

annabac

HATIER **99**

corrigés

Français

premières L, ES, S

NOUVELLE FORMULE

- Des sujets du bac 98 corrigés
- Des corrigés de dissertation conformes au programme 99
- Des devoirs entièrement rédigés
- Des conseils de méthode
- Un lexique et des index



HATIER

annabac

HATIER 99

corrigés

Français

L, ES, S

Sylvie Azérad

agrégée de Lettres classiques

lycée Camille Claudel, Vauréal



HATIER

Principe de couverture :

Lacombe-Pingaud

Réalisation :

François Lecardonnel

Maquette de principe :

Tout Pour Plaire

Mise en page :

Alinéa

Correction :

Barthélemy de Lesseps

Coordination éditoriale :

Claire Dupuis et Anne-Béatrice Muller

Annabac sur Internet : www.editions-hatier.fr

© Hatier Paris août 1998

ISSN 1168-3775

ISBN 2-218-72447-2

Toute représentation, traduction, adaptation ou reproduction, même partielle, par tous procédés, en tous pays, faite sans autorisation préalable, est illicite et exposerait le contrevenant à des poursuites judiciaires. Réf. : loi du 11 mars 1957, alinéas 2 et 3 de l'article 41. Une représentation ou reproduction sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du droit de Copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Avant-propos

► **De nouvelles instructions** (B.O. n° 10, 28 juillet 1994) ont redéfini les épreuves anticipées du baccalauréat de français et ont été appliquées depuis 1996. Vous en trouverez le résumé dans les pages suivantes ; bien sûr, tous les sujets et corrigés proposés dans ce volume correspondent aux exigences de ce « nouveau baccalauréat ».

► Pour vous préparer efficacement, l'ensemble composé des *Annabac Sujets* et des *Annabac Corrigés* propose de nombreux sujets principalement choisis parmi ceux proposés aux candidats de cette année, sauf pour le troisième sujet, dont le programme est en partie renouvelé. En dehors des 5 sujets complémentaires, consacrés au programme spécifique de 1998-1999, vous trouverez 20 sujets qui ont été proposés aux candidats des sessions de la rentrée 1997 et de juin 1998. Ce volume comprend donc en tout 25 sujets : 8 études de texte argumentatif, 8 études et commentaires de texte littéraire et 9 dissertations sur un sujet littéraire. Tous ces corrigés comprennent une **préparation méthodique** à chaque question, et sont entièrement rédigés.

► Lors de la lecture des corrigés eux-mêmes, vous pourrez relever les analyses, exemples et citations qui constituent un ensemble de références utilisables pour d'autres sujets. D'autre part, soyez particulièrement attentifs à la construction et aux techniques de rédaction.

► Enfin, vous trouverez également dans cet ouvrage différents outils de travail : des **conseils de méthode**, un **index thématique**, un **index des auteurs** et un **lexique méthodologique**.

Sommaire

Index des sujets par académie et par type d'épreuve	6
Tableau de correspondance entre Annabac sujets et corrigés ...	7
Instructions officielles	8
Grille d'évaluation	10
Conseils de méthode	12

PREMIER SUJET

ÉTUDE D'UN TEXTE ARGUMENTATIF

1	Le pouvoir des apparences • A. Cohen France métropolitaine, L, ES, S, septembre 1997	15
2	Des relations de la Terre à la Lune • Fontenelle France métropolitaine, L, ES, S, juin 1998	23
3	Pour une vraie démocratie de l'enseignement • J. Guéhenno Pondichéry, L, ES, S, juin 1998	30
4	Le sage Huron • La Fontaine Amérique du Nord, L, ES, S, juin 1998	36
5	Le voyage entre rêve et désillusion • G. de Maupassant Guadeloupe-Guyane-Martinique, L, ES, S, septembre 1997	43
6	De la vitesse • P. Morand Amérique du Sud, L, ES, S, novembre 1997	52
7	Un ennemi de plus, un compromis de moins • E. Rostand Polynésie, L, ES, S, juin 1998	60
8	Le plaisir volé de la lecture • N. Sarraute Guadeloupe-Guyane-Martinique, L, ES, S, juin 1998	68

DEUXIÈME SUJET

ÉTUDE ET COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE

9	La morte-saison des amours • G. Brassens Guadeloupe-Guyane-Martinique, L, ES, S, septembre 1997.....	77
10	Les yeux noirs • A. Daudet Polynésie, L, ES, S, juin 1998	85
11	La jeune fille • J. Gracq France métropolitaine, L, ES, S, juin 1998.....	92

12	Danse et vertige • J.-M.G. Le Clézio Centres étrangers, septembre 1997	100
13	Femmes au thé • N. Sarraute Amérique du Nord, L, ES, S, juin 1998	109
14	L'or et la chair • É. Zola Amérique du Sud, L, ES, S, novembre 1997	117
15	De Rougon à Saccard • É. Zola Pondichéry, L, ES, S, juin 1998	126
16	Le mensonge de Dieu • É. Zola Guadeloupe-Guyane-Martinique, L, ES, S, juin 1998	133

TROISIÈME SUJET

DISSERTATION SUR UN SUJET LITTÉRAIRE

J.-J. ROUSSEAU, programme L, ES, S 1998-1999

17	Inspirer la pitié • <i>Les Confessions</i>, France métropolitaine	141
18	Juge ou complice • <i>Les Confessions</i>, Amérique du Nord	146
19	La misère humaine • <i>Les Confessions</i>, Pondichéry	151

Le mythe dans le théâtre du xx^e siècle, programme L, ES, S 1998-1999

20	Un beau langage Amérique du Nord	157
21	Le retour aux mythes Sujet complémentaire	163
22	Le traitement du mythe Sujet complémentaire	168

V. Hugo, programme L 1998-1999

23	L'écriture polémique • <i>Les Châtiments</i> , sujet complémentaire	173
24	Une œuvre romantique • <i>Les Châtiments</i> , sujet complémentaire	178
25	Un plaidoyer pour le peuple • <i>Les Châtiments</i> , sujet complémentaire	185
	Index thématique	189
	Index des auteurs	190
	Lexique méthodologique	193

Index des sujets

par académie et par type d'épreuve

Les chiffres renvoient aux numéros des sujets.

	Premier sujet	Deuxième sujet
France métropolitaine (sept. 1997 et juin 1998)	1, 2	
Pondichéry (juin 1998)	3	15
Amérique du Nord (juin 1998)	4	13
Guadeloupe-Guyane-Martinique (sept. 1997 et juin 1998)	5, 8	9, 16
Amérique du Sud (juin 1998)	6	14
Polynésie (juin 1998)	7	10
Centres étrangers (sept. 1997)		12

Regroupements académiques

En 1998, l'Éducation nationale a mis en place quatre groupements académiques :

FRANCE MÉTROPOLITAINE

ET DOM-TOM

CENTRES ÉTRANGERS GROUPE 1

Kenya, Djibouti, Gabon, Maroc, Mali, Sénégal, Tchad, Guinée, Émirats arabes unis, Italie, Turquie, Koweït, Qatar, Égypte, Éthiopie, Israël, Jordanie, Syrie, Bénin, Cameroun, Mauritanie, République centrafricaine, Togo, Burkina, Congo, Côte-d'Ivoire, Niger, Grèce, Tunisie, Espagne, Portugal, Ile Maurice, Madagascar, Afrique du Sud

CENTRES ÉTRANGERS GROUPE 2

Belgique, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Luxembourg, Allemagne, Autriche, Danemark, Norvège, Pologne, Russie, Suède, Hongrie, Roumanie

CENTRES ÉTRANGERS GROUPE 3

Colombie, Salvador, Équateur, Haïti, Mexique, Venezuela, Brasilia, Guatemala, Canada, États-Unis d'Amérique, Hongkong, Japon, Singapour, Australie, Indonésie, Thaïlande, Argentine, Bolivie, Brésil (sauf Brasilia), Chili, Costa Rica, Pérou, Uruguay, Inde, Liban, Vanuatu

Tableau de correspondance

entre Annabac Corrigés et Annabac Sujets

Annabac Corrigés	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
-------------------------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------	-----------	-----------	-----------

Annabac Sujets	2	7	42	8	34	10	3	37	82	63	85	87	91
-----------------------	----------	----------	-----------	----------	-----------	-----------	----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

Annabac Corrigés	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
-------------------------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

Annabac Sujets	72	73	71	109	111	-	119	-	150	126	133	129
-----------------------	-----------	-----------	-----------	------------	------------	----------	------------	----------	------------	------------	------------	------------

Instructions officielles

PREMIER SUJET

ÉTUDE D'UN TEXTE ARGUMENTATIF

★ Définition de l'épreuve

(Résumé des instructions officielles, B. O. n° 10, 28 juillet 1994.)

L'épreuve s'organise autour d'un texte argumentatif (ou de deux textes), avec toute la variété de choix que cette qualification autorise : passage d'un essai ou d'un ouvrage théorique, texte polémique ou pamphlet, article de presse, préface d'un ouvrage littéraire, poème à contenu argumentatif...

L'épreuve comprend deux parties, notées chacune sur 10 points.

★ Première partie

Trois ou quatre questions précises et progressives, liées à ce type de texte et guidant vers sa compréhension globale. Ces questions peuvent par exemple porter sur le système énonciatif (pronoms personnels, procédés de modalisation, modes de citation...), l'organisation lexicale, la structure logique et rhétorique, le maniement de l'implicite, les buts et modalités de l'argumentation.

★ Seconde partie

Un travail ou des travaux d'écriture visant, à partir de consignes précises, à évaluer la capacité du candidat d'entrer dans le débat fixé par le ou les textes fournis, d'en peser les choix argumentatifs, de discuter, réfuter, étayer, reformuler, résumer tout ou partie de l'argumentation ou des argumentations en présence.

DEUXIÈME SUJET

ÉTUDE ET COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE

★ Définition de l'épreuve

L'épreuve porte sur un texte relevant des divers genres littéraires (poésie, théâtre, récit, littérature d'idées...). Elle comprend deux parties, notées sur 4 et 16 points respectivement pour les séries générales et sur 8 et 12 points pour les séries technologiques.

★ Première partie

Deux ou trois questions d'observation du texte. Ces questions sont avant tout de l'ordre du repérage, de l'examen méthodique. Elles ont pour fin de guider l'investigation et d'ouvrir des perspectives sur le fonctionnement et l'interprétation du texte, qui seront pris en compte dans la seconde partie de l'épreuve.

★ Seconde partie

Un commentaire composé du texte. Il doit présenter avec ordre un bilan de lecture organisé de façon à donner force au jugement personnel qu'il prépare et qu'il justifie.

TROISIÈME SUJET

DISSERTATION SUR UN SUJET LITTÉRAIRE

★ Définition de l'épreuve

L'épreuve porte sur un programme national organisé autour d'œuvres ou de problématiques littéraires.

L'épreuve consiste en une dissertation littéraire prenant appui sur une ou plusieurs des œuvres étudiées dans le cadre du programme (une œuvre pour les séries technologiques, deux pour les séries S ou ES, trois pour les séries L).

Le sujet porte sur une question que le candidat doit traiter grâce à la connaissance précise qu'il a des œuvres et, plus généralement, grâce à l'ensemble des connaissances qu'il a acquises (genres et histoire littéraires, autres formes d'expression artistique).

Grille d'auto-évaluation

Ces principes ne peuvent être qu'indicatifs, mais ils permettent d'éclaircir et d'expliciter les attentes des correcteurs.

PREMIER SUJET

ÉTUDE D'UN TEXTE ARGUMENTATIF

Le barème accorde **10 points en tout aux questions, et 10 aux travaux d'écriture**. Les deux parties sont donc d'égale importance. Les critères sont les suivants :

- ▶ **Expression** : correction de la langue (syntaxe et orthographe), précision et variété du vocabulaire.
- ▶ **Méthodes** : développement des arguments et des exemples, construction des paragraphes et de l'ensemble, enchaînements logiques.
- ▶ **Compréhension** : réponses et progression complètes et pertinentes par rapport au sujet, richesse et originalité des exemples et arguments, qualité de l'introduction et de la conclusion.

DEUXIÈME SUJET

COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE

Le barème accorde **4 points seulement aux questions et 16 au commentaire composé** du texte ; c'est dire l'importance de la seconde partie de l'épreuve.

- ▶ **Expression** : correction de la langue (syntaxe et orthographe), précision et variété du vocabulaire.
- ▶ **Méthodes** : réponses et progression complètes et pertinentes par rapport au sujet, richesse et originalité des exemples et des arguments, de l'introduction et de la conclusion, nombre et qualité des citations qui doivent être bien insérées et analysées, bonne utilisation du vocabulaire technique littéraire.
- ▶ **Compréhension** : réponses et progression complètes et pertinentes par rapport au texte proposé, richesse des exemples et des interprétations, qualité de l'introduction et de la conclusion.

La note vaut pour l'ensemble du travail et la notation se fait sans barème.

► **Expression** : correction de la langue (syntaxe et orthographe), précision et variété du vocabulaire.

► **Méthodes** : cohérence du plan et des paragraphes, développement approfondi, mais clair et sans répétition des idées, présence et insertion dans la rédaction d'exemples nombreux empruntés aux textes, rappel fréquent des liens existant entre exemples et idées, idées et sujet.

► **Compréhension** : progression complète et pertinente par rapport au sujet proposé, connaissance de l'œuvre et éventuellement d'autres éléments nécessaires à sa mise en perspective, richesse et originalité des exemples et des interprétations, qualité de l'introduction et de la conclusion.

Conseils de méthode

PREMIER ET DEUXIÈME SUJETS

★ Questions (première partie de l'épreuve)

- ▶ Il est souhaitable, tout d'abord, de lire plusieurs fois et attentivement le texte avant de répondre.
- ▶ Il faut utiliser des citations du texte et en donner une analyse dans la rédaction.
- ▶ Les réponses doivent être composées et entièrement rédigées. Il ne faut pas oublier que la première partie de l'épreuve du premier sujet compte pour la moitié des points de l'ensemble.

★ Travaux d'écriture (seconde partie de l'épreuve)

- ▶ Pour les travaux d'écriture du sujet sur le texte argumentatif, il faut, d'une part, bien reconnaître dans la diversité des sujets possibles le type d'exercice demandé ; d'autre part, soigner la qualité argumentative (arguments, exemples, paragraphes) et la rédaction (introduction, conclusion, transitions, style...) de la production.
- ▶ Pour le commentaire composé du deuxième sujet, il est fort utile de se laisser guider par les questions de la première partie pour organiser la réflexion sur le texte ; il est nécessaire d'établir une progression dans l'interprétation du texte, enfin d'être attentif dans la rédaction de l'introduction, de la conclusion, aux analyses d'exemples et aux transitions.

TROISIÈME SUJET

- ▶ Le libellé du sujet doit être lu et relu, et ses mots clés, ses liens logiques et ses domaines d'application, analysés et cernés.
Pour bien mettre à profit les quatre heures de l'épreuve, il faut approfondir idées et exemples en grand nombre avant d'établir le plan définitif.
- ▶ Pour rédiger dans de bonnes conditions, on doit s'appuyer sur un plan détaillé comprenant exemples et transitions.
- ▶ La rédaction est l'étape finale ; elle doit être soignée et directe (sauf pour l'introduction, la conclusion, les transitions qui méritent un brouillon) ; l'insertion des exemples et les analyses sont d'une grande importance.

Bon courage et bonne chance !

Étude d'un texte argumentatif

1

PREMIER SUJET

Le pouvoir des apparences	15
Des relations de la Terre à la Lune	23
Pour une vraie démocratisation de l'enseignement	30
Le sage Huron	36
Le voyage entre rêve et désillusion	43
De la vitesse	52
Un ennemi de plus, un compromis de moins	60
Le plaisir volé de la lecture	68

Le pouvoir des apparences

CENTRES ÉTRANGERS

SEPTEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

Albert Cohen (1895-1981)

Belle du Seigneur

(1968)

Dans cet extrait, le personnage principal du roman, Solal, critique le comportement des femmes devant la belle Ariane qu'il cherche à séduire.

Honte¹ de devoir leur amour à ma beauté, mon écoeurante beauté qui fait battre les paupières des chéries, ma méprisable beauté dont elles me cassent les oreilles depuis mes seize ans. Elles seront bien attrapées lorsque je serai vieux et la goutte au nez ou, mieux encore, sous la terre en compagnie de ses racines et de ses silencieux vermisseaux ondulants, tout vert et desséché dans ma caisse disjointe, et elles me trouveront moins succulent alors, et bien fait pour elles, et je m'en régale déjà. Ma beauté, c'est-à-dire une certaine longueur de viande, un certain poids de viande, et des osselets de bouche au complet, trente-deux, vous pourrez contrôler tout à l'heure avec un petit miroir comme chez le dentiste, à toutes fins et garanties utiles, avant le départ ivre vers la mer.

Cette longueur, ce poids et ces osselets, si je les ai, elle sera un ange, une moniale² d'amour, une sainte. Mais si je ne les ai pas, malheur à moi ! Serais-je un génie de bonté et d'intelligence et l'adorerais-je, si je ne peux lui offrir que cent cinquante centimètres de viande, son âme immortelle ne marchera pas, et jamais elle ne m'aimera de toute son âme immortelle, jamais elle ne sera pour moi un ange, une héroïne prête à tous les sacrifices.

Voyez les annonces matrimoniales, l'importance que ces jeunes idéalistes accordent aux centimètres du monsieur qu'elles cherchent. Eh là ! crient ces annonces, il nous faut cent soixante-dix centimètres de viande au moins et qu'elle soit bronzée ! Et si le malheureux ne peut proposer qu'une petite longueur, elles crachent dessus. Donc, si ne mesurant par hypothèse que ces malheureux cent cinquante centimètres, j'essaie tout de même de lui dire mon amour le plus vrai, elle sera une pécore³ sans cœur, et elle toisera ma brièveté avec un air dégoûté !

Oui, madame, trente-cinq centimètres de viande de moins et elle se fiche de mon âme et elle ne se mettra jamais devant ma poitrine pour me protéger des balles d'un gangster. Idem si, étant le génie susdit, je suis démuné de petits os dans la bouche ! Ces dames éprises de spiritualité tiennent aux petits os ! Elles raffolent de réalités invisibles, mais les petits bouts d'os, elles les exigent visibles ! s'écria-t-il joyeusement, une tristesse dans les yeux.

Et il leur en faut beaucoup ! En tout cas, les coupeurs de devant doivent être au complet ! Si de ceux-là il en manque deux ou trois, ces angéliques ne peuvent goûter mes qualités morales et leur âme ne marche pas ! Deux ou trois petits os de quelques millimètres en moins et je suis fichu, et je reste tout seul et sans amour ! Et si j'ose lui parler d'amour elle me lancera un verre à la figure dans l'espoir de m'éborgner ! Comment, me dira-t-elle, tu n'as pas de petits bouts d'os dans la bouche et tu as l'audace de m'aimer ? Hors d'ici, misérable, et reçois en outre ce coup de pied au derrière ! Donc ne pas être bon, ne pas être intelligent – un ersatz¹ suffit – mais peser le nombre nécessaire de kilos et être muni de petits broyeurs et trancheurs ! Alors, je vous le demande, quelle importance accorder à un sentiment qui dépend d'une demi-douzaine d'osselets dont les plus longs mesurent à peine deux centimètres ? Quoi, je blasphème ? Juliette aurait-elle aimé Roméo si Roméo⁵ quatre incisives manquantes, un grand trou noir au milieu ? Non ! Et pourtant il aurait eu exactement la même âme, les mêmes qualités morales ! Alors pourquoi me serinent-elles que ce qui importe c'est l'âme et les qualités morales ? [...]

Affreux. Car cette beauté qu'elles veulent toutes, paupières battantes, cette beauté virile qui est haute taille, muscles durs et dents mordeuses, cette beauté qu'est-elle sinon témoignage de jeunesse et de santé, c'est-à-dire de force physique, c'est-à-dire de ce pouvoir de combattre et de nuire qui en est la preuve, et dont le comble, la sanction et l'ultime secrète racine est le pouvoir de tuer, l'antique pouvoir de l'âge de pierre, et c'est ce pouvoir que cherche l'inconscient des délicieuses, croyantes et spiritualistes. D'où leur passion pour les officiers de carrière. Bref, pour qu'elles tombent en amour il faut qu'elles me sentent tueur virtuel, capable de les protéger. Quoi ? Parlez, je vous y autorise.

– Pourquoi n'allez-vous pas dire votre amour à une vieille bossue ?

1. Comprendre : « j'ai honte de ».

2. *Moniale* : religieuse vivant recluse dans un couvent.

3. *Pécore* : femme sottement prétentieuse, pimbèche.

4. *Ersatz* : produit de remplacement inférieur à l'original.

5. Le texte comporte ici une rupture syntaxique, avec l'omission de « avait eu ».

Questions (10 points)

- ▶ 1. Qui le pronom personnel « Je » désigne-t-il dans le texte? (2 points)
- ▶ 2. Solal donne deux définitions distinctes de la beauté masculine dans le texte : reformulez ces définitions. (2 points)
- ▶ 3. Quel comportement des femmes Solal dénonce-t-il? Analysez dans le texte les quatre expressions ironiques qui qualifient les femmes et dénoncent ce comportement. (4 points)
- ▶ 4. Quel point faible de l'argumentation de Solal Ariane dénonce-t-elle dans sa réplique finale? (2 points)

Travail d'écriture (10 points)

- ▶ Dans ce texte, Solal fait une critique acerbe des femmes. Quels arguments pourrait-on lui opposer?

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

▶ Question 1

Ce qu'il faut savoir

Il faut connaître la valeur des pronoms personnels dans l'énonciation. Le pronom personnel de la première personne, « je », renvoie d'ordinaire à l'énonciateur, c'est-à-dire à celui qui produit le message.

Mais il faut être attentif à la valeur que peut prendre le « je » en fonction du contexte : l'énonciateur peut en effet inclure ses semblables dans cet emploi.

Ce que l'on vous demande

Vous devez relever quelques occurrences de l'emploi de ce pronom personnel reflétant la référence à l'énonciateur d'une part, à l'ensemble de la gent masculine d'autre part. Il faut montrer qu'il y a un va-et-vient, que l'énonciateur s'inclut dans l'ensemble des êtres de sexe masculin, au nom duquel il s'exprime. Il passe de son cas particulier à l'homme en général.

▶ Question 2

Ce qu'il faut savoir

Vous devez être capable de sélectionner une information précise du texte, puis de la reformuler de façon synthétique.

Ce que l'on vous demande

Dans un premier temps, au brouillon, vous relèverez les deux définitions de la beauté données par Solal. La première définit la beauté selon des critères exclusivement physiques : « Ma beauté, c'est-à-dire une certaine longueur de viande, un certain poids de viande, et des osselets de bouche au complet, trente-deux ». La seconde évoque les représentations symboliques de la beauté : « cette beauté virile qui est haute taille, muscles durs et dents mordeuses, cette beauté qu'est-elle sinon témoignage de jeunesse et de santé, c'est-à-dire de force physique, c'est-à-dire de ce pouvoir de combattre et de nuire qui en est la preuve et dont le comble, la sanction et l'ultime secrète racine est le pouvoir de tuer ». Il faut d'autre part, sur votre copie, reformuler ces définitions, c'est-à-dire les exprimer différemment, avec vos propres mots, tout en en conservant la teneur.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

L'ironie est une façon de se moquer de quelque chose ou de quelqu'un en disant le contraire de ce qu'on pense tout en laissant deviner sa véritable opinion. Elle fonctionne la plupart du temps par antiphrases, figures de style par lesquelles on exprime le contraire de ce qu'on veut faire comprendre.

Ce que l'on vous demande

Il faut à la fois repérer, relever les expressions ironiques qui ridiculisent et critiquent le comportement des femmes, et les analyser, c'est-à-dire montrer que l'énonciateur dit le contraire de ce qu'il pense. En observant le contexte, le ton employé, on étudie le fonctionnement de l'antiphrase, donc de l'ironie.

► Question 4

Ce qu'il faut savoir

L'argumentation est un raisonnement qui cherche à faire adhérer le destinataire à une idée, qui cherche à démontrer ou détruire une opinion.

Ce que l'on vous demande

Vous devez montrer la faiblesse de l'argumentation de Solal, que ce soit dans les idées qu'il avance et les exemples choisis, puisqu'elle va être réduite à néant par une seule réplique d'Ariane, qui va le placer face à la réalité.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Réfuter une thèse signifie détruire les arguments avancés par l'adversaire, lui opposer ses propres arguments. Il faut donc ici soutenir la thèse oppo-

sée à celle de Solal, à l'aide d'arguments, qui sont des preuves de ce que vous avancez, et d'exemples, qui illustrent ces arguments. Ceux-ci s'enchaînent dans une logique afin de montrer la validité de l'idée défendue.

Ce que l'on vous demande

Avant de rédiger, il faut reformuler la thèse de Solal, ou thèse réfutée, qui pourrait être celle-ci : « Les femmes dissimulent derrière des raisons morales, spirituelles, leur attirance qui tient uniquement au physique d'un homme. Le sentiment amoureux est hypocrite, puisqu'elles sont attirées par une apparence extérieure, alors qu'elles parlent de qualités intérieures. »

Votre argumentation devra montrer la faiblesse des arguments de Solal : on pourrait bien sûr montrer que ce comportement n'est pas typiquement féminin mais universel et que l'hypocrisie consiste à se masquer cette réalité en accusant l'autre.

Vous devez construire, structurer votre réflexion, en élaborant un plan qui pourrait être celui-ci :

1. Une attitude universelle, des critères de beauté individuels.
2. L'amour : un sentiment qui évolue.

Corrigé des questions

► Question 1

Le pronom personnel « je » désigne tout d'abord l'énonciateur du texte. L'énonciation est ici prise en charge par un des personnages, Solal, qui exprime ses sentiments à l'égard des femmes et surtout de leur comportement dans les rapports amoureux à une interlocutrice déterminée, Ariane. Ainsi, des emplois comme « lorsque je serai vieux », ou encore « je vous y autorise » renvoient explicitement à Solal.

Mais ce pronom s'applique également à un ensemble plus vaste : le locuteur se livre en effet à un va-et-vient entre son cas personnel et l'ensemble des hommes, dans lequel il s'inclut au point de se rendre indissociable de sa condition masculine. Il parle en qualité d'individu de sexe masculin, et lorsqu'il dit : « cette longueur, ce poids et ces osselets, si je les ai, elle sera un ange, une moniale d'amour, une sainte. Mais si je ne les ai pas, malheur à moi ! », il prend la parole au nom de toute la gent masculine.

Il faut donc garder à l'esprit que Solal emploie ici un « je » qui prend une valeur générale : « moi en tant qu'homme, donc tous les hommes ».

► Question 2

La première définition que Solal donne de l'amour met l'accent sur l'importance accordée aux critères physiques, et pourrait se reformuler

ainsi : « La beauté relève uniquement de critères physiques bien précis, canoniques, et se limite à l'apparence physique de l'individu. » On pourrait en conclure que la beauté intérieure est négligeable.

La seconde définition insiste sur la symbolique attachée à cette apparence physique, puisque d'après le locuteur la beauté correspond à une image que l'on se fait, image de la virilité, de la force, et elle répond ainsi au désir de protection ressenti par les femmes.

On voit que ces deux définitions posent deux caractéristiques différentes mais complémentaires de la beauté. D'une part, elle se limite à l'aspect physique de l'individu, d'autre part, elle correspond à une image idéale recherchée par la femme, au symbole qui lui est attaché.

► Question 3

Solal dénonce l'hypocrisie de la femme dans les rapports amoureux, puisque, si elle affirme tenir aux valeurs morales, intérieures de l'être aimé, celles-ci seraient sans contenu si elles n'étaient accompagnées de qualités physiques, qui sont finalement les premières recherchées.

Il souligne et critique ce comportement à travers des expressions empreintes d'ironie : « elle sera un ange, une moniale d'amour, une sainte », « une héroïne prête à tous les sacrifices », « ces jeunes idéalistes », « ces dames éprises de spiritualité ».

Pour percevoir le ton ironique de telles expressions, il faut prendre en compte le contexte. C'est alors seulement qu'on mesure l'écart entre ces termes et l'idée exprimée. Ces expressions mettent en effet l'accent sur l'importance pour les femmes des valeurs morales de l'être aimé, mais celles-ci sont soumises à condition : ainsi, dans le premier exemple, la femme est un ange si et seulement si l'homme présente toutes les qualités physiques recherchées. Dans le cas contraire en effet, les vertus féminines sont niées : « jamais elle ne sera pour moi [...] une héroïne ». De même, les « jeunes idéalistes » ne le sont que si les qualités intérieures de l'homme aimé s'accompagnent des canons universels de la beauté, comme les « cent soixante-dix centimètres de viande au moins ». Le terme « idéaliste » met en avant l'inconscience de ces femmes, qui semblent se faire illusion. Enfin, dans le dernier exemple, l'antithèse de l'esprit soumis au corporel souligne l'ironie : « ces dames éprises de spiritualité tiennent aux petits os ».

On voit bien que, dans ces expressions, l'importance accordée aux valeurs spirituelles de l'être aimé est soumise à des conditions physiques, et relève donc d'un langage hypocrite qui cache une réalité bien différente : le physique seul compte.

► Question 4

Dans sa réplique finale, Ariane met Solal face à ses propres contradictions. Son comportement est en effet identique à celui qu'il dénonce, ce qu'il vient de démontrer concernant les femmes est également vrai pour lui-même, qui cherche à conquérir une séduisante jeune femme, et non une femme laide.

La faiblesse de son argumentation réside dans le fait que ce comportement n'est pas caractéristique des femmes, mais concerne l'être humain en général, y compris le personnage lui-même, dont les actes ne sont pas en accord avec le discours.

□ Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Dans *Belle du Seigneur*, le personnage principal, Solal, cherche à conquérir le cœur d'Ariane, une séduisante jeune femme. Il se livre à une diatribe dirigée contre le comportement des femmes dans les relations amoureuses. Elles s'attachent en effet à des critères physiques en se dissimulant derrière des valeurs morales et spirituelles, comme l'importance pour elles des qualités intérieures de l'homme aimé. Mais on peut s'interroger sur les fondements de cette critique virulente. Ce comportement n'est-il pas caractéristique de tout être humain, hommes et femmes confondus ? De plus, l'argumentation de Solal ne tient pas compte de l'évolution des sentiments dans les rapports amoureux.

[Une attitude universelle, des critères de beauté individuels]

Si l'on ne peut nier que les qualités physiques tiennent une part non négligeable dans la naissance du sentiment amoureux, il faut cependant admettre que cette attitude n'est pas exclusivement féminine. Elle caractérise en effet l'être humain dans son ensemble : chacun de nous est d'abord attiré physiquement par autrui, puisque l'aspect physique est la façon la plus immédiate d'aborder l'autre, dans la mesure où, en général, avant de faire connaissance, nous en avons de prime abord une impression visuelle. Cependant, peut-on réduire la beauté à un canon universel et figé, identique pour chacun d'entre nous ? Les goûts diffèrent selon les individus, et la diversité des êtres ne permet pas de poser une définition unique de la beauté. L'être qui va plaire à l'un ne plaira pas à l'autre, et on peut trouver du charme à quelqu'un qui ne mesure pas « cent soixante-dix centi-

mètres de viande au moins ». Chacun a son propre idéal, chaque être est différent. Si nous devons tous succomber à un même type de beauté, d'une même couleur de cheveux, de peau, et d'une taille identique, le monde serait uniforme. C'est la diversité qui crée le charme, c'est pour cette raison que l'on ne peut être affirmatif quant à ce que l'on recherche à travers une rencontre.

De la même manière, peut-on adhérer à la théorie de Solal, lorsqu'il dit que les femmes ressentent le besoin de sentir la force virile de l'homme ? Certaines seront plus facilement touchées par la maladresse de leurs compagnons, leur manque d'assurance, qui éveille un instinct maternel. On ne peut donc être définitif quant à la définition de la beauté, qui est toute relative et diffère selon les individus. En outre, cette importance des critères physiques, dénoncée par Solal, ne concerne pas uniquement les femmes, mais l'être humain en général.

[L'amour : un sentiment qui évolue]

Il faut en outre prendre en compte le fait que le sentiment amoureux évolue et que, si le physique est un élément qui peut être primordial dans ses débuts, son importance diminue avec le temps. Saint-Exupéry disait qu'« aimer, ce n'est pas se regarder l'un l'autre, c'est regarder ensemble dans la même direction ». Cette réflexion, riche de significations, peut être prise dans son sens littéral : c'est l'avenir que se construisent les amants qui importe. Au fil des ans le corps vieillit, se marque. Dans son argumentation Solal prend-il en compte le véritable amour, celui qui survit à la beauté physique ? Si l'être aimé se trouve défiguré à la suite d'un accident, se détournera-t-on de lui ? Les liens tissés transcendent l'apparence physique, qui devient secondaire, et l'attirance est soumise à ce que l'on ressent pour l'autre.

De plus, il arrive qu'une amitié fondée sur une communion de l'esprit aboutisse à une relation amoureuse, même si, au départ, l'autre ne correspondait pas à un idéal physique. La découverte de l'autre et d'une « harmonie » commune surpasse là aussi le critère physique. Il faut donc prendre en compte la complexité du sentiment amoureux qui, s'il peut naître d'une attirance physique, ne peut survivre que s'il la dépasse.

[Conclusion]

Si la naissance de l'amour s'accompagne souvent d'un attrait physique, aussi bien de la part de l'homme que de la femme, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'est pas sincère et n'existe que grâce à cette attirance. Outre le fait que ces critères qui définissent la beauté et ces qualités sont relatifs à chaque individu, ils passent au second plan lorsque la relation devient réellement forte.

Des relations de la Terre à la Lune

2

FRANCE MÉTROPOLITAINE

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Fontenelle (1657-1757)

Entretiens sur la pluralité des mondes
(1686)

Lors d'une promenade nocturne dans un parc, un philosophe fait à une marquise un cours de vulgarisation scientifique. La marquise se lamente de ce que, si la Lune a des habitants, « on ne les connaîtra jamais... ».

« Ces gens de la Lune, on ne les connaîtra jamais, cela est désespérant. — Si je vous répondais sérieusement, répliquai-je, qu'on ne sait ce qui arrivera, vous vous moqueriez de moi, et je le mériterais sans doute. Cependant je me défendrais assez bien, si je voulais. J'ai une pensée très ridicule, qui a un air de vraisemblance qui me surprend ; je ne sais où elle peut l'avoir pris, étant aussi impertinente¹ qu'elle est. Je gage² que je vais vous réduire à avouer, contre toute raison, qu'il pourra y avoir un jour du commerce³ entre la Terre et la Lune. Remettez-vous dans l'esprit l'état où était l'Amérique avant qu'elle eût été découverte par Christophe Colomb. Ses habitants vivaient dans une ignorance extrême. Loin de connaître les sciences, ils ne connaissaient pas les arts les plus simples et les plus nécessaires. Ils allaient nus, ils n'avaient point d'autres armes que l'arc ; ils n'avaient jamais conçu que des hommes pussent être portés par des animaux ; ils regardaient la mer comme un grand espace défendu aux hommes, qui se joignait au ciel, et au-delà duquel il n'y avait rien. Il est vrai qu'après avoir passé des années entières à creuser le tronc d'un gros arbre avec des pierres tranchantes, ils se mettaient sur la mer dans ce tronc, et allaient terre à terre⁴, portés par le vent et par les flots. Mais comme ce vaisseau était sujet à être souvent renversé, il fallait qu'il se missent aussitôt à la nage pour le rattraper, et à proprement parler, ils nageaient toujours, hormis le temps qu'ils s'y délassaient. Qui leur eût dit qu'il y avait une sorte de navigation incomparablement plus parfaite,

qu'on pouvait traverser cette étendue infinie d'eau de tel côté et de tel sens qu'on voulait, qu'on s'y pouvait arrêter sans mouvement au milieu
 25 des flots émus⁵, qu'on était maître de la vitesse avec laquelle on allait ; qu'enfin cette mer, quelque vaste qu'elle fût, n'était point un obstacle à la communication des peuples, pourvu seulement qu'il y eût des peuples au-delà ; vous pouvez compter qu'ils ne l'eussent jamais cru. Cependant voilà un beau jour le spectacle du monde le plus étrange et le moins
 30 attendu qui se présente à eux. De grands corps énormes qui paraissent avoir des ailes blanches, qui volent sur la mer, qui vomissent du feu de toutes parts, et qui viennent jeter sur le rivage des gens inconnus, tout écaillés de fer, disposant comme ils veulent de monstres qui courent sous eux, et tenant en leur main des foudres dont ils terrassent tout ce
 35 qui leur résiste. D'où sont-ils venus ? Qui a pu les amener par-dessus les mers ? Qui a mis le feu en leur disposition ? Sont-ce les enfants du Soleil ? car assurément ce ne sont pas des hommes. Je ne sais, Madame, si vous entrez comme moi dans la surprise des Américains ; mais jamais il ne peut y en avoir eu une pareille dans le monde. Après cela, je ne
 40 veux plus jurer qu'il ne puisse y avoir commerce quelque jour entre la Lune et la Terre. Les Américains eussent-ils cru qu'il eût dû y en avoir entre l'Amérique et l'Europe qu'ils ne connaissent seulement pas ? Il est vrai qu'il faudra traverser ce grand espace d'air et de ciel qui est entre la Terre et la Lune. Mais ces grandes mers paraissaient-elles aux Améri-
 45 cains plus propres à être traversées ? »

1. *Impertinente* : déraisonnable, saugrenue.

2. *Je gage* : je parie.

3. *Du commerce* : des relations.

4. *Terre à terre* : sans perdre la terre de vue.

5. *Émus* : agités.

Questions (10 points)

- 1. Comment et pourquoi le philosophe rend-il sensible « l'ignorance extrême » des Américains (lignes 10 à 21) ? (2 points)
- 2. Quelles sont les deux thèses en présence ? (2 points)
- 3. À qui est-il possible d'attribuer les questions posées dans les lignes 35 à 37 ? Quel rôle jouent-elles dans l'argumentation ? (3 points)
- 4. Le philosophe débouche-t-il sur une conclusion définitive (de la ligne 37 à la fin) ? Comment procède-t-il pour convaincre la marquise ? (3 points)

Travail d'écriture (10 points)

► En vous inspirant du type d'argumentation utilisé par Fontenelle, imaginez à votre choix les propos de quelqu'un qui, de nos jours, s'enthousiasmerait pour une découverte (ou une invention) ou au contraire la condamnerait avec force.

☐ Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 4

Ce qu'il faut savoir

Il faut analyser l'exemple proposé par le philosophe, et relever les procédés qu'il utilise pour souligner l'ignorance des Américains. Vous devez donc étudier les procédés de négation et d'amplification (emploi de superlatifs).

Ce que l'on vous demande

Vous devez d'une part analyser les procédés d'écriture qui mettent en relief l'ignorance des Américains.

D'autre part, vous devez déterminer la raison pour laquelle le philosophe insiste sur l'ignorance de ce peuple : qu'apporte cet exemple à son argumentation ? Le parallèle établi entre les Américains découverts par Christophe Colomb et la société qui lui est contemporaine lui permet d'amener la marquise à adhérer à sa thèse : tout comme ces Américains, l'homme du XVII^e siècle, s'il maîtrise certains domaines, ne connaît pas toutes les ressources de la science et le progrès fera forcément évoluer la société et ses connaissances.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

La thèse est l'opinion que l'on soutient ou que l'on réfute dans une argumentation, au moyen d'arguments et d'exemples.

Ce que l'on vous demande

Vous devez dégager les deux thèses qui s'opposent dans le texte : d'une part, celle de la marquise, que le philosophe va réfuter, et, d'autre part, la thèse du philosophe. Il cherchera ainsi à ce que la marquise adhère à son opinion.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

Il faut pouvoir déterminer qui prend en charge l'énoncé, donc étudier l'énonciation du texte et ses marques : modalités, connotations. De plus, il faut analyser leurs effets, leur efficacité argumentative.

Ce que l'on vous demande

Vous devez montrer que le philosophe formule les questions que les Américains se sont, selon lui, posées lors de l'arrivée de Colomb et ce, afin d'être plus convaincant en montrant leur surprise de façon directe. Son discours est ainsi plus vivant.

De plus, ces interrogations rendent l'argumentation plus efficace car elles marquent la surprise des premiers Américains qui découvrent que leurs croyances étaient erronées. En outre, elles ne sont pas séparées du reste du discours du philosophe, que ce soit par la typographie ou par une formule d'introduction, ce qui permet au destinataire (la marquise, le lecteur) de s'identifier à ces Américains.

► Question 4

Ce qu'il faut savoir

La modalisation est l'ensemble des procédés qui permettent d'affirmer ou d'atténuer une opinion. Les modalisateurs sont des termes qui indiquent le degré de certitude, de doute, de vérité ou de fausseté attribué à l'énoncé par le locuteur. Ces termes peuvent être des adverbes, des verbes, des modes verbaux.

Ce que l'on vous demande

Il faut indiquer la façon dont le philosophe se positionne par rapport à son discours : au lieu d'affirmer de manière péremptoire son opinion, il va s'employer à manifester son incertitude. En exprimant ses doutes, il veut amener la marquise à douter de ses propres convictions.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Une stratégie argumentative consiste, pour un locuteur, à effectuer des choix dans le but de convaincre son destinataire.

Ce que l'on vous demande

Vous devez bâtir une argumentation qui emploie les mêmes procédés, qui suit la même stratégie argumentative que celle de Fontenelle, c'est-à-dire que vos arguments devront amener votre destinataire à adhérer à votre thèse sans toutefois imposer votre avis de manière péremptoire. De plus,

ce sujet nécessite une part de travail imaginatif : vous devez parler d'une découverte, d'une invention, que vous choisirez de soutenir ou condamner. Il vous faut en outre donner vie à un locuteur : « imaginez à votre choix les propos de quelqu'un ». Il faudra donc conserver une certaine oralité aux propos tenus par ce locuteur, tout en bâtissant une argumentation efficace. Pour donner une impression de spontanéité au discours de votre personnage, vous pouvez conserver le système du discours en ce qui concerne les pronoms personnels. Vous devrez construire votre réflexion en élaborant un plan qui pourrait être celui-ci :

Introduction : présentation de la découverte.

1. Énoncé de la thèse.
2. Inviter l'interlocuteur à se mettre en situation.
3. Conclure en émettant des doutes sur le bien-fondé d'un avis tranché.

Corrigé des questions

► Question 1

Le philosophe souligne « l'ignorance extrême » des Américains en employant des négations récurrentes : « ils ne connaissaient pas », « ils n'avaient point », « ils n'avaient jamais », « défendu ». Ces négations donnent une impression de dénuement, tant au plan matériel (les Américains se contentaient de très peu de choses, et leurs techniques de navigation étaient des plus rudimentaires) qu'au plan intellectuel (leur savoir était limité à ce qu'ils voyaient : ainsi, au-delà de la mer, « il n'y avait rien »). L'emploi des superlatifs met l'accent sur le degré extrême de leur ignorance : « ils ne connaissaient pas les arts les plus simples et les plus nécessaires ».

Il met en avant l'ignorance des Américains grâce à des exemples concrets (ils ne pensaient pas à employer des animaux pour se déplacer, leurs moyens de navigation étaient de vulgaires troncs, leur univers se limitait à leur terre) pour faire admettre à la marquise que l'on ne peut prévoir les avancées de la science, et que l'homme pourra peut-être un jour visiter les autres planètes. Il est vrai que, quelque trois cents ans plus tard, l'homme put poser le pied sur la Lune... sans pour cela y découvrir la moindre trace de vie.

► Question 2

La marquise soutient l'idée que l'homme ne connaîtra jamais « ces gens de la Lune », autrement dit qu'il ne pourra jamais visiter d'autres planètes, d'autres univers que le sien.

Le philosophe lui oppose la thèse que l'homme est en perpétuelle évolution et que la science ne cesse de progresser, ce qui permet sans cesse

de nouvelles avancées et découvertes : l'homme pourra sans doute un jour traverser l'espace.

► Question 3

Le philosophe imagine les questions que les premiers Américains ont dû se poser lorsqu'ils ont vu arriver Colomb et ses hommes. Il est donc possible d'attribuer ces interrogations à ces hommes, à travers la voix du philosophe. Ce sentiment est confirmé par la naïveté des questions : « Qui a pu les amener par-dessus les mers ? », « Sont-ce les enfants du Soleil ? ». On relève en effet des marques de leur ignorance et de leurs croyances : pour eux, les hommes ne peuvent traverser les océans, il faut donc qu'une puissance supérieure les ait menés. De même, la majuscule place le Soleil au rang d'une divinité, ce qui est corroboré par la personnification, puisqu'une paternité lui est attribuée.

Le rôle de ces questions dans l'argumentation est clairement exprimé par le philosophe : « Je ne sais [...] si vous entrez comme moi dans la surprise des Américains ». Il s'agit d'amener l'interlocuteur à s'identifier à ces hommes pour lui faire sentir qu'un tel bouleversement est encore possible dans d'autres domaines.

► Question 4

Le philosophe refuse de déboucher sur une conclusion définitive : « je ne veux plus jurer ». Il s'agit pour lui, en exprimant ses doutes, d'amener son interlocuteur à rejeter ses certitudes, et admettre que tout peut arriver, que toutes les découvertes sont possibles grâce au progrès humain. Il emploie des interrogations oratoires, ou fausses interrogations : l'interlocuteur ne peut qu'acquiescer à l'évidence de la réponse : « ces grandes mers paraissaient-elles aux Américains plus propres à être traversées [que le ciel ne nous le semble] ? »

□ Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture, et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Vous me paraissez bien sûr de vous lorsque vous affirmez que les pilules alimentaires constituent un grand progrès pour l'homme. Il est vrai qu'elles constitueront un gain de temps non négligeable, et qu'elles nous mettront à l'abri de tout risque d'allergie causée par les aliments, mais il me semble que nous y perdrons beaucoup.

[Énoncer la thèse]

Le repas représente bien plus qu'un acte de survie pour l'être humain, puisqu'il s'agit en fait d'un acte social, d'un moment privilégié, et il ne faudrait pas oublier cet aspect lorsque vous louez les vertus énergétiques et caloriques de vos cachets. C'est au cours des repas que toute la famille peut se réunir et échanger le récit des événements qui se sont produits durant la journée de chacun, les petits riens de tous les jours dont il est si plaisant de se faire part. De plus, c'est une façon de se retrouver entre amis pour passer un bon moment ensemble. Et l'on aime toujours, à cette occasion, préparer tel ou tel mets dont on sait que l'un ou l'autre est friand.

