des textes autobiographiques.

« Vous raconterez » : les textes produits doivent être clairement narratifs, et présenter les caractéristiques de ce type de texte.

« De votre enfance ou de votre adolescence » : il n'est pas indispensable que ce souvenir soit effectivement vécu (celui présenté par Colette l'est-il ?) ; il suffit qu'il paraisse l'être, et respecte les codes de la vraisemblance ; quelques « petits faits vrais » donneront l'illusion du réel. Pour accentuer le jeu entre personnages et narrateur, ce dernier pourra paraître plus âgé que vous ne l'êtes effectivement.

« À la première personne » : ce procédé est plus simple et plus naturel que celui utilisé par Colette, qui parle d'elle-même enfant à la troisième personne : « la Petite », « Bel-Gazou », « Minet-Chéri ».

Les textes à produire relèvent de l'imitation et de la transposition ; ce sont des textes « à contraintes » ; il faut veiller à les respecter toutes :

- un jeu de ressemblances et de différences, comparables à celles analysées dans la Question 1 ;
- une réécriture de détail qui fasse varier toutes les phrases ;
- des longueurs analogues ; les textes produits pourront être un peu plus courts que ceux de Colette.

Annexes

TABLEAU D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Les termes en gras indiquent les événements et les œuvres incontournables.

LE MOYEN ÂGE

<i>Chanson de Roland</i>	v. 1070	
	1095	Première croisade
<i>Tristan et Yseut</i>	v. 1160	
<i>Le Roman de Renart</i>	v. 1170	
Les romans de Chrétien de Troyes	1170-1185	
	1226-1270	RÈGNE DE SAINT-LOUIS
	1337-1475	Guerre de Cent Ans
	1429-1431	Épopée de Jeanne d'Arc
F. Villon (<i>Le Testament</i>)	v. 1431-1465+	
	1453	Prise de Constantinople par les Turcs

LE XVI^e SIÈCLE

La Renaissance. L'humanisme

	1494-1559	Guerres d'Italie
	1515-1547	RÈGNE DE FRANÇOIS I ^{er}
	1530	Création du Collège de France
Rabelais : <i>Pantagruel</i>	1532	
	1539	Édit de Villers-Cotterêts : le français devient langue officielle
Du Bellay : <i>Défense et illustration de la langue française</i>	1547-1589	Règnes des derniers Valois
Ronsard (<i>Les Amours, Sonnets pour Hélène</i>) et Du Bellay (<i>Les Antiquités de Rome, Les Regrets</i>).	1549	(Henri II, puis ses trois fils)
	1552-1578	
	1562-1598	Guerres de religion
	1572	Massacre de la Saint-Barthélémy
Montaigne : première édition des <i>Essais</i>	1580	
	1589-1610	RÈGNE DE HENRI IV (dynastie des Bourbon)
	1598	Édit de Nantes

LE XVII^e SIÈCLE

Le baroque. La préciosité. Le classicisme

Malherbe (1558-1628), d'Urfé (1567-1625 : <i>L'Astrée</i> : 1607-1627), Corneille (1606-1684), Pascal	1610-1643 1643-1661	RÈGNE DE LOUIS XIII : Richelieu RÉGENCE D'A. D'AUTRICHE : Mazarin
(1623-1662) : <i>Pensées</i> , (posth.). Corneille : <i>Le Cid</i> , La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), Racine (1639-1699), La Bruyère (1645-1696). Molière : <i>Tartuffe</i> Racine : <i>Phèdre</i> Mme de La Fayette : <i>La Princesse de Clèves</i>	1635 1637 1661-1715 1664 1677 1678 1685	Fondation de l'Académie française RÈGNE DE LOUIS XIV Arrestation de Fouquet Révocation de l'Édit de Nantes