[Inviter l'interlocuteur à se mettre en situation]

Imaginez-vous, vous attendez quelques amis pour dîner. Allez-vous leur préparer un petit rôti à l'odeur appétissante, accompagné de légumes variés et d'une sauce au fumet délicat ? Allez-vous laisser mijoter un bœuf bourguignon, un veau Marengo ? Allez-vous faire délicatement dorer au four un pavé de saumon, un poulet, un gratin ? Vos invités vont-ils s'extasier en entrant, charmés par les parfums qui s'échappent de la cuisine ? Non, vous allez leur présenter quelques comprimés : « Désires-tu reprendre un quart de pilule rose, ou préfères-tu une gélule verte ? » En entrée, une demi-gélule de pamplemousse, suivie d'un cachet de rumsteck assorti d'une pilule de purée de brocolis. Pour finir, vous pourrez consommer un ou deux comprimés de glace. Comme vous aurez bien dîné ! Certes, votre organisme ne manquera d'aucun des nutriments indispensables à sa santé, vous n'aurez pas pris un gramme, tant la composition de ces aliments artificiels est parfaitement calculée. Mais qu'en diront vos papilles gustatives ? Se satisferont-elles de cette nourriture insipide ? De plus, combien de temps prendra ce fastueux repas. Les dîners entre amis sont également (et surtout) un prétexte pour se retrouver, deviser tranquillement autour d'une table conviviale. Sans parler, bien évidemment, des restaurants. Les transformera-t-on en musées, afin que les générations futures étudient la façon primitive de se nourrir de leurs ancêtres ? C'est tout un art de vivre qui serait ainsi condamné à disparaître !

[Conclusion]

Il faut se méfier de manifester un enthousiasme excessif à l'égard d'une telle découverte, et mesurer tout ce que nous avons à gagner mais aussi à perdre. Ainsi, sommes-nous sûrs que cette découverte n'aura finalement pas d'effets néfastes sur l'organisme ? Et pourrions-nous supporter de nous passer définitivement du plaisir olfactif accompagnant un repas, du goût des aliments ? Je n'en mettrais pas ma main au feu !

Pour une vraie démocratisation de l'enseignement

3

PONDICHÉRY

SEPTEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

Jean Guéhenno (1890-1978)

Ce que je crois

(1964)

J'ai beaucoup vécu dans ces immenses usines du savoir que sont devenus les lycées et les universités d'aujourd'hui. J'ai même, un temps de ma vie, eu part à la charge d'en surveiller le fonctionnement. Toute la gentillesse des enfants, tout le dévouement des maîtres ont de plus en plus de peine à garder un air d'humanité à l'énorme travail qui s'y fait, à résister à la lourdeur grandissante des programmes qui est celle des choses elles-mêmes à mesure qu'elles sont mieux connues et deviennent matière d'enseignement, à cette mécanisation, à cette industrialisation du savoir qui répond à celle du monde lui-même. Dans cette immense machine, on peut craindre que nous ne devenions nous-mêmes machines. Il semble, par comble¹, que les hommes, individuellement, soient menacés de perdre leur monde, à mesure que l'Homme le connaît mieux. Les plus sincères professions de foi humanistes couvrent dans la réalité un enseignement malgré lui de plus en plus utilitaire et « fonctionnel », selon un mot à la mode, qui, si nous n'y prenons garde, pourra bien fabriquer une nouvelle espèce d'hommes, des robots-savants, d'ailleurs assez efficaces chacun dans son petit quartier, mais déshumanisés. Nous savons telles villes artificielles surgies récemment de la terre où dès maintenant cette sorte de culture industrialisée est parvenue à un point de quasi-perfection. Les hommes y végètent dans un terrible ennui. Quelque suffisance, il est vrai, parfois les console et les aide à se supporter eux-mêmes. Car ces nouveaux métiers, un peu étroits mais puissants et qui peuvent mettre aux mains du premier venu

la foudre même de Jupiter, ne rendent pas modeste. Comment être
25 modeste, planté au milieu d'un champ ou s'opèrent sur votre ordre des
transformations magiques ? Mais ce petit plaisir de vanité ne peut long-
temps suffire, et les sorciers s'ennuient. Les soirs sont tristes dans ces
cantons du monde abstraits et fantasmagoriques, où il n'y a plus ni ciel,
ni étoiles, rien que des lampes qui font de la nuit le jour pour que le tra-
30 vail jamais ne s'arrête.

On peut craindre que la « démocratisation de l'enseignement », si
elle est seulement commandée par le besoin que les États industriels et
techniques modernes ont décidément d'intelligence pour leur bon fonc-
tionnement – comme ils ont besoin de fer et d'uranium – ce qui les
35 incite à aller enfin la chercher et la mobiliser où qu'elle soit, et aussi
bien chez les pauvres que chez les riches, parce que les pauvres sont plus
nombreux – n'aboutisse qu'à une classification professionnelle inhu-
maine. Il n'est pas sûr qu'un peuple dans sa masse ne perdrait pas autant
qu'il gagnerait à cette sorte d'écémage systématique du meilleur de lui-
40 même. Des technocrates ne pensent qu'au rendement et à l'efficacité, et
le monde, sous leur domination, pourrait ne devenir qu'une machine à
sous, la hiérarchie, à l'intérieur de la fourmilière, n'être déterminée que
par les conformations de nos mandibules et de nos cervelles et leurs
aptitudes à certains emplois... Ne nous laissons pas ainsi traiter comme
45 des outils. Savoir, c'est pouvoir, cette grande formule de la Renaissance a
été tout le principe de l'action européenne, mais il arrive que nous en
perdions l'esprit et l'inspiration, devenus seulement les instruments sou-
vent inconscients de cette frénétique puissance comme désindividualisée.
N'importe quel Européen, armé désormais de ses innombrables
50 machines, peut infiniment plus qu'il ne sait. Il n'en est pas pour cela
plus malin ni plus libre et il peut être en danger d'abêtissement.

« Nous pouvons être hommes sans être savants », disait avec simpli-
cité Jean-Jacques², parvenu au sommet de sa méditation, à la plénitude de
lui-même et à la joie que lui donnait le sentiment de sa seule existence.

55 Une vraie démocratisation travaillerait sur la masse même des
consciences, tenterait de révéler à chacun toute l'étendue de son être,
ferait enfin et partout les efforts qu'on n'a jamais encore faits pour
éveiller tous les esprits. Il faudrait un peu les tourner vers eux-mêmes.
Cette éducation toute désintéressée et intérieure peut seule grandir et
60 élargir la vie des hommes. Il ne suffit pas de les préparer à gagner leur
vie. Il faudrait leur enseigner à la vraiment vivre après qu'ils l'ont gagnée.

1. *Par comble* : et c'est un comble.

2. Rousseau.

Questions (10 points)

- 1. Étudiez le champ lexical de la machine dans les lignes 1 à 18. Quel rôle joue-t-il dans l'argumentation ? (3 points)
- 2. Expliquez du point de vue de l'argumentation les images de la ligne 24 (« Comment être modeste... ») à la ligne 30 (« jamais ne s'arrête »). (3 points)
- 3. Par quel raisonnement l'auteur passe-t-il de la « démocratisation de l'enseignement » (l. 31) à l'« abêtissement » (l. 51) ? (4 points)

Travail d'écriture (10 points)

- Exposez en argumentant ce que seraient, selon vous, les conditions d'une vie réussie.

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Le champ lexical contient l'ensemble des mots d'un texte dénotant et éventuellement connotant une même notion.

Ce que l'on vous demande

Il faut relever tous les termes évoquant la machine ou la déshumanisation, comme il est précisé dans la parenthèse. Il faut également analyser la présence de ces mots, leur importance et leur répartition, pour mieux expliquer à quoi sert le développement de la notion de « machine » dans l'ensemble de la progression argumentative.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Les images sont des figures de style précises ; il s'agit de métaphores ou de comparaisons.

Ce que l'on vous demande

Il faut relever et analyser les métaphores et les comparaisons des lignes 24 à 30, puis il faut montrer qu'elles jouent un rôle dans la stratégie argumentative de l'auteur.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

Un raisonnement est un mode de démonstration. Il en existe de déductifs, d'inductifs, de concessifs...

Ce que l'on vous demande

Il faut analyser le type de démonstration choisi par l'auteur pour la progression du paragraphe.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Même si un exposé n'est pas la pure démonstration d'une thèse, il nécessite une progression rigoureuse et argumentative ; chaque paragraphe doit comporter un argument et un exemple bien distincts de ceux des autres paragraphes.

Ce que l'on vous demande

Il faut rédiger un développement sur « les conditions d'une vie réussie », c'est-à-dire qui permettraient de réussir sa vie plus tard ; il doit comprendre une introduction, deux ou trois paragraphes, et une conclusion.

Plan proposé

1. Une enfance heureuse pour l'amour.
2. Une éducation riche et plurielle pour la réflexion.
3. Autonomie, esprit critique et force d'âme.

Corrigé des questions

► Question 1

Au début du texte, l'auteur utilise une première métaphore : « ces immenses usines du savoir que sont devenus les lycées et les universités aujourd'hui ». Puis, aux lignes suivantes, il développe cette image à travers le champ lexical de la machine : « mécanisation », « machine », « machinerie », « fonctionnement » ou « fonctionnel », et celui de la déshumanisation, rattaché au précédent par connotation : « industrialisation », « robot », « déshumanisés ». Le poids, la « lourdeur » de cette « immense machinerie » qu'est devenu l'enseignement sont ainsi soulignés, de même que la menace de déshumanisation qu'entraînent les choix de la société de distribuer une culture de masse utilitaire.

► Question 2

Aux lignes 24 à 30, une image revient à plusieurs reprises, celle du monde

de la magie : « transformations magiques », « sorciers », « cantons du monde abstraits et fantasmagoriques ». Ces images montrent le pouvoir exorbitant de ceux qui peuvent transformer les hommes en leur faisant ingurgiter les potions indigestes d'un savoir redéfini par leurs soins. Cette métaphore filée fait sentir la menace que représente cette déshumanisation de la culture décidée par quelques hommes seulement, qui n'ont réfléchi que sur les moyens et non sur les fins de leur action.

► Question 3

Pour Jean Guéhenno, dans le deuxième paragraphe, la « démocratisation de l'enseignement », telle qu'elle est conçue aujourd'hui, met l'homme en « danger d'abêtissement ». Il raisonne par hypothèse : on peut noter le « si » de la première phrase et les conditionnels des seconde et troisième phrases. La dernière partie du paragraphe ne joue plus sur l'hypothèse, mais sur une projection dans le futur proche, évoquant une possibilité, grâce à l'impératif présent : « Ne laissons pas », et des locutions verbales comme : « il arrive que », « [il] peut », « il peut être en danger ». Ce raisonnement permet à l'énonciateur de montrer les conséquences d'un phénomène, qui n'a pas encore fini d'évoluer, comme si elles étaient déjà présentes et encore modifiables : si nous continuons à accepter de donner cette finalité utilitariste à la démocratisation de l'enseignement, nous sommes condamnés à perdre notre liberté et notre intelligence ; c'est pourquoi nous devons réagir tant qu'il en est temps.

Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture, et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Pour être sûr de réussir sa vie, quelles sont les conditions que doit remplir la première étape de cette vie ? Chacun peut avoir une opinion différente et pourtant valable à ce sujet ; néanmoins, il y a sans doute des idées qui reviendraient dans de nombreuses bouches si l'on interrogeait un groupe important de personnes. Nous verrons donc l'importance qu'il y a à vivre une enfance heureuse, à bénéficier d'une éducation riche et plurielle, à acquérir esprit critique, force et autonomie personnelle pour réussir sa vie.

[Une enfance heureuse pour l'amour]

La première évidence est qu'une enfance heureuse donne les meilleures chances de réussir plus tard sa vie et notamment ses relations affec-

tives : en effet, on sait *a contrario* que les enfants qui ont été battus ou qui ont subi des sévices sexuels doivent être, plus souvent que d'autres, soignés et aidés pour ne pas reproduire certains actes avec leurs propres enfants s'ils arrivent à en avoir. Les gestes d'amour maternel ou paternel ne sont pas en effet de nature spontanée, mais dépendent de ceux que l'enfant a connus dans son passé. Une enfance heureuse serait donc une des conditions d'une vie réussie, même si le malheur subi ne condamne pas fatalement à sa reproduction.

[Une éducation riche et plurielle pour la réflexion]

De plus, il faut certainement souhaiter recevoir l'éducation la plus riche, mais aussi la plus diverse possible pour être plus sûr de réussir sa vie. C'est pourquoi il est important que la famille et l'école jouent leur rôle éducatif. En effet, ce sont les deux meilleures occasions offertes à un enfant de recevoir l'expérience et le savoir que d'autres peuvent lui transmettre ; mais il ne faut pas négliger la diversité de ces enseignements, qui doivent être complétés le plus tôt possible par des apports culturels extérieurs : voyages, sorties, musées, afin de permettre au nouvel être humain d'être autonome par rapport à ces enseignements.

[Autonomie, esprit critique et force d'âme]

Pour réussir sa vie, l'esprit critique et la force d'âme sont vraisemblablement indispensables. Par exemple, un adulte doit être capable de remplir son rôle de citoyen, de voter, au-delà des influences et des embrigadelements : on a pu constater dans l'histoire le danger de certaines propagandes extrémistes sur des esprits fragilisés par le contexte de l'entre-deux guerres et notamment celui de la propagande de masse. Mais, en termes moins dramatiques, l'homme d'aujourd'hui doit apprendre à résister à la puissance de la publicité et des médias qui interviennent dans tous les domaines de la vie. C'est ainsi que se sont imposés les impératifs de la société de consommation et les nouveaux critères esthétiques comme des idéaux essentiels à la vie, sans autre nécessité de justification. On peut espérer que l'homme et la femme de demain construiront leur présent et notre avenir librement et consciemment face à des clichés pernicioseux.

[Conclusion]

Nous pouvons donc dire que, parmi les conditions qu'il faut réunir pour assurer à un être humain une vie réussie, l'amour, la culture et la liberté d'esprit sont des garanties essentielles ; mais il est certain par ailleurs que l'homme ne peut tout maîtriser sur le plan conscient et laisser en même temps un espace suffisant à la liberté. Avoir une réflexion sur les utopies peut donner à la réalité une chance d'être meilleure, même si elle ne peut et ne doit pas être parfaite.

Le sage Huron

4

AMÉRIQUE DU NORD

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

La Hontan (1666-1715)

Dialogue avec un sauvage

(1703)

Dans Dialogue avec un sauvage, le baron de La Hontan contribue à inaugurer un genre qui aura beaucoup de succès au XVIII^e siècle, celui des dialogues fictifs entre un Européen et un « bon sauvage ». Ici, le « bon sauvage » est Adario, un Huron habitant le Canada, territoire alors français.

LA HONTAN. – Vraiment, tu fais là de beaux contes et de belles distinctions ! Est-ce que tu n'as pas l'esprit de concevoir depuis vingt ans que ce qui s'appelle raison chez les Hurons est aussi raison parmi les Français ? Il est bien sûr que tout le monde n'observe pas ces lois¹, car, si on les observait, nous n'aurions que faire de châtier personne ; alors ces juges, que tu as vus à Paris et à Québec, seraient obligés de chercher à vivre par d'autres voies. Mais comme le bien de la société consiste dans la justice et dans l'observance² de ces lois, il faut châtier les méchants et récompenser les bons ; sans cela, tout le monde s'égorgerait, on se pillerait, on se diffamerait, en un mot, nous serions les gens du monde les plus malheureux.

ADARIO. – Vous l'êtes assez déjà, je ne conçois pas que vous puissiez l'être davantage. Oh, quel genre d'hommes sont les Européens ! oh, quelle sorte de créatures qui font le bien par force et n'évitent à faire le mal que par la crainte des châtiments ! Si je te demandais ce que c'est qu'un homme, tu me répondrais que c'est un Français, et moi je te prouverai que c'est plutôt un castor. Car un homme n'est pas un homme à cause qu'il est planté droit sur ses deux pieds, qu'il sait lire et écrire et qu'il a mille autres industries. J'appelle un homme celui qui a un penchant naturel à faire le bien et qui ne songe jamais à faire le mal. Tu vois bien que nous n'avons point de juges : pourquoi ? parce que nous n'avons point de querelles ni de procès. Mais pourquoi n'avons-nous pas de procès ? C'est parce que nous ne voulons point recevoir ni connaître l'argent. Pourquoi est-ce que nous ne voulons pas admettre cet argent ? C'est parce que nous ne voulons pas de lois et que depuis que le monde est monde nos pères ont vécu sans cela. Au reste, il est

faux, comme je l'ai déjà dit, que le mot de lois signifie parmi vous les choses justes et raisonnables, puisque les riches s'en moquent et qu'il n'y a que les malheureux qui les suivent.

30 Venons donc à ces lois ou choses raisonnables. Il y a cinquante ans que les gouverneurs du Canada prétendent que nous soyons sous les lois de leur grand capitaine. Nous nous contentons de nier notre dépendance de tout autre que du grand Esprit. Nous sommes nés libres et frères unis, aussi grands maîtres les uns que les autres, au lieu que vous
35 êtes tous des esclaves d'un seul homme. Si nous ne répondons pas que nous prétendons que tous les Français dépendent de nous, c'est que nous voulons éviter des querelles. Car sur quels droits et sur quelle autorité fondent-ils cette prétention ? Est-ce que nous nous sommes vendus à ce grand capitaine ? Avons-nous été en France vous chercher ? C'est
40 vous qui êtes venus ici nous trouver. Qui vous a donné tous les pays que vous habitez ? De quel droit les possédez-vous ? Ils appartiennent aux *Algonkins*³ depuis toujours.

Ma foi, mon cher frère, je te plains dans l'âme. Crois-moi, fais-toi Huron. Car je vois la différence de ma condition à la tienne. Je suis
45 maître de mon corps, je dispose de moi-même, je fais ce que je veux, je suis le premier et le dernier de ma nation, je ne crains personne et ne dépends uniquement que du grand Esprit, au lieu que ton corps et ta vie dépendent de ton grand capitaine ; son vice-roi dispose de toi, tu ne fais pas ce que tu veux, tu crains voleurs, faux témoins, assassins, etc. Tu
50 dépends de mille gens que les emplois ont mis au-dessus de toi. Est-il vrai ou non ? Sont-ce des choses improbables ou invisibles ? Ha ! mon cher frère, tu vois bien que j'ai raison. Cependant, tu aimes mieux être esclave français avec ses belles lois, qui, croyant être bien sage, est assurément bien fou ! puisqu'il demeure dans l'esclavage et dans la dépendance,
55 pendant que les animaux eux-mêmes, jouissant de cette adorable⁴ liberté, ne craignent, comme nous, que des ennemis étrangers.

1. Il s'agit des lois justes et raisonnables évoquées plus haut dans le texte.

2. *L'observance* : la pratique respectueuse de ces lois.

3. *Algonkins* : Indiens d'Amérique du Nord.

4. *Adorable* : digne d'être adorée, vénérée.

Questions (10 points)

► 1. Quel est le point de vue de chacun des deux interlocuteurs à propos des lois ? Quelle opposition plus fondamentale explique leur désaccord ? (3 points)

- 2. Quel rôle différent jouent dans l'argumentation les deux séries d'interrogatives des lignes 21-25 et 37-42 ? (3 points)
- 3. Quel ton caractérise l'argumentation d'Adario à partir de la ligne 30 (« Venons donc à ces lois... ») jusqu'à la ligne 56 (« ... des ennemis étrangers ») ? Analysez les procédés mis en œuvre. (4 points)

Travaux d'écriture (10 points)

- 1. « J'appelle un homme celui qui... » Imaginez un paragraphe commençant par ces mots. (4 points)
- 2. Rédigez en deux paragraphes une réponse de La Hontan dans laquelle il développera deux arguments prouvant que lui aussi peut se dire libre. (6 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Par point de vue, dans un texte argumentatif, on désigne une thèse.

Ce que l'on vous demande

Il faut reformuler les deux thèses en présence, en justifiant leur opposition par leurs présupposés implicites.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Les phrases de type interrogatif se reconnaissent à la ponctuation (« ? ») et à l'inversion du sujet et du verbe. Mais elles n'ont pas toutes la même fonction : il peut s'agir d'interrogations rhétoriques qui supposent une réponse évidente, mais implicite, ou traduire une émotion, ou encore rendre un discours plus vivant grâce à un effet ponctuel de faux dialogue entre le locuteur et un interlocuteur imaginaire.

Ce que l'on vous demande

Il faut caractériser chaque « série d'interrogatives » dans les passages indiqués, et analyser leur fonction dans l'argumentation : elles doivent être différentes.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

Le ton ou la tonalité d'un passage correspond à l'atmosphère ou émotion générale qu'il vise à créer chez son destinataire. L'argumentation peut ainsi prendre des tonalités polémiques, satiriques ou ironiques, ou rester neutre et objective.

Ce que l'on vous demande

Il faut donc repérer, caractériser et expliquer tous les procédés ou moyens d'écriture qui permettent de créer la tonalité, qu'on aura commencé par caractériser.

PRÉPARER LES TRAVAUX D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Un paragraphe se définit implicitement par un alinéa, mais aussi comme une unité de l'argumentation, et doit donc répondre à d'autres critères méthodiques ; chaque paragraphe doit développer un argument unique et distinct des autres, illustré par un exemple au moins, choisi pour sa pertinence et analysé dans l'optique de la démonstration. De plus, il doit suivre un ordre de construction : annonce de l'argument directeur, justifié par rapport à la thèse, développement de l'argument et de l'exemple comme indiqué ci-dessus, et conclusion récapitulative permettant d'enchaîner le paragraphe suivant.

Ce que l'on vous demande

Les deux travaux d'écriture sont des argumentations très brèves, mais nécessitent une attention redoublée pour la qualité et la pertinence des arguments et des exemples.

De plus, le premier met l'accent sur les qualités stylistique et inventive de l'expression, en demandant d'« imaginer » une suite à un début de phrase à la tonalité plutôt oratoire.

Enfin, la seconde partie ne réclame ni introduction, ni conclusion séparées, puisque le nombre de paragraphes est limité à deux ainsi que celui des arguments.

Plan proposé (travail d'écriture 2)

1. Être libre grâce aux lois.
2. Être libre dans le cadre d'une société et de valeurs acceptées.

Corrigé des questions

► Question 1

Les personnages du dialogue, La Hontan et Adario, s'opposent sur la nécessité des lois, et celle de faire allégeance à un homme plutôt qu'au « grand Esprit », représentant symboliquement un dieu ou la nature elle-même. Pour La Hontan, sans les lois, les hommes commettraient impunément tous les crimes et se rendraient très malheureux (l. 5-8). Pour Adario, l'Indien Huron, les lois sont la preuve d'une faillite de la société des hommes, car l'homme véritable est celui qui « a un penchant naturel à faire le bien », et n'a pas besoin de la peur des lois ou d'un chef.

Le fond du problème est celui de la légitimité de lois et de hiérarchies « raisonnables » selon certains hommes : « riches », « Français », ou bien, selon la nature de tous les hommes, qui naissent « libres et frères », et égaux en droits.

► Question 2

On peut relever dans le texte plusieurs séries d'interrogatives. La première succession de ce type de phrases se situe aux lignes 21 à 25. Elle relance l'argumentation en mettant l'accent sur la relation de causalité : « Pourquoi ? parce que » De plus, elle installe un effet d'amplification oratoire, grâce à l'anaphore du « pourquoi », au parallélisme du jeu des questions et des réponses, reprise où est introduite la variation du présentatif « c'est » et du rythme ternaire et ascendant de l'ensemble des trois questions-réponses, de plus en plus longues. L'argumentation du Huron paraît ainsi rhétoriquement et logiquement aussi valable que n'importe quelle argumentation française et raisonnable, ce qui est primordial pour les ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles.

La deuxième série d'interrogatives, aux lignes 37 à 42, est très différente : il s'agit en effet d'interrogations rhétoriques qui expriment l'indignation du Huron face aux prétentions abusives des Français sur le Canada et les « Algonkins ». Il s'agit de dénoncer les prétendus « droits » que ceux-ci s'arrogent, contre toute logique : « Est-ce que nous nous sommes vendus à ce grand capitaine ? Avons-nous été en France vous chercher ? » Le lecteur se sent ainsi interpellé par ces questions du Huron, et partage son étonnement indigné.

► Question 3

Le ton d'Adario est un peu condescendant et paternaliste. Il est certain de ce qu'il avance : « [ces pays] appartiennent aux Algonkins depuis toujours » ; mais il prend le temps d'interroger longuement son interlocuteur

par des questions rhétoriques (cinq successives), dont il a déjà la réponse. Il renverse le rapport de forces habituel entre civilisés et sauvages, et, réussit à démontrer qu'être français, c'est être « esclave des lois » et moins libre qu'un animal. Pour le prouver, il suffit au Huron de faire un parallèle entre sa « condition » et celle de son interlocuteur français : dans le dernier paragraphe, il oppose systématiquement les pronoms et adjectifs de la première personne et ceux de la deuxième personne du singulier à travers les champs lexicaux de la dépendance et de l'indépendance ; il multiplie les exemples et les énumérations : « tu crains voleurs, faux témoins, assassins, etc. ». Son discours est d'autant plus convaincant qu'il renverse la situation sans brusquer l'interlocuteur : « Ma foi, mon cher frère, je te plains dans l'âme. Crois-moi, fais-toi Huron. »

Corrigé des travaux d'écriture

► 1. Définition de l'homme

« J'appelle un homme celui qui choisit son destin librement. » L'animal doit suivre ses instincts, et certains êtres humains préfèrent vivre en esclaves plutôt que de vivre inconfortablement ou dangereusement. On peut être esclave de son travail, de la télévision, des drogues ou de l'alcool, de la routine, et surtout de ses angoisses : la peur de l'inconnu et du changement, la peur de l'autre sont les plus puissants freins que les hommes imposent à leur liberté. J'appelle un homme celui qui décidera, en pleine conscience de ces limites, de les franchir ou non.

► 2. Argumentation prouvant la liberté de La Hontan

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Être libre grâce aux lois]

LA HONTAN : Si ce que tu dis est vrai, alors il faut que tous les autres soient aussi libres que toi et n'obéissent à rien ni à personne. Mais alors, qui vous préservera des excès de la liberté de chacun ? En effet, toutes les libertés ne sont pas compatibles. Pour moi, la garantie de ma liberté, ce sont les lois et le pouvoir délégué à un homme au nom des autres de les déterminer et de les faire respecter dans l'intérêt général. Par exemple, si je souhaite posséder un objet, il faut bien qu'il y ait des lois pour me permettre de le préserver des envieux et des voleurs, dont la liberté va à l'encontre de la mienne. C'est pourquoi je ne peux être assuré d'exercer ma liberté que sous la protection des lois et d'une autorité reconnue de tous.

[Être libre dans le cadre d'une société et de valeurs acceptées]

Mais je pourrais aller plus loin et t'expliquer que ces lois sont l'expression même de ma liberté ou de mes choix raisonnablement consentis. Car la liberté ne consiste pas dans la licence, mais dans la détermination de certaines préférences au nom de valeurs que l'on reconnaît comme siennes. Tout se permettre n'est pas être libre, mais perdu : Dieu lui-même a donné à l'homme le libre arbitre, et l'homme a perdu le paradis ; il faut donc que les commandements de la morale et de la religion sauvegardent les valeurs sans lesquelles ta liberté n'a aucun sens. Aussi, je suis un homme libre dans le cadre d'une société qui respecte mes valeurs, et tu es, toi, l'esclave des conditions dans lesquelles tu es né et que tu refuses de mettre en question et de modifier.

Le voyage

entre rêve et désillusion

5

GUADELOUPE-GUYANE-MARTINIQUE

SEPTEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

TEXTE A

Guy de Maupassant (1850-1893)

Au soleil

(1884)

Quoi que nous fassions, nous mourrons ! Quoi que nous croyions, quoi que nous pensions, quoi que nous tentions, nous mourrons. Et il semble qu'on va mourir demain sans rien connaître encore, bien que dégoûté de tout ce qu'on connaît. Alors on se sent écrasé sous le sentiment de l'« éternelle misère de tout », de l'impuissance humaine et de la monotonie des actions.

On se lève, on marche, on s'accoude à sa fenêtre. Des gens en face déjeunent, comme ils déjeunaient hier, comme ils déjeuneront demain : le père, la mère, quatre enfants. Voici trois ans, la grand-mère était encore là. Elle n'y est plus. Le père a bien changé depuis que nous sommes voisins. Il ne s'en aperçoit pas ; il semble content ; il semble heureux. Imbécile !

Ils parlent d'un mariage, puis d'un décès, puis de leur poulet qui est tendre, puis de leur bonne qui n'est pas honnête. Ils s'inquiètent de mille choses inutiles et sottes. Imbéciles !

La vue de leur appartement, qu'ils habitent depuis dix-huit ans, m'emplit de dégoût et d'indignation. C'est cela, la vie ! Quatre murs, deux portes, une fenêtre, un lit, des chaises, une table, voilà ! Prison, prison ! Tout logis qu'on habite longtemps devient prison !

Oh ! Fuir, partir ! Fuir les lieux connus, les hommes, les mouvements pareils aux mêmes heures, et les mêmes pensées, surtout !

Quand on est las, las à pleurer du matin au soir, las à ne plus avoir la force de se lever pour boire un verre d'eau, las des visages amis vus trop souvent et devenus irritants, des odieux et placides voisins, des choses

25 familières et monotones, de sa maison, de sa rue, de sa bonne qui vient dire : « que désire Monsieur pour son dîner », et qui s'en va en relevant à chaque pas, d'un ignoble coup de talon, le bord effiloqué de sa jupe sale, las de son chien trop fidèle, des taches immuables des tentures, de la régularité des repas, du sommeil dans le même lit, de chaque action répétée chaque jour, las de soi-même, de sa propre voix, des choses qu'on
30 répète sans cesse, du cercle étroit de ses idées, las de sa figure vue dans la glace, des mines qu'on fait en se rasant, en se peignant, il faut partir, entrer dans une vie nouvelle et changeante.

Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité
35 connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve.

TEXTE B

Guy de Maupassant (1850-1893)

Les Sœurs Rondoli

(1884)

Connaissez-vous rien de plus lamentable que la nuit qui tombe sur une ville étrangère ? On va devant soi au milieu d'un mouvement, d'une agitation qui semblent surprenants comme ceux de songes. On regarde ces figures qu'on n'a jamais vues, qu'on ne reverra jamais, on
5 écoute ces voix parler de choses qui vous sont indifférentes, en une langue qu'on ne comprend même point. On éprouve la sensation atroce de l'être perdu. On a le cœur serré, les jambes molles, l'âme affaissée. On marche comme si on fuyait, on marche pour ne pas rentrer dans l'hôtel où on se trouverait plus perdu encore parce qu'on y est chez soi,
10 dans le chez-soi payé de tout le monde, et on finit par tomber sur la chaise d'un café illuminé, dont les dorures et les lumières vous accablent mille fois plus que les ombres de la rue. Alors, devant le bock baveux apporté par un garçon qui court, on se sent si abominablement seul qu'une sorte de folie vous saisit, un besoin de partir, d'aller autre part,
15 n'importe où, pour ne pas rester là, devant cette table de marbre et sous ce lustre éclatant. Et on s'aperçoit soudain qu'on est vraiment et toujours et partout seul au monde, mais que dans les lieux connus, les couloirs familiers vous donnent seulement l'illusion de la fraternité humaine. C'est en ces heures d'abandon, de noir isolement dans les
20 cités lointaines qu'on pense largement, clairement et profondément. C'est alors qu'on voit bien toute la vie d'un seul coup d'œil en dehors de l'optique d'espérance éternelle, en dehors de la tromperie des habitudes prises et de l'attente du bonheur toujours rêvé.

C'est en allant loin qu'on comprend bien comme tout est proche et court et vide ; c'est en cherchant l'inconnu qu'on s'aperçoit bien comme tout est médiocre et vite fini ; c'est en parcourant la terre qu'on voit bien comme elle est petite et sans cesse à peu près pareille.

Questions (10 points)

- 1. En observant le premier paragraphe du texte A (*Au soleil*) et le dernier paragraphe du texte B (*Les Sœurs Rondoli*), dites quel est le constat commun. (2 points)
- 2. Comment est organisée la progression dans chacun des deux textes ? Quelle différence observez-vous à propos du voyage ? (4 points)
- 3. Quels sont les procédés d'écriture communs aux deux textes qui visent à persuader le lecteur ? (4 points)

Travail d'écriture (10 points)

- « Tout logis qu'on habite longtemps devient prison ! » Réfutez ce jugement.

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Vous devez pouvoir synthétiser un paragraphe de manière à en retrouver l'idée principale, et établir une comparaison du contenu de deux paragraphes en mettant en relief leur similitude.

Ce que l'on vous demande

En dégagant l'idée principale de deux paragraphes extraits de textes différents, il faut mettre en évidence leur point commun. Il s'agit en fait de montrer que la même idée peut s'exprimer de plusieurs façons, par des procédés stylistiques et argumentatifs différents. Les deux extraits de Maupassant exploitent en effet deux thématiques (monotonie du quoti-

dien et de toutes nos actions dans le premier texte, inutilité du voyage qui nous renvoie également à cette monotonie dans le second); des rythmes différents (phrases assez brèves dans le premier texte, longue phrase démonstrative en trois temps dans le second). Ils aboutissent pourtant à la même conclusion : le monde, et à travers lui notre vie, est vide, toujours semblable et répétitif.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Il faut dégager la structure de chacun des deux textes, c'est-à-dire le plan, le schéma argumentatif, afin d'en analyser l'argumentation et la démonstration. Cette progression conduit à deux conclusions différentes concernant le voyage.

Ce que l'on vous demande

Il faut étudier chacun des deux textes.

Dans le premier, la thèse est annoncée et le paragraphe final apporte une solution au problème qu'elle soulève. Pour passer de l'un à l'autre, l'émetteur passe par l'exemple tout en imposant des jugements de valeur.

Le second texte part de l'exemple pour que le lecteur parvienne à la conclusion de manière naturelle et logique.

Les deux textes émettent une opinion différente sur le voyage : fuite salutaire devant l'horreur de la monotonie quotidienne dans le premier texte, elle devient dans le second le révélateur même de cette monotonie.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

On admet en général que convaincre un interlocuteur implique de faire appel à sa raison, sa logique, alors que le persuader relève du domaine de la sensibilité. Il faut connaître les procédés dont on dispose dans l'argumentation afin de persuader son destinataire : tonalités, valeur des pronoms personnels, qui permettent d'impliquer le lecteur, emploi de l'exemple.

Ce que l'on vous demande

Il faut trouver les similitudes stylistiques entre les deux textes :

- on emploie d'emblée l'exemple pour mettre le lecteur face à la réalité dénoncée;
- emploi de « on », impersonnel, qui peut s'appliquer au lecteur;
- emploi d'un vocabulaire fort, marqué;
- longueur des phrases qui installent la monotonie dénoncée à l'intérieur du texte même.

Ce qu'il faut savoir

Réfuter une thèse, une idée, signifie que vous devez montrer qu'elle n'est pas valable, en proposant des arguments qui s'y opposent.

Ce que l'on vous demande

Vous devez soutenir l'idée inverse de celle que l'on vous propose, en argumentant de façon structurée, c'est-à-dire en élaborant un plan qui comprendra de préférence deux ou trois parties, et en proposant vos arguments et vos exemples pour soutenir l'idée que vous défendez.

Plan proposé

1. L'idée que chacun se fait de sa prison est subjective.
2. Le voyage peut être une façon illusoire de fuir ses problèmes.
3. Des solutions propres à chaque individu.

Corrigé des questions

► Question 1

Ces deux paragraphes mettent l'accent sur la monotonie, l'uniformité du monde et cela, quoi que l'on tente pour s'y soustraire. Le premier texte met l'accent sur « l'impuissance humaine » et « la monotonie des actions », malgré les efforts fournis par l'être humain pour y échapper. Le second texte, quant à lui, insiste sur le fait que « c'est en parcourant la terre » que nous prenons réellement conscience de cette uniformité, de l'impossibilité de toute échappatoire : alors que le voyage nous offre des paysages, des rencontres multiples et nous fait découvrir des cultures diverses, il nous met face à nous-mêmes. Si ces deux paragraphes aboutissent à un constat commun, ils n'exploitent pas les mêmes ressources pour y parvenir. Si le premier extrait propose un rythme rapide créé par des phrases courtes, et agit sur le lecteur en faisant appel à sa sensibilité (la ponctuation est forte, avec l'emploi du point d'exclamation), le second procède en illustrant la monotonie du monde dans l'écriture même. Ainsi, le paragraphe est formé d'une seule phrase, longue, lente, au rythme ternaire, et qui fait appel à la raison du lecteur.

► Question 2

Les deux textes de Maupassant suivent une progression sensiblement différente. Le premier suit une démarche démonstrative : on pose un problème dans le premier paragraphe, et on tente d'y apporter une solution. Dans le corps du texte, on passe par l'exemple de manière à rendre

l'argumentation concrète pour le lecteur. Ce recours à l'exemple s'effectue en deux temps. Tout d'abord, on prend le cas particulier d'une famille anonyme : « des gens en face ». Puis on va laisser au lecteur la possibilité de s'identifier à cette vie : « quand on est las [...], il faut partir. Le second texte, quant à lui, place d'emblée le lecteur en situation, l'implique et le prend à partie (« Connaissez-vous rien de plus lamentable ») pour l'amener, par l'exemple, de façon naturelle, à la conclusion. Ce lecteur se sentira d'autant plus impliqué que l'énonciateur emploie le pronom « on », auquel il pourra aisément s'identifier, puisque ce pronom ne renvoie à aucun référent particulier, et qu'on hésite d'ailleurs à le classer parmi les pronoms personnels ou indéfinis.

Ils aboutissent à deux conclusions opposées au sujet du voyage. Ainsi, *Au soleil* le présente comme la seule alternative, la seule échappatoire possible à la monotonie répétitive du quotidien, puisqu'il faut « fuir, partir ! [...] entrer dans une vie nouvelle et changeante. » Le voyage permet d'appréhender le quotidien d'une manière neuve ; il est en effet « une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve. »

Les Sœurs Rondoli, au contraire, offre une tout autre vision du voyage : c'est lui qui met en relief l'uniformité du monde, et tenter de lui échapper en « allant loin », « en cherchant l'inconnu », permet seulement de constater « comme tout est proche et court et vide », « comme tout est médiocre et vite fini ».

► Question 3

Si les deux extraits présentent une structure sensiblement différente comme nous l'avons vu, ils exploitent les mêmes ressources pour persuader le lecteur. Dans chacun, en effet, le recours à l'exemple joue un rôle particulièrement important. De fait, comme il s'agit de persuader le lecteur, on va essayer de faire appel à sa sensibilité afin de le gagner à son idée. Or, quel moyen est pour cela plus efficace que l'exemple, qui permet au lecteur d'avoir un aperçu direct, concret, du problème ? Que ce soit dans l'extrait de *Au soleil* ou celui des *Sœurs Rondoli*, l'exemple occupe une place privilégiée, puisque c'est en fait sur lui que repose toute la stratégie argumentative.

Le locuteur emploie également le pronom « on », forme impersonnelle qui peut s'appliquer à tout individu et permettre au lecteur de se sentir impliqué. La longueur des phrases installe également la monotonie qu'il dénonce au cœur même du texte : l'avant-dernière phrase du premier extrait compte une dizaine de lignes et accumule tous les gestes du quotidien qui font horreur au locuteur, procédé repris dans le second texte.

Les répétitions illustrent également cet aspect monotone : « Quand on est las, las à pleurer du matin au soir, las à ne plus avoir la force de se lever » (texte 1); « On marche comme si on fuyait, on marche pour ne pas rentrer » (texte 2).

Enfin, on remarque que le lexique employé est marqué, fort : on trouve notamment les termes « dégoût », « abominablement », afin de faire réagir le lecteur en le choquant.

Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Le secteur économique du voyage est en perpétuelle évolution, il est de plus en plus accessible : les agences se multiplient, proposant les formules les plus diverses, du circuit organisé à la simple location d'un pied-à-terre, laissant la possibilité au voyageur d'être totalement libre de ses mouvements. Cet engouement provient d'un désir d'évasion, de « changer d'air », d'inconnu. Guy de Maupassant affirmait, dans *Au soleil*, publié en 1884, que « tout logis qu'on habite longtemps devient prison ! » Il semble qu'il faille nuancer ce jugement. D'une part en effet, l'idée que chacun se fait de la notion de prison est une idée très subjective. Le voyage n'est-il pas en outre une façon illusoire de chercher à fuir ses problèmes ? L'aspiration qui pousse chaque individu à voyager lui est en fait tout à fait propre.

[L'idée que chacun se fait de sa prison est subjective]

Il faut d'abord prendre en considération le fait que chaque être possède sa propre perception, et éprouve un sentiment personnel quant au fait de se sentir emprisonné : chacun est maître de se créer ses moyens d'évasion à l'intérieur même de son « logis ». D'aucuns vont tapisser leurs murs de photos évocatrices, d'autres se sentiront à l'aise dans leur cocon, et éprouveront au contraire un sentiment angoissé à l'idée de quitter leur univers clos. L'évasion peut également s'effectuer grâce aux souvenirs, qu'on peut évoquer, se remémorer afin de les revivre. Ils peuvent être de différentes sortes, qu'il s'agisse de souvenirs de voyages, de bons moments passés en famille ou avec des amis. Camus faisait dire à son personnage, dans *l'Étranger*, qu'en ayant vécu ne serait-ce qu'une journée, il lui resterait suffisamment de souvenirs pour passer le restant de ses jours enfermé dans une prison.

C'est donc par l'esprit, semble-t-il, que l'être humain peut le plus aisément s'échapper de la répétition du quotidien, que ce soit à travers la mémoire, mais aussi en se projetant dans l'avenir, en échafaudant des projets. Et si l'on admet, avec Maupassant, que « tout logis qu'on habite longtemps devient prison », faut-il se résigner à devoir vivre en éternel nomade, sans attaches ? La liberté, ne serait-ce pas au contraire d'avoir la force d'accepter certaines contraintes, et de les gérer en se conservant une part de rêve ? Fuir ces contraintes n'est-il pas illusoire ?

[Le voyage peut être une façon illusoire de fuir ses problèmes]

De fait, le désir de s'échapper du quotidien ne résout pas les problèmes. On se retrouve finalement seul face à soi-même, puisqu'on est dans un univers inconnu, parmi des êtres inconnus. Même si le dépaysement intervient d'abord, avec l'exaltation de la nouveauté, ce sentiment se dissipe rapidement et peut laisser la place à une impression d'amertume. En effet, il arrive que le voyageur ressente une terrible angoisse, comme l'exprime Maupassant dans les *Sœurs Rondoli* : « On éprouve la sensation atroce de l'être perdu. On a le cœur serré, les jambes molles, l'âme affaissée. » Camus, encore lui, exprimera également ces sensations dans *l'Envers et l'Endroit*. De plus, éloigné de tout et de tous, on ne peut échapper à soi-même. De toutes façons, les soucis auxquels on cherche à se soustraire, la répétition du quotidien, nous attendent et nous les retrouverons au retour.

Une expression populaire exprime très bien, finalement, ce que peut ressentir le voyageur : si on est heureux de partir pour rompre la monotonie du quotidien, on l'est également de rentrer et de retrouver son univers.

[Des solutions propres à chaque individu]

En effet, c'est à chacun d'entre nous qu'appartient la recherche du plus juste équilibre entre l'éloignement, le besoin de s'évader, et le désir d'être chez soi, dans l'univers que l'on s'est créé. Il faut trouver la juste mesure, de façon à éviter que l'air de son « logis » ne devienne irrespirable, insupportable, tout en évitant d'éprouver ce qu'on appelle le « mal du pays ». Finalement, ce qui rend supportable ce logis que l'on occupe la plupart du temps, c'est le fait de savoir que l'on pourra le quitter momentanément pour un ailleurs. Et ce qui nous protège de l'amertume éprouvée dans un environnement étranger, c'est de savoir que l'on finira par retrouver son univers, son logis.

Certains individus, contraints de déménager régulièrement pour des raisons professionnelles (ainsi en est-il des militaires), expriment le désir et ressentent la nécessité d'avoir malgré tout un pied-à-terre qu'ils retrouvent

à intervalles réguliers, pendant les vacances par exemple. Finalement, ce n'est pas le logis qui est une prison, mais une situation tellement répétitive qu'elle en devient lassante.

[Conclusion]

C'est à chacun d'entre nous de faire en sorte que le logis ne devienne pas une prison, d'autant plus que l'évasion apportée par le voyage est illusoire puisque le voyageur se retrouve à un moment où à un autre face à lui-même et à ses difficultés. La solution reste finalement très personnelle, c'est à chacun de trouver son équilibre entre dépaysement et emprisonnement. La liberté est avant tout liberté de l'esprit, et c'est par le rêve, le souvenir ou le projet que l'être humain peut s'évader du quotidien.

De la vitesse

6

AMÉRIQUE DU SUD

NOVEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

Paul Morand (1888-1976)

Apprendre à se reposer

(1937)

Le vrai luxe, et que personne ne pense plus à s'offrir, c'est de prendre son temps. Comme on l'a fait souvent remarquer, les doctrines nouvellement acclimatées chez les Anglo-Saxons, Christian Science, Yoghis ou Vedentas, les idées shinto pour le Japon et même, peut-être, le
5 néo-thomisme pour la France¹, viennent s'opposer au culte de la vitesse. M. Paul Souday reprenait jadis avec sévérité Mac Orlan pour avoir écrit : « Il n'y a qu'une chose qui compte, la vitesse », et le rabrouait ainsi : « Il ne faut pas prendre les moteurs pour des lanternes. Tout ce matériel est utile aux gens d'affaires... » (M. Souday pourrait ajouter que Mercure qui est à
10 la fois le dieu du commerce et celui de la vitesse, est sans doute l'inventeur de l'arbitrage en Bourse), « mais la pensée, qui importe avant tout, n'exige pas cette accélération. Elle se trouve même assez bien du loisir et d'une sage lenteur. »

Ne vous piquez pas d'une folle vitesse, enseigne Boileau avant
15 M. Souday.

N'oublions pas que la vitesse affaiblit ; les neurologues nous le répètent. Nous n'avons plus la mesure, nous ne distinguons plus entre aller vite et aller le plus vite possible ; le record est roi. Or, le paroxysme² tue. Les voitures à turbocompresseur ont la vie courte. Ce tout-puissant prestige
20 sportif est absurde, puisque les progrès mécaniques le remettent continuellement en question. Le record est moins une affirmation que la négation de ce qui précède. Il est infini et sans but, cent trois mètres à la seconde sur terre : nous rirons demain de cette lenteur. À voir passer ce bolide, vous allez vous imaginer que rien ne saurait lui résister ? Je demandais cet hiver à
25 notre champion du monde en auto, Chiron, à son retour d'Indianapolis, ce qu'à deux cents à l'heure, il redoutait le plus. « Ce sont, répondit-il, les poches d'air. » La vitesse est devenue chez ces athlètes quelque chose de si précis, de si aigu, qu'un courant d'air risque de les faire tomber, comme elle ferait d'un enfant. L'extrême force rejoint par là l'extrême faiblesse.

30 On attendait peut-être de moi un éloge de la vitesse, et voilà que je parais la condamner. Pas absolument. Je ne suis pas comme un critique refusant de reconnaître un apport nouveau ou comme Thiers³ vouant le télégraphe à n'être « qu'un amusement pour les personnes curieuses de physique » ou affirmant à la tribune que le chemin de fer est
35 sans avenir « parce que les roues glisseront sans avancer jamais ». J'essaie de mesurer la vitesse, de me mesurer avec elle, de la domestiquer. « Téléphone, télégraphe, radio ont rendu possible – jusqu'à en être inquiétant – l'échange rapide des communications, écrit M. Anesaki. Mais qu'avons-nous à nous communiquer ? Des cotes de la Bourse, des résultats de football, et des histoires de couchage. L'homme résistera-t-il à l'accroissement formidable de puissance dont la science moderne l'a doté ou se détruira-t-il en la maniant ? La science ne saurait répondre à ces questions. Ou bien l'homme sera-t-il assez *spirituel* pour savoir se servir de sa force nouvelle ? » Nous sommes de race équilibrée et, pas plus que les
40 autres monstres, celui-ci ne doit nous faire peur. J'entendais dernièrement une femme d'esprit, au cours d'une représentation de *Don Juan*, dire des personnages de Mozart cette chose si juste : « Ils vont très vite, mais s'ils voulaient, ils pourraient aller lentement. » Soyons comme eux, maîtres de régler notre allure. Il faut être rapide, mais à condition de porter en soi un contrepoids. Pourquoi, si impatients de toute autorité, accepter sans examen la dernière en date des tyrannies ? Formulons une loi nouvelle de résistance à la vitesse. Pas d'autre pente que notre volonté. « Vérification de l'équilibre par le mouvement », écrit Claudel. La possession des richesses ne désorganise pas l'homme qui sait conserver le senti-
45 ment de leur néant. La religion nous a appris cela, et toutes les morales. Le sage s'efforce de ne pas voir les premiers plans immédiats, qui s'enfuient, mais de fixer les yeux sur les lointains, qui sont immobiles.

Le vrai repos vient de nous.

1. Théories, systèmes philosophiques et théologiques.

2. *Paroxysme* : plus haut degré.

3. *Thiers* : homme politique, né en 1797, mort en 1877.

Questions (10 points)

- 1. Quelles sont les grandes étapes de l'argumentation ? (4 points)
- 2. Relevez deux usages différents de la citation, donnez un exemple pour chacun d'eux, et commentez l'efficacité de cet exemple. (2 points)

► 3. Quels sont les procédés de persuasion mis en œuvre dans le quatrième paragraphe (lignes 30 à 57) ? Justifiez vos réponses par un exemple à chaque fois. (4 points)

Travail d'écriture (10 points)

Ce que Paul Morand dit de la vitesse en général en 1937 peut s'appliquer de nos jours au domaine particulier de la communication et des médias. En vous limitant à ce domaine précis, rédigez à votre choix un éloge ou une critique de la vitesse.

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

L'argumentation est plus précisément la progression des idées dans le texte.

Ce que l'on vous demande

Il s'agit de distinguer les moments essentiels de la progression des idées, en identifiant les arguments et les exemples et en les reformulant. Sauf indication contraire, la réponse doit être rédigée, et c'est le cas ici.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

La citation est le discours rapporté d'un auteur à l'intérieur du discours d'un autre auteur. Dans le texte argumentatif, la citation sert d'exemple en insérant la réflexion dans un contexte particulier, cet exemple peut permettre de développer un argument ou de persuader le lecteur grâce à l'autorité d'un personnage prestigieux. Mais il y a beaucoup d'autres usages de la citation, que nous ne pouvons tous énumérer.

Ce que l'on vous demande

Il faut relever deux citations qui ne sont pas utilisées dans le même but, et qui doivent vraisemblablement avoir des caractéristiques différentes, en analysant explicitement ces différences et l'effet recherché et produit sur le lecteur par chacune.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

Les procédés de persuasion ne sont pas des contenus argumentatifs, mais n'excluent pas une analyse de ceux-ci quand les deux sont inséparables. Ainsi, les différents exemples peuvent être considérés comme procédés de persuasion aussi par le choix de leur contenu : l'autorité d'une citation, par l'exemple, émane autant de sa forme que de l'idée qu'elle développe. On peut citer beaucoup d'autres procédés de persuasion, comme l'injonction, l'interrogation rhétorique, la multiplication des exemples ; les redondances de l'argumentation directrice, et toutes les modalisations de la pensée.

Ce que l'on vous demande

On vous demande de classer et d'analyser, en les citant, les différents procédés de persuasion mis en œuvre dans un paragraphe. Il est inutile d'être exhaustif dans les exemples analysés, en revanche, il faut l'être dans l'énumération des procédés tout en les regroupant pour éviter l'impression de désordre.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Le travail d'écriture du premier sujet reste avant tout un exercice d'argumentation, où l'on doit défendre une opinion avec des idées et des exemples personnels.

Ce que l'on vous demande

Il faut étayer et développer une thèse avec des exemples et des arguments solides, trois en général, un par paragraphe. La réflexion ne doit porter que sur la communication et les médias. Il faut choisir entre deux partis opposés, et s'en tenir à l'un des deux : l'éloge ou la critique. On choisira l'éloge, car c'est un parti plus aisé à défendre et parce qu'il permet d'éviter de reprendre des éléments trop proches de l'argumentation de Paul Morand.

Plan proposé

1. La vitesse pour améliorer la vie pratique.
2. La vitesse pour mieux s'informer.
3. La vitesse au service des progrès de l'humanité.

❑ Corrigé des questions

► Question 1

Le texte progresse en approfondissant la critique d'une vitesse non maîtrisée, comme celle qu'on vante tant aujourd'hui.

Le premier paragraphe exprime déjà cette idée, en opposant le monde de l'esprit à celui des affaires ; c'est pourquoi l'on y cite des pensées à caractère spirituel, comme le shintoïsme, pris comme exemple de rejet du « culte de la vitesse ». Le deuxième paragraphe n'apporte qu'une citation de Boileau, qui corrobore cette thèse, et l'ancre dans le contexte de la France classique du XVII^e siècle.

Dans un deuxième temps, l'auteur approfondit son analyse à travers le record sportif et technique, c'est pour lui l'exemple même des dangers de la recherche effrénée de la vitesse pour la vitesse. Puis, sentant à quel point il s'écarte des mœurs modernes, il cherche à montrer que son jugement n'est pas borné par le passéisme, mais résolument tourné vers l'avenir ; il ne nie pas et connaît les prodiges de la vitesse, mais il pense que l'homme doit la dominer et apprendre à s'en servir pour ne pas y perdre son âme et sa capacité de communiquer. C'est pourquoi les deux derniers paragraphes reprennent l'enseignement des morales et des religions et laissent se détacher en conclusion une sentence digne des gourous tellement appréciés aujourd'hui : « Le vrai repos vient de nous. »

Il y a donc trois étapes essentielles dans cette argumentation dont la fin semble renvoyer au début.

► Question 2

Paul Morand utilise dans ce texte deux types de citations très différentes : les citations directes et indirectes. Ainsi, au deuxième paragraphe, l'auteur invoque-t-il le témoignage de médecins : « N'oublions pas que la vitesse affaiblit ; les neurologues nous le répètent. » Ici le propos est indirectement rapporté. Il est intégré au discours de l'auteur qui se l'approprie, et nous le présente comme une vérité établie, un constat irréfutable. Du même coup, la citation devient un exemple argumentatif majeur. De plus, elle donne l'idée directrice du second paragraphe, alors que cette idée ne sera reprise sous forme générale que dans la dernière phrase du paragraphe : « L'extrême force rejoint par là l'extrême faiblesse. »

En revanche, on trouve rapporté au discours direct la citation des propos d'un champion automobile : « Ce sont, répondit-il, les poches d'air. » Cette citation directe n'apporte aucun élément d'argumentation à valeur générale, l'exemple a ici une valeur concrète et particulière.

On trouve donc deux usages très différents, mais également efficaces, de la citation : l'exemple qui fait autorité et sert à imposer une idée suppo-

sée admise avant même sa démonstration, et l'exemple illustratif, simple rouage dans la démonstration, qui permet de l'ancrer dans la réalité concrète.

► Question 3

Le quatrième paragraphe vient nuancer la position de Paul Morand qui anticipe ainsi sur le reproche que pourrait lui faire le lecteur à ce stade de l'argumentation : d'être rétrograde ou réactionnaire, et de ressembler à tous les hommes illustres qui se sont ridiculisés en refusant les progrès de leur époque.

Pour justifier sa position, il multiplie donc les artifices rhétoriques.

La figure d'anticipation ou prolepse initiale est le premier procédé qui retient notre attention : en effet, il permet au locuteur de répondre par avance à une objection prévisible : refuser la vitesse ne reviendrait-il pas à la « condamner » au nom d'une morale désuète ou d'une incapacité à imaginer les progrès techniques qui la rendent possible ? C'est pourquoi Paul Morand préfère nuancer son jugement, grâce à des modalisateurs verbaux ou adverbiaux : « On attendait *peut-être* de moi un éloge de la vitesse, et voilà que je *parais* la condamner. *Pas absolument.* » De plus, il se démarque de gens qui se sont discrédités en prenant une position qui pourrait ressembler à la sienne, en choisissant de citer les propos ridicules et bornés de Thiers, « affirmant à la tribune que le chemin de fer est sans avenir » : « parce que les roues glisseront sans avancer jamais ». Le pronom personnel de la première personne montre qu'il répond par avance à ce reproche éventuel en se distinguant des autres, car lui reconnaît l'existence de son ennemi : « J'essaie de mesurer la vitesse, de me mesurer avec elle, de la domestiquer. »

Le deuxième procédé est le caractère injonctif du texte, qui associe le lecteur à la prise de décision de P. Morand à travers l'impératif et la première personne du pluriel : « Soyons comme eux, maîtres de régler notre allure », « formulons une loi nouvelle de résistance à la vitesse ». On trouve aussi le recours à l'impersonnel « il faut » : « il faut être rapide, mais à condition de porter en soi un contrepoids », ou des formulations encore plus brèves et catégoriques de l'injonction : « pas d'autre pente que notre volonté ». Les interrogations rhétoriques vont dans le même sens, en forçant le lecteur à admettre d'emblée des présupposés non démontrés ; on peut noter le jeu de questions-réponses dans la citation de M. Anesaki : « Mais qu'avons-nous à communiquer ? Des cotes de la bourse, des résultats de football, et des histoires de couchage. » P. Morand reprend lui-même à son compte ce procédé sous sa forme plus elliptique de question rhétorique. « Pourquoi, si impatients de toute autorité, accepter sans examen la dernière en date des tyrannies ? » La réponse implicite serait qu'il n'y a aucune bonne raison

à ce comportement servile et contraire à notre nature, mais elle reste sous-entendue et en acquiert d'autant plus de force de persuasion.

Enfin, on peut remarquer deux types d'arguments d'autorité, qui visent à influencer le lecteur et à entraîner son adhésion sans démonstration. Il s'agit, d'une part, des citations de personnages ou d'auteurs célèbres, ou de gens moins connus mais rendus prestigieux par le caractère « spirituel » de leurs propos : ainsi cite-t-il, sans la nommer, une « femme d'esprit » entendue « au cours d'une représentation de *Don Juan* ». Et voilà le propos d'un personnage qui n'a peut-être jamais existé nanti d'une aura certaine. D'autre part, on peut assimiler à l'effet produit par les citations celui que produisent des sentences comme celle isolée par le dernier alinéa : « Le vrai repos vient de nous. » Il n'y a pas ici de tentative de convaincre le lecteur par des preuves argumentatives, mais plutôt de l'influencer par le poids des « morales », « religion » et « sage[sse] » ancestrales, comme le dit bien la fin du texte. D'ailleurs, l'abus « d'autorité » est d'autant plus criant que ce paragraphe est très long et redondant, pour un apport argumentatif mince.

Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

La vitesse est à la fois un des plus grands progrès et un des plus grands fléaux du ^{xx}e siècle. En effet, notre siècle est celui des innovations techniques, notamment dans le domaine des communications et des médias où les images et les sons voyagent de plus en plus vite et loin. C'est dans ce cadre qu'on peut faire l'éloge de la vitesse pour ses apports dans la vie pratique, l'information et les technologies au service de l'humanité.

[La vitesse pour améliorer la vie pratique]

C'est dans le domaine de la vie pratique que l'on peut évidemment vanter les mérites de la vitesse. Comment ne pas comprendre que notre santé dépend de la rapidité avec laquelle voyagent aujourd'hui les images et les sons : le téléphone, par exemple, permet à une femme sur le point d'accoucher de demander à un service hospitalier si ses symptômes nécessitent son entrée à la maternité, de même que la rapidité de réaction à un appel à des services d'urgence comme ceux des pompiers ou du Samu a pu sauver des vies. Notre vie, dans des situations plus ou

moins dramatiques, est donc grandement facilitée par les moyens qu'autorise la vitesse, et qui permettent de gagner du temps.

[La vitesse pour mieux s'informer]

Aujourd'hui, la vitesse des médias et des communications permet aussi une ouverture culturelle élargie grâce au nombre des informations qui nous parviennent en un laps de temps assez court. Ainsi l'image photographique d'une enfant vietnamienne fuyant sur une route un nuage de napalm a-t-elle contribué à réveiller les consciences de pacifistes jusqu'alors isolés; la vitesse joue ici doublement: le procédé photographique nécessite une rapidité que seule permet la technique, de même que le reportage journalistique. L'image télévisuelle permet aussi des échanges et des communications plus étroites entre des nations éloignées, et l'on ne peut que se féliciter des progrès accomplis en ce domaine, notamment grâce au satellite.

[La vitesse au service du progrès de l'humanité]

Enfin, la vitesse a permis à l'humanité de faire des progrès essentiels. Ainsi les progrès de la technologie en matière de vitesse ont rendu possibles les voyages spatiaux, et l'homme a pu poser pour la première fois le pied sur la Lune. De plus, on a pu assister à cette minute à travers chaque poste de télévision presque au moment où cela se passait. Or ce progrès, qui n'aurait pu être accompli sans une vitesse de déplacement extraordinaire, était un premier pas vers l'exploration d'autres planètes par l'homme afin d'anticiper sur une destruction de la planète Terre. On peut donc légitimement penser que la vitesse mérite bien des éloges.

[Conclusion]

Sur le plan de la vie pratique et quotidienne, comme sur celui de l'information à l'échelle de la planète, ou sur un plan plus universel dans le temps et dans l'espace, la vitesse s'est donc révélée être un atout formidable pour l'homme. Mais tout progrès trop rapide peut devenir aussi dangereux qu'il est utile, si son utilisateur finit par le servir au lieu de s'en servir.

Un ennemi de plus, un compromis de moins

7

POLYNÉSIE

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Edmond Rostand (1868-1918)

Cyrano de Bergerac (extrait de l'acte II, scène 8)

(1897)

À Cyrano, qui sait écrire aussi bien qu'il sait se battre, on vient de proposer de devenir le poète attitré d'un important personnage. Mais il refuse, sachant que ce maître s'autorisera à faire modifier chaque écrit qui ne lui conviendra pas. Son refus insultant fait fuir les « messieurs », et inquiète ses amis.

CYRANO, *saluant d'un air goguenard ceux qui sortent
sans oser le saluer,*

Messieurs... Messieurs... Messieurs...

LE BRET, *désolé, redescendant, les bras au ciel.*

Ah ! dans quels jolis draps...

CYRANO

Oh ! toi ! tu vas grogner !

LE BRET

Enfin, tu conviendras

Qu'assassiner toujours la chance passagère,
Devient exagéré !

CYRANO

Eh bien oui, j'exagère !

LE BRET, *triomphant.*

5 Ah !

CYRANO

Mais pour le principe, et pour l'exemple aussi,
Je trouve qu'il est bon d'exagérer ainsi.

LE BRET

Si tu laissais un peu ton âme mousquetaire,
La fortune et la gloire...

CYRANO

Et que faudrait-il faire?

Chercher un protecteur puissant? prendre un patron,

10 Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc

Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce

Grimper par ruse au lieu de s'élever par force?

Non, merci. Dédier, comme tous ils le font,

Des vers aux financiers? se changer en bouffon

15 Dans l'espoir vil de voir, aux lèvres d'un ministre,

Naître un sourire, enfin, qui ne soit pas sinistre?

Non, merci. Déjeuner, chaque jour, d'un crapaud?

Avoir un ventre usé par la marche? une peau

Qui plus vite, à l'endroit des genoux, devient sale?

20 Exécuter des tours de souplesse dorsale?

Non, merci. D'une main flatter la chèvre au cou

Cependant que, de l'autre, on arrose le chou,

Et, donneur de séné par désir de rhubarbe¹,

Avoir son encensoir, toujours, dans quelque barbe?

25 Non, merci. Se pousser de giron² en giron,

Devenir un petit grand homme dans un rond,

Et naviguer, avec des madrigaux³ pour rames,

Et dans ses voiles des soupirs de vieilles dames?

Non, merci. Chez le bon éditeur de Sercy⁴

30 Faire éditer ses vers en payant? Non, merci.

S'aller faire nommer pape par les conciles

Que dans des cabarets tiennent des imbéciles?

Non, merci. Travailler à se construire un nom

Sur un sonnet, au lieu d'en faire d'autres? Non,

35 Merci. Ne découvrir du talent qu'aux mazettes⁵?

Être terrorisé par de vagues gazettes⁶,

Et se dire sans cesse : « Oh ! pourvu que je sois

Dans les petits papiers du *Mercure François*? »

Non, merci. Calculer, avoir peur, être blême,

40 Aimez mieux faire une visite qu'un poème,

Rédiger des placets⁷, se faire présenter?

Non, merci ! non, merci ! non, merci ! Mais... chanter,

Rêver, rire, passer, être seul, être libre,

45 Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
 Mettre, quand il vous plaît, son feutre de travers,
 Pour un oui, pour un non, se battre, – ou faire un vers !
 Travailler sans souci de gloire ou de fortune,
 À tel voyage, auquel on pense, dans la Lune !
 N'écrire jamais rien qui de soi ne sortît,
 50 Et, modeste d'ailleurs, se dire : mon petit,
 Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
 Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles !
 Puis, s'il advient d'un peu triompher, par hasard,
 Ne pas être obligé d'en rien rendre à César,
 55 Vis-à-vis de soi-même en garder le mérite,
 Bref, dédaignant d'être le lierre parasite,
 Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,
 Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul !

LE BRET

Tout seul, soit ! mais non pas contre tous ! Comment diable
 60 As-tu donc contracté la manie effroyable
 De te faire toujours, partout, des ennemis ?

CYRANO

À force de vous voir vous faire des amis,
 Et rire à ces amis dont vous avez des foules,
 D'une bouche empruntée au derrière des poules !
 65 J'aime raréfier sur mes pas les saluts,
 Et m'écrie avec joie : un ennemi de plus !

LE BRET

Quelle aberration !

CYRANO

Eh bien, oui c'est mon vice,
 Déplaire est mon plaisir. J'aime qu'on me haïsse. [...]

1. *Et, donneur de séné par désir de rhubarbe* : ce vers vient d'une expression « proposer la rhubarbe pour avoir le séné », qui signifie s'entendre à l'amiable mais de façon malhonnête : Cyrano n'accepte pas les arrangements louches.

2. *Giron* : partie du corps qui s'étend de la ceinture aux genoux quand on est assis ; ici, signifie « lieu protecteur ».

3. *Madrigaux* : le madrigal est une petite pièce de vers exprimant une pensée fine, tendre ou galante.

4. *Le bon éditeur de Sercy* : puisque cet éditeur publiait à compte d'auteur, cela signifie qu'il éditait des gens sans talent qui payaient pour se faire remarquer.
5. *Mazette* : personne qui manque de force, d'habileté, d'énergie.
6. *Gazette* : journal.
7. *Placet* : écrit qui a pour but de demander une grâce, une faveur.

Questions (10 points)

- 1. Du vers 8 au vers 58 : formulez en une phrase la thèse réfutée et en une autre phrase la thèse soutenue par Cyrano. Analysez comment Cyrano passe de l'une à l'autre. (2 points)
- 2. Étudiez la construction de l'argumentation des vers 8 à 42, en analysant particulièrement le rôle joué par la tournure interrogative. (4 points)
- 3. Du vers 43 au vers 58 : dans quelle mesure la versification et la syntaxe contribuent-elle à donner plus de force à la thèse de Cyrano ? (4 points)

Travail d'écriture (10 points)

- La réplique de Le Bret à Cyrano commence par ces mots : « Tout seul, soit ! mais non pas contre tous ! » Imaginez la réplique que Le Bret ferait à Cyrano s'il développait une argumentation pour justifier ce point de vue. Vous la rédigerez en prose.

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

La thèse est une opinion qu'on peut argumenter. Un même discours peut en contenir plusieurs différentes, voire opposées, mais elles ne sont pas attribuées aux mêmes énonciateurs.

Ce que l'on vous demande

Il faut reformuler la thèse que Cyrano expose tout d'abord comme ce dont il ne veut pas à travers une multiplicité d'exemples ; puis, il faut faire de même pour sa propre thèse, et mettre en évidence les procédés qui expriment son changement de point de vue par rapport à l'énoncé : liens logiques, changement de ton et de modalités d'énonciation.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

La construction de l'argumentation correspond à la progression choisie pour passer d'une idée à l'autre.

Ce que l'on vous demande

Il faut analyser le jeu de questions-réponses qu'utilise Cyrano pour réfuter la thèse restée implicite de Le Bret qu'il vient d'interrompre au début de sa tirade.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

La versification ne consiste pas seulement dans le choix d'un type de vers, ici l'alexandrin, mais englobe tous les effets de rythmes et de sonorités à la rime. La syntaxe est la façon dont sont assemblés les groupes grammaticaux dans la phrase.

Ce que l'on vous demande

On doit montrer comment les jeux de rythmes et de rimes, les déplacements syntaxiques, soulignent le sens des arguments avancés par Cyrano pour soutenir sa thèse.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Ce type de travail d'écriture consiste à défendre une seule thèse, en l'étayant soigneusement par des arguments et des exemples personnels, mais recevables par tout un chacun.

Ce que l'on vous demande

Il faut commencer par reformuler explicitement la thèse de Le Bret pour bien cerner le propos de l'argumentation, avant de rechercher les idées et de construire un plan dont le développement aura deux paragraphes au moins, ou mieux trois, chaque paragraphe correspondant à un argument et à un exemple distincts, du plus facile au plus noble.

Le texte doit être rédigé en prose, c'est-à-dire qu'il est inutile de reprendre la forme versifiée et rimée des alexandrins ; de plus, il faut adopter le point de vue de Le Bret et le respecter dans l'énonciation (pronoms).

Plan proposé

1. Importance d'un chef courageux pour servir une cause.
2. Mais danger d'une attitude asociale.
3. Nécessité pour servir une cause d'avoir le sens du compromis, de la négociation (rôle de la séduction et du dialogue).

❑ Corrigé des questions

► Question 1

Dans sa tirade, Cyrano développe deux thèses : celle qu'il n'a pas laissé le temps à Le Bret de formuler, et qu'il réfute, et la sienne propre, qu'il étaye dans un deuxième temps.

La première thèse est réfutée des vers 8 à 42. Elle peut être ainsi reformulée : accepter d'avoir un protecteur, c'est accepter toutes les compromissions et perdre l'esprit de liberté qui définit l'homme et le poète véritable. La thèse que propose Cyrano apparaît des vers 42 à 58, dans la deuxième partie de la tirade : il vaut mieux se contenter de moins de fortune, mais ne devoir son succès qu'à soi-même.

Le passage d'une thèse à l'autre se fait principalement au milieu du vers 42, avec la répétition du « non, merci » qui a scandé la première partie, suivi d'un « mais », lien logique d'opposition. De plus, le ton se modifie, passant de l'indignation marquée par les points d'interrogation, à l'exaltation de la liberté personnelle grâce aux exclamations.

► Question 2

L'argumentation des vers 8 à 42 obéit à une seule et même logique grammaticale. En effet, l'ensemble est construit sur un jeu de questions-réponses à partir du premier vers de la tirade : « Et que faudrait-il faire ? » Par la suite se succèdent systématiquement des interrogations gouvernées par des verbes à l'infinitif : « chercher, prendre, grimper, dédier, se changer... », et des réponses identiques : « non, merci ». Enfin, le vers 42 clôt l'ensemble par une série de trois « non, merci ! »

► Question 3

Dans la dernière partie de sa tirade, Cyrano fait un éloge vibrant de la vie simple et heureuse de l'homme libre, qui se confond chez lui avec le scientifique et le poète.

On peut noter que toutes ses phrases deviennent exclamatives. De plus les rythmes ne sont pas hachés par des points qui interrompraient la phrase, mais donnés par des virgules qui permettent de construire des énumérations ; ainsi, des vers 49 à 52, comme des vers 53 à 58, il y a une seule phrase à chaque fois ; la première est construite sur le schéma rythmique suivant : un vers entier correspondant à un groupe syntaxique, puis deux vers morcelés par la syntaxe et des virgules, et de nouveau un vers sans interruption, dont la césure semble même s'effacer ; la deuxième phrase, de construction inverse, se développe d'abord par un vers entrecoupé de pauses marquées par des virgules, puis par quatre vers presque sans ponctuation interne, pour s'achever sur un vers inter-

rompu par l'incise « peut-être ». Ces constructions permettent de donner une ampleur oratoire supplémentaire à l'alexandrin grâce aux enjambements, tout en gardant un ton familier et personnel grâce au discours direct, au tutoiement et aux nuances apportées par des modalisateurs comme « d'ailleurs », « par hasard » et « peut-être ».

Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Cher Cyrano, je comprends ton opinion, et j'admire ton courage. Mais si tu peux préférer la solitude, à quoi bon vouloir te faire des ennemis partout ?

[Importance d'un chef courageux pour servir une cause]

Il est bon, en effet, que tu aies le courage de garder ta liberté et ton indépendance pour vivre et créer sans entraves. Ainsi tes recherches sur la lune n'ont pas à se soumettre aux préjugés des ignorants ou des obscurantistes, tes vers n'ont pas pour objectif de plaire aux puissants, mais d'être simplement beaux et réussis. De plus, toute cause suscite ses chefs qui doivent effectivement avoir le courage de se détacher du lot et de ne pas suivre le troupeau.

[Mais danger d'une attitude asociale]

Pourtant, tu dois rester conscient des dangers d'une attitude qui t'opposerait sans discernement à toute concession liée à la vie sociale. En effet, préserver sa liberté et sa solitude ne consiste pas à se fâcher avec la terre entière ; bien au contraire, il faut te ménager quelques protecteurs puissants, mais éclairés qui se chargeront, eux, de t'assurer la situation la plus favorable et de te défendre. Un poète affamé n'écrit plus, faute de plume et d'encre, mais consacre son énergie à trouver du pain. Un poète censuré n'est plus lu que de quelques proches, ou des geôliers de sa prison.

[Nécessité pour servir une cause d'avoir le sens du compromis, de la négociation (rôle de la séduction et du dialogue)]

Enfin, il faut que tu comprennes l'utilité la plus noble du compromis et du dialogue : car tu peux être amené à devoir servir une cause autre que la tienne propre, et alors ta réussite dépendra de ta capacité à négocier, donc à séduire et à accepter de modifier ton point de vue, de céder du terrain. Si

tu voulais un jour faire accueillir des habitants de la lune parmi nous, qu'est-ce qui te servirait le plus : d'être en faveur chez les grands de ce monde, ou d'être leur ennemi juré ? Ne faudrait-il pas alors que tu acceptes de flatter et de plier l'échine plus encore pour rattraper tes insolences passées, encore heureux si on te pardonne, et si tu peux réaliser l'alliance de la terre et de la lune, à laquelle même notre religion s'oppose ?

[Conclusion]

Il me semble donc que, si tu gardais la tête froide, tu serais le premier à reconnaître que j'ai raison, et que l'avenir appartient aux hommes qui ne méprisent pas la société de leurs semblables et ses réalités.

Le plaisir volé de la lecture

8

GUADELOUPE-GUYANE-MARTINIQUE

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Nathalie Sarraute

Enfance

(1983)

On a mis dans ma chambre une vieille commode achetée chez un brocanteur, elle est en bois sombre, avec une épaisse plaque de marbre noir, des tiroirs ouverts se dégage une forte odeur de renfermé, de moisi, ils contiennent plusieurs énormes volumes reliés en carton
5 recouvert d'un papier noir à veinules jaunâtres... le marchand a oublié ou peut être négligé de les retirer... c'est un roman de Ponson du Terrail, *Rocambole*¹.

Tous les sarcasmes de mon père... « C'est de la camelote, ce n'est pas un écrivain, il a écrit... je n'en ai, quant à moi, jamais lu une
10 ligne... mais il paraît qu'il a écrit des phrases grotesques... "Elle avait les mains froides comme celles d'un serpent..." c'est un farceur, il se moquait de ses personnages, il les confondait, les oubliait, il était obligé pour se les rappeler de les représenter par des poupées qu'il enfermait dans ses placards, il les en sortait à tort et à travers : celui qu'il avait fait
15 mourir, quelques chapitres plus loin revient bien vivant... tu ne vas tout de même pas perdre ton temps... » Rien n'y fait... dès que j'ai un moment libre je me dépêche de retrouver ces grandes pages gondolées, comme encore un peu humides, parsemées de taches verdâtres, d'où émane quelque chose d'intime, de secret... une douceur qui ressemble
20 un peu à celle qui plus tard m'enveloppait dans une maison de province, vétuste, mal aérée, où il y avait partout des petits escaliers, des portes dérobées, des passages, des recoins sombres...

Voici enfin le moment attendu où je peux étaler le volume sur mon lit, l'ouvrir à l'endroit où j'ai été forcée d'abandonner... je m'y
25 jette, je tombe... impossible de me laisser arrêter, retenir par les mots, par leur sens, leur aspect, par le déroulement des phrases, un courant invisible m'entraîne avec ceux à qui de tout mon être imparfait mais

30 averse de perfection je suis attachée, à ceux qui sont la bonté, la beauté, la grâce, la noblesse, la pureté, le courage mêmes... je dois avec eux affronter des désastres, courir d'atroces dangers, lutter au bord de précipices, recevoir dans le dos des coups de poignards, être séquestrée, maltraitée par d'affreuses mégères, menacée d'être perdue à jamais... et chaque fois, quand nous sommes tout au bout de ce que je peux endurer, quand il n'y a plus le moindre espoir, plus la plus légère possibilité, 35 la plus fragile vraisemblance... cela nous arrive... un courage insensé, la noblesse, l'intelligence parviennent juste à temps à nous sauver...

C'est un moment de bonheur intense... toujours très bref... bientôt les transes, les affres me reprennent... évidemment les plus valeureux, les plus beaux, les plus purs ont jusqu'ici eu la vie sauve... jusqu'à 40 présent... mais comment ne pas craindre que cette fois... il est arrivé à des êtres à peine moins parfaits... si, tout de même, ils l'étaient moins, et ils étaient moins séduisants, j'y étais moins attachée, mais j'espérais que pour eux aussi, ils le méritaient, se produirait au dernier moment... eh bien non, ils étaient, et avec eux une part arrachée à moi-même, précipités du haut des falaises, broyés, noyés, mortellement blessés... car le Mal 45 est là, partout, toujours prêt à frapper... Il est aussi fort que le Bien, il est à tout moment sur le point de vaincre... et cette fois tout est perdu, tout ce qu'il peut y avoir sur terre de plus noble, de plus beau... le Mal s'est installé solidement, il n'a négligé aucune précaution, il n'a plus rien à 50 craindre, il savoure à l'avance son triomphe, il prend son temps... et c'est à ce moment-là qu'il faut répondre à des voix d'un autre monde... « Mais on t'appelle, c'est servi, tu n'entends pas ? »... il faut aller au milieu de ces gens petits, raisonnables, prudents, rien ne leur arrive, que peut-il arriver là où ils vivent... là tout est si étriqué, mesquin, parcimonieux... alors que chez nous là-bas, on voit à chaque instant des palais, des hôtels, des meubles, des objets, des jardins, des équipages de toute beauté, comme on n'en voit jamais ici, des flots de pièces d'or, des rivières de diamants... « Qu'est-ce qu'il arrive à Natacha² ? » J'entends une amie venue dîner poser tout bas cette question à mon père... mon 60 air absent, hagard, peut-être dédaigneux a dû la frapper... et mon père lui chuchote à l'oreille... « Elle est plongée dans *Rocambole* ! » L'amie hoche la tête d'un air qui signifie : « Ah, je comprends... »

Mais qu'est-ce qu'ils peuvent comprendre...

1. *Rocambole* : personnage qui, dans une trentaine de romans de Ponson du Terrail (1829-1879) se trouve mêlé à des aventures extraordinaires; son nom a donné naissance à l'adjectif *rocambolesque*.

2. *Natacha* : diminutif russe du prénom de la narratrice.

Questions (10 points)

- 1. Dans les lignes 8 à 16, comment les critiques émises par le père sont-elles discréditées? (2 points)
- 2. De « Voici enfin le moment... » (l. 23) jusqu'à la fin du texte, qui est désigné par le pronom « nous »? (2 points)
- 3. Lignes 50 à 62 :
 - Releve les indications de lieu. Quels sont les deux espaces auxquels elles renvoient? (2 points)
 - Comment ces deux espaces sont-ils caractérisés? (1 point)
- 4. Quelle conception de la lecture défend la narratrice? (3 points)

Travail d'écriture (10 points)

- Vous défendrez à votre tour le plaisir que vous avez éprouvé, malgré les objections de votre entourage, à lire, voir ou entendre une œuvre précise.

☐ Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Le contexte et les modalisations de la pensée marquant le point de vue du narrateur peuvent donner plus ou moins de valeur aux propos qu'il rapporte.

Ce que l'on vous demande

Il faut montrer ici à travers quels procédés le narrateur fait perdre leur prestige aux propos de l'adulte qu'était son père.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Le pronom « nous » est un pronom de la première personne du pluriel qui peut renvoyer à différentes instances narratives; englobant forcément l'énonciateur, il peut valoir pour lui seul : c'est le pluriel de modestie ou de majesté; il peut aussi renvoyer à plusieurs personnes en communauté avec l'énonciateur.

Ce que l'on vous demande

Il faut expliquer à qui renvoie le pronom « nous » dans les trois derniers paragraphes, et s'il implique quelqu'un d'autre que la narratrice.

► Question 3**Ce qu'il faut savoir**

Les indications de lieu peuvent être des adverbes ou des groupes prépositionnels, qui permettent de situer dans l'espace l'action exprimée dans le texte.

Ce que l'on vous demande

Il faut relever ces indices spatiaux, en caractérisant les deux espaces auxquels ils renvoient.

► Question 4**Ce qu'il faut savoir**

La narratrice est le personnage qui raconte l'histoire. Elle défend implicitement une thèse sur la lecture.

Ce que l'on vous demande

Il faut expliciter et reformuler la thèse sous-entendue par le point de vue de la narratrice.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Ce qu'il faut savoir

Le travail d'écriture doit toujours être argumenté, même si la consigne n'est pas explicite.

Ce que l'on vous demande

Il faut défendre une idée plutôt qu'une thèse, celle du « plaisir » esthétique « défendu ». De plus, il faut s'exprimer au nom de son expérience personnelle, tout en gardant une valeur généralement acceptable à vos exemples et vos arguments.

Plan proposé

1. Une expérience vécue à un âge variable.
2. Le plaisir formateur et la honte.
3. Un moyen de façonner ses goûts.

❑ Corrigé des questions

► Question 1

La narratrice rapporte dans le deuxième paragraphe du texte en discours direct les propos de son père ; mais elle les introduit par un terme péjoratif : « les sarcasmes ». Par ailleurs, elle cite des arguments peu valables et mal justifiés de son père. Tout d'abord, il donne avec assurance un point de vue sur un écrivain, dont il est fier de dire qu'il « n'[a] jamais lu une ligne ». Il utilise lui-même pour parler des défauts du style de l'écrivain des termes vulgaires : « c'est de la camelote » ou « c'est un farceur » ; pourtant la phrase qu'il cite est mieux écrite que son propre commentaire ; il s'agit d'une métaphore descriptive : « Elle avait les mains froides comme celles d'un serpent... » Enfin, il choisit, comme à court de « bons » arguments, d'utiliser l'anecdote biographique pour condamner « l'œuvre », ce qui est considéré comme un procédé malhonnête intellectuellement. Sa tentative est donc d'emblée discréditée auprès du lecteur qui partage ainsi le sentiment de la narratrice.

► Question 2

De la ligne 33 à la fin du texte apparaît à plusieurs reprises le pronom de la première personne du pluriel, « nous », dans un emploi un peu particulier, mais à chaque fois identique. Il renvoie à la narratrice qui s'exprime à la première personne, mais aussi aux personnages romanesques dont elle lit et partage les aventures, et auxquels elle s'identifie : « je dois avec eux affronter des désastres, [...] et chaque fois, quand nous sommes tout au bout de ce que je peux endurer, [...] cela nous arrive... »

► Question 3

Aux lignes 50 à 62, il y a deux espaces opposés : celui des « voix d'un autre monde », « au milieu de ces gens petits », « là où ils vivent... là tout est si étriqué » ; et celui « chez nous, là-bas », où « on voit à chaque instant des palais, des hôtels, [...] comme on n'en voit jamais ici ». L'« autre monde » c'est « là » ou « ici », c'est-à-dire le monde réel, où vit la narratrice avec son père ; mais là où elle se sent vraiment « chez » elle, c'est dans le monde des romans qu'elle lit. Le premier est caractérisé péjorativement et comme à la fois loin et proche, alors que le second est un monde merveilleux et familier. Ils sont donc radicalement différents, et le passage de l'un à l'autre est difficile pour cette lectrice acharnée.

► Question 4

La narratrice défend une conception implicite de la lecture comme processus d'identification totale au rêve le plus invraisemblable vécu par des héros imaginaires ; son émotion doit faire vibrer le lecteur au rythme

d'aventures trépidantes, incarnant la lutte du « Bien » et du « Mal ». Cette lecture suppose donc aussi une identification aux valeurs mises en avant.

Corrigé du travail d'écriture

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Il est fréquent que les enfants cultivent le secret de leurs découvertes, flirtant avec l'interdit ; leurs premiers livres, leurs premiers films, leurs premières musiques, appréciés malgré la censure des autorités qui les entourent, sont d'autant plus savoureux. Ce plaisir défendu est pourtant défendable ; c'est ce que nous verrons en analysant la capacité de chacun à acquérir son expérience à l'âge qui lui convient, au bonheur de goûter un plaisir interdit, et à ces moyens privilégiés de se façonner ses propres goûts.

[Une expérience vécue à un âge variable]

On peut tout d'abord constater que la maturité et la capacité à acquérir un certain degré d'expérience ne sont pas liées uniquement à l'âge. Bien sûr, il paraît souhaitable que la censure préserve le jeune public en donnant une idée de l'âge considéré habituellement comme nécessaire pour bien réagir à des images de violence ou de sexe. Néanmoins, sans aller jusqu'à des cas extrêmes, nous pouvons observer que deux enfants ou deux adolescents de même âge ne sont pas forcément armés de la même façon pour supporter certaines émotions et les relativiser. Ainsi, un enfant surprotégé et coupé du monde extérieur ne supportera pas des scènes de violence comme celles si fréquentes dans les séries policières télévisées, alors qu'un autre moins protégé ou plus averti replacera plus aisément ces morts dans le contexte de la fiction, sans autre conséquence que celle de la morale à tirer du dénouement. De ce point de vue, des parents ou des adultes ne doivent pas interdire par principe certains spectacles ou certaines lectures, mais plutôt connaître et accompagner les découvertes appropriées au développement psychologique d'un enfant. Je pourrais dire que j'aurais aimé recevoir de mes professeurs ou de mes parents des conseils pour mieux vivre les images télévisuelles ou cinématographiques, plutôt que des interdictions ou des jugements de valeur.

[Le plaisir formateur et la honte]

Mais ce serait une erreur d'attacher trop d'importance aux prescriptions et interdits du monde des adultes ; en effet, l'essentiel est que l'enfant

apprenne à faire son propre tri et ne vive pas dans la honte et la culpabilité les infractions, que sa curiosité l'aurait amené à commettre, à un code dont les raisons d'être restent souvent inexpliquées. Touchant à ces interdits, on retrouve des tabous, qui obligent parfois l'adulte, éducateur ou parent, à se réfugier derrière une prétendue évidence, qui ne peut qu'exciter par ses implicites l'intérêt de tout enfant pour l'inconnu et à plus forte raison l'interdit. Les comiques caricaturent souvent les repas familiaux du dimanche, en introduisant dans la « cérémonie » un enfant qui demande comment il est né, et si l'article du dictionnaire concernant les organes génitaux est vrai. Outre le plaisir provocateur mais sans gravité que ressent un enfant dans ce cas-là, il y a aussi un enjeu de taille à ne pas condamner cette démarche : c'est l'occasion d'expliquer, même sans entrer dans les détails, que la sexualité n'est pas une chose honteuse, mais un secret intime communément partagé à tout âge. Il semble qu'encore aujourd'hui les repères soient difficiles à comprendre pour les adolescents. Entre le conseil qui leur est donné d'attendre pour vivre leur sexualité et l'ordre formel qu'on leur donne de se protéger des maladies et d'éviter de faire des enfants, il y a un gouffre incompréhensible auquel on ne prête pas assez attention.

[Un moyen de façonner ses goûts]

Par ailleurs la confrontation directe avec la lecture, ou avec n'importe quelle œuvre d'art, reste le meilleur moyen de réussir à mieux se connaître et à façonner ses goûts. Ainsi, quelqu'un peut préférer pendant des années lire des bandes dessinées, produit réputé sous-culturel, et acquérir parallèlement une culture littéraire classique importante. Mais si on avait voulu le contraindre à ne plus lire de bandes dessinées, on l'aurait sans doute dégoûté de la lecture, quelle qu'elle soit. Par ailleurs, l'époque n'est pas loin où la bande dessinée sera considérée comme un art à part entière, ce qui était inimaginable pour les générations précédentes. On voit bien là l'intérêt de ne pas contrarier des goûts au nom de critères qui peuvent s'avérer dépassés ou peu efficaces.

[Conclusion]

Nous avons donc pu voir à travers ces exemples personnels mais généralisables que l'interdiction n'est pas forcément la décision la plus profitable, et que le plaisir de la découverte, s'il est intelligemment guidé, est formateur et contient sa propre dynamique de réussite. C'est pourquoi il faut souhaiter qu'il y ait une véritable formation des parents et des pédagogues à leur rôle d'initiateurs à la liberté et à la vie.

Commentaire d'un texte littéraire

La morte-saison des amours 77

Les yeux noirs 85

La jeune fille 92

Danse et vertige 100

Femmes au thé 109

L'or et la chair 117

De Rougon à Saccard 126

Le mensonge de Dieu 133

La morte-saison des amours

9

GUADELOUPE-GUYANE-MARTINIQUE

SEPTEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

Georges Brassens (1921-1981)

Poèmes et Chansons

(1973)

Le vingt-deux septembre

Un vingt-e¹-deux septembre au diable vous partîtes,
Et, depuis, chaque année, à la date susdite,
Je mouillais mon mouchoir en souvenir de vous...

- Or, nous y revoilà, mais je reste de pierre,
5 Plus une seule larme à me mettre aux paupières :
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.

On ne reverra plus, au temps des feuilles mortes,
Cette âme en peine qui me ressemble et qui porte
Le deuil de chaque feuille en souvenir de vous...

- 10 Que le brave Prévert et ses escargots veuillent
Bien se passer de moi pour enterrer les feuilles².
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.

Jadis, ouvrant mes bras comme une paire d'ailes,
Je montais jusqu'au ciel pour suivre l'hirondelle

- 15 Et me rompais les os en souvenir de vous...
Le complexe d'Icare³ à présent m'abandonne,
L'hirondelle en partant ne fera plus l'automne :
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.

Pieusement noué d'un bout de vos dentelles,

- 20 J'avais, sur ma fenêtre, un bouquet d'immortelles
Que j'arrosais de pleurs en souvenir de vous...
Je m'en vais les offrir au premier mort qui passe,
Les regrets éternels à présent me dépassent :
Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.

- 25 Désormais, le petit bout de cœur qui me reste
Ne traversera plus l'équinoxe funeste
En battant la breloque⁴ en souvenir de vous...
Il a craché sa flamme et ses cendres s'éteignent,
À peine y pourrait-on rôtir quatre châtaignes :
- 30 Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous.
Et c'est triste de n'être plus triste sans vous.

1. Voyelle ajoutée pour les besoins de la versification.

2. Allusion au poème de Prévert dans lequel deux escargots vont à l'enterrement d'une feuille morte.

3. *Icare* : personnage de la mythologie. Icare s'envola grâce à des ailes fixées avec de la cire. Mais il s'approcha si près du soleil que la cire fondit et qu'il tomba dans la mer.

4. *Battre la breloque* (expression familière) : marcher irrégulièrement en parlant d'une montre et, par extension, du cœur.

Questions d'observation (4 points)

- ▶ 1. Relevez les indices qui justifient le choix du vingt-deux septembre. (1 point)
- ▶ 2. Sur quels registres de langue opposés joue Brassens ? Citez un exemple de chacun d'eux. (1 point)
- ▶ 3. Quelles remarques pouvez-vous faire sur le dernier vers ? (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

▶ Question 1

Ce qu'il faut savoir

Les indices qui justifient le choix du vingt-deux septembre résident dans l'étude du champ lexical principal : celui de l'automne. Un parallèle s'établit en effet entre le déclin de la nature et celui du sentiment amoureux. Il faut donc rechercher les indices textuels et thématiques qui établissent ce parallèle, sans oublier les indices culturels et littéraires : l'automne est par excellence la saison des romantiques.