LE XVIII^e SIÈCLE

Les Lumières. L'éveil de la sensibilité. Le préromantisme

Montesquieu : <i>Lettres persanes</i> Marivaux (1688-1763), Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), Diderot (1713- 1784), Beaumarchais (1732-1799). Prévost : <i>Manon Lescaut</i> Montesquieu : <i>De l'esprit des lois</i> <i>l'Encyclopédie</i> Rousseau : <i>Discours sur l'inégalité</i>	1721 1723-1774 1731 1748 1750-1772 1755	1715-1723 : RÉGENCE RÈGNE DE LOUIS XIV Tremblement de terre à Lisbonne
Voltaire : <i>Candide</i> Rousseau : <i>La Nouvelle Héloïse</i> Rousseau : <i>Du contrat social</i>	1759 1761 1762 1763	Traité de Paris : la France perd l'Inde et le Canada
Laclos : <i>Les Liaisons dangereuses</i>	1774-1793 1776 1782 1789	RÈGNE DE LOUIS XVI Indépendance des États-Unis RÉVOLUTION FRANÇAISE

LE XIX^e SIÈCLE

Le romantisme. Le réalisme. Le symbolisme. Le naturalisme

Chateaubriand (1768-1848)	1795-1804	DIRECTOIRE, CONSULAT
Chateaubriand : <i>René</i>	1802	
Stendhal (1783-1842),	1804-1814	L'EMPIRE
Lamartine (1790-1863),	1815	Bataille de Waterloo
Vigny (1797-1863),	1814-1830	LA RESTAURATION
Balzac (1799-1850),		
Hugo (1802-1885),		
Musset (1810-1857).		
Bataille d'<i>Hernani</i>	1830	
Stendhal :		
<i>Le Rouge et le Noir</i>	1830-1848	MONARCHIE DE JUILLET
Balzac : <i>Le Père Goriot</i>	1833	
Musset : <i>Lorenzaccio</i>	1834	
La poésie parnassienne	1842-1899	
Baudelaire (1821-1867),	2 déc. 1851	Coup d'État de Louis-Napoléon
Flaubert (1821-1880),	1852-1870	SECOND EMPIRE
Zola (1840-1902),		
Verlaine (1844-1896).		
Baudelaire : <i>Les Fleurs du mal</i>	1857	
Hugo : <i>Les Misérables</i>	1862	
	1870	La III ^e RÉPUBLIQUE.
		Guerre : la France perd
		l'Alsace-Lorraine.
Zola : <i>L'Assommoir</i>	1877	
Rimbaud : <i>Illuminations</i>	1886	
	1891-1907	L'Affaire Dreyfus
	1898	Zola : « J'accuse »

LE XX^e SIÈCLE

Le surréalisme. Le nouveau roman. Le théâtre de l'absurde

Apollinaire : <i>Alcools</i>	1913	
Proust (1871-1922) : <i>À la recherche du temps perdu</i>	1913-1927	
Claudél (1868-1961), Gide (1869-1951), Colette (1873-1954).	1914-1918	PREMIÈRE GUERRE MONDIALE
<i>1^{er} Manifeste du surréalisme</i>	1924	Mort de Lénine
Les poètes : Breton, Desnos, Aragon, Éluard		
<u>Le théâtre</u> : Claudél, Giraudoux.	1929	Staline devient le maître de l'URSS
<u>Le roman</u> : Gide, Mauriac, Giono		
Céline : <i>Voyage au bout de la nuit</i>	1932	
Malraux : <i>La Condition humaine</i>	1933	Hitler devient chancelier
Sartre (1905-1980), S. de Beauvoir (1908-1986), Camus (1913-1960).	1939-1945	SECONDE GUERRE MONDIALE
Camus : <i>L'Étranger</i>	1942	
<u>La poésie</u> : Supervielle, Prévert, Saint- John Perse, Michaux, Ponge, Char	1947	Indépendance de l'Inde
<u>Le Nouveau Roman</u> : Robbe-Grillet, Butor, N. Sarraute, M. Duras	à partir de 1950	Mouvements indépendantistes dans les colonies
<u>Le théâtre de l'absurde</u> : Ionesco	1954-1962	Guerre d'Algérie
<u>L'autobiographie</u> . Sartre : <i>Les Mots</i>	1964	
<u>Le roman contemporain</u> : Cohen, Yourcenar, Tournier, Perec, Modiano, Le Clézio	1968	Événements de mai

LEXIQUE

abstrait : qui désigne une qualité générale ou une relation commune à toute une catégorie d'êtres. S'oppose à concret, qui qualifie des objets ou êtres réels, perçus par les sens.

abîme (mise en) : expression empruntée à la science du blason pour désigner une technique picturale, consistant à placer dans un tableau un miroir reflétant l'ensemble de la scène peinte, ou romanesque, consistant à insérer *un roman dans le roman*.

allégorie (une) : métaphore prolongée, suite d'éléments descriptifs ou narratifs qui sert à communiquer une vérité abstraite.

allitération : répétition d'une consonne au début de deux mots qui se suivent. Ex. : *sans souci et sans songes* (Chateaubriand).

anaphore (une) : répétition du même mot au début des divers membres d'une phrase.

antihéros : personnage qui est au centre d'une intrigue romanesque malgré un statut médiocre. Ex. : Meursault, dans *L'Étranger* de Camus.

antithèse (une) : figure rapprochant deux mots de sens opposés.

aphorisme (un) : maxime, pensée énonçant une morale.

archétype (un) : type primitif ; original qui sert de modèle.

l'art pour l'art : théorie selon laquelle l'art ne vise qu'à produire une émotion esthétique, sans nul souci utilitaire ou moral.

assonance : répétition d'une même voyelle auprès de deux consonnes différentes. Ex. : *belle et guerre*.

bon sauvage : homme « primitif », doué d'une bonté naturelle. Introduit par Montaigne, le personnage est devenu un mythe littéraire au XVIII^e siècle.

burlesque : d'un comique outré et trivial.

césure (une) : coupe forte, marquée par une pause, dans un vers. Dans l'alexandrin classique, la césure est à l'hémistiche (= au milieu du vers, après la 6^e syllabe).

champ lexical : ensemble des mots (nom, verbes, adjectifs...) désignant un même secteur de réalité. Ex. : le champ lexical de la mort.

clé (mot) : mot dont la fréquence dans un passage permet d'identifier le thème.

cliché : mot péjoratif désignant une image stéréotypée. Ex. : *le blanc manteau* (= la neige).

connecteurs logiques : conjonctions et adverbes établissant une relation logique (cause, conséquence, opposition...).

connotation : tout ce qu'un mot suggère, au-delà du sens dénoté. Les connotations de *ruines* peuvent être mort, décadence, silence, fragilité de l'homme, etc.

couleur locale : ensemble des éléments extérieurs caractérisant les personnes et les choses dans un lieu et à une époque donnés.

cynique (n. : le cynisme) : qui méprise ce qui est moral et qui affiche ce mépris.

dialectique (la) : ensemble des stratégies argumentatives utilisées dans la discussion.

didactique : qui vise à instruire. La fable est un genre didactique.

dramatique : 1. qui met en valeur l'action : la structure dramatique d'une

fable, d'un poème ; 2. qui est susceptible d'intéresser vivement le spectateur. Ne pas confondre avec **tragique** qui fait intervenir les notions de fatalité et de mort.

ellipse (une) : omission volontaire d'une expression ou d'un élément narratif.

enjambement : Ex. : *Dans l'escalier/ Dérobé*. Cet enjambement déclencha la bataille d'*Hernani* : le groupe syntaxique est réparti entre la fin d'un vers et le début du vers suivant. *Dérobé* est un rejet.

emphatique : qui est outré dans l'expression.

engagement : ce terme a été introduit en littérature par analogie avec l'engagement politique. On dit d'un auteur qu'il est engagé s'il défend de manière notoire des causes philosophiques, politiques ou autres. On dit, de même, d'une œuvre qu'elle est engagée si elle est orientée par de telles thèses.