Ce que l'on vous demande

Vous devez faire la synthèse des éléments évoqués ci-dessus : le vingt-deux septembre est le jour où la femme aimée est partie. C'est en outre le premier jour de l'automne. Le champ lexical principal met en relief le parallèle entre la mort de la nature et celle du sentiment amoureux.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Il existe trois registres de langue : le langage familier, le langage courant et le langage soutenu.

Ce que l'on vous demande

Vous devrez, en citant le texte de façon à illustrer votre propos, montrer que Brassens mêle deux registres de langue diamétralement opposés, puisqu'il s'agit en effet du langage familier et du langage soutenu.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

Le paradoxe est une figure de style qui énonce une idée contraire à l'opinion communément admise, et relève parfois du langage des passions. Ici, le lecteur sera interpellé par le fait que le poète regrette sa douleur même. Le paradoxe est souvent construit à partir d'une antithèse : on trouve dans une phrase une réalité et son contraire. L'antithèse est ici renforcée par le fait qu'elle est construite sur un polyptote, figure de style qui consiste en des variantes morphologiques d'un mot. On trouve deux fois l'adjectif « triste » dans le même vers, à la forme positive d'abord, négative ensuite.

Ce que l'on vous demande

Il faut retrouver ces figures de style, les nommer et analyser l'effet qu'elles produisent. On insistera sur le fait que la douleur du poète, ici, provient de son absence même de douleur.

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Lire le texte

On doit dans un premier temps déterminer la nature du texte : il s'agit d'un poème contemporain. Il faut également dégager la thématique principale : ici, le déclin du sentiment amoureux est mis en parallèle avec celui de la nature au moment de l'automne. Ce thème est récurrent dans la littérature romantique. On se servira de ces éléments en introduction. Il faut ensuite analyser de façon détaillée la tonalité du texte, ainsi que les procédés de style employés (rythme, langue, figures...), ainsi que les principaux champs lexicaux. Les questions d'observation serviront bien sûr de premières pistes d'interprétation de ce commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce stade du travail, on rassemble les analyses du texte en les articulant autour d'un axe (par exemple : « un poème mêlant facture classique et écarts ») en établissant une hiérarchie des idées, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe.

Cette étape du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes, au nombre de deux ou trois de préférence, ainsi que les étapes de la démonstration et les transitions entre celles-ci.

Plan détaillé

1. Un poème qui mêle facture classique et écarts.

- a. Le classicisme de la forme.
- b. Deux registres de langue.
- c. Références mythologiques et littéraires.

2. Un poème romantique.

- a. La thématique de l'automne.
- b. La thématique du deuil.
- c. La thématique de la souffrance.

3. Un hymne à la vie.

- a. La négation de la souffrance.
- b. L'appel de la vie.

Corrigé des questions

► Question 1

Différents indices textuels justifient le choix du vingt-deux septembre. Tout d'abord, le poète s'adresse à une femme qui l'a quitté à cette date : « Un vingt-e-deux septembre au diable vous partîtes ». Ce jour réfère donc à un anniversaire, un rituel de larmes.

De plus, le vingt-deux septembre est le premier jour de l'automne. Or, on constate que le champ lexical de cette saison est omniprésent dans le texte. On y trouve en effet des termes tels que le « temps des feuilles mortes », « l'hirondelle », « l'équinoxe » et les « châtaignes », symboles de cette période de l'année.

Le thème du texte et son lexique justifient donc le choix de cette date : le vingt-deux septembre, premier jour du déclin de la nature, marque en outre la mort de l'amour.

► Question 2

Brassens joue sur l'opposition entre le langage familier (« je m'en fous », « battant la breloque »), et le langage soutenu (« au diable vous partîtes »), marqué par l'ordre des mots et l'emploi du passé simple, l'adjectif « funeste » relevant du langage de la tragédie classique.

► Question 3

Le dernier vers énonce un paradoxe. En effet, c'est l'absence même de souffrance qui fait mal, puisque c'est à ce moment que l'on réalise que tout est bien fini, et que le deuil prend effet. Camus avait déjà énoncé cette idée, écrivant que ce qu'il y avait de plus difficile à supporter dans la douleur était de réaliser qu'elle ne durait pas.

Le paradoxe de ce poème est construit sur une antithèse, qui consiste à opposer une idée et son contraire à l'intérieur d'une même phrase ou d'un même vers. Elle est d'autant plus puissante ici qu'elle est renforcée par un polyptote qui, en donnant à l'adjectif « triste » une forme puis son contraire, introduit un jeu de mots dans la formule. Finalement, ce dont on souffre, c'est d'être guéri et de réaliser que l'intensité du sentiment éprouvé pour la femme n'est plus.

Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les éléments entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas apparaître dans votre rédaction.

[Introduction]

Ce texte est une œuvre contemporaine : il s'agit en effet d'un poème de Georges Brassens, poète et chanteur de la seconde moitié du xx^e siècle, qui a été publié en 1973. Composé en alexandrins, il est constitué de cinq sizains, auxquels un vers isolé, à la fin du poème, apporte une conclusion paradoxale.

L'auteur évoque ici la rupture avec une femme aimée, et les souffrances qu'il a vécues par le passé. Mais le poème célèbre surtout la fin de ces souffrances : le poète, en cessant d'aimer, a cessé de souffrir. Le déclin du sentiment amoureux est en outre étroitement lié au déclin de la nature, puisque nous avons ici une très belle évocation de l'automne, cadre et témoin de ces douleurs passées.

Nous verrons dans un premier temps que, si ce poème est de facture classique, de nombreux écarts y sont mêlés, ce qui donne un ton très particu-

lier au texte. Ce poème ne peut-il pas être défini comme un texte romantique ? En fait, il s'agit d'un véritable hymne à la vie chanté par Brassens.

[Un poème qui mêle facture classique et écarts]

On remarque d'emblée, à la lecture du poème, que deux styles s'entremêlent : en effet, s'il est de facture classique, deux registres de langue opposés y sont employés. On remarque enfin que les références qui jonchent le texte sont elles aussi de genres différents.

« Le vingt-deux septembre » est entièrement écrit en alexandrins, considéré au ^{xviii}e siècle comme le grand vers, le plus employé en tout cas dans la poésie française et le théâtre, en particulier dans les tragédies. De plus, les rimes des sizains, qui sont des strophes composées de six vers, sont disposées de l'une des façons admises en versification. Brassens suit en effet le schéma « aabccb ». Les rimes suivent cette disposition dans chaque strophe : « partîtes // susdite // vous // pierre // paupière // fous ». C'est d'ailleurs cette formule qu'employait régulièrement Victor Hugo dans les sizains.

Si la forme de ce texte est assez classique, on constate que le lexique mêle deux registres de langue opposés. En effet, l'emploi du passé simple (« au diable vous partîtes »), plutôt réservé à la langue écrite, du subjonctif (« Que le brave Prévert et ses feuilles veuillent // Bien se passer de moi »), et d'une syntaxe travaillée, qui n'hésite pas à jouer sur l'inversion de l'ordre des mots pour imprimer une atmosphère grave et solennelle (« L'hirondelle en partant ne fera plus l'automne », « À peine y pourrait-on rôtir quatre châtaignes ») confirment le classicisme du poème. Il en est de même pour ce qui concerne le vocabulaire : « cette âme en peine », « jadis », « Que j'arrosais de pleurs en souvenir de vous », « pieusement » (souligné par la diérèse qui ralentit le rythme), « funeste » accentuent la gravité du ton employé. Mais Brassens y mêle un lexique, des expressions familières, telles « je m'en fous », « en battant la breloque », et un langage parfois irrévérencieux : « Je m'en vais les offrir au premier mort qui passe ». Le texte, loin d'être figé, prend alors vie à travers la spontanéité du langage employé. On pourrait le représenter de façon graphique par le symbole du thyrses, mêlant la rigidité de la forme classique à la sinuosité des écarts.

On peut enfin noter que les références littéraires et mythologiques présentes dans le poème illustrent cette ambivalence : l'allusion à Icare est ramenée au rang de « complexe », terme de psychanalyse, et est rejetée, puisque le locuteur ne se livrera plus à des envolées amoureuses.

De même, la référence littéraire du texte renvoie à Prévert, poète contemporain, et à son poème des escargots qui vont à l'enterrement d'une feuille morte, ce qui donne une touche de légèreté au texte.

« Le vingt-deux septembre » associe donc à une structure et à des formes

classiques des écarts, tant au niveau du langage que de la tonalité. Cette recherche d'originalité, de renouvellement mêlée du respect de la norme renvoie ce texte au genre romantique, ce que confirment les thèmes traités.

[Un poème romantique]

On remarque que la thématique du poème renvoie au mouvement romantique. Il se place d'emblée, par son titre, sous le signe de l'automne : le vingt-deux septembre est en effet le jour de l'équinoxe d'automne, premier jour de cette saison privilégiée des auteurs romantiques. Le corps du texte développe en outre le champ lexical de l'automne, avec le « temps des feuilles mortes », périphrase qui désigne cette saison, « le deuil de chaque feuille », repris par l'expression « enterrer les feuilles », qui renvoie au moment où les arbres se dépouillent. En outre, il est fait allusion au départ de « l'hirondelle », au début de cette saison, phénomène doublement symbolique puisque le poète aurait aimé, tout comme l'oiseau, fuir les rigueurs de l'hiver à venir, échapper à ses souffrances. Les « immortelles » perdurent tardivement dans l'année, et le terme d'« équinoxe » apparaît à la fin du texte. La saison de prédilection des romantiques est donc le décor des souffrances du poète.

De plus, la thématique du deuil qui vient se greffer à celle de l'automne est elle aussi très présente chez les romantiques (on peut penser à *Atala* ou *René* de Chateaubriand, ou à certains textes poétiques de Hugo). Il s'agit ici pour le locuteur de faire le deuil de cet amour perdu, de cet amour mort qui se mêle à la mort de la nature en cette période de l'année : le poète a « [porté] le deuil » de cet amour. Les termes « enterrer », « me rompais les os », « mort », « regrets éternels », « funeste », « cendres » qui parsèment le texte renvoient à cette notion de deuil.

En toute logique, le sentiment de la souffrance vient se greffer à cette thématique, d'autant plus étroitement que c'est finalement de cette douleur que le poète fait son deuil. Les larmes reviennent à plusieurs reprises au souvenir de la femme aimée : « Je mouillais mon mouchoir », « j'arrosais de pleurs ». Le poète évoque son « âme en peine », repris en écho par « les regrets éternels » et « le petit bout de cœur qui me reste », dans les deux dernières strophes.

Ce poème s'inscrit dans la lignée des œuvres romantiques, par l'alliance qu'il établit entre respect et refus des règles, mais aussi par la thématique qu'il développe. Cependant, il s'écarte là aussi du modèle, car c'est un retour à la vie qui est célébré ici, dans un véritable hymne.

[Un hymne à la vie]

L'appel à revivre va finalement primer dans le poème : on réalise rapidement, en effet, que la souffrance est niée et que l'appel de la vie l'emporte.

Si l'on observe attentivement la composition de chaque strophe, on remarque que les trois premiers vers et les trois derniers sont systématiquement en opposition, le passé étant lié à la souffrance dans le premier cas, tandis que la libération est célébrée dans le présent. Ce phénomène est particulièrement sensible dans la troisième strophe : « jadis » est nié par « à présent ». Dès que le poète exprime un sentiment de souffrance, c'est pour le nier dans le présent : « je reste de pierre, // Plus une seule larme » ; « On ne reverra plus [...] // Cette âme en peine » ; « les regrets éternels à présent me dépassent ». On a également un clin d'œil à la vie, dans l'expression du « premier mort qui passe », le mort étant sujet d'un verbe de mouvement. Le refrain insiste sur cette guérison, marquant l'affirmation : « Le vingt-e-deux septembre, aujourd'hui, je m'en fous. »

Ce même refrain est en lui-même un appel à la vie, par cette affirmation qu'il soutient, et par le style familier de l'expression « je m'en fous », qui rejette le langage figé du passé. Le vers final se détache, apportant une conclusion paradoxale et empreinte d'ironie mêlée toutefois d'un reste de nostalgie : c'est le fait de se rendre compte qu'il ne souffre plus qui est douloureux pour le poète. En effet, l'antithèse, appuyée par le polyptote qui emploie l'adjectif « triste » à la forme positive d'abord, puis négative, témoigne du fait que la faculté qu'a l'être humain de guérir, d'oublier, peut être amère. On peut y voir en même temps une coloration ironique destinée à la femme aimée par le passé, puisque la souffrance liée à l'amour s'est totalement éteinte.

[Conclusion]

Ce texte de Brassens se caractérise par sa subtilité quant au mélange des genres, des registres qu'il comporte. De facture classique, il mêle les registres de langue les plus opposés, passant du style soutenu au style familier, et s'il s'apparente au mouvement romantique par les thèmes abordés, il s'en détache par la conclusion à laquelle il aboutit.

C'est en effet la guérison, le retour à la vie de l'amant malheureux qui est célébré, et la seule trace de nostalgie qui subsiste concerne la nature humaine et se teinte d'ironie. Ce poème se veut donc insaisissable, confondant tristesse et gaieté, solennité et légèreté.

Les yeux noirs

10

POLYNÉSIE

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Alphonse Daudet (1840-1897)

Le Petit Chose (1868)

Daniel Eyssette, surnommé le Petit Chose, évoque ses souvenirs de surveillant de collège. Le jour de son installation, il a croisé une femme qu'il appelle « la vieille fée » et une toute jeune fille, qu'il appelle « les yeux noirs ».

Et pourtant – je ne veux pas mentir –, j'avais gagné quelque chose à changer d'étude : maintenant je voyais les yeux noirs.

Deux fois par jour, aux heures de récréation, je les apercevais de loin travaillant derrière une fenêtre du premier étage qui donnait sur la cour des moyens... Ils étaient là, plus noirs, plus grands que jamais, penchés du matin jusqu'au soir sur une couture interminable ; car les yeux noirs cousaient, ils ne se lassaient pas de coudre. C'était pour coudre, rien que pour coudre, que la vieille fée aux lunettes les avait pris aux Enfants trouvés¹ – car les yeux noirs ne connaissaient ni leur père ni leur mère –, et, d'un bout à l'autre de l'année, ils cousaient, cousaient sans relâche, sous le regard implacable de l'horrible fée aux lunettes, filant sa quenouille à côté d'eux.

Moi, je les regardais. Les récréations me semblaient trop courtes. J'aurais passé ma vie sous cette fenêtre bénie derrière laquelle travaillaient leurs yeux noirs. Eux aussi savaient que j'étais là. De temps en temps ils se levaient de dessus leur couture, et le regard aidant, nous nous parlions, – sans nous parler.

– « Vous êtes bien malheureux, monsieur Eyssette ?

– Et vous aussi, pauvres yeux noirs ?

– Nous, nous n'avons ni père ni mère.

– Moi, mon père et ma mère sont loin.

– La fée aux lunettes est terrible, si vous saviez.

– Les enfants me font bien souffrir, allez.

– Courage, monsieur Eyssette.

– Courage, beaux yeux noirs. »

1. *Enfants trouvés* : ancienne dénomination de l'Assistance publique qui recueillait les enfants abandonnés.

Questions (4 points)

- 1. Quel est le temps le plus employé de la ligne 1 à la ligne 17 ? Pourquoi ? (2 points)
- 2. Comment comprenez-vous l'expression : « nous nous parlions, sans nous parler » ? Quelle indication en tirez-vous pour interpréter la suite du texte ? (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Il s'agit ici de temps verbal.

Ce que l'on vous demande

Il faut ne relever qu'un seul temps, celui auquel les verbes sont le plus souvent, et chercher sa valeur, pour la justifier dans ce passage du texte.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Cette expression mérite une explication, car son énoncé est paradoxal, c'est-à-dire qu'il rapproche deux réalités habituellement considérées comme incompatibles.

Ce que l'on vous demande

Il faut donc expliquer le sens que l'on peut donner à l'expression pour résoudre cette apparente contradiction. De plus, on attend que s'en dégage une piste d'interprétation pour la suite du texte.

PRÉPARER LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Lire le texte

Déterminez le thème et le propos du texte, ainsi que sa nature ; ici, il s'agit d'un passage romanesque, raconté à la première personne du singulier qui se construit autour du regard des deux protagonistes, d'abord sur le mode descriptif puis dialogué. Ces éléments seront utilisés dans l'introduction.

Analysez, dans le détail, structure du texte, tonalités, modalités d'énonciation et de narration, procédés de style (rythmes, sonorités, figures). Enfin, les questions de la première partie doivent servir de premières pistes d'interprétation pour le commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce stade du travail, il faut rassembler les analyses du texte en les regroupant autour d'un axe, et en hiérarchisant les idées du texte, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe. Cette phase du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes, au nombre de deux ou de trois de préférence, les étapes de la démonstration dans chaque partie et les transitions entre elles.

Plan détaillé

1. Un texte construit sur le regard.

- a. Les yeux noirs et la fée aux lunettes.
- b. Le regard du narrateur.
- c. Le dialogue imaginaire.

2. L'importance du temps dans la description.

- a. Les valeurs de l'imparfait.
- b. La tâche sans fin de la fillette.
- c. Le contraste avec la brièveté des échanges.

3. Une sentimentalité enfantine.

- a. Simplicité et naïveté.
- b. Imaginaire enfantin.
- c. Pathétique et réalisme mélodramatique.

Corrigé des questions

► Question 1

Dans la première partie du texte prédomine l'imparfait de l'indicatif. La raison la plus évidente en est l'aspect descriptif du texte, qui se présente par ailleurs comme un récit rétrospectif. Les lignes 1 à 17 servent à évoquer une image figée, sans évolution temporelle narrative. De plus, l'imparfait a ici toute sa valeur durative, et sa valeur d'habitude ou de répétition : « [les yeux noirs] cousaient, ils ne se lassaient pas de coudre » ; « deux fois par jour, je les apercevais ».

► Question 2

« Et le regard aidant, nous nous parlions sans nous parler » : tels sont les mots qui précèdent le dialogue. On peut ainsi comprendre que le dialogue qui suit est un dialogue imaginaire entre le narrateur, « monsieur Eyssette », ou « le petit Chose », et la jeune fille qu'il a surnommée « les yeux noirs » et qui, dans l'esprit de son interlocuteur, s'exprime donc en son seul nom à la première personne du pluriel : « Nous, nous n'avons ni père ni mère. » C'est à travers le « regard » échangé avec la jeune fille que le narrateur s'imagine parler silencieusement avec elle, comme s'il lisait dans ses pensées.

□ Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Surtout connu pour les nouvelles des *Lettres de mon moulin* et le personnage de *Tartarin de Tarascon*, Alphonse Daudet est aussi le peintre réaliste de la vie quotidienne. Dans cet extrait du *Petit Chose*, le récit illustre les conditions de vie d'une orpheline et la rencontre du narrateur éponyme et de cette jeune fille qui partage sa pauvreté, sa solitude affective, et ses regards. Le texte est d'abord une description, avant de basculer dans un dialogue fictif, imaginé par le narrateur, Daniel Eyssette, grâce à leurs échanges répétés de regards éloquents. Nous étudierons donc d'abord le rôle du regard dans la construction du texte ; cela nous amènera à nous questionner sur le fonctionnement de la description et sur les valeurs du temps qui la dominent ; enfin, nous verrons la simplicité et le naturel enfantin des sentiments qui se dégagent de la narration.

[Un texte construit sur le regard]

Le texte gravite entièrement autour du regard, celui du narrateur, et celui de l'objet sur lequel il focalise son récit.

Lexicalement et thématiquement, le regard est au cœur du texte. Tout d'abord, on y trouve quatre fois l'expression « yeux noirs », qui devient une sorte de nom propre ou de surnom servant au narrateur à s'adresser à la jeune fille à la fin du texte, alors qu'au début ce n'était qu'une synecdoque désignant la personne par une partie de son corps : « maintenant je voyais les yeux noirs ». Le surnom que le narrateur donne à la vieille femme qui l'accompagne tourne également autour du regard, mais c'est

un regard affaibli, connoté péjorativement par la méchanceté implicite chez une magicienne qui se sert des yeux des autres pour voir : « la vieille » et « terrible », « horrible fée aux lunettes ». Son regard est d'ailleurs qualifié d'« implacable ».

De plus, il faut noter comment la description des « yeux noirs » et de « la vieille fée aux lunettes », en focalisation interne, est motivée par le regard du narrateur. En effet, les verbes conjugués à la première personne de l'imparfait de l'indicatif sont des verbes impliquant le sens de la vue : « je voyais », « je les apercevais », « Moi, je les regardais ». On en trouve une occurrence par paragraphe descriptif, car c'est ce regard qui justifie par la vraisemblance la description qui occupe le texte : c'est grâce à son changement d'étude que le jeune surveillant a « gagné » un point de vue privilégié sur « la fenêtre du premier étage » où travaille la jeune fille, c'est grâce aux récréations « trop courtes », mais répétées deux fois chaque jour qu'il peut la voir suffisamment pour savoir qu'elle coud « sans relâche ». Enfin, c'est grâce au regard que la description disparaît au profit d'un dialogue imaginaire : « le regard aidant, nous nous parlions, – sans nous parler. » C'est la mention de l'échange muet des regards qui justifie l'apparition des pensées sous forme de paroles rapportées au discours direct et qui permet de comprendre que ces propos ne sont pas prononcés à haute voix, mais restituent dans l'esprit du jeune surveillant ce qu'il veut lire dans « les yeux noirs » de la jeune fille, et ce qu'il voudrait lui dire. Le texte est donc entièrement écrit en focalisation interne, et son développement suit une logique de vraisemblance par rapport au point de vue du narrateur. Nous avons donc pu montrer à quel point, malgré la présence du dialogue, ce sont la description et le regard qui dominent le récit.

[L'importance du temps dans la description]

De plus, l'aspect descriptif du texte permet de mettre l'accent sur des contrastes significatifs entre différentes formes de temps.

Le temps qui prédomine est l'imparfait de l'indicatif, sauf pour le dialogue où s'impose le présent. Cet imparfait installe la description dans la durée et l'habitude : « Deux fois par jour, [...] je les apercevais de loin [...] Ils étaient là, plus noirs, plus grands que jamais, penchés du matin jusqu'au soir sur une couture interminable : car les yeux noirs cousaient, ils ne se lassaient pas de coudre. » Les récréations permettent au narrateur tous les jours, « deux fois par jour », de se plonger dans la contemplation de la jeune fille aux yeux noirs.

Le travail de la jeune fille est également installé dans une durée particulière, grâce à l'imparfait : un temps sans fin. On peut relever, en plus de l'imparfait utilisé pour les verbes qui marquent l'activité de la jeune fille

(« coudre », « travailler »), un champ lexical de la durée ininterrompue : « du matin jusqu'au soir », « interminable », « d'un bout à l'autre de l'année », « sans relâche ».

C'est le contraste entre cette tâche sans répit et la brièveté intense de ces regards volés au travail qui est mis en valeur par l'emploi égal de l'imparfait : « Les récréations me semblaient trop courtes. [...] De temps en temps, [les yeux noirs] se levaient de dessus leur couture, et le regard aidant, nous nous parlions [...] ». Ces quelques instants de bonheur rares et fugaces ont d'autant plus de prix qu'ils sont volés au travail et à la réalité du temps : ils semblent durer l'éternité et être en même temps trop courts. Le conditionnel passé le souligne : « J'aurais passé ma vie sous cette fenêtre bénie derrière laquelle travaillaient les yeux noirs. »

Le temps a donc beaucoup de sens ici : il souligne naïvement l'injustice et la dureté de la vie ressenties par les deux jeunes gens, presque des enfants.

[Une sentimentalité enfantine]

Les sentiments présentés dans le texte ont en effet un caractère enfantin. Il faut tout d'abord noter leur simplicité et leur naïveté. En effet, le vocabulaire est d'un registre courant et plutôt pauvre ; les répétitions de mots ou de termes de même racine sont fréquentes : le lexique de la vue, que nous avons déjà relevé, mais aussi celui de l'école (« récréation », « fenêtre »), celui de la condition de la jeune fille (« travail », « couture »). Le dialogue fictivement échangé, par le regard, entre le narrateur et les « yeux noirs » est également d'un niveau de langue courant, d'un style oral et utilise un vocabulaire peu varié : nous pouvons remarquer la répétition de « père et mère » ou de « courage », la multiplication des tournures affectives et parasites : « vous êtes bien malheureux », « les enfants me font bien souffrir, allez », ou la mise en relief de l'énonciateur au début des répliques grâce à la répétition du pronom plus ou moins correcte grammaticalement : « nous, nous n'avons ni père ni mère », « Moi, mon père et ma mère sont loin ». Le fait même que le narrateur imagine un dialogue aussi ingénu et harmonieux avec quelqu'un à qui il n'a jamais parlé montre bien la naïveté de l'amour que veut souligner ce passage.

De la même façon, s'illustre ici un imaginaire enfantin avec la présence implicite des contes de fées ; car les surnoms donnés aux deux femmes, ainsi que les rôles qui sont dévolus aux trois personnages parodient ceux de l'univers traditionnel des contes de l'enfance ; on retrouve « la vieille fée aux lunettes », « horrible et terrible », bref la méchante sorcière, qui exploite la pauvre mais belle jeune fille, que le jeune homme rêve de sauver de sa prison élevée. On peut même voir l'accessoire classique de la quenouille, qui semble sans autre utilité ici que de rappeler le sort jeté à

la Belle au Bois dormant. La croyance dans le pouvoir du regard et de l'amour chez deux jeunes gens relève également du ressort de l'intrigue de ce type de contes.

Cette référence ne vise pas à ridiculiser les protagonistes mais à réutiliser le pathétique des contes pour souligner avec un réalisme mélodramatique la condition de ces deux adolescents en cette fin de XIX^e siècle. En effet, comment mieux dire qu'ils ne sont que des enfants abandonnés par leurs parents, dépourvus de ressources personnelles et condamnés à travailler toute leur vie, exclus des fins promises aux héros de contes de fées. Ils n'en vivront que la situation initiale et les péripéties les plus tragiques. Les répétitions et les formules d'insistance soulignent l'alliance pathétique de l'absence de famille et de l'exploitation : « C'était pour coudre, rien que pour coudre, que la vieille fée aux lunettes les avait pris aux Enfants trouvés – car les yeux noirs ne connaissaient ni leur père ni leur mère –, et, d'un bout à l'autre de l'année, ils cousaient, cousaient sans relâche, sous le regard implacable de l'horrible fée aux lunettes, filant sa quenouille à côté d'eux. » Sans appui familial, l'enfant est réduit à une fonction : des yeux pour la couture, sauf pour un autre enfant qui comprendra la détresse de ce regard, comme s'il était celui du parent qu'il n'a pas. Le dialogue final joue donc sur cette tonalité.

Malgré l'excès de sentimentalité et d'enfantillages, c'est bien dans un projet de réalisme que l'auteur confronte la dure condition du « Petit Chose » et des « yeux noirs » à ces références un peu naïves.

[Conclusion]

Ce texte réussit donc à nous émouvoir et à évoquer en quelques mots l'univers de la fin du siècle du point de vue des exclus de la réussite sociale et de la famille. On peut penser, en le lisant, à d'autres textes du XIX^e siècle, comme certains passages des *Misérables* de Victor Hugo. Mais, ici, Alphonse Daudet substitue la simplicité naïve au souffle épique hugolien.

La jeune fille

11

FRANCE MÉTROPOLITAINE

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Julien Gracq

Le Rivage des Syrtes (1951)

Le héros narrateur, Aldo, raconte une des promenades matinales dont il est coutumier.

Je descendais déjà les dernières marches de mon belvédère¹ préféré quand une apparition inattendue m'arrêta, dépité et embarrassé : à l'endroit exact où je m'accoudais d'habitude à la balustrade se tenait une femme.

- 5 Il était difficile de me retirer sans gaucherie, et je me sentais ce matin-là d'humeur particulièrement solitaire. Dans cette position assez fausse, l'indécision m'immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle, à quelques marches en arrière de la silhouette. C'était celle d'une jeune fille ou d'une très jeune femme. De ma position légèrement
- 10 surplombante, le profil perdu se détachait sur la coulée de fleurs avec le contour tendre et comme aérien que donne la réverbération d'un champ de neige. Mais la beauté de ce visage à demi dérobé me frappait moins que le sentiment de *dépossession* exaltée que je sentais grandir en moi de seconde en seconde. Dans le singulier accord de cette silhouette
- 15 dominatrice avec un lieu privilégié, dans l'impression de présence entre toutes appelée qui se faisait jour, ma conviction se renforçait que *la reine du jardin* venait de prendre possession de son domaine solitaire. Le dos tourné aux bruits de la ville, elle faisait tomber sur ce jardin, dans sa fixité de statue, la solennité soudaine que prend un paysage sous le
- 20 regard d'un banni ; elle était l'esprit solitaire de la vallée, dont les champs de fleurs se colorèrent pour moi d'une teinte soudain plus grave, comme la trame de l'orchestre quant l'entrée pressentie d'un thème majeur y projette son ombre de haute nuée. La jeune fille tourna soudain sur ses talons tout d'une pièce et me sourit malicieusement.
- 25 C'est ainsi que j'avais connu Vanessa.

1. *Belvédère* : d'un mot italien signifiant « belle vue » ; pavillon, plate-forme ou terrasse sur un lieu élevé dominant un beau panorama.

Questions (4 points)

- 1. Quelle valeur prennent dans le texte « *dépossession* » (l. 13) et « *reine du jardin* » (l. 16-17) à cause de la mise en italique ? (1 point)
- 2. Par quelles notations le narrateur donne-t-il progressivement consistance à la jeune inconnue (de la ligne 8 à la fin) ? (2 points)
- 3. Justifiez l'emploi du plus-que-parfait dans la dernière phrase. (1 point)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

La mise en italique permet de mettre un mot en relief afin de souligner l'importance de sa signification, qu'il faut en général relier au contexte.

Ce que l'on vous demande

Vous devez montrer que ces termes en italique sont particulièrement importants : ils se détachent graphiquement du texte, dont ils sont, en quelque sorte, un point d'orgue. Il faut prendre en considération le contexte, et retrouver des expressions qui soulignent cette valeur. Ainsi, pour ce qui concerne la « *dépossession* » ressentie par le narrateur, on remarque que ce dernier est dépossédé de son lieu de prédilection, le belvédère : « à l'endroit exact où je m'accoudais d'habitude à la balustrade se tenait une femme. » Il éprouve également un sentiment de dépossession car il est victime d'un enchantement, dans son sens d'ensorcellement, d'envoûtement. En effet, la jeune femme « venait de prendre possession » du jardin et du narrateur.

L'expression « *reine du jardin* » est à comprendre à la lumière de sa « silhouette dominatrice », et de son statut d'« esprit solitaire de la vallée » : la jeune fille est représentée comme une fée, une enchanteresse : on voit que les deux expressions en italique sont reliées.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Les notations (ici descriptives) sont tous les termes employés par le narrateur pour désigner la jeune fille, l'ensemble des détails qu'il donne à son sujet.

Ce que l'on vous demande

Relevez les termes, les détails donnés au sujet de la jeune fille, qui vont peu à peu la faire vivre, la matérialiser, puisqu'au début elle paraît irréelle : « l'apparition inattendue ». Il faut donc mettre en relief la progression textuelle qui donne progressivement vie et matière au personnage, le font passer du rang d'« apparition » au rang d'humain.

► Question 3

Ce qu'il faut savoir

Le plus-que-parfait est un temps de l'indicatif, mode qui place les faits évoqués dans le réel (contrairement au subjonctif, qui évoque des faits simplement envisagés par l'esprit). C'est également un temps composé, ce qui signifie qu'il marque, au niveau temporel, l'antériorité, et présente l'action comme achevée.

Ce que l'on vous demande

Vous devez rappeler les caractéristiques présentes ci-dessus, et montrer pourquoi c'est ce temps précis qui est employé, et pas un autre temps du passé.

La rencontre est antérieure aux événements narrés dans l'œuvre : ce passage est un récit rétrospectif, un retour en arrière. Or, dans un récit au passé, une action antérieure aux événements est présentée par l'intermédiaire d'un temps composé.

PRÉPARER LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Lire le texte

Il faut d'abord déterminer la nature du texte : nous avons ici un extrait de roman, un récit, qui est fortement marqué par une atmosphère et une écriture poétique. On doit dégager la thématique principale de l'extrait. Nous avons ici une scène de première rencontre, passage obligé de tout roman. On se servira de ces éléments en introduction.

Vous devez ensuite analyser de manière détaillée la tonalité du texte, ainsi que les procédés de style employés (rythme, figures...), sans oublier les principaux champs lexicaux. Les questions vous serviront de pistes préalables, vous guideront dans l'interprétation du texte et l'élaboration du commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce point du travail, on rassemble les analyses du texte en les articulant autour d'un axe (par exemple : « un texte narratif, ou le récit d'une première rencontre ») en établissant une hiérarchie dans les idées, de la plus précise à la plus générale, de la plus simple à la plus complexe.

Cette étape du travail doit vous amener à élaborer un plan détaillé, comprenant les grands axes, au nombre de deux ou trois de préférence, ainsi que les étapes de la démonstration et les transitions entre celles-ci.

Plan détaillé

1. Un texte narratif, ou le récit d'une rencontre.

- a. Un récit rétrospectif.
- b. Un texte expressif.

2. Un texte descriptif.

- a. Des indications spatiales.
- b. Une organisation progressive de la description.
- c. « Un lieu privilégié ».

3. Un texte poétique.

- a. Une atmosphère immatérielle.
- b. Une apparition éthérée qui prend corps peu à peu.
- c. Poétique du langage.

Corrigé des questions

► Question 1

À la lumière du contexte, les mots mis en valeur par les italiques prennent une signification marquée et sont liés l'un et l'autre. Le terme « *dépossession* » renvoie en effet à la perte de possession de soi à la suite d'un ensorcellement, ce qui est confirmé par le fait que la jeune femme « venait de prendre possession de son domaine solitaire » et de ceux qui s'y trouvent. De plus, le narrateur est dépossédé de son lieu de prédilection, puisque la jeune fille se trouve juste « à l'endroit exact où [il s'accoudait] d'habitude ».

Cette personne est appelée « *reine du jardin* » : elle le surplombe en effet et se trouve ainsi en position « dominatrice ». De plus, elle est qualifiée comme l'« esprit solitaire de la vallée », et donc assimilée à une fée ensorceleuse...

► Question 2

La matérialisation de la jeune femme s'effectue peu à peu : elle est d'abord présentée comme un être presque irréel, puisqu'elle est une

« apparition » fantomatique. Les contours de son être se précisent, le narrateur voit en elle une « silhouette », ce qui est encore très vague et flou. Puis son individualité est peu à peu mise en avant, par l'intermédiaire de son visage : « le profil perdu se détachait », « ce visage à demi-dérobé ». On ne peut cependant le saisir : on voit bien qu'il est toujours à demi dissimulé. L'accent est ensuite mis sur son statut dominateur, le personnage « venait de prendre possession » des lieux. On insiste enfin sur sa consistance physique, sa matérialité pure : d'esprit, elle devient « statue », marquée par son immobilité. Le charme mystérieux est rompu lorsque la jeune fille devient totalement humaine : « elle tourna soudain sur ses talons tout d'une pièce ». L'expression « tout d'une pièce » insiste sur la spontanéité du mouvement. La jeune femme finit de se matérialiser en étant nommée : elle prend sa pleine identité, d'esprit, de corps, et sa « consistance » est finalement établie.

► Question 3

Le plus-que-parfait est d'abord un temps de l'indicatif : il ancre l'événement dans le réel, et témoigne du fait que le narrateur n'est pas le jouet de son imagination. De plus, il évoque une action antérieure : cette rencontre a eu lieu bien avant les événements que le héros évoquera par la suite. Enfin, l'action est achevée, et le plus-que-parfait marque la fin de l'épisode de la rencontre.

❑ Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Dans ses œuvres, Julien Gracq, auteur contemporain, a souvent mis en scène l'attente. *Un balcon en forêt* s'achève ainsi sur l'attente trompée du personnage : « j'avais attendu que quelque chose arrive, j'avais fait de la place pour quelque chose ». Or cet extrait s'ouvre sur un événement, une « apparition inattendue ». Ce texte évoque une rencontre, scène du premier regard échangé.

Le récit nous offre donc une description détaillée de l'« apparition », dans une atmosphère poétique.

[Un texte narratif, ou le récit d'une rencontre]

Ce récit rétrospectif est aussi un moment privilégié au cours duquel le personnage exprime ses sentiments. Les indications temporelles qui

organisent le texte témoignent de sa qualité de récit : « déjà », « quand », « ce matin-là », « soudain ». De plus, le système des temps est celui de l'alternance imparfait-passé simple, caractéristique du récit : « Je descendais [...] quand une apparition inattendue m'arrêta ». Le plus-que-parfait de la dernière phrase insiste en outre sur l'aspect achevé de l'action. Le narrateur qui prend en charge le récit est également le personnage principal, ce narrateur témoin peut ainsi, grâce à l'emploi de la première personne, nous faire partager ses sentiments, ses émotions.

Ce texte possède une tonalité expressive, il est un lieu d'épanchement pour le narrateur, qui revit avec le lecteur cette rencontre. Il lui fait d'abord partager son désarroi : il est « dépité et embarrassé ». Il emploie des tournures qui ont pour objectif de préciser sa pensée, tout en marquant le fait que ce n'est pas la formule exacte : « le contour tendre et comme aérien » du profil de la jeune fille, par exemple. De plus, sa vision des choses est totalement subjective, et il ne s'en cache pas : « les champs de fleurs se colorèrent pour moi » ; ce sont ses propres sensations qu'il nous fait partager.

Ce récit à la première personne est donc la rétrospective d'une rencontre passée et met en relief les émotions, le point de vue du narrateur-personnage. Cet élément a d'autant plus de valeur que c'est ici la scène d'une première rencontre, et du premier regard. Or, si la découverte de la jeune inconnue est développée, si la description est particulièrement détaillée, la rencontre à proprement parler est très fugitive : « La jeune fille se tourna tout d'une pièce et me sourit malicieusement. C'est ainsi que j'avais connu Vanessa. » Ce phénomène est caractéristique de l'écriture de Gracq : le personnage féminin est longuement détaillé, mais il ne se sait pas observé. Il apparaît aérien, nous le verrons, et redevient terrestre lorsque le premier regard, le premier mot, sont échangés : le charme mystérieux semble rompu, le personnage est contraint de sortir de ses pensées, de sa façon de percevoir la rencontre, pour se heurter à la réalité. Il faut pour comprendre ce mécanisme analyser le développement de la description.

[Un texte descriptif]

Le texte s'organise dans l'espace, en évoquant une « apparition inattendue » dans un « lieu privilégié ». Les limites de la description sont clairement marquées : « une apparition inattendue m'arrêta » ouvre le passage d'observation. « La jeune fille tourna soudain sur ses talons » le ferme. Tout le long, des indications spatiales jalonnent le texte et organisent sa progression : le belvédère indique d'emblée que la jeune femme occupe une position de domination, ce qui sera confirmé dans la suite du texte.

Le narrateur se tient un peu en retrait, « à quelques marches en arrière de la silhouette ». Il occupe une « position légèrement surplombante », lui permettant d'observer la jeune fille et son environnement. Celle-ci a symboliquement « le dos tourné aux bruits de la ville », elle devient un « esprit solitaire », et son regard est assimilé à celui d'un banni.

La description s'effectue du point de vue du personnage-narrateur, qui la découvre peu à peu ; on parle de focalisation interne. Il découvre peu à peu le personnage, et donne sa propre interprétation, sa propre vision des choses : « l'impression de présence entre toutes appelée » ; « ma conviction » ; « les champs de fleurs se colorèrent pour moi d'une teinte soudain plus grave ». On voit que les termes employés ont une valeur subjective, l'atmosphère change selon l'état d'esprit du narrateur. La jeune femme est décrite d'abord dans son ensemble, puis on s'intéresse à son visage. Mais finalement, on s'aperçoit que l'on n'apprend rien de concret sur cette jeune personne, et s'il fallait donner des précisions sur la couleur de ses yeux, de ses cheveux, la forme de son visage, le lecteur serait bien en peine de le faire. Elle est en effet décrite avant tout dans le rapport qu'elle entretient avec le lieu où elle se trouve.

Celui-ci se définit, selon les propres termes du narrateur, comme un « lieu privilégié », un « domaine solitaire ». Ce lieu paraît très coloré, très fleuri, car le narrateur évoque la « coulée de fleurs », puis « les champs de fleurs » dont il est composé. Ce jardin paraît intime, d'abord parce que le personnage est surpris d'y trouver quelqu'un, puisqu'il qualifie cette présence d'« inattendue », et qu'elle le fige sur place : « l'indécision m'immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle ». C'est l'espace et le temps eux-mêmes qui semblent suspendus, dans ce passage descriptif, et cet instant privilégié est un moment rempli de poésie.

[Un texte poétique]

Par son atmosphère enchantée, sa présentation de l'apparition éthérée qui se matérialise et le langage employé, ce texte est intensément poétique.

Le lieu et la jeune femme semblent en effet entretenir un rapport privilégié : cette dernière est présentée comme un esprit, une enchanteresse, qui prend peu à peu possession des lieux et de ceux qui s'y trouvent : elle est « dominatrice », elle surplombe effectivement le paysage, elle « venait de prendre possession de son domaine solitaire ». Le terme « domaine » insiste sur le fait qu'elle est réellement maîtresse des lieux, elle est en effet « la reine du jardin ». Le narrateur lui-même est emporté par ce mouvement : il éprouve en effet un « sentiment de *dépossession* ». Cette apparition possède en outre le don de transformer ce qu'elle approche : le paysage donne une impression de « solennité » sous son influence, le jardin se marque d'une certaine gravité, d'un sérieux démenti par la jeune

filles elle-même qui vient détruire toute cette atmosphère solennelle créée par l'esprit du narrateur : elle lui « sourit malicieusement ».

Cette évolution est caractéristique du texte, et la description de la jeune fille suit le même schéma : d'abord immatérielle, elle prend peu à peu consistance. Elle est d'abord une « apparition », terme qui désigne d'ordinaire un être immatériel, ou une vision, elle pourrait en fait être le fruit de l'imagination du narrateur. Elle se précise peu à peu et prend forme : elle devient en effet une « silhouette » féminine. Le narrateur insiste sur la jeunesse du personnage. Puis on saisit un « profil », encore imprécis, puisque le contour en est « tendre et aérien », vague. La silhouette prend matière, et est assimilée à une statue, objet qui met en avant la consistance, le matériau, la présence physique. Mais il y a un va-et-vient constant entre l'être physique et l'esprit : « reine du jardin », « esprit de la vallée », « présence entre toutes appelée » renvoient à cet aspect aérien et léger. Le charme (au sens de « sort ») se brise, cette suspension de l'instant se rompt, au premier mouvement de la jeune fille qui retrouve son identité, puisqu'elle est nommée. Sa grâce aérienne est elle aussi effacée par la précision « sur ses talons », qui rappelle son appartenance à la terre. Enfin, « soudain », « tout d'une pièce » et « malicieusement » gommant la solennité du moment en mettant en avant la brusque spontanéité de la jeune personne.

Mais la magie de l'atmosphère est entretenue dans le corps même du texte, grâce à l'écriture. Des images poétiques ponctuent le texte pour en entretenir une impression vaporeuse : la « coulée de fleurs » est ainsi rapprochée d'un « champ de neige », le motif de ce rapprochement résidant dans le flou de la vision. Le profil entrevu est en effet « comme aérien », sous un effet proche de la « réverbération de la neige ». Le jardin est également assimilé à un lieu clos, une salle de concert, et on frémit dans ce jardin « comme la trame de l'orchestre quand l'entrée pressentie d'un thème majeur y projette son ombre de haute nuée. »

[Conclusion]

Ce texte de Julien Gracq, s'il exploite une situation classique, « type », de la littérature, c'est-à-dire la scène de la première rencontre, la traite de façon tout à fait inattendue : mêlant narration, description et poésie, ce texte laisse finalement le lecteur sur sa faim, quant à la description pure. On ne peut dire comment est la jeune fille, on a simplement une impression de grâce et de légèreté.

Cette originalité est typique de l'écriture de Gracq, qui met souvent en valeur ces instants de suspens, d'attente, instants magiques, brefs et éternels à la fois.

Danse et vertige

12

CENTRES ÉTRANGERS

SÉRIES L, ES, S • SEPTEMBRE 1997

J.-M. G. Le Clézio

Désert

(1980)

Issue d'une tribu nomade du Sud marocain, Lalla s'est retrouvée à Marseille, employée dans un misérable hôtel pour immigrés. Devenue mannequin, elle voyage à Paris en compagnie du photographe qui a fait sa célébrité. Un soir, il l'emmène danser.

Elle danse, pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. Sous ses pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable, et l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent. Le vertige de la danse fait apparaître la lumière, maintenant, non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs. C'est la musique lente et lourde de l'électricité, des guitares, de l'orgue et des tambours, elle entre en elle, mais peut-être qu'elle ne l'entend même plus. La musique est si lente et profonde qu'elle couvre sa peau de cuivre, ses cheveux, ses yeux. L'ivresse de la danse s'étend autour d'elle, et les hommes et les femmes, un instant arrêtés, reprennent les mouvements de la danse, mais en suivant le rythme du corps de Hawa¹, en frappant le sol avec leurs doigts de pieds et leurs talons. Personne ne dit rien, personne ne souffle. On attend, avec ivresse, que le mouvement de la danse vienne en soi, vous entraîne, pareil à ces trombes qui marchent sur la mer. La lourde chevelure de Hawa se soulève et frappe ses épaules en cadence, ses mains aux doigts écartés frémissent. Sur le sol vitrifié, les pieds nus des hommes et des femmes frappent de plus en plus vite, de plus en plus fort, tandis que le rythme de la musique électrique s'accélère. Dans la grande salle, il n'y a plus tous ces murs, ces miroirs, ces lueurs. Ils ont disparu, anéantis par le vertige de la danse, renversés. Il n'y a plus ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes. Il n'y a plus tout cela, le regard ivre des danseurs a effacé tous les obstacles, tous les mensonges anciens. Maintenant, autour de Lalla Hawa, il y a une

étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes. C'est comme autrefois, au bout du sentier à chèvres, là où tout semblait s'arrêter, comme si on était au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent.