éponyme : se dit d'un personnage qui donne son nom à l'œuvre : Ruy Blas, Chatterton.

épopée (adj. épique) : récit qui exalte un héros ou de grandes entreprises collectives.

essai : ouvrage en prose traitant librement d'un sujet qu'il ne prétend pas épuiser.

exotisme (adj. exotique) : goût pour les paysages ou les mœurs des pays étrangers, surtout ceux situés en Orient ou sous les tropiques.

fatalité : puissance surnaturelle qui détermine d'avance tout ce qui arrive.

figure de style ou **de rhétorique** : procédé expressif (antithèse, métaphore...).

focalisation : choix d'un point de vue narratif. On distingue la focalisation zéro (le narrateur est omniscient),

interne (il adopte le point de vue d'un personnage), externe (il se borne à enregistrer les faits).

humour (adj. : humoristique) : « forme d'esprit qui dénonce sans agressivité les travers d'un comportement » (J. Tardieu).

hypallage (un) : transfert d'épithète.

idéologie : ensemble d'idées propres à un groupe ou à une société. Ce mot est très souvent péjoratif.

incantatoire : qui opère un charme, un sortilège, comme des paroles magiques.

introspection : examen de conscience, analyse que l'on fait de ses propres sentiments.

ironie : manière de railler en affirmant le contraire de ce qu'on pense.

leitmotiv (mot allemand ; pl. leitmotive) : phrase ou thème revenant avec insistance.

lieu commun : idée banale.

lyrisme (adj. : lyrique) : expression poétique de sentiments personnels.

mal du siècle : état d'âme de la génération arrivée à l'âge adulte après la chute de l'Empire. Il se caractérise par le désenchantement, la crise de la volonté, le narcissisme.

manichéisme (adj. : manichéen) : doctrine partageant le monde entre deux forces également puissantes, le Bien et le Mal. Ex. : le manichéisme de Victor Hugo.

merveilleux (le) : intervention, dont on ne s'étonne pas, de puissances surnaturelles.

métaphore (une) : figure de style qui substitue une réalité à une autre en se fondant sur leur ressemblance ; comparaison qui supprime le terme comparé. Ex. : *un teint de cendre*.

métaphysique (la) : partie de la philosophie ayant pour objet les questions auxquelles la science n'apporte pas de réponse, comme l'immortalité de l'âme, l'existence de Dieu.

monologue intérieur : discours qu'un personnage se tient à lui-même.

mythe : 1. récit fabuleux visant à éclairer des aspects de la condition humaine (le mythe d'Icare exprime le rêve de voler dans les airs); 2. projection des désirs ou des angoisses d'un groupe humain (le mythe politique de l'homme providentiel).

narcissisme (de Narcisse, mythol. grecque) : tendance à la contemplation de soi.

néologisme : mot nouveau, forgé par l'écrivain.

oxymore (un) : antithèse imagée et particulièrement frappante. Ex. : *Cette obs-cure clarté qui tombe des étoiles.*

pamphlet : bref écrit satirique et polémique, souvent très violent.

paradoxe (un) : opinion contraire aux idées reçues.

parodie (une) : imitation, dans une intention de raillerie.

paronyme (un) : mot présentant des ressemblances de forme avec un autre. Ex. : *l'amour/l'amer*. Le rapprochement intentionnel de tels mots s'appelle la paronomase.

parataxe (la) : omission volontaire des liaisons (coordination ou subordination) entre les phrases.

paratexte (le) : ensemble des informations organisées autour du texte littéraire : le nom de l'auteur, le titre du livre, la préface (l'avant-propos) ou la postface, la table des matières, les notes et commentaires, la quatrième de couverture (pour les livres contemporains).

pathétique : qui touche au point d'arracher des larmes.

périphrase (une) : groupe de mots remplaçant le mot propre. Ex. : *la gent qui porte crête* = les coqs (La Fontaine).

persiflage : raillerie fondée sur l'ironie.

personnification : métaphore assimilant un objet inanimé et une personne. Ex. : *l'étoile du soir, ma compagne assidue* (Chateaubriand).

pittoresque : qui dépeint les choses d'une manière colorée, imagée, expressive.

point de vue : voir **focalisation**.

polémique : qui manifeste de l'agressivité et un vif esprit de combat.

prose poétique : prose dont les images, les rythmes et la musicalité sont semblables à ceux de la poésie.

protagoniste : personnage qui tient le premier rôle.

réalisme : 1. toute forme d'art visant à représenter le réel, même dans ses aspects les plus grossiers; 2. école littéraire du XIX^e siècle qui, dans le roman, vise à peindre fidèlement les milieux et présente des personnages ordinaires ou médiocres.

rejet : mot placé au début d'un vers, mais lié au vers précédent par le sens. Voir **enjambement**.

registres ou niveaux de langue : caractéristiques d'une expression marquée par le niveau social et culturel : vulgaire, populaire, trivial, familier, courant, soutenu, littéraire, noble.

romantisme : mouvement littéraire du XIX^e siècle (1820-1850), caractérisé par l'exaltation de la sensibilité, l'hypertrophie du moi, la primauté de la passion sur la raison.

satire (une) : écrit visant à railler et à critiquer les travers des individus ou de la société.

sophisme (un) : raisonnement faux, par lequel on défend indifféremment une cause, juste ou injuste.

suggestif : qui représente par l'évocation et non par la description.

symbole : analogie entre une réalité concrète et une réalité abstraite ; le signe de cette analogie (la balance pour

la justice). Litt. : élément descriptif ou narratif suggérant l'invisible derrière le visible.

ternaire : se dit d'un rythme à trois éléments. Cf. *binnaire*, pour deux éléments.

tragique : qui évoque, dans la tragédie ou dans d'autres genres, une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie. Ex. : le tragique dans les romans de Malraux.

INDEX DES AUTEURS

Les numéros renvoient aux numéros des sujets.

Anouilh : **3, 12**

Audry : **18**

Du Bellay : **1**

Boileau : **1**

Bouchardeau : **16**

Casanova : **17**

Cendrars : **1**

Chateaubriand : **7, 17, 19**

Colette : **7, 20**

Corbière : **1**

Éluard : **15**

L'Encyclopédie : **5**

Esopé : **10**

Flaubert : **8, 9**

Genette : **19**

Giono : **18**

Giraudoux : **5**

Hugo : **2, 9, 14**

La Bruyère : **5**

La Fontaine : **10**

Laforge : **1**

Lamartine : **11**

Leconte de Lisle : **11**

Léry : **10**

Lespinasse : **18**

Marivaux : **3, 4, 6, 13**

Molière : **2, 3**

Musset : **3, 12**

d'Ormesson : **16**

Pascal : **12**

Phèdre : **10**

Ponge : **11, 15**

Queneau : **2**

Racine : **12**

Robbe-Grillet : **17**

Rousseau J.-J. : **7**

Rousseau F.-O. : **16**

Saint-Amant : **11**

Saint-Simon : **17**

Sand : **9, 16**

Mme de Sévigné : **8**

Schifano : **6**

Mme de Staël : **19**

Tharaud : **16**

Voltaire : **5, 8**

NOTES

NOTES

ATLAS

DU 21^e SIÈCLE

La France ■ L'Europe ■ Le Monde ■ 640 cartes



Nouveau

l'Atlas du 21^e siècle

L'atlas parascolaire
de référence !

Une édition augmentée
de 140 cartes nouvelles,
des cartes actualisées
avec des données
statistiques
les plus récentes.