1. Hawa est son pseudonyme professionnel. C'était aussi le nom de sa mère, femme d'une tribu nomade et qu'elle n'a pas connue.

Questions d'observation (4 points)

► 1. Dans les trois premières phrases (depuis « Elle danse... », l. 1, jusqu'à « sont blancs » l. 6), apparaissent des évocations de la nature. Relevez-les et précisez l'effet qu'elles produisent. (2 points)

► 2. Dans les six dernières phrases (depuis « Dans la grande salle... », l. 19, jusqu'à « au seuil du vent », l. 29), relevez et analysez deux procédés différents qui soulignent la métamorphose de la réalité banale. (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Un champ lexical est un ensemble de mots qui, dans un texte, se rapportent à une même notion.

Ce que l'on vous demande

Il faut relever le champ lexical de la nature et l'analyser pour en montrer la valeur stylistique. Ces expressions sont marquées par une impression de légèreté et de luminosité, et s'accordent ainsi avec le vertige provoqué par la danse : elles marquent la transfiguration de l'environnement du personnage par la magie de la danse.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

L'anaphore est la répétition d'un même mot ou d'un même groupe de mots en tête de phrase ou de vers.

L'antithèse est une figure de style qui oppose, tout en les rapprochant, deux idées ou deux expressions pour en mettre en relief le contraste. La comparaison est une image qui rapproche deux éléments, le comparé (ce que l'on compare) et le comparant (ce à quoi l'on compare), par l'intermédiaire d'un outil de comparaison (« comme »).

Ce que l'on vous demande

Il faut retrouver dans le texte deux procédés stylistiques (ce qui implique une bonne connaissance des figures de style) et, surtout, les analyser, en mettant en relief l'effet qu'ils produisent. La métamorphose de la nature est ici soulignée par l'antithèse (amplifiée par l'anaphore de « il n'y a plus », opposée à « il y a ») et la comparaison (« autrefois » et « maintenant »).

PRÉPARER LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Lire le texte

Vous déterminerez d'abord la nature du texte, ainsi que son thème. Dans ce passage, Le Clézio décrit les sensations que procure la danse à l'héroïne, Lalla, et la métamorphose de l'environnement causée par l'ivresse ressentie par le personnage. Ces éléments devront être exploités en introduction.

Vous analyserez ensuite dans le détail la structure du texte, les tonalités, les modalités de l'énonciation et de la narration, les procédés de style employés (rythmes, sonorités, figures...).

Enfin, les questions d'observation de la première partie serviront de pistes d'interprétation pour le commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce point du travail, on rassemble les analyses du texte en les articulant autour d'un axe (par exemple : « le réel transfiguré par la danse ») en établissant une hiérarchie des idées, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe.

Ce stade du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes, au nombre de deux ou trois de préférence, ainsi que les étapes de la démonstration et les transitions entre elles.

Plan détaillé

1. Une description sensuelle.

- a. Immédiateté de la description.
- b. Une scène empreinte de sensualité.
- c. Les sens mis en éveil.

2. Osmose, communion par la danse.

- a. Avec la musique, qui semble matérielle.
- b. Les personnages sont en communion, et le lecteur avec eux.
- c. Osmose du passé et du présent.

3. Le réel transcendé par la danse.

- a. La nature imprègne la salle.
- b. Le vertige et ses manifestations « cliniques ».
- c. La réalité sublimée par la danse.

Corrigé des questions

► Question 1

Au début du texte, les évocations de la nature sont très présentes. Ainsi, le personnage est comparé à « un oiseau » qui voudrait monter « vers les nuages » ; le sol de la salle devient « couleur de sable », et le mouvement de l'air, provoqué par la danse, prend « la vitesse du vent ». La nature semble envahir la pièce, que l'on oublie, puisque la lumière devient celle « du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs. »

Ces évocations de la nature (sol et air) mettent en relief le double aspect de chaque élément, de chaque être : l'aspect terrien et aérien. Mais on note surtout l'extrême importance de la lumière, de la luminosité dans le texte (les éléments décrits sont « blancs »), ainsi que de la légèreté que prend chaque chose : on a le verbe « monter », qui renvoie à une idée d'ascension, immédiatement associée à l'aspect immatériel des nuages. L'air « tourne » comme le vent. Toutes ces indications nous renvoient aux manifestations physiques, voire physiologiques, de l'ivresse, du vertige.

► Question 2

On remarque d'emblée que la réalité est niée grâce à l'anaphore « il n'y a plus » : tous les aspects négatifs du réel sont gommés par la magie de la danse. Les éléments qui disparaissent sont effectivement des aspects négatifs du réel : « ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées ». La danse insuffle la vie au monde. Cette anaphore renforce l'antithèse qui souligne le contraste entre ces deux univers : le réel et l'ivresse de la danse. À la redondance de la tournure « il n'y a plus », s'oppose un seul « il y a », qui prend de ce fait, par son unicité, une valeur solennelle : « il y a [...] une étendue vivante ». La danse donne donc vie à ce qu'elle approche.

De plus, une comparaison se met en place : « Maintenant », grâce à la magie de la danse, rejoint « autrefois », quand tout était plus pur. Pour l'héroïne, les repérages temporels se brouillent, se mêlent, s'unissent.

Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les éléments entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas apparaître dans votre rédaction.

[Introduction]

Ce passage narratif et descriptif, tiré de *Désert*, ouvrage de Le Clézio, met en scène une jeune femme en train de danser, mais insiste surtout sur les sensations que cette danse lui procure, ainsi que ses effets sur les autres personnages et l'environnement.

La musique et la danse sont en effet un déclencheur de la transfiguration du réel, mis en relief par l'écriture même. Au rythme de la musique, il est sublimé et magnifié. Cette métamorphose se trouve au cœur même du texte, qui prend peu à peu une dimension poétique.

Nous verrons d'abord que ce texte décrit une scène sensuelle. Mais l'accent est mis sur la communion qui s'établit entre les personnages et les éléments du décor grâce à la musique et à la danse, qui ont surtout le pouvoir de transfigurer le réel.

[Une description sensuelle]

Ce texte est avant tout descriptif : il en possède les caractéristiques. Il décrit en particulier une scène sensuelle et, pour cela, fait appel aux sens du lecteur.

Le narrateur décrit un personnage, une jeune femme, en train de danser. L'accent est mis sur l'immédiateté de cette description, puisque les verbes employés sont au présent : « elle danse » ; « l'ivresse de la danse s'étend autour d'elle ». La structure du texte insiste donc davantage sur l'organisation de l'espace : « sous ses pieds » ; « autour de son corps » ; « sur le sol » ; « dans la grande salle » ; « autour de Lalla »...

La description est très sensuelle : l'atmosphère est lourde et la musique comme matérialisée, elle est « lente et lourde », « elle entre en » Lalla pour pénétrer son être, « elle couvre sa peau de cuivre ». Les mains de la jeune femme « frémissent » et « le rythme de la musique électrique s'accélère ». On a l'impression d'une prise de possession du corps du personnage qui semble ne plus lui appartenir. Les mouvements, lents dans un premier temps, deviennent de plus en plus rapides, au rythme de la musique, sans que le personnage donne l'impression de prendre l'initiative : son corps, ses mouvements, ne dépendent plus de lui mais obéissent à la musique. C'est d'ailleurs la musique qui est sujet des verbes, l'individu devenant objet : « On attend [...] que le mouvement de la danse vienne en soi, vous entraîne ».

Cette sensualité, pour être mieux perçue par le lecteur, fait appel à ses sens : la vue d'abord, avec l'importance des phénomènes lumineux. Ainsi évoque-t-on « la lumière », la « peau de cuivre », la couleur blanche des « rochers », des « pierres ». L'accent est mis, on le voit, sur la chaleur et la luminosité. De plus, c'est « le regard ivre des danseurs », nous reviendrons sur ce point, qui métamorphose le réel. L'ouïe est en outre bien évidemment l'un des sens les plus sollicités : le bruit « des guitares, de l'orgue et des tambours » est évoqué, celui que font les danseurs également, « en frappant le sol avec leurs doigts de pieds et leurs talons ». C'est donc une rythmique qui est privilégiée ici, qui met tous les corps à l'unisson. Mais le toucher est également représenté, dans ce texte sensuel, à travers la matérialité de la musique qui « couvre [la] peau de cuivre » du personnage, sa « lourde chevelure [qui] se soulève et frappe ses épaules en cadence ».

La description mise en place dans cet extrait insiste donc sur l'aspect sensuel de la scène, et fait appel pour cela aux sens du lecteur et des personnages.

[Osmose, communion par la danse]

En fait, cette sensualité provoque, grâce à la communion que créent la danse et la musique, une osmose, une plénitude totale entre les personnages et la musique, et entre le présent et le passé.

Nous avons évoqué plus haut le fait que la musique semblait matérialisée, qu'elle paraissait avoir une vie propre, une marge d'action. Elle est en effet « lente et profonde », et semble pénétrer les êtres, les envelopper, puisqu'« elle couvre » leur peau. Elle est comme un vêtement, et met en osmose les personnages et leur environnement : « l'ivresse de la danse s'étend autour » de Lalla, les lieux semblent se mettre à l'unisson, les marques de la vie citadine s'effacent : « Dans la grande salle, il n'y a plus tous ces murs, ces miroirs, ces lueurs. » Elle semble se jouer des personnages : nous avons déjà vu qu'elle occupait bien souvent la fonction sujet, mais ils lui sont totalement soumis, obéissent au moindre changement de cadence. De fait, « les pieds nus des hommes et des femmes frappent de plus en plus vite, de plus en plus fort, tandis que le rythme de la musique électrique s'accélère. »

De plus, la musique et la danse unissent les individus : « les hommes et les femmes, un instant arrêtés, reprennent les mouvements de la danse, mais en suivant le rythme du corps de Hawa ». On a l'impression de vivre un rituel, dont Lalla-Hawa serait la prêtresse, cette cérémonie passant par la dépossession de soi, offrande faite à la danse. Le rythme, d'abord lancinant, devient de plus en plus rapide, jusqu'à la transe : « ses mains aux

doigts écartés frémissent », et « on attend, avec ivresse, que le mouvement de la danse vienne en soi, vous entraîne ». On peut noter ici que les pronoms personnels employés sont propres à impliquer le lecteur : « on » et surtout « vous » peuvent l'inclure dans la transe.

Enfin, le passé et le présent sont également en harmonie. La magie de la danse les réunit, et fait revivre un passé heureux, redonne au présent la beauté du passé : « c'est comme autrefois ». Lalla retrouve ses racines : « au bout du sentier à chèvres », par la magie de la danse, la pureté originelle est retrouvée. Ce phénomène est préparé tout au long du texte : ainsi les compagnons de Lalla sont « un instant arrêtés », « on attend », alors que le bout du sentier était « là où tout semblait s'arrêter ». Le « bout de la terre » était, quant à lui, annoncé au début du texte par « le sol de plastique [...] couleur de sable », « la terre, les rochers » ; le « ciel » apparaissait avec « les nuages », et le « vent » était déjà présent : l'air agité par le mouvement de la danse tournait « à la vitesse du vent ».

La danse est donc avant tout un facteur d'harmonie : la musique pénètre les corps, les personnages partagent un moment privilégié de communion, le passé et le présent se rejoignent.

[Le réel transcendé par la danse]

La réalité se métamorphose peu à peu : la nature semble envahir la salle de danse, le vertige et ses manifestations physiologiques jouent un rôle prépondérant, et l'univers dans lequel évoluent quotidiennement les personnages est sublimé.

La salle de danse, si elle est un lieu clos, moderne, semble s'ouvrir peu à peu et les éléments naturels en prennent rapidement possession. « Le vertige de la danse fait apparaître la lumière » : c'est donc par l'intermédiaire de la danse que l'environnement immédiat va se transformer. La lumière, dans un premier temps, devient naturelle : ce n'est pas « la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil ». Cet espace clos cède donc le passage à la lumière naturelle. Le sol s'est lui aussi transformé, il est devenu « léger », et la couleur du « sable » s'oppose au « plastique ». Les éléments naturels et artificiels sont en constante opposition et la nature l'emporte, « il n'y a plus tous ces murs [...]. Ils ont disparu, anéantis par le vertige de la danse, renversés. » On voit ici clairement que, dans cette lutte, l'artifice n'est pas sorti vainqueur. De fait, la salle elle-même se métamorphose en « une étendue sans fin », « une étendue vivante », composée de surcroît des éléments de la nature : « pierres blanches », « sable », « sel », « dunes ».

« L'ivresse de la danse », « le vertige de la danse » ne sont sans doute pas étrangers à ce bouleversement. Ces expressions reviennent à plusieurs

reprises, que ce soit de façon directe (« vertige de la danse » apparaît à deux reprises) ou non. Ainsi, « l'ivresse de la danse » prend possession du texte, le mot revient, puisque les danseurs attendent « avec ivresse » d'être possédés par la danse, et qu'ils ont un « regard ivre ». Le polyptote soutient ici ce champ lexical de la perte de conscience, du « vertige ». Ce « vertige », cette « ivresse » se distinguent en tout cas par leurs manifestations physiologiques tout à fait caractéristiques : la lumière est « blanche », comme éblouissante, sans être aveuglante cependant. Les sens se brouillent et, en effet, si le rythme musical s'accélère, le narrateur émet l'idée que « peut-être » Lalla « n'entend même plus » la musique. Le temps, la vie même semblent suspendus dans cette phrase qui est presque un alexandrin coupé à l'hémistiche : « Personne ne dit rien, // personne ne souffle. »

Des effets d'accumulation illustrent le fait que les sens s'embrument : « C'est la musique lente et lourde de l'électricité, des guitares, de l'orgue et des tambours », et la vision se trouble : « il n'y a plus ces murs, ces miroirs, ces lueurs ». Les corps vibrent avec violence, comme emportés par « ces trombes qui marchent sur la mer ». L'ivresse et le vertige sont donc bien présents, et ont des répercussions tangibles dans l'organisme des personnages.

Ils permettent enfin, par la médiation de la danse, de sublimer un réel peu satisfaisant. Par la grâce de cette musique, de cette harmonie, de cette danse, le quotidien qui fait mal s'évacue progressivement, dans un moment d'oubli et de parfait bonheur. Les éléments de cette réalité rejetée « ont disparu, anéantis [...], renversés ». Les expressions qui désignent l'univers quotidien des personnages sont fortes, et dénoncent les carences d'une société qui n'est pas satisfaisante. Mais la force du texte tient sans doute au fait que cette dénonciation s'effectue brièvement, avec légèreté, dans le rythme de la danse. Ici aussi, on retrouve quasiment des alexandrins, au nombre de trois, ce qui souligne la volonté du narrateur de retranscrire l'expérience musicale vécue et partagée par les personnages dans le texte même, comme on écrirait une partition : « ces villes sans espoir, // ces villes d'abîmes, // ces villes de mendiants // et de prostituées, // où les rues sont des pièges, // où les maisons sont des tombes. » Mais cette réalité est niée, anéantie elle aussi, puisque la formule introductrice anaphorique est « il n'y a plus », qui martèle cette négation. La métamorphose du monde est donc bien perceptible, et marquée par le refus de cette réalité insupportable : « Il n'y a plus tout cela, le regard ivre des danseurs a effacé tous les obstacles, tous les mensonges anciens. » La transformation de l'environnement et de la perception qu'en ont les personnages est donc permise par « l'ivresse », « le vertige » de la danse.

[Conclusion]

Ce texte, qui décrit un moment privilégié de partage par la danse, se caractérise par une atmosphère lourde, sensuelle. Les personnages sont réunis dans une harmonie totale, que ce soit avec les éléments extérieurs ou entre eux. En fait, les sensations provoquées par la danse les amènent à nier le réel et à se laisser envahir par un univers plus attrayant, marqué par la puissance et la pureté de la nature.

Cette harmonie est retranscrite dans le texte même, qui est traversé par une intense musicalité et cherche à faire communier le lecteur avec les personnages.

Femmes au thé

13

AMÉRIQUE DU NORD

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Nathalie Sarraute

Tropismes

(1939)

Tropismes est composé de courts textes indépendants qui évoquent des personnages pris sur le vif dans des scènes de la vie quotidienne.

Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah ! cette vie était extraordinaire ! Elles allaient dans des « thés¹ », elles mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand : éclairs au chocolat, babas et tartes.

5 Tout autour c'était une volière pépiante, chaude et gaîment éclairée et ornée. Elles restaient là, assises, serrées autour de leurs petites tables et parlaient.

Il y avait autour d'elles un courant d'excitation, d'animation, une légère inquiétude pleine de joie, le souvenir d'un choix difficile, dont on
10 doutait encore un peu (se combinerait-il avec l'ensemble bleu et gris ? mais si pourtant, il serait admirable), la perspective de cette métamorphose, de ce rehaussement subit de leur personnalité², de cet éclat.

Elles, elles, elles, elles, toujours elles, voraces, pépiantes et délicates.

Leurs visages étaient comme raidis par une sorte de tension inté-
15 rieure, leurs yeux indifférents glissaient sur l'aspect, sur le masque des choses, le soupesaient un seul instant (était-ce joli ou laid ?), puis le laissaient retomber. Et les fards leur donnaient un éclat dur, une fraîcheur sans vie.

Elles allaient dans des thés. Elles restaient là, assises pendant des
20 heures, pendant que des après-midi entières s'écoulaient.

1. Des « thés » : salons de thé.

2. Rehaussement subit de leur personnalité : cette expression signifie qu'elles se sentent plus importantes.

Questions (4 points)

- 1. Quelle métaphore désigne les femmes ? Où apparaît-elle dans le texte ? (2 points)
- 2. À qui pourrait-on attribuer les phrases entre parenthèses (l. 10-11 et 16) ? Justifiez votre réponse. (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

La métaphore est une image qu'on substitue à une référence du texte sans terme de comparaison.

Ce que l'on vous demande

Il faut retrouver la métaphore qui renvoie aux femmes, relever et expliquer ses occurrences.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Dans un récit, il y a un narrateur, qui peut choisir différentes focalisations ; la focalisation zéro lui permet d'englober la connaissance des points de vue de tous les protagonistes de l'histoire. Le recours au discours indirect libre permet notamment des incursions à l'intérieur des pensées de différents personnages.

Ce que l'on vous demande

Il faut se demander qui est censé énoncer les propos rapportés au discours indirect libre dans les parenthèses.

PRÉPARER LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Lire le texte

Déterminez le thème et le propos du texte, ainsi que sa nature ; ici, il s'agit d'une description d'une scène présentée comme caractéristique de « la vie des femmes » : la sortie de l'après-midi au salon de thé. À travers cette description, l'auteur caricature et juge la frivolité de ces femmes. Ces éléments seront utilisés dans l'introduction.

Analysez, dans le détail, structure du texte, tonalités, modalités d'énonciation et de narration, procédés de style (rythmes, sonorités, figures). Enfin, les questions de la première partie doivent servir de premières pistes d'interprétation pour le commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce stade du travail, il faut rassembler les analyses du texte en les regroupant autour d'un axe, et en hiérarchisant les idées du texte, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe. Ce moment du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes, au nombre de deux ou de trois de préférence, ainsi que les étapes de la démonstration dans chaque partie et les transitions entre elles.

Plan détaillé

1. Une description vivante.

- a. Une saynète qui se répète et s'éternise.
- b. Une description faite d'un point de vue extérieur.
- c. Utilisation du discours rapporté.

2. Une caricature de femmes au salon de thé.

- a. Dépersonnalisation des femmes, objets centraux de la description.
- b. La métaphore des oiseaux.
- c. Contraste entre l'inanité de leurs actions et leur durée et l'exaltation qu'elles suscitent en elles.

3. Une réécriture des portraits de La Bruyère.

- a. Portrait archétype.
- b. Refus de la psychologie traditionnelle.
- c. Dénonciation d'un défaut typique : l'égoïsme et la frivolité.

Corrigé des questions

► Question 1

Les femmes sont désignées à plusieurs reprises par la métaphore filée de l'oiseau.

Ligne 5, on peut lire : « Tout autour, c'était une volière pépiante [...]. Elles restaient là, [...], serrées autour de leur petites tables ». L'ensemble des femmes dans le salon de thé est ici remplacé par l'image d'une volière, c'est-à-dire d'une vaste cage aux oiseaux, et leur comportement est assimilé à celui de ces oiseaux qui pépient sans cesse et se serrent les uns contre les autres.

Ce comportement est aussi indirectement évoqué ligne 8, avec la description de l'agitation qu'on voit souvent chez les oiseaux en mouvement : « un courant d'excitation, d'animation, une légère inquiétude pleine de joie ».

Ligne 13, on retrouve la métaphore explicite de l'oiseau : « Elles, elles, elles, elles, toujours elles, voraces, pépientes et délicates. » De plus, la sonorité du pronom répété est la même que celle du nom commun : « ailes », connotant l'oiseau.

► Question 2

Les phrases entre parenthèses sont au discours indirect libre : ce sont des propos rapportés sans verbe introducteur, mais qui respectent la concordance des temps, au futur du passé, dont la forme se confond avec le conditionnel présent : « se combinerait », « serait », et à l'imparfait de l'indicatif : « était-ce ». Ces phrases sont censées avoir été prononcées par les femmes dont le narrateur fait le portrait, car elles correspondent à la futilité de leurs préoccupations : arrangement de couleur, d'esthétique, et à des répliques vraisemblables dans un échange oral animé : questions, liens logiques superflus et redondants (« mais si, pourtant »)...

Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Nathalie Sarraute est connue pour avoir été le premier porte-parole du « nouveau roman », dans les années 50, en refusant notamment les contraintes du récit traditionnel et la construction psychologique conventionnelle des personnages. Elle choisit, dans cet extrait de *Tropismes*, de faire le portrait de deux femmes qui vont passer leur après-midi dans un salon de thé. Nous étudierons dans un premier temps le caractère particulièrement vivant de ce texte descriptif ; puis nous verrons comment les personnages semblent se conformer à la caricature des femmes dans un salon de thé. Enfin, nous réfléchirons à la façon dont l'auteur a choisi d'écrire un portrait moderne inspiré de La Bruyère.

[Une description vivante]

Le texte est avant tout une description un peu particulière, car elle n'évoque pas un moment unique et figé.

Tout d'abord, nous verrons qu'il s'agit de l'évocation d'une saynète qui se répète et s'éternise. C'est pourquoi le premier paragraphe et le dernier se font écho, ouvrant et fermant le texte en boucle : « Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes [...]. Elles allaient dans des thés » (§ 1). « Elles allaient dans des thés. Elles restaient là, assises pendant des heures, pendant que des après-midi entières s'écoulaient » (dernier §). On peut constater que se trouvent reprises en ordre inverse les mêmes indications de temps et de lieu. De plus, l'imparfait a une valeur d'habitude dans le premier paragraphe, alors que, dans le dernier, il a plutôt une valeur durative. Entre les deux, la multiplication des noms et des adjectifs, les images, la fréquence des verbes d'état ou des locutions verbales, « être », « rester », « il y a », permettent de retrouver les caractéristiques traditionnelles de la description, qui cherche à susciter une image sans évolution temporelle pour son lecteur à travers des évocations s'adressant à un ou plusieurs des cinq sens ; on peut relever quelques énumérations qui vont dans ce sens : « éclairs au chocolat, babas et tartes », « une volière pépiante, chaude et gaiement éclairée et ornée ».

Il est d'autre part remarquable de constater que la description est entièrement faite d'un point de vue extérieur. En effet, tour à tour, le narrateur décrit les gâteaux du salon de thé, les autres personnes « tout autour » ou « autour d'elles », puis revient à « elles » et à leur visage. Les détails peuvent être précis : « les fards leur donnaient un éclat dur, une fraîcheur sans vie » ; pourtant, ils ne donnent pas d'indication traditionnelle sur leur portrait vestimentaire ou physique. En revanche, ils concentrent indirectement l'attention sur le portrait moral, révélé par ces gestes et ces attitudes. Un autre procédé original de cette description est le recours au discours rapporté au style indirect libre. Traditionnellement, comme chez Flaubert, le narrateur utilise ce procédé pour permettre au lecteur de lire dans les pensées d'un personnage, pour seconder la narration ou la construction psychologique d'un personnage ; ici, les exclamations et les interrogations entre parenthèses permettent de comprendre le vécu immédiat de ces femmes dans une circonstance banale : il n'y a aucun enjeu dramatique ou narratif. En revanche, on peut déduire des préoccupations esthétiques et du ton un peu « snob » de ces femmes (aller dans des « thés », « extraordinaire ! », « admirable ») leur caractère futile et leur appartenance à une classe sociale aisée, ce qui correspond plutôt à l'apport habituel du discours direct.

Nous avons donc pu voir que cette description animée par des détails de comportement et un discours rapporté évoque un portrait moral à travers des habitudes vues de l'extérieur.

[Une caricature de femmes au salon de thé]

De plus, ces procédés descriptifs concourent à caricaturer les personnages dont il est question.

Premièrement, il faut noter le refus de leur donner un nom, comme de les caractériser par un physique ou un vêtement particulier, ainsi que nous l'avons vu ci-dessus. Cette dépersonnalisation passe par l'utilisation récurrente du pronom de la troisième personne du pluriel : « elles », qui ne renvoie à personne d'existant ou de nommé *a priori*. Il y a même une insistance extraordinaire sur ce pronom sans référent individualisé : « Elles, elles, elles, toujours elles ».

Cette répétition est peut-être également à mettre en relation avec la métaphore filée qui désigne les femmes et les caricature dans leur activité : celle de l'oiseau, car les sonorités du pronom sont identiques à celles des « ailes » qui caractérisent un volatile. De plus, on trouve plusieurs fois l'adjectif « pépiante » pour qualifier les femmes au centre de la description comme celles qui les entourent dans le salon de thé, qualifié aussi de « volière ». Cette métaphore est évidemment péjorative, car la capacité de réflexion prêtée à un oiseau est extrêmement réduite, et les comportements décrits par ailleurs prennent une signification dérisoire à travers cette image.

En effet, la caricature est perceptible à travers des termes qui, en dehors du contexte de la métaphore, pourraient sembler neutres et qui, ici, prennent la même valeur péjorative que s'ils décrivaient le comportement d'oiseaux, sous l'œil d'un scientifique du XIX^e siècle. La façon dont elles mangent : « elles choisiss[ent] délicatement, d'un petit air gourmand » ; dont elles sont assises : « serrées autour de leurs petites tables » ; dont elles sont agitées : « il y avait [...] un courant d'excitation, d'animation, une légère inquiétude pleine de joie » ; et dont leurs visages trahissent une vie superficielle et mécanique : « comme raidis par une sorte de tension intérieure, leurs yeux indifférents gliss[ent] sur l'aspect [...] des choses [...], les fards leur donn[ant] un éclat dur, une fraîcheur sans vie ». On a l'impression de lire un texte de Francis Ponge décrivant des oiseaux aux belles plumes, dans une cage dorée, ignorants et indifférents à leur sort et à celui des autres. Les contrastes viennent souligner cet état d'égoïsme absolu : contraste entre l'inanité de leurs actions et l'exaltation qu'elles suscitent ; ainsi mangent-elles des « gourmand[ises] » avec « vorac[ité] » et ressentent-elles « excitation », « joie » et « inquiétude » au « souvenir d'un choix difficile » dans une harmonisation de couleurs entre leur « ensemble » et une chose qui reste imprécise, désignée par le « il » de la ligne 10.

Cette caricature semble élever au rang de l'archétype de « femmes au salon de thé » les personnages qui sont au cœur de la description.

[Une réécriture des portraits de La Bruyère]

Il semble que Nathalie Sarraute ait choisi ici d'écrire un portrait moderne inspiré de ceux de La Bruyère.

On retrouve de fait dans ce texte deux caractéristiques essentielles de La Bruyère dans ses portraits : la volonté de décrire en évoquant une scène typique et répétée de la vie d'un personnage en point de mire, et la généralisation possible et implicite d'un archétype exemplaire à toute une catégorie de gens qui peuvent s'y reconnaître ou en reconnaître d'autres. Ici, la désindividualisation des femmes n'empêche pas leur personnage de se construire à travers les propos qu'elles sont censées tenir et leur comportement, et elle facilite la généralisation possible à partir de leur définition.

Néanmoins, la démarche du « nouveau roman » est perceptible ici, et renouer avec le classicisme permet également de prendre une distance plus grande avec le réalisme psychologique du ^{xix}^e siècle. Ce n'est pas la vie qui est représentée, mais le « masque » de la vie pris pour la vie elle-même. C'est pourquoi le texte feint de se présenter comme une description extérieure et objective, et insiste sur la confusion entre l'apparence et l'importance : « la perspective de cette métamorphose, de ce rehaussement subit de leur personnalité » dépend d'un choix de coloris pour leurs vêtements ; « leurs yeux glissaient sur l'aspect, sur le masque des choses, soupesaient un seul instant [...], puis le laissaient retomber ». Comment mieux dire qu'elles s'arrêtent aux apparences et déploient toute leur énergie en vain ? C'est aussi pourquoi le narrateur souligne que leurs « fards leur donnaient [...] une fraîcheur sans vie », c'est-à-dire l'illusion de la vie, comme tout personnage fictif est un personnage fardé par un auteur pour donner l'illusion de la vie au lecteur l'espace d'un texte.

Il y a donc dénonciation de l'illusion réaliste, mais aussi d'un défaut typique de certains individus et d'une classe sociale : l'égoïsme et la frivolité. Nous sommes en présence de la satire froide et cruelle d'un monde féminin et oisif. La dernière phrase du texte est ironique et sans appel : « Elles restaient là, assises pendant des heures, pendant que des après-midi entières s'écoulaient. » Le texte se termine comme il a commencé, en insistant simplement sur le temps écoulé, afin de montrer le gaspillage et l'inutilité de ce monde qui vit en vase clos, comme des oiseaux en cage, coupé des préoccupations de la réalité, monde destiné à faire rêver les passants, mais prisonnier des apparences. L'adjectif « extraordinaire » qui qualifiait « cette vie » au début du texte paraît à la fin à la fois cynique et ironique.

Nathalie Sarraute a donc utilisé certains procédés de La Bruyère pour créer une mise en abyme qui dénonce l'illusion du personnage fictif, et l'illusion des femmes mondaines dont la vie se limite au personnage qu'elles jouent.

[Conclusion]

C'est donc une description très moderne et originale d'un après-midi parmi d'autres passé par des femmes au salon de thé. L'auteur ne nous propose pas seulement un exercice de style et un stéréotype de la banalité, qui resterait un travail formel, mais nous livre également un échantillon de sa réflexion sur l'écriture et sur la vie, et sur leur caractère illusoire à toutes deux.

L'or et la chair

14

AMÉRIQUE DU SUD

NOVEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

Émile Zola (1840-1902)

La Curée, chapitre III

(1871)

Au lendemain du coup d'État de Napoléon III, le 2 décembre 1851, Aristide Saccard est venu « tenter sa chance » à Paris.

Cependant la fortune des Saccard semblait à son apogée. Elle brûlait en plein Paris comme un feu de joie colossal. C'était l'heure où la curée¹ ardente emplissait un coin de forêt de l'aboïement des chiens, du claquement des fouets, du flamboïement des torches. Les appétits lâchés se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe, au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois. La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante. Et il semblait la nuit, lorsqu'on passait les ponts, que la Seine charriât, au milieu de la ville endormie, les ordures de la cité, miettes tombées de la table, nœuds de dentelle laissés sur les divans, chevelures oubliées dans les fiacres, billets de banque glissés des corsages, tout ce que la brutalité du désir et le contentement immédiat de l'instinct jettent à la rue, après l'avoir brisé et souillé. Alors, dans le sommeil fiévreux de Paris, et mieux encore que dans sa quête haletante du grand jour, on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair. Jusqu'à minuit les violons chantaient ; puis les fenêtres s'éteignaient, et les ombres descendaient sur la ville. C'était comme une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie, éteint la dernière pudeur. Il n'y avait plus, au fond des ténèbres, qu'un grand rôle d'amour furieux et las ; tandis que les Tuileries, au bord de l'eau, allongeaient leurs bras dans le noir, comme pour une embrassade énorme.

Saccard venait de faire bâtir son hôtel du parc Monceau sur un terrain volé à la Ville. Il s'y était réservé, au premier étage, un cabinet superbe, palissandre et or, avec de hautes vitrines de bibliothèque,

pleines de dossiers, et où l'on ne voyait pas un livre ; le coffre-fort, enfoncé dans le mur, se creusait comme une alcôve de fer, grande à y coucher les amours d'un milliard. Sa fortune s'y épanouissait, s'y étalait insolemment. Tout paraissait lui réussir.

1. Terme de chasse : portion de la bête donnée aux chiens une fois qu'elle est prise.

Questions (4 points)

- 1. Appréciez les deux principaux champs lexicaux utilisés dans ce texte. (2 points)
- 2. À quoi voit-on que l'auteur porte un jugement sur les faits qu'il évoque ? (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Un champ lexical est l'ensemble des mots que l'on peut rassembler autour d'une notion dans les limites définies d'un texte.

Ce que l'on vous demande

Il faut ne pas perdre de temps à relever tous les champs lexicaux, mais s'assurer que l'on a sélectionné les deux plus importants : les critères sont d'abord ceux du nombre de mots concernés, mais aussi celui des répétitions qui privilégient une notion plutôt qu'une autre ; un indice essentiel se trouve également dans le rôle joué par cette notion dans la mise en place de thèmes clefs du texte.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Exceptionnellement ici, l'auteur se confond avec le narrateur dans la question. Mais, habituellement, pour une description intégrée au récit, on

parle d'un narrateur, pour lequel on distingue trois focalisations : interne, externe et zéro ou omnisciente.

Ce que l'on vous demande

Il faut analyser l'implication de l'auteur et son opinion à travers les modalités de la pensée, les connotations, et les effets de focalisation. Mais la question porte davantage sur les procédés d'expression du jugement que sur le jugement lui-même.

PRÉPARER LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

► Lire le texte

Déterminez le thème et le propos du texte, ainsi que sa nature ; ici, il s'agit d'une description symbolique de la dépravation que connaît Paris, alors que le héros du roman parvient au sommet de la réussite. Ce texte met aussi en scène la métaphore de la « curée » autour de laquelle tourne l'histoire de Paris et de Saccard, personnage emblématique des spéculations du Second Empire. C'est pourquoi *La Curée* a été choisi comme titre par Zola. Ces éléments seront utilisés dans l'introduction.

Analysez, dans le détail, structure du texte, tonalités, modalités d'énonciation et de narration, procédés de style (rythmes, sonorités, figures). Enfin, les questions de la première partie doivent servir de premières pistes d'interprétation pour le commentaire composé.

► Faire la synthèse

À ce stade du travail, il faut rassembler les analyses du texte en les regroupant autour d'un axe, et en hiérarchisant les idées du texte, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe. Cette phase du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes au nombre de deux ou de trois de préférence, et aussi les étapes de la démonstration dans chaque partie et les transitions entre elles.

Plan détaillé

1. Description de l'apogée d'une fortune liée au destin de Paris.

- a. Description peu réaliste d'une ville.
- b. Stigmatisation d'un moment extrême et crucial.
- c. Liens de la fortune et de Paris.

2. Métamorphose de Paris en femme vautrée dans la débauche.

- a. De la ville à la femme : la personnification.
- b. Les connotations sexuelles : la femme violée.
- c. La femme vautrée dans la débauche.

3. La dénonciation symbolique de la curée.

- a. Le jugement dépréciatif de l'auteur.
- b. La métaphore de la curée : dénonciation d'une époque.
- c. La bassesse des hommes et des chiens.

Corrigé des questions

► Question 1

Dans ce texte, on peut relever des répétitions et des champs lexicaux particulièrement étendus ; les plus remarquables sont ceux de la corruption et de la ville.

Le champ lexical de la corruption se développe à travers deux axes corrélés : le sexe et l'argent. Le narrateur décrit Paris comme une « grande débauche de millions et de femmes », où le « vice » « coule » à flots. Dans l'énumération des lignes suivantes (12-15), alternent des évocations tantôt liées à la richesse : « dentelles », « fiacres », « billets de banque », tantôt au plaisir : « nœuds laissés sur les divans », « chevelures oubliées », « glissés des corsages », « tout ce que la brutalité du désir et le contentement immédiat de l'instinct jettent à la rue, après l'avoir brisé et souillé ». Les « appétits » sont donc autant financiers que sexuels, et participent de la même « fièvre », du même « cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair ». Paris est comme une « alcôve colossale », où ne s'élève plus « qu'un râle d'amour furieux et las ». De même, le coffre-fort de Saccard « se creusait comme une alcôve de fer, grande à y coucher les amours d'un milliard ». Il y a donc un écho permanent entre les connotations matérielles de la richesse et les connotations physiques de l'amour, comme si l'« or » était un aphrodisiaque irrésistible, qui supprimait toute barrière, toute « pudeur ».

Le deuxième champ lexical qui attire notre attention est celui que nous n'avons pu manquer d'évoquer dans l'analyse précédente tant il est imbriqué avec les autres thèmes du texte : il s'agit de la ville et plus particulièrement de Paris. La capitale est mentionnée deux fois directement, dont une fois dès la deuxième ligne. Elle est également mentionnée indirectement, à travers des lieux qui lui appartiennent : « la Seine », « les Tuileries », le « parc Monceau ». De plus, elle est reprise sous un vocable plus général, avec ou sans majuscule : « la ville », ou « la cité ». Enfin, d'autres termes désignant des éléments urbains peu caractéristiques rappellent sans cesse Paris à notre esprit : « les quartiers », « les toits », « les fiacres », « la rue », un « hôtel sur un terrain volé à la Ville »... Paris est donc omniprésent à travers le champ lexical de lieux qui lui sont propres, comme de termes génériques de la ville.

► Question 2

L'auteur formule une opinion à travers la narration grâce à des figures de style, des connotations péjoratives insistantes et des modalisations de la pensée, qui mettent en avant la subjectivité de la description.

Ce qui frappe à la lecture du texte, c'est le nombre d'images, comparaisons et métaphores. Les comparaisons utilisent comme outil la conjonction « comme » : « comme un feu de joie colossal », « comme une alcôve colossale », « comme pour une embrassade énorme », « comme une alcôve de fer ». Ces comparaisons permettent d'introduire des images aux connotations plus riches qui suggèrent le jugement que porte l'auteur sur les comparés, appartenant soit au champ lexical de l'argent, soit à celui de la ville. De plus on notera la distance prise grâce à des modalisateurs comme « pour ». Pour obtenir le même effet, l'auteur recourt deux fois au verbe « sembler » et une fois au verbe « paraître », comme pour dénoncer le caractère incroyable de la situation. Les métaphores vont plus loin, puisqu'elles identifient les lieux, le moment, les objets à des images connotées très péjorativement ; on peut noter la métaphore de la « curée », filée sur deux phrases. Sur une autre longue phrase, c'est une eau omniprésente, tentaculaire et « pénétrante », qui image le vice : l'image est filée dans la phrase suivante puisque la « Seine » semble « charri[er] les ordures de la cité ». L'auteur manifeste clairement ici son dégoût et son impuissance face à un pareil fléau. De même, la « chair » est systématiquement présentée comme dégradée : « la ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes », « on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair », « il n'y avait plus au fond des ténèbres qu'un grand rôle d'amour furieux et las ». Dans ces métaphores, parfois encore amplifiées par une négation restrictive comme « ne... que » ou « ne... plus », le sexe est associé à la richesse, sous la connotation péjorative de la « débauche » la plus insensée.

Tous ces procédés permettent à l'auteur de faire sentir qu'il se démarque de cette décadence morale, et la décrit en spectateur incrédule et impuissant, mais indigné.

Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Quand Émile Zola écrit *La Curée*, il a seulement vingt ans de recul par rapport à la spéculation immobilière frénétique qui secoua le Paris du

Second Empire, avec les grands travaux d'Hausmann. La description qu'il fait de la ville à l'apogée de la fortune de son héros, Saccard, en témoigne. Elle fait de Paris une allégorie de la corruption régnante, et permet ainsi d'éclairer à la fois l'apparente réussite de Saccard et les plaisirs de Paris sous un jour cauchemardesque : celui du vice et de l'immoralité. Nous verrons comment la description lie la fortune de Saccard et la ville, dans un premier temps ; puis nous analyserons la métamorphose de Paris en femme débauchée. Enfin, nous tenterons d'expliquer la valeur de symbole et de dénonciation de la métaphore de la curée.

[Description de l'apogée d'une fortune liée au destin de Paris]

Ce passage se présente manifestement comme une description dont la préoccupation première n'est pas le réalisme, mais les images les plus suggestives du point culminant d'une fortune bâtie sur le pillage d'une ville : celle des « Saccard ».

En effet, le texte semble vouloir fixer l'image d'un moment hors du temps, grâce à l'utilisation du seul imparfait descriptif. De plus, la description, au lieu d'être centrée sur la fortune des Saccard eux-mêmes, déplace son objet sur la ville de Paris, comme en témoigne la structure du texte, où les termes se généralisent dès la deuxième phrase et désignent plus volontiers la ville, témoin de cette fortune, que la fortune elle-même ou l'homme. Le nom propre de Saccard et le terme de « fortune » n'apparaissant qu'au début (l. 1) et à la fin du texte (l. 25). Par ailleurs, on trouve dans ces deux champs lexicaux de la fortune et de la ville quelques détails réalistes : « quartiers », « toits », « rue », « la Seine », « les Tuileries » pour Paris, ou « millions », « billets de banque », « coffre-fort », « milliard » pour l'argent. Mais la ville et la fortune sont décrites de manière incohérente, sans logique visuelle ni objective.

La ligne de cohérence principale de la description est l'amplification qui permet de stigmatiser un moment extrême et crucial : « l'apogée » de « la fortune des Saccard ». On trouve notamment des adjectifs comme « colossal » (deux fois), « grand » (trois fois), ou « énorme ». De plus, les nombreuses et longues énumérations soulignent l'accumulation désordonnée de tout ce qui caractérise cet instant : « C'était l'heure où la curée ardente emplait un coin de forêt de l'aboiement des chiens, du claquement des fouets, du flamboiement des torches. » Nous pouvons aussi remarquer la multiplication des pluriels, dès cette phrase, mais aussi aux lignes 4 à 14, qu'il serait trop long de citer. Les rythmes soulignent également le déploiement du vice : « Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante. » On peut noter ici

l'augmentation progressive de la longueur des groupes entre virgules jusqu'à celui qui contient le verbe « remonter », alors qu'à partir du groupe suivant, qui contient le verbe « retomber », presque paronyme du précédent, le nombre des syllabes va en s'abrégant également dans les deux derniers groupes de la phrase. Enfin, on peut remarquer les négations restrictives : « ne... que » et « pas... un » qui, en contrastant avec les chiffres de « millions » et de « milliard », ou le pronom « tout », mettent l'accent sur ce point culminant qu'exprime la description à travers ces hyperboles.

Le texte met également en scène l'alliance de Paris avec la fortune de Saccard. Le passage thématique de la première à la deuxième phrase est explicite à cet égard : « Cependant la fortune des Saccard semblait à son apogée. Elle brûlait en plein Paris comme un feu de joie colossal. » On voit bien que la comparaison élargit le domaine de la fortune à la ville : « en plein Paris » ; cette association entre les deux thèmes est aussi présente dans les expressions suivantes : « au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois », « la ville n'était plus qu'une débauche de millions », « une ville folle de son or et de sa chair ».

Enfin, la phrase la plus explicite est la première du dernier paragraphe : « Saccard venait de faire bâtir son hôtel du parc Monceau sur un terrain volé à la Ville [...]. Sa fortune s'y épanouissait, s'y étalait insolemment. » Elle referme l'alliance installée au début du texte entre Paris et l'enrichissement des Saccard ; ce parallèle trouve sa justification dans l'origine de cette fortune, fondée sur la spéculation immobilière.

[Métamorphose de Paris en femme vautrée dans la débauche]

Mais la description va plus loin ; elle transforme Paris en une femme vautrée dans la débauche, véritable allégorie du vice.

En effet, la ville est personnifiée à travers plusieurs métaphores qui apparaissent à partir du milieu du texte : « la ville [est] endormie », « [son] sommeil [est] fiévreux, [...] sa quête haletante » ; « on sent [...] le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair. » L'esprit et le sommeil, qui caractérisent habituellement l'être humain, renvoient ici à Paris. La ville se voit même dotée d'un corps, grâce à la personnification des Tuileries : « [elles] allongeaient leurs bras dans le noir, comme pour une embrassade énorme ».

De plus, cette personnification est féminine, et assimile Paris, à travers des connotations sexuelles, à une femme violée, ou prostituée malgré elle. Tout d'abord, le féminin de « la ville » ou de « la cité » facilite cette assimilation. D'autre part, « la Seine charri[e] [...] tout ce que la brutalité du désir et le contentement immédiat de l'instinct jettent à la rue, après

l'avoir brisé et souillé » ; cette image de violence renvoie à l'idée du terrain volé à la ville, symbole de tous les vols et de tous les viols auxquels la ville a été soumise dans cette époque de « quartiers écroulés et de [...] fortunes bâties en six mois ».

Mais les connotations sexuelles sont ambiguës et donnent aussi l'image d'une ville volontairement débauchée, par amour de la luxure, par « détraquement cérébral ». Le vice s'y infiltre « en pluie fine et pénétrante », et prend la forme d'un « jet » qui monte pour mieux « retomber », « coul[e] » et « s'étal[e] dans les bassins », comme le sperme d'un homme dans un bassin de femme. Toute la ville semble la nuit se livrer au plaisir le plus frénétique : « C'était comme une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie, éteint la dernière pudeur. Il n'y avait plus, au fond des ténèbres, qu'un grand rôle d'amour furieux et las. » Ce plaisir est une débauche dont l'aphrodisiaque est l'argent. Les deux sont indissociablement liés : « La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes », « billets de banque glissés des corsages », « une ville folle de son or et de sa chair ». De même, et significativement, le « coffre-fort » de Saccard est comparé à « une alcôve de fer, grande à y coucher les amours d'un milliard ». Le sexe et l'argent ne sont que les deux faces du même appétit.

Nous avons donc pu voir à quel point « l'or et la chair » se mêlent dans la description de ce comble de fortune à Paris à travers l'allégorie du vice.

[La dénonciation symbolique de la curée]

Cette symbolique de la description n'a pas qu'une fonction esthétique ; elle est aussi porteuse d'une dénonciation.

Tout d'abord, on peut noter combien le jugement dépréciatif du narrateur est manifeste. Il multiplie en effet les verbes modalisateurs de la pensée, comme « sembler » ou « paraître ». De plus, des champs lexicaux essentiels et des images, comparaisons ou métaphores sont connotés très péjorativement : débauche sexuelle et vénale, instincts brutaux déchaînés sur la ville... Certains adverbes ou adjectifs sont également l'indice de ce regard à la fois fasciné et horrifié du narrateur : l'amour est « furieux et las », et la fortune de Saccard s'étale « insolemment ». De plus, la tonalité ironique est présente dans le dernier paragraphe avec le contraste entre le luxe déployé pour la bibliothèque de Saccard, qui ne contient « pas un livre », mais des « dossiers » voisinant avec un « coffre-fort ».

La métaphore de la curée montre également le sentiment du narrateur face au spectacle que lui offraient ses contemporains : « C'était l'heure où la curée ardente emplit un coin de forêt de l'aboiement des chiens, du claquement des fouets, du flamboiement des torches. » Cette métaphore

met en parallèle les financiers du Second Empire et une meute de chiens serviles, enfin autorisés par leurs maîtres à dévorer la portion de la noble bête qu'ils ont traquée pour eux. Métaphore qui s'éclaire quand on sait comment Paris a été métamorphosé à cette époque par le baron Haussmann, qui a dirigé sa rénovation, mais aussi suscité une vague de spéculation immobilière sans précédent. À travers Saccard, la généralisation et l'amplification de la débauche, assimilée à une fièvre s'emparant de toute une ville, dénoncent la curée autorisée par l'empereur et le préfet, qui mena à la destruction du Paris populaire d'antan que regrette l'auteur, et à l'édification de fortunes malhonnêtes et trop rapides. Saccard n'est que l'un de ces chiens de meute lancés sur Paris, qui semble avoir renoncé à se défendre, comme une femme sans vertu.

Enfin, la métaphore de la curée semble aussi donner une vision très cynique de l'être humain. Elle est en effet filée grâce au champ lexical des bas instincts : « appétits lâchés », « vice », « ordures », « brutalité du désir », « contentement immédiat de l'instinct ». À travers ces termes, on peut voir que les chiens de la curée sont le reflet de la bassesse humaine, dès que les dirigeants laissent les citoyens satisfaire leurs appétits sans frein. Il n'y a plus de limites posées par la raison puisque la ville l'a perdue : « détraquement cérébral », « folle de son or et de sa chair », ni données par les lois : « Saccard venait de faire bâtir son hôtel [...] sur un terrain volé à la Ville. [...] Sa fortune s'y épanouissait, s'y étalait insolemment ». C'est pourquoi il semble qu'on ait « éteint » dans Paris « la dernière pudeur » : le vice s'y exhibe impunément.

[Conclusion]

Ce texte n'est donc pas une description réaliste, mais naturaliste, mettant en avant les aspects les plus sordides de la nature humaine et les clefs d'une époque selon Émile Zola : celle de la rénovation de Paris sous l'égide de Napoléon III et d'Haussmann. La valeur symbolique des métaphores souligne sa volonté de montrer ici le comble de la fortune de son héros comme le sommet des turpitudes des Parisiens les plus malhonnêtement enrichis. C'est pourquoi il a choisi *La Curée* comme titre de son roman.

De Rougon à Saccard

15

PONDICHÉRY

SEPTEMBRE 1997 • SÉRIES L, ES, S

Émile Zola (1840-1902)

La Curée (chapitre II)

(1871)

Arrivé de Plassans, petite sous-préfecture du Midi, à Paris, au lendemain du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (le 2 décembre 1851), Aristide Rougon s'est abattu sur la capitale « avec des dents de loup ». Le chapitre I a montré le personnage au sein du luxe. Rétrospectif, le chapitre II raconte comment, dès son arrivée, Aristide a rendu plusieurs visites à son frère Eugène, alors « puissance occulte » du nouveau régime et futur ministre. L'extrait suivant se situe à la dernière de ces visites : Eugène vient d'offrir à Aristide une place à l'Hôtel de Ville de Paris.

Et se levant, mettant la nomination dans les mains d'Aristide :

– Prends, continua-t-il, tu me remercieras un jour. C'est moi qui ai choisi la place, je sais ce que tu peux en tirer... Tu n'auras qu'à regarder et à écouter. Si tu es intelligent, tu comprendras et tu agiras...
5 Maintenant retiens bien ce qu'il me reste à te dire. Nous entrons dans un temps où toutes les fortunes sont possibles. Gagne beaucoup d'argent, je te le permets ; seulement pas de bêtise, pas de scandale trop bruyant, ou je te supprime.

Cette menace produisit l'effet que ses promesses n'avaient pu
10 amener. Toute la fièvre d'Aristide se ralluma à la pensée de cette fortune dont son frère lui parlait. Il lui sembla qu'on le lâchait enfin dans la mêlée, en l'autorisant à égorger les gens, mais légalement, sans trop les faire crier. Eugène lui donna deux cents francs pour attendre la fin du mois. Puis il resta songeur.

15 – Je compte changer de nom, dit-il enfin, tu devrais en faire autant. Nous nous gênerons moins.

– Comme tu voudras, répondit tranquillement Aristide.

– Tu n'auras à t'occuper de rien, je me charge des formalités...
Veux-tu t'appeler Sicardot, du nom de ta femme ?

20 Aristide leva les yeux au plafond, répétant, écoutant la musique des syllabes :

– Sicardot..., Aristide Sicardot... Ma foi, non ; c'est ganache et ça sent la faillite.

– Cherche autre chose alors, dit Eugène.

25 – J'aimerais mieux Sicard tout court, reprit l'autre après un silence, Aristide Sicard..., pas trop mal..., n'est-ce pas ? peut-être un peu gai...

Il rêva un instant encore, et, d'un air triomphant :

30 – J'y suis, j'ai trouvé, cria-t-il... Saccard, Aristide Saccard ! Avec deux c... Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous.

Eugène avait la plaisanterie féroce. Il congédia son frère en lui disant, avec un sourire :

– Oui, un nom à aller au bain ou à gagner des millions.

Questions (4 points)

- ▶ 1. Quel type de rapports Zola institue-t-il entre les deux frères dans tout cet extrait, et par quels procédés ? (2 points)
- ▶ 2. Comment s'opère le changement de nom ? (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

▶ Question 1

Ce que l'on vous demande

Il faut analyser, à travers le dialogue des deux frères et le jugement porté par le narrateur, le rapport de familiarité et de force qui est installé entre Aristide et Eugène à ce moment du récit.

▶ Question 2

Ce que l'on vous demande

Il faut analyser la progression d'une réplique à l'autre dans la seconde partie du texte, qui tourne autour du changement de nom conseillé à Aristide Rougon par son frère Eugène.

Lire le texte

Déterminez le thème et le propos du texte, ainsi que sa nature; ici, il s'agit essentiellement d'un dialogue entre le personnage principal du roman, Aristide Rougon, avec son puissant frère Eugène, à un tournant de leur vie à tous deux, et qui porte symboliquement sur le nouveau nom qu'ils vont choisir. Ces éléments seront utilisés dans l'introduction.

Analysez, dans le détail, structure du texte, tonalité, modalités d'énonciation et de narration, procédés de style (rythmes, sonorités, figures).

Enfin, les questions de la première partie doivent servir de premières pistes d'interprétation pour le commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce stade du travail, il faut rassembler les analyses du texte en les regroupant autour d'un axe, et en hiérarchisant les idées du texte, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe.

Cette phase du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes au nombre de deux ou de trois de préférence, ainsi que les étapes de la démonstration dans chaque partie et les transitions entre celles-ci.

Plan détaillé

1. Une scène prise sur le vif.

- a. Prédominance du dialogue pour un effet de réalisme et de vivacité.
- b. Progression dramatique grâce au dialogue.
- c. Rapports familiaux et inégaux des deux frères.

2. Le regard de juge du narrateur sur les deux frères.

- a. Le point de vue du narrateur.
- b. Le personnage d'Eugène.
- c. Le personnage d'Aristide.

3. Un moment crucial et symbolique.

- a. Un moment décisif dans le roman.
- b. La symbolique du changement de nom.
- c. L'application des théories de Zola sur le roman.

❑ Corrigé des questions

► Question 1

Les rapports entre les deux frères sont à la fois des rapports de familiarité et de force. On peut constater leur familiarité dès le début à travers le tutoiement du dialogue : « Prends, continua-t-il, tu me remercieras un jour. » Par ailleurs, le premier à parler, Eugène, est immédiatement installé dans une position de supériorité par rapport à son frère. Il prend les décisions importantes à sa place : il lui a choisi sa fonction, il lui demande de changer son nom. De plus, il est condescendant : « Tu n'auras qu'à regarder et à écouter. Si tu es intelligent, tu comprendras et tu agiras... » Il donne des permissions comme il formule des menaces : « Gagne beaucoup d'argent, je te le permets : seulement pas de bêtise, pas de scandale trop bruyant, ou je te supprime. » En face de lui, Aristide est servile, prêt à tout entendre, « tranquillement ».

► Question 2

Dans la deuxième partie du texte, Eugène Rougon informe Aristide de son intention de changer de nom et lui conseille d'en faire autant. Au départ, il lui propose de prendre le nom de sa femme, « Sicardot » ; mais Aristide veut un nom qui sonne comme la fortune qu'il compte acquérir : il « écout[e] la musique des syllabes » puis commente : « Aristide Sicardot [...] ça sent la faillite », ou encore : « Aristide Sicard... pas trop mal... n'est-ce pas ? Peut-être un peu gai... », et finit par s'écrier, « d'un air triomphant » : « Saccard, Aristide Saccard ! Avec deux c... Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte les pièces de cent sous ». À chaque fois, c'est le rêve de fortune évoqué par les consonances du nom qu'il se met en bouche qui guide son choix : « songeur », « il rêva ». Sa décision est donc irrationnelle et motivée par des raisons malhonnêtes, comme le souligne Eugène : « oui, un nom à aller au bagne ou à gagner des millions ».

❑ Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Émile Zola écrit *La Curée* en 1872, pour y « étudier le cas » d'un financier sans scrupule, à l'époque où la spéculation boursière et immobilière connaît, à l'ombre du pouvoir, une expansion presque sans limites. Dans

ce passage, il met en présence deux des frères Rougon, famille qui occupe, avec les Macquart, presque tous ses romans. L'un est homme de pouvoir et de savoir ; l'autre arrive à peine dégrossi de sa province, venant chercher sa part de succès et la permission de l'exploiter. Nous verrons dans un premier temps que cette scène dialoguée semble prise sur le vif et cherche la vraisemblance. Puis nous essaierons d'analyser le jugement du narrateur sur les deux frères ; pour finir, nous verrons quelle valeur dramatique et symbolique peut prendre cette scène.

[Une scène prise sur le vif]

La scène évoquée ici a les caractéristiques du roman du XIX^e siècle qui cherche à rendre la réalité de manière vivante et dramatique.

Tout d'abord, on peut noter la prédominance du dialogue, qui rend la scène vivante et familière : les deux frères dialoguent au discours direct, utilisant chacun un langage qui le caractérise. Ainsi Aristide utilise un langage familier, que ne se permet pas son frère, à Paris depuis plus longtemps, plus instruit et parvenu à un certain stade de pouvoir. Par ailleurs, cette phrase introduit un effet de réel, car on imagine Aristide « répétant, écoutant la musique des syllabes : Sicardot... Aristide Sicardot... Ma foi, non ; c'est ganache et ça sent la faillite. »

De plus, leur échange s'inscrit dans une progression dramatique qui n'a pas besoin d'être exprimée par la narration. Ainsi le changement de nom d'Aristide se fait à travers les répliques de la deuxième partie du texte : « Veux-tu t'appeler Sicardot, du nom de ta femme ? » [...] – J'aimerais mieux Sicard tout court, reprit l'autre après un silence. » La narration se fait commentaire de cette progression (« il rêva un instant encore, puis d'un air triomphant »), ou y ajoute des éléments autres (« Eugène lui donna deux cents francs pour atteindre la fin du mois »).

Enfin, le dialogue et la narration instaurent des rapports familiers, mais inégaux entre les deux frères. En effet, le lecteur peut remarquer d'emblée le tutoiement qui les rapproche, mais doit aussi noter la distance qui les sépare : l'un commande, l'autre obéit ; Eugène utilise de nombreux impératifs : « prends », « retiens », « gagne », ou d'autres tournures injonctives : « tu n'auras qu'à », « pas de bêtise, pas de scandale trop bruyant », « tu devrais... » Même ses questions sont des ordres : « veux-tu t'appeler Sicardot, du nom de ta femme ? » En face de lui, il n'y a pas de résistance : « comme tu voudras », répond tranquillement Aristide. La supériorité d'Eugène sur Saccard se perçoit aussi dans le fait qu'il lui procure une place, lui donne de l'argent, et finit par le « congédier », terme connoté de condescendance.

Nous avons donc pu voir comment le dialogue et la narration rendent la scène vivante, soulignent son réalisme et sa vraisemblance.

[Le regard de juge du narrateur sur les deux frères]

Si la scène cherche à saisir la vérité des deux personnages, le narrateur ne se prive pas pour autant de porter un jugement.

D'une part, la focalisation est omnisciente et permet au narrateur de se présenter tantôt comme un témoin de l'action, tantôt de nous faire partager les pensées d'un personnage : « Toute la fièvre d'Aristide se ralluma à la pensée de cette fortune dont son frère lui parlait. Il lui semblait [...] ». De plus, l'auteur prend un certain recul pour dénoncer un défaut de son personnage : « Eugène avait la plaisanterie féroce. »

Ce point de vue du narrateur, comme les intentions de l'auteur quand il choisit de faire parler ses personnages, permettent au lecteur de se faire une idée très complète d'Eugène et d'Aristide. On avait pu constater l'inégalité entre les deux frères, mais apparaissent aussi d'autres qualités, ou plutôt des défauts. Eugène est un personnage inquiétant, car il dispose du pouvoir et se montre cynique et cruel ; il n'hésite pas après une analyse amoralisée de la situation à menacer son propre frère : « Nous entrons dans un temps où toutes les fortunes sont possibles. Gagne beaucoup d'argent, je te le permets ; seulement pas de bêtise, pas de scandale trop bruyant, ou je te supprime. » De même, il congédie son frère sur ces mots sans indulgence pour lui et cyniques pour notre société, qui ne pardonne qu'aux riches : « un nom à aller au bagne ou à gagner des millions ».

Aristide, déjà soumis à son frère, semble définitivement comparable à un chien ou un loup, qui n'attend qu'un signe du chef de la meute pour « égorger les gens ». Son instinct carnassier n'est limité par aucun scrupule, il ne tient pas à conserver son nom de famille ni à respecter la loi, mais préfère un nom dans lequel « on dirait que l'on compte des pièces de cent sous », et consent simplement « à égorger les gens [...] légalement, sans trop les faire crier », faute de quoi son frère le menace de le « supprimer ». Il a par ailleurs la naïveté de la brute prête à tout pour arriver, et « rest[e] songeur », « rêve », prend le temps de faire sonner de nouveaux noms à son oreille, avant de se décider, et « [s'en]fièvre ». Pour lui, trouver un nom qui « sonne riche », grâce à une orthographe particulière, est un vrai « triomphe » : « J'y suis, j'ai trouvé, cria-t-il... Saccard, Aristide Saccard !... avec deux c... Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ».

Nous avons donc pu constater comment le jugement de l'auteur est perceptible dans le regard que nous portons sur les personnages : ce sont leurs défauts qui intéressent d'abord le narrateur.

[Un moment crucial et symbolique]

Enfin, on sent à quel point ce moment est important et significatif. On ne peut s'empêcher de mettre ce passage en rapport avec le titre de

l'œuvre : *La Curée*. En effet, en ce début de roman, il s'agit d'une clef pour la suite. Le chien de la curée avide de rejoindre la meute, c'est ce Saccard-là, et le chef de la meute c'est Eugène Rougon. Paris est entre leurs mains. Dans ce cadre-là, le changement de nom au cœur du texte prend une dimension symbolique ; tout d'abord, les deux personnages l'identifient tour à tour à la fortune et au bagne. C'est la destinée de Saccard qui se trouve résumée ici. De plus, le nom d'un personnage renvoie souvent pour les naturalistes à sa personnalité, toujours à sa classe sociale. Les consonances du nom choisi par Aristide restent roturières et « clinquantes ». Celui-ci semble prédestiné à rester un parvenu, un nouveau riche, ou à « aller au bagne », comme le dit son frère. La malice de l'auteur est de montrer son personnage en train de choisir un nom qui ne lui permettra pas de se hisser au-dessus de sa condition par son élégance. Pour finir, ce moment décisif dans la construction symbolique des personnages et du roman nous donne un aperçu des théories de Zola sur le roman ; il s'attache en effet à expérimenter dans celui-ci des cas théoriques le plus proche possible des réalités du monde contemporain, et cherche la vérité de la nature humaine (d'où le nom du naturalisme) dans ses pires et ses meilleurs aspects, tout en restant dans la vraisemblance et l'illusion de l'existence du personnage. La vérité du personnage d'Aristide, comme celle d'Eugène, est à la fois dans la logique d'une époque où le pouvoir et l'argent s'allient sans scrupules contre la France, semble dire Zola, et dans la logique arriviste de tout homme ambitieux.

[Conclusion]

Ce passage narratif dialogué, situé au début du roman, nous livre donc des clefs pour la compréhension des enjeux dramatiques, esthétiques et sociologiques. Mais la force de Zola reste de faire vivre ses personnages devant nous, de nous faire partager pour un instant leurs émotions, pourtant si apparemment éloignées de nous. Sans doute ne sommes-nous pas tous entrés dans « l'ère du soupçon », comme Nathalie Sarraute et les partisans du nouveau roman, et peut-être pouvons-nous retrouver notre imagination naïve pour nous identifier à ces personnages de chair et de fiction.

Le mensonge de Dieu

16

GUADELOUPE-GUYANE-MARTINIQUE

JUIN 1998 • SÉRIES L, ES, S

Émile Zola (1840-1902)

L'Inondation

(1882)

La Garonne est en crue : une famille de paysans est assiégée par les eaux.

Le crépuscule était venu. Une clarté louche flottait au-dessus de la nappe limoneuse. Le ciel pâle avait l'air d'un drap blanc jeté sur la terre. Au loin, des fumées traînaient. Tout se brouillait, c'était une fin de jour épouvantée s'éteignant dans une nuit de mort. Et pas un bruit
5 humain, rien que le ronflement de cette mer élargie à l'infini, rien que les beuglements et les hennissements des bêtes !

– Mon Dieu ! mon Dieu ! répétaient à demi-voix les femmes, comme si elles avaient craint de parler tout haut.

Un craquement terrible leur coupa la parole. Les bêtes furieuses
10 venaient d'enfoncer les portes des étables. Elles passèrent dans les flots jaunes, roulées, emportées par le courant. Les moutons étaient charriés comme des feuilles mortes, en bandes, tournoyant au milieu des remous. Les vaches et les chevaux luttaient, marchaient, puis perdaient le pied. Notre grand cheval gris surtout ne voulait pas mourir ; il se cabrait, tendait le cou, soufflait avec un bruit de forge ; mais les eaux
15 acharnées le prirent à la croupe, et nous le vîmes abattu, s'abandonner.

Alors, nous poussâmes nos premiers cris. Cela nous vint à la gorge, malgré nous. Nous avions besoin de crier. Les mains tendues vers toutes ces chères bêtes qui s'en allaient, nous nous lamentions, sans
20 nous entendre les uns les autres, jetant au-dehors les pleurs et les sanglots que nous avions contenus jusque-là. Ah ! c'était bien la ruine ! Les récoltes perdues, le bétail noyé, la fortune changée en quelques heures ! Dieu n'était pas juste ; nous ne lui avions rien fait, et il nous reprenait tout. Je montrai le poing à l'horizon. Je parlai de notre promenade de
25 l'après-midi, de ces prairies, de ces blés, de ces vignes, que nous avions trouvés si pleins de promesses. Tout cela mentait donc ? Le bonheur mentait. Le soleil mentait, quand il se couchait si doux et si calme, au milieu de la grande sérénité du soir.

Questions (4 points)

- 1. Observez et classez les différents bruits notés dans le texte. (2 points)
- 2. « Je montraï le poing à l'horizon » (l. 24).
 - Quel sentiment exprime ici le narrateur ?
 - Dans les lignes 21 à 28, relevez d'autres expressions qui justifient votre réponse. (2 points)

Faites un commentaire composé. (16 points)

☐ Travail de préparation

PRÉPARER LES QUESTIONS

► Question 1

Ce qu'il faut savoir

Un champ lexical est l'ensemble des mots qui, dans un texte, renvoient à une même notion.

Ce que l'on vous demande

Vous devez relever et ordonner le champ lexical du bruit dans le texte. On classera ces bruits selon leur origine, naturelle, animale ou humaine, en précisant leur intensité.

► Question 2

Ce qu'il faut savoir

Vous devez analyser un élément textuel et justifier votre réponse par des exemples extraits du texte, des citations.

Ce que l'on vous demande

Vous devez analyser le comportement d'un personnage en fonction des indices textuels dont vous disposez. Le personnage est révolté par l'injustice de ce qu'il subit, ses espérances déçues, ce que confirme le contexte : « Tout cela mentait donc ? »

PRÉPARER LE TRAVAIL D'ÉCRITURE

Lire le texte

Il faut d'abord déterminer la nature du texte : il s'agit d'un extrait de roman de Zola, de type descriptif et expressif. On doit également dégager la thé-

matique principale de l'extrait : il s'agit ici de la description d'une catastrophe naturelle. On se servira de ces éléments en introduction.

Il faut ensuite analyser le texte en détail : tonalité, procédés de style employés, rythme, figures, ainsi que les principaux champs lexicaux.

Les questions d'observation serviront bien sûr de premières pistes d'interprétation pour ce commentaire composé.

Faire la synthèse

À ce point du travail, on rassemble les analyses du texte en les articulant autour d'un axe (« une description réaliste », par exemple), en établissant une hiérarchie des idées, de la plus précise à la plus générale, de la plus évidente à la plus complexe.

Ce stade du travail doit déboucher sur l'élaboration d'un plan détaillé, comprenant les grands axes, au nombre de deux ou trois de préférence, ainsi que les étapes de la démonstration et les transitions entre elles.

Plan détaillé

1. Une description réaliste.

- a. Une description détaillée.
- b. Des termes forts.
- c. L'appel aux sens.

2. Une tragédie.

- a. Un carnage.
- b. Les conséquences dramatiques.
- c. L'expression du désespoir.

3. La révolte.

- a. Envers la nature, mère nourricière.
- b. Envers Dieu.
- c. La vérité de la chair contre le mensonge de l'âme.

Corrigé des questions

► Question 1

Le champ lexical du bruit est développé dans le texte, et on peut classer ses différents éléments en trois catégories :

- les bruits de la nature : « le ronflement de cette mer » ;
- les bruits des animaux : « beuglements », « hennissements », « un craquement terrible », « soufflait avec un bruit de forge » ;

– les bruits humains : « répétaient à mi-voix » ; « nos premiers cris » ; « nous nous lamentions sans nous entendre les uns les autres » ; « les sanglots ». Ces bruits se caractérisent par leur intensité, leur force, illustrant cette image apocalyptique du paysage, et figurant le chaos.

► Question 2

Le personnage éprouve un sentiment d'impuissance, d'amertume, de déception, mais, surtout, de révolte. En effet, différentes expressions appuient cette idée : Dieu « reprenait tout », « Dieu n'était pas juste ! », « Tout cela mentait donc ? »

Ces expressions de révolte sont appuyées par une ponctuation forte, marquée affectivement : les exclamations et interrogations sont nombreuses en cette fin de texte.

❑ Corrigé du commentaire composé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Dans *L'Inondation*, Zola met en scène une terrible catastrophe naturelle. L'extrait qui nous est présenté, à dominante descriptive, met en relief les sentiments du personnage, ainsi que ses ressentiments, à l'issue de ce désastre.

L'auteur se livre dans un premier temps à une description réaliste, de sorte que son lecteur prenne conscience de l'étendue de la tragédie. Enfin, il exprime surtout l'incompréhension et la révolte du narrateur.

[Une description réaliste]

On remarque d'emblée que la description de la catastrophe et de ses suites est marquée d'un très fort réalisme. Le narrateur ne néglige en effet aucun détail, il emploie des termes forts et fait appel aux sens du lecteur. Mais il est d'abord un témoin privilégié de la scène, puisqu'il en est acteur. La description s'effectue à la première personne, par un regard subjectif. On parle de focalisation interne : le lecteur découvre progressivement la scène avec les yeux du personnage. Celui-ci donne force détails, les situant dans l'espace : « une clarté louche flottait au-dessus de la nappe limoneuse », « au loin, des fumées traînaient », « les bêtes passèrent dans le flot jaune, roulées, emportées par le courant ».

Le lexique employé est fort et il est destiné à faire vivre au lecteur toute l'étendue de l'horreur : le champ lexical de la mort se développe. On voit

que le ciel « avait l'air d'un drap blanc », les personnages vivent « une nuit de mort ». On assiste à l'agonie du « grand cheval gris » : il lutte pourtant de toutes ses forces, « se cabrait, tendait le cou, soufflait avec un bruit de forge ». L'expression « notre grand cheval gris », avec l'emploi du possessif, cherche à impliquer le lecteur : il polarise son attention sur un animal unique, marqué affectivement (c'est celui du narrateur), qui sort de la masse. Le lecteur sera ainsi plus touché par sa disparition que si on lui décrit celle d'un troupeau massif et indivis.

Enfin, cette description fait appel à nos sens : outre la vue, dont nous venons de citer quelques exemples, elle éveille l'ouïe. Si, au début, il n'y a « pas un bruit humain », les « cris », les lamentations, les « sanglots » surviennent après le « craquement terrible » des portes brisées par les animaux. Ce brouhaha, ce vacarme, illustrent la panique et la terreur qui envahissent hommes et bêtes face à cette tragédie.

[Une tragédie]

Une atmosphère lourde pèse en effet sur ce carnage, où l'horreur est de plus en plus forte : après une « fin de jour épouvantée » tombe « une nuit de mort ». On a l'impression d'un charnier : « les moutons étaient charriés comme des feuilles mortes, en bandes, tournoyant au milieu des remous ». Ces termes de « feuilles mortes », « tournoyant » mettent en avant la faiblesse de l'être vivant face aux forces de la nature. Ces éléments naturels semblent doués d'une vie propre : « les eaux acharnées le prirent à la croupe ». Ils sont sujet de verbes de mouvement, provoquent les actions.

Zola, écrivain du peuple, décrit les conséquences terribles de cette catastrophe. Le bilan est très lourd : « Les récoltes perdues, le bétail noyé, la fortune changée en quelques heures ! » L'ampleur des dégâts est aussi perceptible grâce aux rythmes ternaires, que l'on remarque dans l'énumération de ces conséquences, et qui répondent aux promesses du début de journée, promesses « de ces prairies, de ces blés, de ces vignes ». Ces rythmes ternaires illustrent le « ronflement de cette mer » : « Les vaches et les chevaux luttaient, marchaient, puis perdaient pied » ; ils donnent un souffle épique au texte, et mettent en valeur la révolte, l'incompréhension du narrateur devant ces promesses non tenues.

Nous nous trouvons en outre devant une manifestation collective de désespoir : cris et gémissements se mêlent au bruit des éléments et des animaux. Ce mouvement, causé par l'angoisse, est incontrôlable : « cela nous vint à la gorge, malgré nous ». Cette réaction collective est cependant unique pour chacun : les personnages se lamentent « sans [s']entendre les uns les autres ». L'emploi du pronom personnel de la première personne du

singulier « nous » insiste malgré tout sur cette notion de collectivité. Mais le sentiment qui va l'emporter sur le désespoir est la révolte, l'incompréhension, le refus d'admettre l'inévitable.

[La révolte]

Les sentiments que génère ce désastre, le désespoir passé, sont en effet des sentiments d'injustice et de révolte.

Révolte à l'encontre de la nature, d'abord, cette mère nourricière des paysans qui la soignent, la cultivent, et qui les trahit : elle est pleine « de promesses », mais le narrateur s'exclame avec rage, comme pour refuser d'y croire : « Tout cela mentait donc ? » L'interrogation, ici, prend différentes valeurs : le narrateur refuse de croire à ce mensonge, il éprouve le besoin de laisser un doute subsister. Mais il reconnaît que la nature tout entière ment : « Le bonheur mentait. Le soleil mentait, quand il se couchait si doux et si calme, dans la grande sérénité du soir. »

Cette révolte, ces exclamations, sont aussi adressées à Dieu, qui permet que ce soit « la ruine ». Ce geste de rage, de désespoir du narrateur, est un signe de révolte, de combativité aussi. Il clame l'injustice du sort des paysans innocents : « Dieu n'était pas juste ; nous ne lui avons rien fait et il nous reprenait tout. » Le narrateur ne peut accepter cette fatalité, et il y survivra, comme le montre ce poing levé.

Cette scène, tout en faisant référence à la Bible et à la révolte de Job, nous livre un message plus ambigu, car c'est dans cette révolte que la condition humaine prend toute sa signification pour Zola, et non dans la réconciliation avec Dieu et le monde. De cette eau qui les entoure, comme d'un liquide fœtal, les paysans émergent en vagissant, mais libérés : « Alors, nous poussâmes nos premiers cris. Cela nous vint à la gorge, malgré nous. Nous avons besoin de crier. »

De plus, le réseau lexical du dernier paragraphe oppose la réalité matérielle du corps (« gorge », « sanglots ») et des biens (« récolte », « bétail », « fortune ») au mensonge des abstractions intangibles et illusoire (« soleil », « horizon », « bonheur », « Dieu »). Le narrateur veut donc représenter ici symboliquement la vérité de la chair et l'illusion de l'âme.

[Conclusion]

Ce texte mêle réalisme et tragédie, dimension épique et quotidien des paysans, révolte et volonté de combattre. Même s'il décrit un carnage, il manifeste un formidable potentiel de vie, de lutte, de refus du mensonge de la nature et de Dieu, même si c'est le désespoir qui semble dans un premier temps l'emporter.

Dissertation sur un texte littéraire

3

TROISIÈME SUJET

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Inspirer la pitié	141
Juge ou complice	146
La misère humaine	151

LE MYTHE DANS LE THÉÂTRE DU XX^e SIÈCLE

Un beau langage	157
Le retour aux mythes	163
Le traitement du mythe	168

VICTOR HUGO

L'écriture polémique	173
Une œuvre romantique	178
Un plaidoyer pour le peuple	185

► **Avertissement** : depuis l'année 1995-1996, la dissertation sur un sujet littéraire porte sur un programme renouvelable entièrement ou en partie chaque année ; aussi, de façon à mieux servir votre préparation des épreuves, proposera-t-on ici des corrigés de sujets complémentaires portant sur le programme nouveau de l'année 1998-1999, ainsi que des sujets donnés aux sessions de septembre 1997 et juin 1998, pour la partie du programme qui est conservée en 1999.

► **Le programme pour toutes les séries générales est donc le suivant :**

- les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (littérateur et philosophe du siècle des lumières), publication posthume à partir de 1782, livres I à IV ;
- la deuxième partie du programme qui restreignait en 1997 le champ de réflexion à une seule œuvre, *Électre*, de Jean Giraudoux (1937), s'élargit à un thème à traiter à travers une œuvre librement choisie par le professeur ; l'intitulé thématique est le suivant : « Le mythe antique dans une œuvre théâtrale du xx^e siècle ».

Ces deux textes valent pour toutes les séries générales : L, ES, S ; on proposera six corrigés, dont deux de sujets complémentaires choisis en fonction de leur pertinence par rapport à l'élargissement thématique du programme, et entièrement rédigés.

► **Pour les séries L, il faut ajouter :**

Les Châtiments de Victor Hugo, publiés à Bruxelles pour la première fois en 1853.

On trouvera ici trois sujets complémentaires corrigés, entièrement rédigés, traitant cette partie du programme.

Inspirer la pitié

17

FRANCE MÉTROPOLITAINE

SÉRIES ES, S

Un critique écrit au sujet des *Confessions* : « On y voit, plus que l'autoportrait d'un homme tourmenté, le récit rétrospectif d'une destinée malheureuse, tracé par un écrivain pathétique à force de crier son excellent naturel, malade de ses contradictions, avide de s'attirer la sympathie du lecteur. »

Commentez cette réflexion d'après votre lecture des quatre premiers livres des *Confessions* de Rousseau.

Travail de préparation

Lire le sujet

Ce sujet se présente en deux temps : d'une part, nous avons la citation d'un critique qui pose le problème de l'image que l'auteur veut donner de lui-même, suivie d'un énoncé qui oriente la réflexion.

Il faut ensuite analyser en détail la citation : les termes importants en sont « autoportrait », « récit rétrospectif d'une destinée malheureuse », « écrivain pathétique », « excellent naturel », « malade de ses contradictions », « attirer la sympathie du lecteur ». Elle pose en effet le genre du texte : c'est un autoportrait, une autobiographie. Mais cet aspect de l'œuvre est rejeté, présenté comme secondaire. Les éléments importants en sont le thème (un destin malheureux), la tonalité (pathétique, l'auteur exprime ses souffrances) et l'objectif (apitoyer le lecteur).

L'énoncé vous invite à commenter cette réflexion d'après votre lecture des quatre premiers livres de l'œuvre. Il faut en reprendre chaque élément, l'analyser, et déterminer dans quelle mesure il s'applique à l'œuvre. Votre plan pourra suivre les grandes lignes de la citation.

Élaborer le plan

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Le récit d'une destinée malheureuse.

- a. Un récit de souffrances.
- b. Le sentiment d'injustice.

2. Un être bourré de contradictions.

- a. Une victime?
- b. Le sentiment de culpabilité.
- c. La peinture d'un être exceptionnel.

3. L'objectif des *Confessions*: s'attirer la sympathie du lecteur.

- a. Le lecteur doit compatir.
- b. Le lecteur doit comprendre.
- c. Le lecteur doit absoudre.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, les expliciter et annoncer le plan.

Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Rousseau ouvre les *Confessions* en annonçant qu'il veut avant tout se montrer aux autres hommes tel qu'il est, sans fard, avec ses qualités et ses défauts, dans toute la vérité de son être. Cette autobiographie est sans doute l'une des plus importantes du genre. Mais, surtout, l'œuvre dépasse cette dimension.

C'est en tout cas le point de vue de certains critiques, pour lesquels l'œuvre se distingue avant tout par sa mise en scène d'une « destinée malheureuse », établie par un être avide de perfection mais « malade de ses contradictions » : il aspire à la perfection mais a commis de nombreuses actions dont il cherche à être absous. C'est la raison pour laquelle tantôt il

se présente en victime, tantôt il s'accable de fautes, de culpabilité. Par ce moyen en effet, il cherche à gagner la sympathie du lecteur.

Nous étudierons dans un premier temps le récit tracé par Rousseau de sa « destinée malheureuse ». Nous verrons ensuite que le portrait qu'il dresse de lui-même est très contradictoire. Enfin, nous verrons qu'il éprouve le besoin d'être compris – et pardonné.

[Le récit d'une destinée malheureuse]

L'une des premières remarques qui viennent à la lecture des *Confessions* est que l'auteur a subi beaucoup de souffrances. On a en effet l'impression que le destin s'acharne sur son sort. Un sentiment d'injustice apparaît enfin, clairement exprimé par l'auteur.

La vie de Rousseau semble dès le départ placée sous le sceau du malheur : sa naissance est en effet marquée par la mort de sa mère, dont il semble porter la responsabilité. Suit une série d'événements malheureux : il quitte la pension de Mlle Lamercier, où il fut si heureux, sans avoir pu éclaircir un incident dont il fut accusé à tort : un des peignes de celle-ci fut en effet retrouvé cassé alors qu'on l'avait posé dans une pièce où seul le narrateur se trouvait. Il ne put jamais prouver son innocence. Placé chez un mauvais maître, il prit la fuite, ce qui, selon lui, changea le cours de sa destinée : « encore enfant, quitter mon pays, mes parents [...] ; me livrer aux horreurs de la misère sans voir aucun moyen d'en sortir ; dans l'âge de la faiblesse et de l'innocence, m'exposer à toutes les tentations du vice et du désespoir ; chercher au loin les maux, les erreurs, les pièges, l'esclavage et la mort ». On voit que l'accent est mis sur la faiblesse du personnage (« enfant », « innocence »), les termes désignant son destin sont très forts, hyperboliques, et insistent sur le malheur à venir.

On ressent en outre un intense sentiment d'injustice, exprimé avec beaucoup de force dans le récit et l'analyse de l'épisode du peigne de Mlle Lamercier : « qu'on se figure [...] un enfant [...] qui n'avait pas même l'idée de l'injustice, et qui, pour la première fois, en éprouve une si terrible de la part précisément des gens qu'il chérit et respecte le plus : quel renversement d'idées ! Quel désordre de sentiments ! » Les tournures au superlatif ainsi que la tonalité exclamative insistent sur la violence de ce premier contact avec l'injustice.

C'est sans doute pour cette raison que Rousseau donne de lui une image si complexe.

[Un être plein de contradictions]

Il se dépeint en effet de façon tout à fait contradictoire, toujours victime, se sentant toujours coupable, mais néanmoins personnage incomparable.

Il semble parfois atteint d'une manie de la persécution, tant tous et tout se liguèrent contre lui. Il fut d'abord victime d'une injustice, sentie comme une trahison, chez les Lambercier : mais cette injustice lui permit d'être « moins honteux de mal faire ». Il fut également, bien évidemment, victime de sa condition et des mauvais traitements que son maître lui faisait subir : « La tyrannie de mon maître finit par me rendre insupportable le travail que j'aurais aimé, et par me donner des vices que j'aurais haïs, tels que le mensonge, la tyrannie, le vol ». C'est donc malgré lui que Jean-Jacques s'est corrompu : il fut victime de sa condition et de son maître. Victime, il le fut encore, écarté du testament de la comtesse Vercellis par ses héritiers, qui l'éloignèrent d'elle au moment où elle le rédigea.

Mais, de façon paradoxale, il s'accable de reproches et se présente comme coupable. Il emploie un lexique violent, hyperbolique pour se mortifier, s'accuse, pratique en quelque sorte l'autoflagellation. Dans l'épisode du ruban volé, au cours duquel il fit accuser Marion, il emploie pour qualifier cet acte le terme de « crime ». Son premier « crime » remonte d'ailleurs à sa naissance, et il se sent responsable de la mort de sa mère : « je coûtai la vie à ma mère ». Mais ne serait-ce pas pour s'attirer la sympathie du lecteur qu'il s'accable ainsi ? Car s'il emploie des termes très forts, il minimise bien souvent ses fautes, en éternelle victime, nous l'avons vu. En fait, il donne l'impression de s'accabler, employant un ton pathétique, pour s'entendre dire que ce n'est pas si grave que cela...

Enfin, il se dépeint comme un être à part, exceptionnel, il ne ressemble à « aucun de ceux qui existent », et personne ne peut se targuer de dire à son sujet : « je fus meilleur que cet homme-là ». Cette supériorité, ce sentiment d'unicité, provient avant tout du fait que Rousseau se met à nu. Lui seul accepte de se dévoiler tel qu'il est, ce projet « n'eut jamais d'exemple ». À ce titre, il se doit d'être honnête jusque dans ses contradictions, en les exprimant comme elles existent.

[L'objectif des *Confessions* : s'attirer la sympathie du lecteur]

Le lecteur des *Confessions* doit éprouver de la sympathie pour son auteur, c'est-à-dire qu'il doit partager ses souffrances. Mais il faut également qu'il le comprenne, pour, en quelque sorte, l'absoudre.

Le lecteur doit d'abord partager tous les sentiments de Rousseau, toutes ses souffrances, de ses amours malheureuses à la culpabilité qu'il peut ressentir face à ses fautes. Pour cela, il faut tout dire, se « montrer tout entier au public », auquel il faut que rien ne « demeure obscur ou caché ». Ce lecteur doit lui être acquis : lorsque Rousseau se remémore la scène du vol du ruban, et de l'injuste accusation dont il accabla Marion, il

témoigne du plus profond repentir, qui ne l'a pas quitté depuis lors... En effet, il dit en avoir emporté « les longs souvenirs du crime et l'insupportable poids des remords dont au bout de quarante ans [sa] conscience est encore chargée ». Pour que le lecteur éprouve de la sympathie pour lui, il faut donc avant tout qu'il le plaigne, ce qui explique l'emploi de termes fortement marqués tels que « crime », « insupportable poids ». Sa souffrance s'exprime ainsi de manière hyperbolique et le lecteur ne peut que compatir.

Pour cela, il faut aussi, absolument, qu'il comprenne : « je voudrais [dit-il] pouvoir rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin de juger lui-même du principe qui les produit ». Si le lecteur comprend toutes les contradictions de cet homme, toute la souffrance qu'elles produisent, dans la mesure où il ne peut parvenir à la perfection à laquelle il aspire, il pourra lui pardonner ses erreurs.

Pour Rousseau, en effet, être compris est le seul moyen de se sentir pardonné, et donc aimé. En effet, s'il est difficile d'admettre un acte que l'on ne conçoit pas, on absout plus facilement une action que l'on peut comprendre, ou envisager. C'est pour cela que l'auteur va entrer dans le moindre détail de sa vie, même infime, afin que « rien de [lui] ne lui demeure obscur ou caché ; qu'il [le] suive dans tous les égarements de [son] cœur ; dans tous les recoins de [sa] vie » pour être convaincu qu'il ne peut « l'induire en erreur ». Voilà donc des *Confessions* complètes, et l'objectif visé est déjà exprimé dans le titre : ne se confesse-t-on pas pour être pardonné ?

[Conclusion]

C'est donc un peu de chaleur humaine, de compréhension, de sympathie finalement, que Rousseau cherche à obtenir à travers le récit de sa vie. S'il veut se peindre sans tricher, c'est pour mettre à jour ses contradictions qui le font souffrir : avide de perfection, il se trouve sans cesse en butte à ses limites et à ses défauts. Il va alors accentuer les malheurs de sa vie, se rendre pitoyable, afin de s'attirer cette sympathie tant désirée.

Juge ou complice

18

AMÉRIQUE DU NORD

SÉRIES ES, S

L'écrivain Michel Leiris, dans la préface de son autobiographie *L'Âge d'homme*, écrit qu'il essaie de trouver dans le lecteur « moins un juge qu'un complice ».

Pensez-vous que Rousseau cherche à établir, dans les quatre premiers livres des *Confessions*, le même type de relation avec son lecteur ?

Travail de préparation

Lire le sujet

Ce sujet se divise en deux parties : d'une part, nous avons la citation d'un auteur contemporain, Michel Leiris, qui s'est dépeint dans une vaste autobiographie, *L'Âge d'homme*.

D'autre part, il comporte une question, qui oriente la réflexion.

Leiris évoque le type de liens qu'il cherche à établir avec son lecteur, dans lequel il dit rechercher un complice, donc un être qui le comprenne, qui l'accepte, qui se sent concerné par les événements qui surviennent, plutôt qu'un juge, plus froid, qui aura un regard extérieur, un avis tranché sur les événements, une opinion mettant en jeu un jugement de valeur. La question du libellé invite le candidat à se poser la question du type de lien que Rousseau cherche à établir avec le lecteur dans la partie des *Confessions* au programme.

Élaborer un plan détaillé

Votre rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Des aspirations contradictoires.

- a. La volonté de se livrer tel qu'il est.
- b. La difficulté de le faire.

2. Un lecteur complice.

- a. Rousseau est une victime.
- b. Le lecteur sera compréhensif et indulgent.
- c. Les défauts évoqués sont ceux de tout un chacun.

3. Le besoin d'être jugé.

- a. Une culpabilité exacerbée : l'auto-accablement.
- b. Le désir d'être absous.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, s'il y en a une, les expliciter et annoncer le plan.

Chaque partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Rousseau veut montrer, dans les *Confessions*, « un homme dans toute la vérité de la nature ». Il va tracer le parcours de sa vie, en essayant d'être le plus précis possible, le plus près possible de la vérité, jusqu'au moindre détail. Qui alors le connaîtra mieux que son lecteur, spectateur privilégié de sa vie ? Une complicité, un lien particulier va donc se créer entre l'auteur et son lecteur. Pourtant, ce lien demeurera ambigu, car l'objectif de l'œuvre est double : il faut se peindre, certes mais, surtout, en se « confessant », l'auteur attend le verdict : il a besoin qu'on le juge, et, avant tout, qu'on lui pardonne.

Michel Leiris, écrivain et auteur d'une œuvre autobiographique, *L'Âge d'homme*, analyse le rapport qui se crée, dans ce cadre, entre lecteur et auteur, et écrit qu'il cherche à nouer des relations de complicité, et non trouver un juge en la personne du lecteur. Pourrait-on appliquer ce souhait à Rousseau ?

Les *Confessions* présentent en effet des aspirations contradictoires. Mais, entre lecteur et écrivain, une forme de complicité s'établit, même si ce dernier ressent cependant fortement le besoin d'être jugé.

[Des aspirations contradictoires]

L'auteur des *Confessions* est avant tout partagé entre la nécessité qu'il y a pour lui de se livrer tel qu'il est, sans rien dissimuler au lecteur, et la difficulté de cette entreprise.

La première exigence de l'écrivain est d'abord une exigence de transparence : il ne faut rien omettre, rien dissimuler, tout doit être connu du lecteur. Rousseau, en s'adressant à celui qu'il appelle le « souverain juge » (nous y reviendrons ensuite), insiste sur cette transparence : « Voilà ce que j'ai fait [explique-t-il], ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon [...] ». Il confirme au lecteur cette volonté en lui rappelant qu'il lui a « promis de [se] peindre tel qu'[il est] », et il affirme : « je voudrais pouvoir en quelque sorte rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit ». On retrouve ce terme de « juger », ici, à prendre au sens de « considérer », mais qui revient souvent dans l'œuvre, avec son sens de « porter une opinion sur ». Ici, Rousseau veut seulement rappeler au lecteur qu'il ne suffit pas de considérer l'effet, mais l'intention qui se trouve à l'origine de l'action. Ainsi, une mauvaise action part peut-être d'une bonne intention, ce qui la rend excusable ou, en tout cas, permet à son auteur d'être compris. De toutes façons, il se veut totalement honnête envers le lecteur. Cependant, il se heurte à la difficulté de ce projet : comme il n'est pas possible de tout raconter, des oublis surviennent sans doute. De fait, le livre IV se clôt sur la seule crainte exprimée par l'auteur au sujet de la réussite de ce projet : il n'a pas peur « de trop dire ou de dire des mensonges, mais c'est de ne pas tout dire ou de taire des vérités ». Rousseau craint donc d'éventuels oublis. Pour quelle raison cherche-t-il à se peindre le plus honnêtement possible dans son œuvre ? Comme il se confesse, il va vouloir, au bout du compte, être absous. Pour cela, il faudra ranger le lecteur à sa cause, et s'en faire un complice.