Nouveau

Le Tellus

L'encyclopédie des pays
du monde

Nouvelle édition distinguée
par le Financial Times

TELLUS

L'ENCYCLOPÉDIE DU MONDE

TOURISME

ÉCONOMIE

POLITIQUE

ÉDUCATION

POPULATION

ENVIRONNEMENT

CRIMINALITÉ

SANTÉ

MÉDIA

HISTOIRE

NUTRITION

SCIENCE

SPORTS

ARTS

POPULATION

ENVIRONNEMENT

SCIENCE

ARTS

1

2

3

NATHAN

NOUVEAU

ATLAS

L'Atlas
de la France

de la France
de la France

de la France
de la France
de la France
de la France
de la France
de la France
de la France
de la France
de la France
de la France

TELLUS

NOUVEAU L'ÉCOLOGIE
DU MONDE

Le Tellus

Le Tellus

Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus
Le Tellus

Learn a language your way: abroad, at home or online !



Education est aujourd'hui présent dans 50 pays à travers le monde et en France depuis 1972.

Engagements sur la qualité et la sécurité ont fait de EF Education le leader mondial des séjours linguistiques.

Plus de 2 millions de participants dans le monde entier satisfaits. Rejoignez-nous vite !

Nous développons nos propres méthodes pédagogiques certifiées par des organismes internationaux.

United-States → Canada → England → Ireland → Malta → Jersey → New Zealand → Australia →

España → Ecuador → Italia → Deutschland → Österreich → Russia → China → Cyprus

EF Vacances Linguistiques



- De 7 à 18 ans, séjours linguistiques pendant les vacances scolaires de février, Pâques et d'été
- Séjours en groupe et voyages encadrés
- Grand choix de destinations, cours, activités et sports



EF Centres Internationaux de Langues



- Séjours individuels pour étudiants et adultes dès 16 ans
- Toute l'année, toutes durées, tous niveaux
- Examens internationaux
- Stage professionnel
- 28 écoles dans le monde
- Progrès Garantis
- Anglais et Niles Technologies

EF Un An d'Etudes à l'Etranger



- Etudiants de 16 à 28 ans
- 6 ou 9 mois de cours de langue et de Matières Appliquées
- Examens Internationaux
- Stage Professionnel
- Préparation Universitaire
- Nouveau : Master Business English (MBE)



EF Une Année Multi-Langues



- Séjours individuels pour étudiants et adultes dès 16 ans
- 9 mois dans deux ou trois pays pour étudier deux ou trois langues
- Examens internationaux
- 28 écoles dans le monde
- Nouvelles destinations à découvrir

EF EDUCATION PARIS
rue Duphot - 75001 Paris
Téléphone LI 075 95 0562

www.ef.com

www.englishtown.com

Pour recevoir nos documentations,
appelez-nous gratuitement maintenant !

0 800 02 69 71

Programmes Etudiants et Adultes

0 800 33 12 98

Programmes pour Scolaires

Les Sujets

Corrigés

ABC
BAC

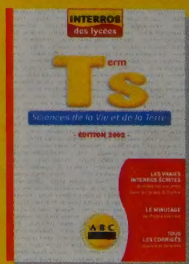
Français 1^{res} L-ES-S

- 10 sujets complets de juin 2002 classés par objets d'étude, avec des corrigés entièrement rédigés et une analyse détaillée de chaque sujet.
- 10 sujets supplémentaires accompagnés de «Coups de pouce» pour vous aider à l'analyse de l'énoncé et à la recherche des idées.
- Des conseils pratiques et méthodologiques pour bien aborder l'épreuve, et en fin d'ouvrage, un tableau d'histoire littéraire, un lexique, et un index des auteurs.

Réussir son année
Les Guides ABC
Cours, méthodes,
exercices corrigés

KO-552-195
Fiches
détachables

Interros des Lycées
Les vraies interros données
par les profs



Réviser en ligne

www.abcbac.com

Le site complet de préparation au bac

ABC
NATHAN

Toute une gamme pour réviser utile