[Un lecteur complice]

Le sens du mot « complicité » peut varier, selon qu'on envisage le fait que Rousseau se pose en victime pour s'attirer la sympathie, la caution, donc la complicité du lecteur ; ou le fait que la complicité auteur-lecteur vient de la connaissance parfaite qu'ils ont l'un de l'autre. Dans tous les cas, le lecteur est finalement déjà complice, dans la mesure où les défauts, les faiblesses que dénonce Rousseau sont celles de tout un chacun.

Il paraît évident que Rousseau veuille s'attirer la sympathie du lecteur, et donc instaurer une forme de complicité entre eux, en se présentant

comme une victime, même et surtout lorsqu'il clame sa culpabilité. C'est par ce procédé qu'il excuse le vol des asperges, lorsqu'il était apprenti : c'est son naturel aimable qui l'a poussé au vice, et il a finalement été manipulé parce qu'il était trop innocent. De fait, il annonce au début de ce récit, pour mettre le lecteur dans de bonnes dispositions au départ (il cherche à capter sa bienveillance) : « Ce sont presque toujours de bons sentiments mal dirigés qui font faire aux enfants le premier pas vers le mal. » Les termes « bons sentiments », « enfants » donnent une connotation positive à la phrase, pour que le lecteur éprouve un sentiment d'innocence et de pureté, renforcé par l'expression « mal dirigés » : la jeunesse est influençable et des individus qui ont de mauvaises intentions en profitent. C'est également d'un bon sentiment que part le mensonge dont il accable Marion en l'accusant à sa place : il voulait offrir le ruban à la jeune fille et « jamais la méchanceté ne fut plus loin de [lui] que dans ce cruel moment ». De plus, le remords qui le ronge tout le reste de sa vie assure l'expiation du « crime » en lui ôtant « la plus douce consolation des innocents persécutés ». Il va finalement se trouver de bonnes excuses : cela n'était « que faiblesse ». Le lecteur, en lui reconnaissant des excuses, devient son complice.

À force de voir agir et penser Jean-Jacques, le lecteur le comprend peu à peu et s'habitue à ses moindres réactions. C'est aussi en ce sens que l'on peut prendre le terme de « complicité », à l'image de celle qui s'établit entre deux vieux amis qui se connaissent, se comprennent, prévoient les réactions de l'autre. C'est en tout cas ce type de rapports que voudrait créer l'écrivain : « À mesure qu'avançant dans ma vie le lecteur prendra connaissance de mon humeur, il sentira tout cela sans que je m'appesantisse à le lui dire. »

Enfin, ce lecteur se sentira forcément complice parce que c'est une image de ses propres défauts qu'il découvre dans le texte, et excuser l'auteur, c'est un peu s'excuser soi-même. Dans combien de petits mensonges évoqués par Rousseau, d'omissions, se reconnaîtra-t-il ? En ne laissant rien passer de ce qu'il fut, l'écrivain donne la possibilité à son lecteur de se reconnaître au moins une fois, ne serait-ce que parce qu'il a peut-être été lui aussi un jour victime d'une injustice. Lecteur et auteur développent donc une complicité mutuelle. Malgré cela, c'est en définitive d'un juge que Rousseau a besoin.

[Le besoin d'être jugé]

Il semble en effet ressentir le besoin d'exacerber sa culpabilité. Il se livre alors à un auto-accablement, dans le but d'être finalement absous.

Si l'on examine attentivement les quatre premiers livres des *Confessions*, on observe un continuuel mouvement de balance entre la culpabilité et la

justification, la souffrance éprouvée par celui qui se sent coupable, et les excuses qu'on peut lui trouver. C'est ainsi qu'il emploie un vocabulaire particulièrement fort, empreint d'une certaine violence, pour évoquer les actions envers lesquelles il éprouve ce sentiment de culpabilité. Les fautes qu'il commet sont décrites à l'aide d'expressions hyperboliques telles que « crime », « les goûts les plus vils », « l'insupportable poids des remords », « noirceurs », « criminelles »...

S'il s'accable ainsi, c'est parce que Rousseau, épris de justice et d'un idéal de pureté, veut se montrer tel qu'il est devant son juge, et accepter le verdict final. Dès la première page, il met en scène le « souverain juge » dont seul l'avis compte, à l'exclusion de tout autre. Et à propos de ses semblables, il formule le souhait que « chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de [son] trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul [...] dise, s'il l'ose : *Je fus meilleur que cet homme-là.* » C'est donc en tant que complice que le lecteur doit être juge, juge de la sincérité de l'écrivain. Quelles vont être les réactions de ce juge ? Si les premiers lecteurs se montrèrent assez sévères et manifestèrent, à la lecture de la fameuse fessée infligée par Mlle Lambercier, un profond sentiment d'incompréhension, ce « premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de [ses] confessions », il servit ensuite à l'étude psychanalytique du comportement. Le lecteur du ^{xx}e siècle y voit la raison de ce curieux rapport aux femmes qui semble ne jamais aboutir, dans la période de la jeunesse en tout cas. Le lecteur lui reconnaîtra en tout cas la qualité d'avoir voulu tout dire, même ce qui est le plus difficile à avouer. Rousseau paraît du moins ne pouvoir se passer de ce regard de juge dans les *Confessions* et y fait souvent appel : « qu'on juge... » est une tournure récurrente de l'œuvre.

[Conclusion]

Si Rousseau recherche une oreille complaisante à ses malheurs, s'il tente de rendre le lecteur complice de sa destinée, ce qu'il demande avant tout, c'est d'être lu avec objectivité, et jugé comme il mérite de l'être, au moyen de la mise à nu et de la sincérité totale à laquelle il se livre. Il cherche à tout dire, dans les moindres détails, au risque d'ennuyer le lecteur. Celui-ci, au moins, ne pourra pas lui reprocher d'avoir voulu se dissimuler ! Et même s'il n'est pas d'accord avec tout ce qu'il a pu entreprendre au cours de sa vie, il lui faudra reconnaître son honnêteté.

La misère humaine

19

PONDICHÉRY
SÉRIES ES, S

Un critique contemporain écrit : « Les *Confessions* n'ont pas seulement pour fonction d'être une justification et un témoignage : pour un Rousseau meurtri, elles sont [...] une consolation, une chanson qui berce la misère humaine ».

Vous direz dans quelle mesure cette phrase peut servir de définition aux quatre premiers livres des *Confessions*.

Travail de préparation

Lire le sujet

Le sujet se présente en deux temps : il comporte, d'une part, la citation d'un critique contemporain, d'autre part, un énoncé qui donne des directives. Il convient avant tout d'analyser la citation.

Le critique réfléchit sur l'objectif poursuivi dans les *Confessions*. Selon lui en effet, on ne peut réduire cette œuvre à ses valeurs de justification et de témoignage, auxquelles on la cantonne bien souvent. Certes, les *Confessions* concernent l'expérience personnelle et individuelle de Rousseau, qui peut ainsi tenter de justifier ses erreurs passées et trouver, en quelque sorte, une absolution. Mais le critique prend davantage en considération le soulagement apporté à l'être blessé par la vie, par la société qu'est Rousseau, et nombre d'individus peuvent se reconnaître dans cette peinture. C'est en ce sens, et parce que son expérience pourrait être, bien que poussée à l'extrême, celle de tout un chacun, et parce qu'il semble tellement soumis à ce destin, que c'est la misère humaine qui est représentée ici et qui, en même temps, se console et panse ses blessures. Le libellé du sujet vous invite à réfléchir à cette dimension dans les quatre premiers livres des *Confessions* : cette œuvre pourrait-elle se définir de cette manière, comme un miroir des souffrances humaines ?

Élaborer un plan détaillé

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Les *Confessions* : une œuvre autobiographique.

- a. Le projet de Rousseau.
- b. Les caractéristiques de l'autobiographie.
- c. Le récit d'une vie malheureuse.

2. Une œuvre miroir.

- a. Un miroir dans lequel chacun peut se reconnaître.
- b. Un parcours initiatique.
- c. Un miroir grossissant, ou la misère humaine poussée à l'extrême.

3. La recherche d'une consolation.

- a. Recherche de sympathie.
- b. L'oubli créé à travers l'écriture.
- c. Une écriture de l'espoir.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, les expliciter et annoncer le plan.

Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Rousseau annonce dès la première page des *Confessions* son objectif : il souhaite donner de lui-même une image la plus exacte qui soit, se représenter tel qu'il est, sans tricher, sans mentir, sans rien dissimuler de sa personne ou de sa vie. Cette œuvre se définit donc d'emblée comme autobiographique. De plus, l'auteur affirme sa différence, sa singularité : « Je ne suis fait comme aucun [des hommes] que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. » Mais n'acquiert-elle pas, malgré lui, une autre dimension ?

Un critique contemporain soulève en effet le problème : mettant l'accent sur le fait que Rousseau est un homme « meurtri », il voit dans ce texte un

miroir de la « misère humaine » qui, par là même, la soulage, en est une « consolation ».

En effet, si, dans un premier temps, les *Confessions* s'imposent de façon explicite comme une œuvre autobiographique, nous verrons qu'elles prennent une autre dimension, et que chacun peut se retrouver dans le récit, si détaillé, de cette vie. Ce texte devient alors une œuvre miroir reflétant chacun de nous, dévoilant la société et ses misères. Enfin, il se veut un soulagement et une consolation, pour l'auteur, le lecteur.

[Les *Confessions* : une œuvre autobiographique]

Les *Confessions* sont d'emblée présentées par l'auteur comme une œuvre autobiographique : Rousseau veut en effet se dépeindre et tracer les grandes lignes de sa vie. De plus, ce texte présente toutes les caractéristiques de l'écriture autobiographique quant à l'énonciation. Sa thématique développe le récit d'une vie malheureuse.

« Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité qui existe », écrit Rousseau en préambule aux *Confessions*, et il reformule ce projet dès les premières lignes de l'œuvre : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ; et cet homme ce sera moi ». C'est donc de lui et lui seul que l'auteur va parler, nous avons déjà évoqué cet élément en introduction. Ainsi, le projet de l'écrivain est de composer une autobiographie. De fait, le texte présente les caractéristiques de ce genre littéraire, en ce qui concerne les modalités de l'énonciation.

En effet, ce type de texte se définit, ainsi que l'expose Philippe Lejeune, premier théoricien du genre, dans *Le Pacte autobiographique*, par une équivalence entre l'auteur, le narrateur, et le personnage. Or ce récit est formulé à la première personne ; le héros raconte donc sa propre histoire. De plus, nous apprenons qu'il se prénomme Jean-Jacques : « Jean-Jacques, parlons de ta mère », lui demandait parfois son père. Son père, nommé Isaac Rousseau, comme nous le précise le narrateur : « Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau. » Les noms, lieux et dates concordent : les *Confessions* répondent bien à la définition de l'œuvre autobiographique.

Enfin, l'auteur évoque les moindres détails de sa vie, de ceux qui l'ont marqué à ceux qui paraissent au lecteur les plus insignifiants. Il s'en excuse d'ailleurs, car ces « menus détails [...] qui n'ont rien d'intéressant à ses yeux » sont cependant nécessaires au lecteur pour bien comprendre le personnage complexe qu'est Rousseau. Ainsi, son amour pour la lecture est la cause de son goût pour la solitude : « cet amour des objets imaginaires et cette facilité de m'en occuper achevèrent de me

dégoûter de tout ce qui m'entourait, et déterminèrent ce goût pour la solitude qui m'est toujours resté depuis ce temps-là ». La lecture lui permettait de s'évader, d'échapper à sa condition, de se passionner pour d'autres personnages, et de se créer mille et une vies imaginaires. Peut-être est-ce d'ailleurs cette évasion qu'il procure lui-même à ses semblables, sans en avoir eu cependant l'intention, car il présente cette œuvre comme le témoignage exclusif de ce qu'il fut, dans le but d'être compris par autrui. Nombre d'individus se reconnaîtront cependant sans doute dans cet être et ses souffrances, ses contradictions, même s'il affiche l'espérance de « n'être fait comme aucun de ceux qui existent. ».

[Une œuvre miroir]

Nombre de lecteurs se sentiront en effet concernés par les *Confessions*, et se retrouveront dans l'un des nombreux détails évoqués par l'auteur. En effet, si l'on considère les quatre premiers livres, on constate que Rousseau y retrace les dix-neuf premières années de sa vie, et ce cheminement prend alors valeur de parcours initiatique. Enfin, il pousse tant ses mésaventures à l'extrême qu'on pourrait y voir une figure emblématique de la misère humaine.

Les détails abondent, nous l'avons vu, dans le récit de sa vie, même ceux qui sont les plus infimes. C'est sans doute la raison pour laquelle chacun peut se sentir concerné à un moment ou à un autre, en donnant, par exemple, comme Rousseau, une image faussée par une grande timidité. Celui-ci est en effet considéré par M. d'Aubonne, parent de Mme de Warens, comme « un garçon de peu d'esprit, sans idées, presque sans acquis, très borné en un mot à tous égards [...] ». De même, il relate à plusieurs reprises ses déboires sentimentaux, qui pour lui sont source de bonheur : « j'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours, en finissant par cette main baisée, que vous n'en aurez jamais dans les vôtres, en commençant tout au moins par là ». Il prend ici à témoin le lecteur, qui se met forcément en situation de comparaison avec lui.

De fait, l'évocation de ses vingt premières années prend valeur de parcours initiatique. Sa naissance même fut une épreuve : « Je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère et ma naissance fut le premier de mes malheurs. » Le ton est donné d'emblée, et le reste du parcours sera à l'image de cette entrée dans la vie. Le malheur poussé à l'extrême, de cette sorte, représente d'une certaine façon tous les malheurs, et chacun cherchera sa propre expérience derrière celle de l'auteur. Toutes les expériences sont relatées, depuis l'éducation scolaire chez les Lambercier aux voyages, aux errances, sans un sou en poche ; en passant par la mise en apprentissage, à propos duquel Rousseau confie : « Je ne finirais pas ces

détails si je voulais suivre toutes les routes par lesquelles, durant mon apprentissage, je passai de la sublimité de l'héroïsme à la bassesse d'un vaurien. » Cet apprentissage d'un métier fut aussi celui de la vie, et le jeune homme en découvrit à cette occasion toutes les rudesses. C'est d'ailleurs à l'occasion de ce récit que la « misère humaine » est peut-être la plus perceptible.

En effet, la plupart des désillusions de l'auteur sont provoquées par les êtres qu'il rencontre, et par le fonctionnement de la société en général. On rejoint d'ailleurs ici l'une de ses idées majeures, sans aucun doute née de sa propre expérience : l'homme, à l'état naturel, en naissant, est fondamentalement bon, mais se corrompt au contact des autres, de la société : il prend « les vices de [son] état ». Et c'est bien l'image, la matérialisation de la misère humaine qui jaillit dans le récit de ces années d'apprentissage. « [Son] maître [l']épiait, [...] le battait ». Rousseau dénonce l'importance de cette rencontre avec un mauvais maître, qui l'a fait s'« abandonner à la fatalité de [sa] destinée ». Il imagine quelle aurait été sa vie, s'il avait eu « un meilleur maître » : il aurait été « bon chrétien, bon citoyen, bon père de famille, bon ami, bon ouvrier, bon homme en toute chose [...] ». Au lieu de cela... Quel tableau [va-t-il] faire ? » Or, combien de pauvres diables auront été dans son cas sans pouvoir, comme Rousseau, l'exprimer ? Combien, aujourd'hui encore, ont-ils une vie qui correspond si peu à leurs aspirations ? C'est bien la misère humaine qui est représentée à travers ce cas particulier.

[La recherche d'une consolation]

C'est finalement une consolation que recherche l'auteur, en apitoyant le lecteur. Celui-ci oubliera lui aussi, à travers la lecture, ses propres difficultés. Enfin, cette œuvre est une écriture de l'espoir car, malgré ses débuts malheureux, Rousseau n'est-il pas passé à la postérité ?

Rousseau cherche, en provoquant la pitié du lecteur, à s'attirer sa sympathie. Dans son sens étymologique, ce terme ne désigne-t-il pas la faculté de souffrir avec autrui ? L'auteur se plaît à souligner sa fragilité : on a vu de quelle manière il se présentait dès la naissance. Si on repense à l'épisode du vol des asperges, on voit que, là encore, il met en valeur son innocence : « ce sont presque toujours des sentiments mal dirigés qui font faire aux enfants le premier pas vers le mal ». C'est donc malgré lui qu'il a été poussé vers les mauvaises actions, et le lecteur sera compréhensif à son égard, ce qui représente un soulagement pour Rousseau, qui cherche à se justifier dans cette œuvre : « je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, [...] afin qu'il puisse juger par lui même du principe qui [...] produit » ses actions.

Ce même lecteur trouvera dans sa lecture des *Confessions* une échappatoire à ses propres « misères », et en s'intéressant à la « fatalité » de la destinée de l'auteur, oubliera ses difficultés, et les relativisera pour un temps. C'est la purgation, la purification par l'écriture qui est mise en œuvre ici.

Enfin, le bilan reste malgré tout positif, car si Rousseau a eu une enfance qui semble misérable, il a tout de même pu s'exprimer, ce qui n'aurait sans doute pas été possible sans l'intermédiaire de l'écriture, étant donné sa lenteur d'esprit, comme il se complaît à l'évoquer. Il y a sans doute eu des destins plus malheureux que le sien ! Il reste en effet l'une des grandes figures du XVIII^e siècle, passée à la postérité. Cet exemple de destinée mal engagée dont la situation se renverse ensuite offre une consolation à la « misère humaine » qui a ainsi trouvé un porte-parole de choix !

[Conclusion]

Rousseau et son lecteur entrent donc dans un rapport de sympathie, et s'apportent un réconfort mutuel : si l'auteur se raconte pour être compris, le lecteur y trouve une distraction à ses propres malheurs. De fait, même si les *Confessions* se réclament du genre autobiographique et si l'écrivain affirme sa différence de l'ensemble du commun des mortels, son œuvre évoque toutes les misères humaines, celle du mensonge, de la lâcheté, des contradictions de chacun.

On peut se demander dans quelle mesure le lecteur « voyeur » n'éprouve pas une certaine satisfaction à découvrir qu'il y a pire que lui...

Un beau langage

20

AMÉRIQUE DU NORD

SÉRIE L

Louis Jovet, acteur, régisseur, metteur en scène et directeur de théâtre (1887-1951), qui a étroitement collaboré avec Jean Giraudoux et a créé *Électre* le 13 mai 1937, affirmait : « Le théâtre est d'abord un beau langage. »

Dans quelle mesure, selon vous, cette formule peut-elle s'appliquer à l'*Électre* de Giraudoux ?

Travail de préparation

Ce sujet a été proposé pour une réflexion centrée sur *Électre*, au programme de 1997-1998 ; mais il nous a paru possible de le traiter dans la perspective d'une œuvre choisie dans le programme 1998-1999 : « le mythe antique dans une œuvre théâtrale du xx^e siècle », à travers cette même œuvre.

Lire le sujet

Le contexte de la citation met l'accent sur le caractère paradoxal d'un tel propos dans la bouche d'un homme de théâtre ; en effet, on a l'habitude de définir le théâtre comme le lieu d'un spectacle et d'une action, plutôt que comme une parole esthétique. Il faudra s'interroger sur la priorité que Louis Jovet semble accorder à la beauté du langage théâtral, et aux autres sens que l'on peut accorder au langage dramatique : costumes, décors, jeux de scènes...

Élaborer le plan

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Importance du langage poétique.

- a. Mythe : belle histoire, registre de langue soutenu.
- b. Métaphore et comparaison poétiques.
- c. Construction lexicale des dialogues.

2. Supériorité de la réflexion et du commentaire sur l'action.

- a. Développement des tirades.
- b. Évacuation de l'action hors scène.
- c. Affrontements verbaux dont l'issue est déjà connue.

3. Mais un spectacle complet, fait de laideur et de beauté.

- a. Burlesque et vulgarité.
- b. Rôle divertissant des éléments visuels.
- c. Rôle symbolique : le langage théâtral, un ensemble.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, les expliciter et annoncer le plan. Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples. Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites. Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Le théâtre de Giraudoux est connu pour être écrit dans une langue travaillée et poétique. C'est peut-être ce qui a fait dire à Louis Jouvet, qui a créé *Électre* en 1937 : « Le théâtre est d'abord un beau langage. » Pourtant l'acteur et le metteur en scène ne devraient-ils pas être les premiers à affirmer l'importance du spectacle, qui fait aussi partie de l'étymologie grecque du mot théâtre : ce que l'on regarde. De plus, on a coutume de considérer la scène comme le lieu de représentation d'une action dramatique. Alors, n'est-il pas étonnant, dans ces conditions, de laisser le premier rôle au langage, et qui plus est au beau langage ? Nous verrons à travers l'œuvre de Giraudoux, *Électre*, que la beauté d'un langage poétique y tient une place essentielle, privilégiant parfois la réflexion au détriment de l'action, mais que cette pièce reste malgré tout, et peut-être même grâce au pouvoir du langage, un spectacle complet.

[Importance du langage poétique]

À plusieurs reprises, on peut noter à quel point le langage est travaillé et poétique dans *Électre*.

Tout d'abord, la noble légende que raconte le mythe justifie un registre de langue élevé et soutenu : « palais », « trônes », « dieux », noms grecs longs et revêtus d'une aura de grandeur, comme « Clytemnestre », les

« Atrides »... Étymologiquement, le mythe est la parole, donc le langage qui se fait rumeur, récit. C'est pourquoi le sujet mythologique d'*Électre* semble déjà donner raison à Louis Jouvet.

De plus, il est fréquent que les personnages de Giraudoux recourent à un « beau langage » à travers des comparaisons et des métaphores peu banales, qui donnent un relief poétique inhabituel à cette langue théâtrale. Ainsi, vers la fin du deuxième acte, dans la scène qui oppose Électre à Égisthe, cette dernière file la métaphore du regard pour traduire sa conception du peuple : « Quand vous voyez un immense visage emplir l'horizon et vous regarder bien en face, d'yeux intrépides et purs, c'est cela un peuple. [...] / C'est un regard étincelant, à filtrer, à dorer. Mais il n'a qu'un phosphore, la vérité. C'est ce qu'il y a de si beau, quand vous pensez aux vrais peuples du monde, ces énormes prunelles de vérité ». Un peu auparavant, au même acte, Égisthe utilisait cette comparaison pour expliquer sa joie de s'être vu conférer par les « puissances du monde » la dignité de régner sur Argos : « Pour toujours j'ai reçu ce matin ma ville comme une mère son enfant. » Le point commun de ces deux images est l'écart par rapport aux conventions de la vraisemblance théâtrale : il est étonnant qu'un roi se compare à une femme, comme il est étonnant d'assimiler un peuple à un regard, mais la force de Giraudoux est de rendre ce langage poétique acceptable, dans la bouche de personnages dont la dimension est aussi poétique, comme nous l'avons vu précédemment en réfléchissant sur le sens du mythe.

Enfin, ce beau langage joue un autre rôle primordial dans l'écriture dramatique d'*Électre* : il structure des scènes et des dialogues. La scène 10 et dernière de l'acte II, scène du dénouement, est particulièrement frappante à cet égard : devant les invectives des Euménides qui lui reprochent d'avoir sacrifié la ville et son entourage par « orgueil », Électre perd pied petit à petit, et essaie de se raccrocher à des certitudes qui semblent de plus en plus légères face aux ravages qui se sont produits, et finit par céder la parole au mendiant pour le mot de la fin, qui garde ainsi toute son ambiguïté ; ce sont le langage et son économie qui nous font sentir la progression et l'intensité dramatique de manière particulièrement efficace : « J'ai ma conscience, j'ai Oreste, j'ai la justice, j'ai tout », triomphe d'abord Électre ; puis ses répliques raccourcissent : « J'ai Oreste. J'ai la justice. J'ai tout. / J'ai la justice. J'ai tout », pour finir par lui échapper : « Demande au mendiant. Il le sait. » Ce demi-aveu d'impuissance donne tout son relief à la restriction, à peine perceptible sinon, du mendiant : « Cela a un très beau nom [...]. Cela s'appelle l'aurore » ; car son insistance sur le caractère purement verbal de la beauté renvoie implicitement à l'horreur de la réalité ainsi dissimulée.

Grâce à sa poésie, le langage de Giraudoux s'avoue donc aussi comme une réflexion sur les apparences et sur l'illusion du genre dramatique et les faux-semblants des mots.

[Supériorité de la réflexion et du commentaire sur l'action]

Cette réflexion conduit souvent l'auteur à privilégier dans sa pièce la réflexion par rapport à l'action, sans nier toutefois celle-ci.

On peut d'abord noter le développement inhabituel des monologues ou des tirades, à la fois particulièrement nombreuses et particulièrement longues. Égisthe, Électre, Clytemnestre dans son aveu, sont avant tout des personnages de parole. C'est d'ailleurs son silence qui étouffe la reine jusqu'à ce qu'elle se décide à dire sa haine pour Agamemnon, et alors elle semble se gargariser de ce mot, le déclinant quatre fois dans une seule tirade. Pour Égisthe, les mots qui l'inspirent sont en rapport avec ses préoccupations de chef d'État ; ce sont les « dieux », « l'État », le « peuple ». Électre, quant à elle, parle en idéaliste : « vérité » et « justice » sont ses maîtres mots. Ces termes sont générateurs de tirades et d'une confrontation de sentiments et de conceptions. De plus, la parole envahit la scène à l'entracte avec le « lamento du jardinier », manifeste provocateur sur la tragédie et « ses incestes, ses parricides : de la pureté, c'est-à-dire de l'innocence ».

D'autre part, l'action semble évacuée hors scène, remplacée par des récits, comme dans le théâtre classique, et c'est le rôle dévolu au mendiant de raconter les événements que le spectateur ne voit pas. Il prend ainsi en charge l'action à la fin de l'acte I, et plusieurs fois à l'acte II, pour raconter le meurtre passé d'Agamemnon, mais aussi le meurtre d'abord futur puis présent d'Égisthe et de Clytemnestre. Le rôle de ce personnage est bien supérieur à celui des messagers ou des confidents du théâtre classique, car il est mi-homme, mi-dieu : il dialogue avec les hommes, mais prévoit aussi l'avenir, voit dans le passé, et semble non seulement alimenter la progression dramatique, mais aussi la commenter, en intervenant notamment à la fin de chaque acte, et donc de la pièce. C'est dire que l'action n'est pas niée dans *Électre*, mais n'est pas directement livrée au regard du spectateur, et lui permet de garder la distance réflexive favorisée par la médiation du langage.

L'autre force de la pièce est de faire vibrer le spectateur devant des affrontements verbaux dont l'issue est par excellence déjà connue. Représenter un mythe, présent dans la culture ou l'inconscient collectif du public, et afficher comme titre le prénom d'un des protagonistes de la légende trahit la volonté de Giraudoux de ne jouer sur aucun suspense quant au dénouement de l'action principale. La question véritable n'est pas : « Que

va-t-il se passer ? », mais « comment et pourquoi ? » ; et il semble légitime que la meilleure façon d'y répondre soit pour lui le langage, ce qui explique son caractère envahissant. Dans la confrontation d'Électre avec sa mère ou Égisthe, l'enjeu dramatique peut être éludé au profit de l'enjeu philosophique et poétique. Nous citons tout à l'heure la métaphorisation du peuple au deuxième acte, et nous pouvons ajouter qu'elle oppose deux conceptions : pour Électre, c'est un « regard », une vie abstraite : pour Égisthe, c'est un « immense corps à régir, à nourrir », métaphore qui révèle une conception matérialiste, mais plus responsable et adulte. C'est ainsi que Giraudoux introduit sa réflexion sur la raison d'État et son jugement sur le fanatisme idéaliste.

Nous avons donc pu constater que, loin d'éliminer l'action, le beau langage de Giraudoux déplace simplement ses enjeux.

[Mais un spectacle complet, fait de laideur et de beauté]

Il n'en reste pas moins que le langage dramatique de Giraudoux ne se limite pas à une recherche verbale poétique, voire précieuse.

En effet, il n'est pas le dernier à utiliser le mélange des registres de langue, et son écriture joue aussi du burlesque et de la vulgarité. Dès la première scène, il installe ce jeu avec son public, mettant en scène les déesses de la vengeance sous forme de petites filles, et écrit un échange entre elles et le jardinier plus que trivial : « Affreuses petites bêtes. On dirait trois petites Parques ! C'est effroyable le destin enfant. / Le destin te montre son derrière, jardinier. Regarde s'il grossit ! »

Cette réplique souligne également l'aspect visuel du langage dramatique de Giraudoux dans *Électre*, puisqu'il choisit de faire grandir les Euménides, de manière extrêmement rapide et visible, jusqu'à ce qu'elles ressemblent à Électre, comme l'indique la didascalie de la dernière scène de la pièce : « Elles ont juste l'âge et la taille d'Électre. » Cet artifice visuel est tout à fait spectaculaire et divertissant pour le spectateur.

De plus, il a aussi un rôle symbolique : car l'apparence des Euménides et leur croissance surnaturelle leur donnent d'emblée une nature différente de celle des hommes, mais aussi plus tard une ressemblance troublante avec celle par qui le malheur arrive ; et ce sont elles qui vont d'ailleurs instruire son procès dans la dernière scène de la pièce, quand déjà leur physique accuse Électre d'avoir partie liée avec ce destin macabre et meurtrier qu'elles incarnent. Du reste les Parques auxquelles le jardinier les comparait dans la première scène sont les déesses du destin et de la mort.

Pour Giraudoux, le langage théâtral est donc un ensemble fait à la fois de beauté et de laideur, de noblesse et de vulgarité, de mots et de chair, et surtout d'idées et de réalité.

[Conclusion]

Quand Louis Juvet parle de beau langage, il met bien le doigt sur une des spécificités de Giraudoux, mais la précaution oratoire qui lui fait nuancer sa définition d'un « d'abord » montre bien qu'il est un grand homme de théâtre, intelligent et sensible, capable de distinguer les qualités d'une œuvre, même contre les opinions reçues. La rencontre de ces deux hommes a d'ailleurs marqué le xx^e siècle, et l'on ne peut que regretter de n'avoir pu assister à la création d'*Électre* en 1937.

Le retour aux mythes

21

SUJET COMPLÉMENTAIRE

SÉRIES L, ES, S

En vous appuyant sur l'œuvre que vous avez étudiée cette année, vous chercherez à comprendre comment s'explique le retour des modernes aux mythes anciens.

☐ Travail de préparation

Nous avons choisi de traiter ce sujet à travers l'œuvre de Jean Giraudoux : *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935).

Lire le sujet

Il est naturel de se demander pourquoi des écrivains du xx^e siècle choisissent de s'exprimer au théâtre à travers des légendes associées à une civilisation et à des croyances aujourd'hui caduques : l'intérêt est-il de prendre du recul ou de mieux parler de l'actualité ? Quel est le travail fait sur la réécriture du mythe antique ? Qu'est-ce qui l'a fait préférer à une intrigue inconnue et nouvelle ? Il est certain que le contexte et la date de la première représentation de l'œuvre, l'avant-guerre en 1934, sont à prendre en compte, quand le titre de la pièce annonce *a posteriori* comme ne devant pas arriver ce qui est déjà arrivé ou arrivera : la guerre, qu'elle ait lieu à Troie ou en Europe.

Élaborer le plan

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Distance apparente et recul par rapport à l'immédiat.

- a. Temps et lieu.
- b. Croyances.
- c. Grandeur tragique.

2. Retour au réel et actualité grâce au mythe ou malgré lui.

- a. Humour.
- b. Transposition et anachronisme.
- c. Actualité historique.

3. Portée universelle du mythe.

- a. Réflexion sur les hommes et les dieux.
- b. Le destin.
- c. La dérision de la condition humaine.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, s'il y en a une, les expliciter et annoncer le plan. Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples. Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites. Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Au xx^e siècle, il peut paraître étonnant de constater que nombre d'auteurs dramatiques ont choisi d'illustrer des mythes antiques plutôt que des sujets contemporains. On pourrait citer Cocteau, Anouilh, Sartre ; la pièce que nous avons étudiée a été écrite par Jean Giraudoux en 1935 : il s'agit de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Pourquoi Giraudoux a-t-il choisi d'évoquer le mythe antique de la guerre de Troie, la légende racontée par Homère enrichie de tous les apports d'autres mythographes anciens ? Nous verrons comment ce choix lui a permis d'installer une distance entre son public et son sujet, puis comment il lui permet de parler aussi de la réalité et de l'actualité et, enfin, comment il exploite la portée universelle du mythe.

[Distance apparente et recul par rapport à l'immédiat]

La situation spatio-temporelle de l'intrigue permet d'installer une distance entre le public contemporain et la scène représentée ; la première réplique nous plonge d'emblée dans l'antiquité grecque : « La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre ! » s'écrit Andromaque. Si par hasard le titre, le décor, les costumes n'avaient pas fait leur œuvre, ce premier dialogue suffirait à replacer le spectateur dans un contexte lointain, merveilleux et coloré.

De plus, le dépaysement tient aussi aux croyances et aux réalités. Dans la scène IV de l'acte II, il est question des « portes de la guerre » et des « dieux », mais aussi de la « résine » qui se mêle à la recette du « vin », des

« Barbares », des « Spartiates », de « Méduse », de « Gorgone »... Tous ces éléments appartiennent à une civilisation disparue. De même, dans la scène xii de l'acte II, la déesse « Iris apparaît dans le ciel ».

Enfin, le recul est rendu nécessaire par le contexte tragique, qui nous plonge dans le monde des rois et des fils de rois, mais aussi dans des situations extrêmes ; ici, il s'agit de savoir si Troie échappera à une guerre meurtrière dont la cause semble dérisoire, puisqu'il s'agit du rapt d'Hélène par Pâris, le plus beau fils du roi de la cité, Priam. La grandeur d'âme du héros Hector et de sa femme Andromaque trouve ainsi son expression la plus noble ; Hector parle en ces termes dans le discours aux morts qui lui est extorqué dans la scène v de l'acte II : « Ô vous qui ne nous entendez pas, qui ne nous voyez pas, écoutez ces paroles, voyez ce cortège ». Son emphase se justifie triplement, par son caractère noble, sa situation sociale et l'enjeu dramatique.

[Retour au réel et actualité grâce au mythe ou malgré lui]

Mais la distance introduite par l'inspiration mythologique n'est qu'apparente, et autorise un regard différent sur le réel et l'actualité.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer que le mythe n'est parfois qu'une toile tendue en arrière-fond, qui permet à la réalité contemporaine de devenir un contrepoint comique sur la scène. Ainsi, dans la scène iv de l'acte II, le vocabulaire de la grammaire et de la critique littéraire vient parasiter l'évocation des duels d'épithètes propres aux Grecs, avant la guerre de Troie, selon le géomètre : « Avant de se lancer leurs javelots, les guerriers grecs se lancent des épithètes... Cousin de crapaud, se orient-ils ! Fils de bœuf... Ils s'insultent, quoi ! Et ils ont raison. Ils savent que le corps est plus vulnérable quand l'amour-propre est à vif. » On voit bien ici que l'anachronisme permet de prolonger l'analyse dans la période contemporaine et, de plus, de créer un effet d'humour.

D'ailleurs, les anachronismes se multiplient, transposant allègrement le mythe dans le contexte contemporain. À ce titre, le dénouement de la pièce est un pied de nez au mythe ; car il laisse le spectateur sur une incertitude quant à la mort d'Hector, à la fuite d'Hélène, et au sort de Troie, d'Andromaque et de son futur enfant. Bien sûr, la concentration tragique du temps pour traiter du siège de la guerre de Troie, qui est censé avoir duré des années, obligeait Giraudoux à se limiter à un épisode ; cependant, celui qu'il a choisi ne met pas en avant le conflit lui-même et son issue, mais plutôt ses prémisses, ses causes, et les soubresauts inutiles des hommes, et surtout des femmes raisonnables qui veulent l'éviter.

C'est pourquoi l'utilisation du mythe ne nous empêche pas, bien au contraire, de nous placer face à l'actualité de la date d'écriture de la pièce.

En effet, comment ne pas penser au contexte de l'entre-deux guerres, entre une première guerre motivée par un esprit belliqueux et un assassinat prétexte, et une seconde guerre favorisée par les humiliations infligées à l'Allemagne et déclenchée par les appétits conquérants d'Hitler. Si le public prenait du recul avec Giraudoux et examinait plus sereinement, à travers la guerre de Troie, son prétendu ennemi héréditaire, peut-être l'Europe saurait-elle organiser une réaction pacifique pour éviter l'effusion de sang inutile qui briserait des familles comme celle formée par Hector, Andromaque et leur futur enfant. Les épithètes insultantes évoquent d'ailleurs les sobriquets dont les Français et les Allemands s'affublaient : « Doriphores », « Schleus », « Boches »...

[Portée universelle du mythe]

Nous avons donc pu constater à quel point le propos de Giraudoux, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, concerne son actualité, au-delà du caractère apparemment éloigné de la réalité du mythe antique. Toutefois, la réflexion que propose le mythe va plus loin encore : il nous invite à nous interroger sur des questions universelles.

La légende mythologique permet effectivement de remettre en question, au-delà de la problématique interne à la foi, le rapport des hommes et des dieux. Ainsi, les Troyens s'entêtent à croire que leur sort dépend d'Hélène et uniquement d'Hélène. Alors que tous leurs efforts la concernant ne servent plus à rien. Même si l'origine divine du malheur de Troie est aussi connue que le fait que la guerre de Troie ait eu lieu, puisque c'est le jugement de Pâris sur la beauté des trois déesses qui lui a permis d'obtenir Hélène, la pièce élude cet aspect et confie le destin aux mains de la belle mais vide Hélène, instrument parfait des dieux.

Pendant la négociation pour le retour d'Hélène, Ulysse prend soin de souligner qu'elle a partie liée avec le destin et que « L'insulte au destin ne comporte pas la restitution. » Pourtant, il veut essayer de « ruse[r] contre le destin, non contre [Hector] ». Mais il semble savoir que cette cause est perdue. Il y a ici une thèse implicite, qui sous-tend la réflexion du ^{xx}e siècle sur le rapport de l'homme à Dieu : il doit donner lui-même un sens à sa vie en luttant, mais il sait qu'il ne maîtrise pas l'issue du combat, qu'il le veuille ou non.

Enfin, le contraste entre les époques met l'accent sur l'aspect dérisoire de la condition humaine, puisqu'il reflète la disparition des hommes et des civilisations, dont la seule survivance se fait à travers l'art et les idées ou les enfants. C'est pourquoi le poète Démokos joue un rôle inattendu dans la légende, mais surtout pourquoi la référence à Homère est si présente, de même que le contexte de la famille et de la descendance. En effet, la

vie de l'homme doit avoir un prolongement pour prendre un sens, prolongement que seule la femme peut lui apporter, comme l'a fait Hécube pour Priam, comme le fait Andromaque pour Hector. Seule Hélène reste froide comme une statue, et se montre même cruelle avec la petite Polyxène dans la scène IV de l'acte II : « Tu ne sais pas ce que tu dis, en somme », lance-t-elle à l'enfant désarçonnée par sa logique inhumaine. L'utilisation du mythe antique correspond à la reconnaissance d'une continuité dans l'histoire de l'humanité par-delà la mort et les changements historiques.

[Conclusion]

Le retour des modernes au mythe antique présente donc de nombreux avantages et se justifie pleinement : distance, humour, réflexion sur l'actualité et sur l'humanité intemporelle... D'ailleurs, le ^{xx}e siècle n'est pas le premier à avoir puisé dans la très riche mythologie et l'histoire antique, puisque les ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles plaçaient déjà au-dessus de toute autre cette culture dans laquelle ils baignaient et dont ils s'inspiraient.

Le traitement du mythe

22

SUJET COMPLÉMENTAIRE

SÉRIES L, ES, S

Les anachronismes et les traitements burlesques vous paraissent-ils nuire à la gravité du mythe, et en quoi ?

Travail de préparation

Nous avons choisi de traiter ce sujet à travers l'œuvre de Jean Cocteau : *La Machine infernale*.

Lire le sujet

Ce type de sujet appelle une réponse dialectique, qui pèsera le pour et le contre, et analytique, qui reprendra point par point les effets de l'utilisation de l'anachronisme et du burlesque sur la gravité du mythe. Ces deux termes doivent être définis d'emblée et clairement : l'anachronisme consiste à prêter à une époque des mœurs, des costumes, un langage qui ne sont pas les siens ; le burlesque est une tonalité comique qui consiste à employer des termes vulgaires, amusants, pour traiter de sujets nobles et sérieux.

C'est cette contradiction apparente entre l'hommage rendu au mythe antique et son traitement irrévérencieux et réactualisé sur laquelle on vous demande de réfléchir.

Élaborer le plan

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Les anachronismes et le traitement burlesque enlèvent de sa gravité au mythe antique.

- a. Un effet comique : le burlesque.
- b. La désacralisation du mythe : l'anachronisme.
- c. Familiarité et proximité grâce aux anachronismes.

2. Mais le mythe garde l'essentiel de sa gravité originelle, et surtout acquiert une nouvelle forme de gravité.

- a. Un dénouement tragique inéluctable.
- b. Utilisation du mythe pour sa portée universelle au-delà des apparences.
- c. La nouvelle gravité de la condition humaine dans la dérision.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, s'il y en a une, les expliciter et annoncer le plan. Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Le théâtre du ^{xx}e siècle a curieusement, mais abondamment puisé son inspiration dans les mythes antiques, à l'imitation des tragiques du ^{xvii}e siècle. *La Machine infernale* de Jean Cocteau reprend le mythe grec d'Œdipe, mais il semble à première vue que ce soit pour mieux le maltraiter. On peut donc effectivement se demander si « les anachronismes et le traitement burlesque » que Cocteau ajoute à son sujet « nuisent » véritablement « à la gravité du mythe », et « l'amenuisent », ou s'ils lui confèrent une autre dimension et une nouvelle signification, tout aussi importante et sérieuse que la première, mais apparemment plus légère.

[Les anachronismes et le traitement burlesque enlèvent de sa gravité au mythe antique]

Nous sommes habitués à considérer les mythes antiques comme des légendes respectables et lourdes de sens. Pourtant, Jean Cocteau, dans *La Machine infernale*, choisit de bousculer le mythe d'Œdipe.

Tout d'abord, il mélange les tons et introduit des effets comiques et burlesques. Dès la scène d'exposition, le dialogue des deux gardes, truculent et vulgaire, digne des intermèdes comiques de Shakespeare, donne le ton. Ainsi un des deux soldats appelle le second, plus jeune : « ma petite vache » ou « mon pauvre bleu ». Or, c'est justement le propre du burlesque que d'utiliser la vulgarité pour traiter de sujets nobles et sérieux.

Les données de l'histoire légendaire et princière sont présentées à travers deux hommes frustes du peuple et de l'armée, incarnant la simplicité et la bêtise. Et la reine Jocaste elle-même n'échappe pas à ce langage familier, en surnommant le fameux devin Tirésias : « Zizi », alors qu'elle le vouvoie. Jean Cocteau a visiblement choisi de jouer sur le contraste entre la gravité du mythe et son traitement burlesque.

De plus, la dérision du mythe atteint le domaine réservé au divin. Ainsi, le devin, qui est normalement le représentant sacré des dieux, est tourné en ridicule. Sa cécité est d'abord traitée comme un handicap qui en fait un bon à rien ; dans l'acte I, la reine lui reproche de ne rien voir, même avec son « troisième œil » ; lui veut l'avertir d'un danger qui n'a d'ailleurs pas de fondement, et prend un ton grave et majestueux pour lui parler : « Madame, je vous conjure. Il y a une consigne. Ces gardes peuvent vous reconnaître et ne pas me croire. C'est très dangereux. » Mais la reine se moque de lui, avec raison ici : « Que vous êtes romanesque ! Vous voyez des drames partout. » L'irrespect envers le sacré vient de ce qu'une référence littéraire et culturelle du xx^e siècle, connotée comme imaginaire et excessivement sentimentale (le « romanesque » et le « drame ») vient répondre à un discours de « conjuration », propre aux croyances dans les dieux antiques. Le respect habituellement dû aux personnages liés au sacré est battu en brèche, grâce à cet anachronisme. De même, le Sphinx est ravalé au rang de phénomène de cirque nymphomane : « Il y en a qui prétendent qu'il n'est pas plus gros qu'un lièvre, et qu'il est craintif, et qu'il a une toute petite tête de femme. Moi, je crois qu'il a une tête et une poitrine de femme et qu'il couche avec les jeunes gens ». Or ce monstre est, d'après la tradition sérieuse, un fléau ravageur envoyé par les dieux pour punir la ville de Thèbes. Mais, pour Cocteau, il n'est qu'un des rouages de la machine infernale du destin, comme il le fait dire à la voix, dans ce qui ressemble au prologue d'une tragédie antique : « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel. » Le destin inventé par les dieux est donc une mécanique assimilable à celle de la dramaturgie classique et le mythe antique est désacralisé.

Enfin, le mythe devient proche de nous et plus familier grâce aux anachronismes et au burlesque, et le lecteur du xx^e siècle peut se le réapproprier. Ainsi, le drame amoureux prend ici un relief qu'éclipsait presque entièrement le mythe : Jocaste est une épouse très éprise de son nouveau mari Œdipe, même si ses mots d'amour sont empruntés au langage maternel quand elle apprend la vérité sur leur filiation. De cette façon, ce qui était auparavant une tragédie politique et religieuse

devient un drame familial et sentimental. C'est un anachronisme plus qu'un effet burlesque, quand bien même on y retrouve l'irrévérence malicieuse de Cocteau envers le mythe antique. En effet, ce procédé ne prête pas à rire, mais on y trouve plutôt une familiarité avec notre sensibilité et un rappel des théories de Freud sur le complexe d'Œdipe. L'anachronisme permet au lecteur ou au spectateur de s'identifier aux personnages d'une si lointaine légende, et de se sentir concerné par leur situation tellement exceptionnelle.

Nous avons donc pu constater que Cocteau maltraite effectivement le mythe, notamment grâce aux procédés du burlesque et de l'anachronisme. Son irrévérence est plus qu'un simple clin d'œil ou une volonté de rafraîchir la légende antique ; elle rend plus humaine et désacralise l'intrigue, et lui enlève une certaine gravité.

[Mais le mythe garde l'essentiel de sa gravité originelle, et surtout acquiert une nouvelle forme de gravité]

Néanmoins, il semble que, malgré ce traitement, le mythe garde l'essentiel de sa gravité et en acquiert une supplémentaire, plus moderne.

Si le mythe est grave, c'est-à-dire sérieux, c'est parce qu'il a un déroulement tragique. Dès le début, le dénouement est programmé, inéluctable et s'annonce, c'est bien le « ressort » d'« une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel ». Aussi peu importe qu'Œdipe et Jocaste forment un couple heureux, que le devin ne soit pas pris au sérieux et que les mortels et les fantômes se débattent, puisqu'ils ne font que resserrer les mailles du filet autour d'eux. Le fantôme de Laius apparaît en vain au début de la pièce, puisqu'il n'est pas vu par le devin et la reine. De même, l'écharpe de la Jocaste gaie de l'acte I est celle qui lui sert à se pendre dans le dernier acte, et c'est avec sa broche en or qu'Œdipe se crève les yeux, lui qui voulait prévoir son destin pour le modifier. L'ironie tragique est sauve, et laisse donc au mythe l'essentiel de sa gravité tragique.

D'autre part, l'anachronisme ne limite pas forcément la portée du mythe et peut donc ne pas nuire à sa gravité. En effet, dans la définition du mythe, il faut prendre en compte sa reconnaissance universelle à l'échelle de l'humanité, même si elle reste dans un inconscient collectif. L'influence du mythe d'Œdipe sur la conscience européenne du ^{xx}e siècle ne tient pas à des détails « historiques » authentiques, ni à la noblesse majestueuse de ses acteurs, ni à la foi qu'on peut prêter aux croyances antiques ; mais le poids de ce mythe sur nos vies est tel qu'il a servi à la psychanalyse à expliquer les bases de nos relations familiales, et les traumatismes qui en découlent pour des générations et des générations. Pour Cocteau, le com-

plexe d'Œdipe est une référence culturelle presque plus présente que celle du mythe antique, mais il en joue aussi : il n'est pas plus un psychanalyste qu'un mythologue. En faisant œuvre d'écrivain moderne, mélangeant époques, genres et tons, il permet donc au mythe de retrouver une portée universelle, au-delà des particularismes d'un moment ou d'une culture. Enfin, les anachronismes et le burlesque renvoient à une nouvelle conception de la condition humaine, au destin à la fois grave et dérisoire. Les maîtres du destin des hommes jouent avec eux comme avec une « machine ». La contamination de la légende du Sphinx par la présence d'un dieu égyptien, Anubis, en référence à la découverte archéologique de Gizeh, près du Caire, souligne l'irréalité de la sphère divine. Remettre entre les mains de dieux morts, comme Anubis, la vie et la mort d'hommes qui pourraient être de n'importe quelle époque souligne bien la liberté dérisoire de l'homme face à la finitude de sa vie. Si même les dieux sont mortels, il doit accepter sa mortalité et les déterminismes de sa naissance. C'est pourquoi l'« orgueil » d'Œdipe se borne de lui-même et l'empêche de comprendre les prédictions des oracles ; et, à défaut d'« être le plus heureux des hommes », il choisit d'« être le plus malheureux », explique Tirésias, quand Œdipe préfère se mutiler plutôt que de mourir. Sa dignité ultime face au malheur qui l'a rattrapé et accablé est de choisir de vivre comme le devin aveugle, et pourtant voyant, qu'il a si souvent raillé.

La gravité du mythe n'est donc pas supprimée, mais redéfinie à travers la mise en scène de la condition humaine dans *La Machine infernale*.

[Conclusion]

La pièce de Jean Cocteau nous invite donc à prendre au sérieux un mythe qui pourrait nous paraître extrêmement fantaisiste et lui rend hommage à travers une fantaisie plus moderne et comique.

C'est pourquoi il multiplie les anachronismes et les effets burlesques. Cet irrespect apparent prolonge le fonctionnement du mythe, qui se doit d'être une légende dont les éléments fictifs cachent mal une réalité plus profonde.

L'écriture polémique

23

SUJET COMPLÉMENTAIRE

SÉRIE L

En quoi le recueil des *Châtiments* présente-t-il les caractéristiques de l'écriture polémique?

Travail de préparation

Lire le sujet

Ce sujet se présente sous une forme brève, interrogative ; il nécessite de connaître les caractéristiques de l'écriture polémique et d'expliquer en quoi l'œuvre est polémique.

La polémique se définit comme une dénonciation virulente, un réquisitoire marquant l'indignation, et exploitant toutes les ressources de la langue : dénonciation violente, satire, ironie, caricature, pamphlet...

Il faut déterminer ce qui, dans le texte, renvoie les *Châtiments* à cette écriture, ce style, cette intention.

Élaborer un plan

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Une dénonciation.

- a. L'intention affirmée dans la « Préface ».
- b. Une structure symbolique.
- c. Un violent réquisitoire.

2. Les armes de la satire.

- a. L'ironie.
- b. La caricature.
- c. La moquerie.

3. La poésie au service de la condamnation.

- a. L'écriture pamphlétaire.
- b. Épique et grotesque.
- c. L'amplification.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, s'il y en a une, les expliciter, et annoncer le plan.

Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

❑ Corrigé

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Péguy écrivait qu'« il n'y a pas dans les livres de l'humanité un seul livre qui soit certainement aussi pamphlétaire, aussi polémique [...] que les *Châtiments* ». Hugo, qui s'est toujours battu pour la justice et la liberté, y dénonce en effet clairement le règne de Louis-Napoléon Bonaparte, et la façon dont il prit le pouvoir. Le ton oscille entre dénonciation virulente et satire.

On peut se demander, de ce point de vue, en quoi le recueil des *Châtiments* est caractéristique de l'écriture polémique. La polémique consiste en effet à porter une dénonciation violente, établir un réquisitoire envers un État, une situation que l'on réprouve.

On remarque d'emblée une intention de dénonciation dans l'œuvre. Celle-ci passe par la satire, et met la poésie à son service.

[Une dénonciation]

Hugo annonce d'emblée, dans sa « Préface » aux *Châtiments*, son intention de dénoncer ce régime qui ne lui convient pas, ce règne de Louis-Napoléon Bonaparte. Toute la structure du recueil atteste ce refus. Sa dénonciation va donc s'exprimer sous une forme des plus virulentes.

Lui qui affirme en effet « avoir combattu sous toutes les formes, toutes les idées d'arbitraire, de despotisme, d'hypocrisie », pense aux générations futures qui ne comprendraient pas que, « dans ce pays-là, il ait été fait des lois pour protéger ce que toutes les lois humaines, d'accord avec toutes les lois divines, ont dans tous les temps appelé crime ». Ce dernier terme, fortement marqué, donne le ton et marque la violence du propos, d'autant que, juste avant, l'auteur avait dressé une liste des « crimes », qui compte « le guet-apens », « le vol », « le meurtre »...

De fait, toute la structure de l'ouvrage va illustrer cette dénonciation : le mouvement s'effectue en effet de « nox » à « lux », de la nuit à la lumière,

du coup d'État à la République. Les six premiers livres prennent en outre pour titre des déclarations de l'empire : « la société est sauvée » ; « l'ordre est rétabli » ; « la famille est restaurée » ; « la religion est glorifiée » ; « l'autorité est sacrée » ; « la stabilité est assurée ». Cette ironie ouverte marque en tout cas le thème de l'ouvrage et le ton employé.

La critique, de fait, s'effectuera de façon crue, directe, virulente : Hugo n'hésite pas à employer une tonalité pathétique pour émouvoir son lecteur : « Paris tremblant » (« Nox », V). Il accuse Louis-Napoléon Bonaparte de se servir du nom de son glorieux aïeul. Dans « Confrontations » (I, 15), les termes sont crus : « meurtrier », « égorgé », « poignardé », « bourreau », et désignent les assassins de la « probité, pudeur, raison, vertu », de l'Église, la « Justice »... Elles ont été brisées par les institutions du régime de Louis Bonaparte.

Le projet des *Châtiments* est donc très clair : Hugo va critiquer et dénoncer le coup d'État et le règne de Louis Bonaparte, grâce à tous les ressorts du langage et de la poésie.

[Les armes de la satire]

Le recueil exploite toutes les ressources de la satire, qu'il s'agisse de l'ironie, de la caricature, de la moquerie.

On rencontre l'ironie, on l'a vu, dans l'exploitation des déclarations de l'empire par Hugo. Mais on la retrouve également au cœur des poèmes. Ainsi, les « temps miraculeux » évoqués dans « Éblouissements » (VI, 5) sont à prendre à contre-pied, puisqu'ils sont miraculeux par l'énormité des monstruosité qu'ils proposent : « L'arsenic indigné dénonçant la morphine » en est un exemple métaphorique. Les métaphores et les images renforcent l'ironie, en introduisant une langue noble pour désigner des réalités triviales :

« Il s'est, le sabre en main, rué sur son serment ;
Il a tué les lois et le gouvernement »

De plus, nous trouvons de nombreuses caricatures dans les *Châtiments*, les membres du gouvernement sont désignés par des noms de brigands et de criminels, lorsqu'ils ne sont pas représentés sous la forme de bouffons de comédie. Ainsi, dans « la Reculade » (VII, 2) le poète s'écrie : « Cartouche règne » ; il avait déjà effectué ce rapprochement dans « Cette Nuit-là » (I), où il est dit que Louis Bonaparte rêve « d'attacher // Le nom de Bonaparte aux exploits de Cartouche » ; ses fidèles sont des « Myrmidon » (« Nox », IV). Ils adorent « Mandrin chez son concierge, // Falstaff allume un punch, Tartuffe brûle un cierge » (« Nox »). À travers l'emploi de ces désignations, le ton de Hugo se veut acéré, et sans concession : il accuse les personnes au pouvoir et celles qui les cautionnent d'être respectivement des assassins et des valets.

Enfin, il se moque ouvertement de Louis Bonaparte, en le plaçant en permanence en comparaison avec son illustre aïeul, et la mise en balance ne pèse certes pas en sa faveur ! La troisième pièce de « Nox » évoque « Napoléon I^{er} et Napoléon le Petit », offrant la parole à ce dernier : « Nous nous partagerons, mon oncle et moi, l'histoire ; [...] Je me sers de son nom, splendide et vain tapage [...] Le nain grimpe au géant ! [...] Je me cramponne à lui ! »

Il le qualifie de « nain immonde » (VI, 1), et le considère comme le « singe » de Napoléon I^{er}. On le voit, Hugo n'hésite pas à employer des termes forts, insultants, qui témoignent de son mépris pour « Napoléon le Petit » et ses sbires.

[La poésie au service de la dénonciation]

Hugo n'hésite pas à recourir au pamphlet acéré, il mêle épique et grotesque, et se sert de son procédé fétiche, l'amplification, pour la mettre au service de la condamnation.

Les sentences hugoliennes sur le compte de Louis Bonaparte sont particulièrement acérées : « Dogue aboyant, dragon farouche, hydre en colère ; // Taupé aux jours du danger ! » (II, 6). Son « âme » est « horrible et fausse » (« Nox », 5). Le poète exprime ce qu'il pense de l'arrivée au pouvoir de cet individu : « L'on n'était qu'une espèce // De perroquet ayant un grand nom pour perchoir ; // Pauvre diable de prince [...] // On s'attable au pouvoir et l'on mange la France. // C'est ainsi qu'un filou devient homme d'État. »

On retrouve la comparaison avec l'oncle illustre : Napoléon III s'est servi de son nom et de la gloire qui lui est attachée. Le terme de « perroquet » est une variante du « singe » évoqué plus haut, et Hugo l'accuse ouvertement d'être un « filou » parvenu qui se soucie de son bien-être et non de celui du peuple.

Hugo mêle également épique et grotesque, fidèle à sa conception de l'art, qui doit exploiter tous les registres. « Les deux Napoléon s'unissent en diph-tongue » (III, 8) ; là aussi, le sublime et le grotesque s'entremêlent. Dans ce même texte, le poète évoque un système de valeurs inversé : « Plus on s'aplatira, plus on prospérera ». Le ton devient solennel :

« Et partout le néant prévaut ; pour déchirer
Notre histoire, nos lois, nos droits ; pour dévorer
L'avenir de nos fils et les os de nos pères,
Les bêtes de la nuit sortent de leurs repaires. »

Cette gravité du poète, cette lenteur, cette majesté, ces valeurs (le respect des liens familiaux, il faut travailler à un bon avenir pour ses « fils » en respectant ce qu'ont édifié les « pères ») s'opposent aux grimaces et aux courbettes serviles des notables avides de servir Louis Bonaparte.

C'est la poésie hugolienne tout entière qui va s'élever contre ce personnage et ses crimes. Les accumulations chères au poète vont surenchérir au sujet de la bassesse du souverain, « traître, abject, frissonnant, blême ». De même, son « trône a trois degrés : parjure, meurtre et vol » (III, 1). L'amplification est mise au service de la dénonciation du misérable :

« Contemple l'embryon !
L'infiniment petit, monstrueux et féroce !
Et, dans la goutte d'eau, les guerres du volvoce
Contre le vibrion » (III, 5).

On va de plus en plus loin dans l'infiniment petit, du visible à l'invisible, pour en montrer la bassesse et le peu d'importance. L'emploi de l'oxymore, qui unit syntaxiquement deux termes désignant des réalités opposées, doit choquer le lecteur : Hugo évoque ainsi « la perfection de ces gredins immondes » (VI, 5).

[Conclusion]

Hugo met donc toutes les ressources de son art au service de la dénonciation du règne de Louis Bonaparte, auquel il n'épargne rien, ni les quolibets, ni les sarcasmes, ni la satire. Il en fait un pantin, imitateur de son oncle illustre. Ces ressources sont mises au service de la condamnation de ce régime par le poète.

C'est en cela que les *Châtiments* constituent une œuvre polémique, mais leur richesse ne les cantonne pas à cela : il s'agit également d'une œuvre romantique et, avant tout, d'une œuvre poétique exploitant toutes les ressources de l'art.

Une œuvre romantique

24

SUJET COMPLÉMENTAIRE

SÉRIE L

Le recueil des *Châtiments* constitue-t-il une œuvre romantique ?

☐ Travail de préparation

Lire le sujet

Ce sujet se compose d'un énoncé très bref, qui pose une question à laquelle vous devez répondre en ayant une vision analytique du problème. Le problème soulevé par le sujet est de savoir si, oui ou non, le recueil des *Châtiments* peut être considéré comme une œuvre romantique : il convient donc, au brouillon, que vous retraciez les grandes lignes de ce mouvement littéraire (qui a connu son heure de gloire dans la première moitié du XIX^e siècle) extrêmement complexe.

Voici quelques pistes de réflexion :

- Les romantiques prônent la liberté dans tous les arts et refusent la séparation rigide des mouvements, écoles, genres, styles, et entre les arts mêmes.
- Les romantiques éprouvent le sentiment d'être en désaccord avec le monde, souffrent d'être incompris, mais se plaisent à cette tristesse. On parle à leur sujet de « mal du siècle ».
- Ils privilégient la nature par rapport à la culture, le sentiment par rapport à la raison, l'individu par rapport à la société, l'affectivité par rapport à la logique.
- Les poètes romantiques se sentent les prophètes de leur temps. Avec le romantisme émerge un retour à la religion.

Fort de ces éléments, il s'agit pour vous de déterminer si les *Châtiments* constituent une œuvre romantique.

Élaborer le plan

Le travail de rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Un sujet et des thèmes romantiques.

- a. Un sujet historique et social.
- b. L'importance de la nature.
- c. La poésie de l'enfance.

2. Mais Hugo est en marge de l'individualisme romantique.

- a. L'intérêt pour toute une nation.
- b. L'absence de « mal du siècle ».

3. Des caractéristiques romantiques.

- a. Une inspiration romantique.
- b. La poétique de l'excès.
- c. La mission sacrée du poète.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, s'il y en a une, les expliciter et annoncer le plan.

Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

Corrigé

Attention ! Les indications données entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas apparaître dans votre rédaction.

[Introduction]

Les *Châtiments*, recueil de pièces poétiques variées (on y trouve des épopées, des chansons, des odes...), dénoncent la prise du pouvoir, grâce au coup d'État du 2 décembre 1851, par Louis-Napoléon Bonaparte, ou Napoléon III. Mais cette œuvre dépasse cet objectif bien précis et prend une dimension, un souffle, bien supérieurs. Hugo y mêle les genres, les tonalités, il multiplie les moyens dont il dispose pour dénoncer l'empire, il se lance dans des évocations épiques.

En fait, on peut se demander si les *Châtiments* ne sont pas une œuvre romantique, tant elle paraît en manifester toutes les caractéristiques.

Certes, son sujet et les thèmes développés sont caractéristiques du romantisme. Mais Hugo reste cependant en marge de l'individualisme

romantique. Son écriture se place tout de même, par son excès et son inspiration divine, dans la droite ligne de ce mouvement littéraire.

[Un sujet et des thèmes romantiques]

Avant de pouvoir dégager l'appartenance d'une œuvre à un mouvement littéraire particulier, on doit observer la matière traitée et la façon dont elle l'est. Or les *Châtiments* se placent d'ores et déjà dans la thématique romantique, en exploitant ses leitmotive. Ainsi, le point de départ en est historique et social, mais la nature est omniprésente. On constate également qu'une poésie de l'enfance, née avec les romantiques et développée par Hugo dans de nombreux ouvrages, émerge dans le recueil.

Le point de départ des *Châtiments* se situe dans la dénonciation du coup d'État du 2 décembre 1851 et du retour à l'empire qui suivit. Hugo l'indique clairement dans sa « Préface » : « Quoi que fassent ceux qui règnent chez eux par la violence et hors de chez eux par la menace, quoi que fassent ceux qui se croient les maîtres des peuples et qui ne sont que les tyrans des consciences, l'homme qui lutte pour la justice et la vérité trouvera toujours le moyen d'accomplir son devoir tout entier. » Ce devoir, l'écrivain l'accomplit avec ses propres armes, les mots, et cet engagement pour la liberté rapproche son œuvre du mouvement romantique, mouvement de toutes les libertés. Hugo disait d'ailleurs « avoir défendu sous toutes les formes, toutes les idées de liberté, de justice, d'humanité ». De fait, on trouve dans le recueil cette idée que l'art, la pensée humaine, sont les défenseurs des libertés, comme en témoigne cet extrait de « L'art et le peuple » :

« L'art, c'est la pensée humaine
Qui va, brisant toute chaîne ! »

Les *Châtiments*, cri de révolte, ont donc un sujet social et historique, et se veulent un cri de dénonciation de la tyrannie de Louis-Napoléon Bonaparte.

La Nature apparaît cependant, dans de grandes envolées poétiques ; elle joue un rôle dans cette dénonciation, et se caractérise par sa puissance, sa force. C'est à ses éléments que Hugo compare les « Morts du 4 décembre » :

« Et le soir vous sentiez [...]
Ainsi que l'Océan sent remuer ses ondes,
Se soulever en vous mille vagues profondes »

La force, le courage trouvent leur plus belle représentation dans ces éléments naturels. La Nature est le témoin permanent des massacres de l'empire : Hugo évoque ainsi les astres dans « Carte d'Europe », jouant sur les couleurs du crépuscule :

« La lune chaque nuit se lève en un suaire
Le soleil chaque soir se couche dans du sang »

L'accent est en outre mis sur l'aspect sauvage de cette nature et sa grandeur, ce qu'elle a d'immense, ce qui est typique de l'évocation romantique de la nature :

« Fleurs sauvages de la ravine [...]

Ô ronces farouches des bois [...]

Monts sacrés, hauts comme l'exemple »

L'évocation de la Nature, témoin muet des horreurs de ce règne, qui garde sa majesté en toutes circonstances, occupe donc une place prépondérante dans le recueil, qu'elle rattache ainsi au romantisme.

Hugo développe également la poésie de l'enfance, qui avait commencé avec les romantiques, mais de manière superficielle, par de simples allusions. Hugo exploite cette thématique dans les *Châtiments*, par allusions, comme dans « Nox » :

« La mère qui semblait montrer son enfant mort,

Cheveux blancs, tête blonde, au milieu des squelettes »

La fragilité de l'enfant met en exergue l'horreur de ces massacres, où des innocents sont assassinés. L'image de l'enfant permet d'inspirer de la pitié au lecteur, frappé par cette injustice. Hugo ira plus loin, consacrant tout un poème à l'enfant mort, sacrifié injustement à l'empire : il s'agit de « Souvenirs de la nuit du 4 », dans lequel on insiste sur la fragilité et l'innocence de la pauvre victime :

« Sa bouche,

Pâle, s'ouvrait ; la mort noyait son œil farouche ;

Ses bras pendants semblaient demander des appuis. »

La douleur de la grand-mère renforce le pathétique de la scène, par l'emploi d'un vocabulaire simple, rempli de douleur :

« Il jouait ce matin, là, devant la fenêtre !

Dire qu'ils m'ont tué ce pauvre petit être !

Il passait dans la rue, ils ont tiré dessus.

Monsieur, il était doux et bon comme un Jésus. »

Le réquisitoire hugolien prend alors plus de force, d'ampleur, face à l'injustice de la mort d'innocents, puisque « dans la rue », « on en tuait d'autres ! » Hugo exploite donc les ressources thématiques chères aux romantiques, ce qui apparente les *Châtiments* à une œuvre romantique.

[Mais Hugo est en marge de l'individualisme romantique]

Hugo se démarque cependant du mouvement romantique dans la mesure où ses représentants privilégient l'individu par rapport à la société, et il se situe également en marge du « mal du siècle ».

Le romantique exaltait l'individu, épanchait ses sentiments, ses souffrances, et en faisait le fond de ses propos. Hugo, au contraire, chante le malheur de tout un peuple, toute une société, qu'il veut protéger avec ses propres moyens, c'est-à-dire ses mots, qu'il emploie comme des armes, et par l'esprit, qui demeurera toujours libre. En parlant de l'art, il assure au peuple, dans « l'Art et le peuple » :

« Peuple esclave, il te fait libre ;

Peuple libre, il te fait grand ! »

Hugo parle donc au peuple, au nom du peuple, dans l'intérêt du peuple, et se démarque en cela du romantique, individu solitaire et égocentrique, centré sur ses difficultés personnelles, son mal de vivre. Le chant de Hugo s'élève au contraire comme un moteur de la dynamique sociale, il veut faire changer les choses, et crie au peuple : « Lève-toi ! »

En outre, le romantique se sent en désaccord avec le monde. Il souffre d'être incompris mais, en même temps, revendique sa solitude et sa différence. De fait, il se plaît dans sa souffrance, et se complaît à l'évoquer, à la méditer. Hugo, au contraire, s'il se sent en marge de la société telle qu'elle est, si le régime politique ne lui convient pas, s'il est exilé, ne va pas évoquer cet abandon, cette souffrance avec complaisance. Il va tout faire pour que les choses ne restent pas ce qu'elles sont. Ses mots vont être des armes, des couperets. Il n'est pas d'accord, et le dit clairement, sans embarras. Napoléon III est ainsi un « faquin » qui n'arrivera jamais à la cheville de Napoléon I^{er}, même si « le nain grimpe au géant ». Il va même jusqu'à remercier avec beaucoup d'ironie, après son exil, cet empereur abhorré, car c'est à lui qu'il doit l'inspiration des *Châtiments* :

« Écoute, je te dois, Sire, un remerciement.

Sans toi, [...] je n'aurais pas écrit cette œuvre juste ;

Sans toi, je n'aurais pas montré la haine auguste

Que le méchant inspire au vers mystérieux »

Au contraire des romantiques, donc, et dans son isolement forcé, Hugo se lance dans l'action, et les mots ne sont pas seulement une source d'épanchement, mais un moyen d'action, une exhortation également, un exemple à suivre.

[Des caractéristiques romantiques]

Cette écriture tantôt acérée, tantôt pathétique, présente des caractéristiques propres au romantisme, tout d'abord dans le style et l'inspiration, puis dans l'excès affiché, enfin par la mission sacrée dont le poète est investi.

Les *Châtiments* sont une œuvre romantique dans la mesure où presque tous les genres poétiques y sont représentés, de l'ode à l'épopée, en pas-

sant par la chanson (VI, 4) ou la fable (III, 3), l'hymne, le chant religieux (« Hymne des transportés », VI, 3). Le poète emploie alexandrins, octosyllabes, heptasyllabes (vers de sept syllabes)... Hugo y affirme en outre sa filiation avec les grands anciens (Juvénal en particulier), et ne néglige pas les références antiques et mythologiques : Pompée, Cyrus, Caton d'Utique, Scipion, Périclès... Enfin, il introduit dans ses vers toute la liberté romantique, n'hésitant pas à employer des rejets (ainsi, dans « Souvenirs de la nuit du 4 » : « on entendait des coups // de fusil ». L'élément rejeté se trouve mis en relief), des trimètres (« À bas l'esprit ! // À bas le droit ! // Vive l'épée !)... Ce sont les romantiques qui ont développé l'usage de ces discordances rythmiques, dans leur désir de liberté en poésie et dans l'art en général. En ce sens, ce recueil est romantique. De plus, l'écriture y est excessive, insistant sur ce qu'il y a d'énorme, de grand. Pour donner plus de force à ses propos, Hugo n'hésite pas à employer un lexique violent, cru, et à en accentuer l'effet par des procédés d'accumulation. Ainsi, pour rendre l'horreur plus perceptible, il multiplie les termes forts, précis, dans « Nox » : « Les morts sabrés, hachés, broyés par le canon » ; « Éventrés, balafrés, le visage fouetté » ; « Livides, stupéfaits, immobiles, pensifs ». L'accumulation des adjectifs provoque un grossissement de la réalité désignée, que l'on souhaite la plus précise (et la plus visuelle, la plus marquante) possible. L'évocation de la nature joue ici aussi un rôle et s'accorde avec les sentiments éprouvés par le poète. L'image est ici violente, hyperbole du deuil :

« Tout à coup, la nuit vint, et la lune apparut
Sanglante, et dans les cieux, de deuil enveloppée,
Je regardais rouler cette tête coupée. »

L'évocation se teinte ici aussi de romantisme.

Enfin, le poète se sent investi d'une mission divine, ainsi qu'il l'indique dans sa « Préface » : « Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu ». On retrouve cette idée à plusieurs reprises dans les *Châtiments*. Le poète se veut libérateur, investi de la puissance divine :

« Ô dieu vivant, mon Dieu ! Prêtez-moi votre force, [...]
Secouant mon vers sombre et plein de votre flamme,
J'entrerais là, Seigneur, la justice dans l'âme
Et le fouet à la main » (II, 7)

Le pouvoir du poète, ce sont ses mots, soufflés par l'inspiration divine. Hugo prévient la réaction d'éventuels détracteurs dans « Joyeuse Vie » : « – Bah ! Le poète ! Il est dans les nuages ! – // Soit. Mais le tonnerre aussi. » On a ici un jeu sur le mot « nuages », pris au sens propre et figuré. Hugo affirme la puissance du verbe divin dont le poète est la voix prophétique.

[Conclusion]

On voit donc que si les *Châtiments* ne reflètent pas la personnalité d'un poète qui serait un romantique solitaire et détaché du monde et de ses aléas, l'œuvre est néanmoins romantique par les thèmes qu'elle traite (nature, enfance, histoire) et sa façon de les traiter. De plus, le poète est investi d'une fonction divine, et la puissance de sa voix naît de son statut de prophète.

L'auteur l'affirmait : « L'homme qui lutte pour la justice et la vérité trouvera toujours le moyen d'accomplir son devoir tout entier. » Lui a accompli le sien jusqu'au bout, par-delà l'exil, figure solitaire, romantique...

Un plaidoyer pour le peuple

25

SUJET COMPLÉMENTAIRE
SÉRIE L

En vous référant avec précision au texte des *Châtiments*, vous montrerez en quoi ce recueil poétique est un plaidoyer pour le peuple.

Travail de préparation

Lire le sujet

Ce sujet, assez bref, pose le problème des objectifs des *Châtiments* : ce recueil défend la cause du peuple, il s'agit de montrer de quelle façon le poète agit pour ce peuple, en citant précisément le texte. On exploitera entre autres les ressources du pathétique, du réquisitoire.

Élaborer le plan

Votre rédaction doit s'appuyer sur un plan détaillé.

1. Un tableau pathétique.

- a. Le peuple victime.
- b. Le peuple assassiné.
- c. Le désir de le sauver.

2. Un appel au réveil.

- a. Hugo condamne le peuple.
- b. Il l'exhorte au réveil.

3. Les moyens employés pour la défense du peuple.

- a. L'art entre le peuple et le poète.
- b. Un réquisitoire virulent.

Rédiger

L'introduction doit présenter le sujet et la citation, s'il y en a une, les expliciter et annoncer le plan.

Chaque sous-partie doit correspondre à un paragraphe, contenant un argument développé et plusieurs exemples.

Entre chaque partie, il faut ménager des transitions explicites.

Enfin, la conclusion doit tirer le bilan de la réflexion et l'élargir.

❑ Corrigé

Attention ! Les indications données entre crochets ne sont qu'une aide à votre lecture et ne doivent pas apparaître dans votre rédaction.

[Introduction]

Le peuple est l'un des personnages principaux des *Châtiments* : Hugo parle du peuple, pour le peuple, ce peuple qu'on retrouve à chaque instant, en arrière-plan, peuple de souffrance, peuple de misère, peuple délaissé par l'homme qui est responsable de cet état de fait : son souverain. Hugo va se lancer dans la défense de ce peuple, au nom duquel il va parler, en qualité de poète, ce qui constitue un lien entre les hommes et la parole divine. On doit alors se demander en quoi ce recueil poétique est un plaidoyer pour le peuple. Nous verrons dans un premier temps que Hugo brosse un tableau pathétique de ce peuple, qu'il appelle également à se réveiller, à agir. Enfin, nous verrons quels moyens le poète met en œuvre pour assurer la défense de ce peuple.

[Un tableau pathétique]

Hugo trace de manière évidente un tableau pathétique du peuple, qu'il présente comme une victime, et finalement assassiné. Il témoigne enfin de sa volonté de le sauver.

Le peuple est d'abord victime de mensonges, de la misère : « Ce peuple en larmes, triste, et que la faim déchire, // Doit être satisfait puisqu'il vous entend rire // Et qu'il vous voit danser ! » (III, 9). La détresse du peuple est mise en relief par le contraste avec l'insouciance du souverain.

Il est également assassiné : « Soldats, fusillez-moi ce vieux ! // Tuez-moi cet enfant ! Qu'est-ce que cette femme ? // C'est la mère ? Tuez ! » (« Nox », 1).

Des innocents sont donc massacrés en toute conscience : les soldats savent qui sont leurs victimes. Leur innocence est également soulignée par la grand-mère de l'enfant mort (II, 3) : « Pourquoi l'a-t-on tué ? Je veux

qu'on me l'explique. // L'enfant n'a pas crié Vive la République. » Hugo insiste sur l'innocence de ces victimes, pour mettre en relief la violence de ce qui est une boucherie. De plus, ce peuple n'a pas les moyens de se défendre, il « est sans fusils », « sans cartouches ».

Quelqu'un doit donc protéger ce peuple, prendre sa défense ; le poète va jouer ce rôle.

Il affirme ce désir de façon explicite : « Ô peuples douloureux, il faut bien qu'on vous venge ! » C'est lui qui, animé du pouvoir divin, va éveiller les consciences :

« J'entrerais là, Seigneur, la justice dans l'âme
Et le fouet à la main ; [...]

Pareil aux noirs vengeurs devant qui l'on se sauve,
J'écraserai du pied l'ancre et la bête fauve,
L'empire et l'empereur »

Mais, pour ce faire, il va falloir parfois brutaliser ce peuple qui est également victime de sa lâcheté, afin qu'il s'élève, se soulève et agisse.

[Un appel au réveil]

Hugo en effet, en condamnant la lâcheté du peuple, va tenter de le pousser à l'action. S'il en est là, c'est aussi parce qu'à un moment il a fermé les yeux, a accepté au lieu de faire preuve de force et de courage.

« Ô peuple des faubourgs, je vous ai vu sublime.
Aujourd'hui vous avez, serf grisé par le crime,
Plus d'argent dans la poche, au cœur moins de fierté. [...]
Mangez, moi je préfère,
Ton pain noir, liberté ! » (I, 10)

Si le peuple est mis en servitude, c'est donc en partie par sa faute. Mais non content de sa lâcheté passée, il la reproduit dans le présent ! Ainsi, il n'y a aucune action de masse, où tous sont solidaires. Seuls quelques-uns tentent, et sont punis :

« Ces femmes qu'on envoie aux lointaines bastilles,
Peuple, ce sont tes sœurs, tes mères et tes filles !
Ô peuple, leur forfait, c'est de t'avoir aimé !
Paris sanglant, courbé, sinistre, inanimé,
Voit ces horreurs et garde un silence farouche. » (VI, 2)

Hugo ne perd cependant pas espoir : ce peuple qu'il exhorte va finir par se réveiller ! Il l'appelle en tout cas à le faire :

« Lazare ! Lazare ! Lazare ! // Lève-toi »

La référence à Lazare indiquerait-elle qu'il faudrait un miracle ? Mais Hugo, investi du pouvoir divin, poète prophète, veut y croire. Il emploie pour cela toutes les ressources de son art.

[Les moyens employés pour la défense du peuple]

C'est son art qui va redonner foi au peuple, que Hugo va tenter d'éveiller au moyen d'un réquisitoire virulent.

Au moyen de sa poésie, Hugo veut redonner espoir et volonté au peuple, dont la dignité dépend de la liberté. De fait, « L'art, c'est la pensée humaine // Qui va brisant toute chaîne ! »

Hugo avertit les despotes : « Ô tyrans ! Le peuple chante // Comme le lion rugit ! » Le poète a donc malgré tout foi dans le peuple, dont le réveil est proche. L'espoir est là, bien vivant : « Personne n'est tombé tant qu'un seul est debout [...] // Toute une nation [...] vit dans le dernier front qui ne veut pas plier [...] // Et ce qui brise un peuple avorte aux pieds d'un homme. » Il va tenter de l'aiguillonner par un violent réquisitoire.

Pour cela, il n'hésite pas à employer des termes marqués, à forte connotation péjorative, pour désigner l'empereur, « ce criminel flagrant », qu'il s'ingénie à ridiculiser et accuser, le désignant comme un « singe », un « perroquet » de son oncle illustre, et qui « sera Napoléon le Petit dans l'histoire // Ou Cartouche le Grand ». Ce meurtrier doit donc éveiller l'indignation d'un peuple appelé à se révolter.

[Conclusion]

Hugo met donc toutes les ressources de son art dans la condamnation de Louis-Napoléon Bonaparte, dans l'espoir de réveiller la fierté de son peuple. Celui-ci doit retrouver sa liberté pour regagner sa dignité, car c'est en partie sa lâcheté qui l'a mis dans cette situation. Hugo va le peindre de façon pathétique afin de faire naître la pitié du lecteur.

Ses efforts n'auront pas été vains : le Second Empire s'effondre le 4 septembre 1870.

Index thématique

Les chiffres renvoient aux numéros des sujets corrigés.

Amour	1, 9, 10, 14
Art (artiste)	7, 8
Autobiographie	17, 18, 19
Civilisation	2, 4, 21, 22
Comique (burlesque)	22
Culpabilité	17, 18, 19
Danse	12
Description	10, 11, 12, 13, 14
Dieu	16, 21, 22
Éducation	3, 6, 7, 8
Femme	1, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Histoire	21, 23, 24, 25
Humanité	2, 3, 4, 6, 19, 21, 25
Hypocrisie	1, 7
Langage	10, 15, 20
Liberté	3, 4, 8, 10, 23, 24, 25

Mensonge	16, 17, 18, 19
Mort	9, 21
Mythe	20, 21, 22
Nature	4, 16
Personnage	11, 12
Poésie	9, 11
Rencontre	11
Révolte	16, 23, 24, 25
Roman	14, 15
Servitude	4, 6, 7, 23, 24, 25
Société	3, 6, 7, 10, 14, 15, 19
Théâtre	7, 20, 21, 22
Tragédie	21
Vérité	17, 18, 19
Voyage	2, 4, 5

Index des auteurs

Les chiffres renvoient aux numéros des sujets corrigés.

Brassens, Georges (1921-1981)

9

Auteur de chansons poétiques, pleines de verve et non conformistes, il a occupé pendant trente ans une place à part dans le monde artistique, dans le cœur de ses amis et de son public. Son succès semble d'ailleurs traverser les modes et le temps.

Si vous n'en écoutez qu'une : *Chanson pour l'Auvergnat*.

Si vous avez plus de temps : *Le Gorille*, *Les Trompettes de la renommée*.

Cocteau, Jean (1889-1963)

22

Artiste français dont le talent multiforme s'est exprimé dans des poèmes, des romans, des drames, des films, ainsi que des dessins, des décors de théâtre et de ballet.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *La Machine infernale*.

Si vous avez plus de temps : *Les Enfants terribles*.

Cohen, Albert (1895-1981)

1

Écrivain suisse d'expression française, il joue un rôle dans les organisations sionistes, à la SDN puis à l'ONU. Il est l'auteur de nombreux romans rédigés dans une langue baroque, inattendue, originale.

Si vous n'en lisez qu'un : *Belle du Seigneur*.

Si vous avez plus de temps : *Mangeclous*.

Daudet, Alphonse (1840-1897)

10

Rattaché à l'école naturaliste, cet écrivain français mêle pourtant dans son œuvre la fantaisie et la peinture réaliste de la vie quotidienne. Il est l'auteur de romans, mais surtout de contes et de nouvelles.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Les Lettres de mon moulin*.

Si vous avez plus de temps : *Le Petit Chose*.

Fontenelle, Bernard Le Bovier de (1657-1757)

2

Neveu de Corneille, membre de l'Académie des sciences, il eut une réputation de bel esprit et dut surtout sa célébrité à ses traités de vulgarisation scientifique ; mais ce fut aussi un vrai philosophe et il inventa l'histoire littéraire.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Entretiens sur la pluralité des mondes*.

Gracq, Julien (né en 1910)

11

Julien Gracq est un écrivain profondément original et difficile à situer : il a écrit des poèmes en prose, des romans marqués par le surréalisme et des études critiques sur la littérature.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Le Rivage des Syrtes*.

Si vous avez plus de temps : *Un balcon en forêt*.

Issu de famille modeste, il dut quitter le collège à quatorze ans pour gagner sa vie. Auto-didacte, il passa le baccalauréat, l'École normale supérieure et, une fois agrégé, il se partagea entre l'écriture, le journalisme et l'enseignement.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Journal d'un homme de quarante ans*.

Si vous avez plus de temps : *Changer la vie*.

Il a dominé l'entre-deux guerres par son théâtre, caractérisé par la diversité de ses sujets, la fantaisie spirituelle et précieuse, même pour exprimer le tragique de l'homme aux prises avec la fatalité.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Électre*.

Si vous avez plus de temps : *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

Poète, romancier, dramaturge, essayiste, peintre, philosophe et historien, ce génie protéiforme a également eu une influence politique considérable sur son siècle, en s'opposant au règne de Napoléon III, depuis son exil de Jersey.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Les Châtiments*.

Si vous avez plus de courage : *Les Misérables, Les Contemplations, Notre-Dame de Paris*.

Il est l'auteur de récits relatant ses voyages au Canada, jetant les bases d'une réflexion ethnologique, dans une perspective philosophique et polémique.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Mémoires de l'Amérique septentrionale*.

Écrivain français, il cherche à traduire dans ses romans la diversité du vivant dans ses manifestations les plus quotidiennes et les plus insolites, multipliant les recherches d'écriture.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Le Procès-verbal*.

Si vous avez plus de temps : *Onitsha*.

Cultivant tous les genres littéraires, poésie, roman, chronique, théâtre, journal intime, histoire, il est surtout un maître de la nouvelle. Également grand voyageur et diplomate, il fut le peintre mondain et sceptique de la vie moderne.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Ouvert la nuit*.

Si vous avez plus de temps : *Venises*.

Membre de l'Académie, ce poète dramatique français fut probablement, au tournant du siècle, l'auteur le plus adulé des lettres françaises. Il fut l'homme des triomphes avec ses drames héroïques.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Cyrano de Bergerac*.

Si vous avez plus de temps : *L'Aiglon*.

Écrivain et philosophe de langue française, il a poursuivi dans la quête de lui-même le secret du bonheur des autres et de leur compréhension mutuelle. Cette recherche d'une

harmonie entre les hommes s'exprime par la critique des fondements d'une société corruptrice.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Les Confessions*.

Si vous avez plus de temps : *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Émile*, *Du Contrat social*.

Sarraute, Nathalie (née en 1900)

8, 13

Son refus de la psychologie traditionnelle et sa recherche des sensations à l'état naissant la situent parmi les initiateurs du « nouveau roman ».

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Le Planétarium*.

Si vous avez plus de temps : *Enfance*.

Zola, Émile (1840-1902)

14, 15, 16

Romancier et critique d'art, chef de l'école naturaliste, il a voulu appliquer à la description des faits humains et sociaux la rigueur scientifique. Il a écrit une longue série de romans qui constituent l'« histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » : *Les Rougon-Macquart*. Il a également pris parti de manière décisive dans l'affaire Dreyfus.

Si vous ne lisez qu'une œuvre : *Germinal*.

Si vous avez plus de temps : *L'Assommoir*, *Au Bonheur des Dames*, *La Curée*.

Lexique méthodologique

A

alexandrin	vers de douze syllabes comprenant une césure après la sixième, ou, dans le cas de l'alexandrin romantique, une césure après la quatrième et la huitième syllabe.
allitération	répétition d'une consonne ou d'un groupe de consonnes.
anachronisme	procédé qui consiste à prêter à une époque des mœurs, des costumes ou un langage qui ne sont pas les siens.
amplification	procédé de style qui consiste à donner de plus en plus d'importance à une phrase, un rythme ou une idée.
analytique	se dit d'un plan qui progresse par approfondissements successifs d'une même idée. Le plan analytique est en général opposé au plan dialectique.
anaphore	répétition d'un même mot ou d'une même expression, au début de plusieurs membres de phrases successifs.
anticipation	<i>voir à prolepse.</i>
antithèse	figure de style opposant tout en les rapprochant deux idées ou expressions, pour en faire mieux ressortir le contraste. Se dit aussi d'une thèse opposée.
antiphrase	procédé de style, utilisé dans l'ironie, qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre.
argumentation (texte argumentatif)	raisonnement qui cherche à appuyer ou à détruire une opinion.
assonance	répétition d'un même son vocalique à l'intérieur d'une phrase ou d'un vers.

B

burlesque	tonalité comique où l'on utilise des termes vulgaires, amusants, pour traiter de sujets nobles et sérieux.
------------------	--

C

caricature	représentation qui donne une image déformée de façon significative, burlesque, outrée.
causalité	relation logique de cause à conséquence.
champ lexical (réseau lexical)	ensemble de mots qui se rapportent à une même notion. Le réseau lexical est composé des champs lexicaux complémentaires ou opposés d'un texte.

comparaison	image qui rapproche deux champs lexicaux, celui du comparé et celui du comparant, par l'intermédiaire d'un outil de comparaison (« comme »). Elle est annoncée, lorsque le texte explicite les points communs entre les deux domaines avant de l'utiliser. Elle est filée, comme la métaphore, lorsque la suite du texte reprend le réseau lexical du comparant.
connotation	ensemble des sensations, des idées et des images évoquées par un mot dans l'esprit de l'auteur ou du lecteur.
contre-rejet	un mot placé à la fin d'un vers annonce un groupe placé au début du vers suivant.
coupe	pause ménagée dans un vers, à place fixe, après une syllabe accentuée. Un vers dont la coupe est centrale comporte deux hémistiches, et sa coupe prend le nom de <i>césure</i> .

D

dénotation	sens fondamental et permanent d'un mot, par opposition aux valeurs subjectives variables qui constituent sa connotation.
description	évoquant d'un décor, d'un personnage, éventuellement d'une action, qui constitue une pause dans l'évolution chronologique de la narration.
destinataire	personnage, lecteur ou spectateur à qui s'adresse le message.
dialectique	se dit d'une progression critique qui oppose différents points de vue avant de proposer une synthèse ou un dépassement.
diérèse	procédé de versification qui consiste à faire compter pour deux syllabes un ensemble habituellement prononcé d'une seule émission de voix.
discours rapporté	les paroles d'un personnage peuvent être rapportées au discours direct (tirets ou guillemets) sans aucune modification, ou au discours indirect, en subissant une modification de temps et de personne dans une proposition subordonnée (ni tiret, ni guillemets). Le discours indirect libre supprime la contrainte de la subordination, mais reprend la forme du discours indirect.
dramaturgie	ensemble des principes d'écriture d'une œuvre théâtrale ; on parle notamment au XVII ^e siècle de dramaturgie classique.

E

emphase	expression d'une solennité excessive.
enjambement	débordement d'un vers sur le vers suivant.
énonciation (énonciateur)	acte de production de l'énoncé. Les marques de l'énonciation, ou de la présence de l'énonciateur, sont l'utilisation de certains pronoms, modes, adverbes et mots connotés.
énumération	figure de style qui consiste à faire se succéder un grand nombre de groupes juxtaposés.
exemple	fait concret et particulier par opposition à une notion abstraite et générale. On parle d'exemple illustratif quand il vient étayer une idée déjà exprimée, ou argumentatif quand il sert de preuve à lui tout seul.

explicite formellement exprimé, clairement dit. S'oppose à *implicite*.

F

figures de style (de rhétorique) formes particulières et codifiées données à l'expression pour obtenir un certain effet; les métaphores, comparaisons, hyperboles, hypallages, oxymores sont des figures de style.

focalisation le décor, l'action, les personnages peuvent être décrits du point de vue d'un narrateur omniscient, en focalisation zéro, qui sait et voit tout, tel Dieu. Ce peut être aussi à travers le regard d'un personnage en focalisation interne, ou par un narrateur extérieur à l'action, en focalisation externe.

G

gradation figure de style qui consiste en une suite de mots ordonnés du plus faible au plus fort, ou inversement.

H

hémistiché moitié d'un vers.

hyperbole mise en relief d'une idée au moyen d'une expression exagérée.

I

implicite qui n'est pas exprimé, mais sous-entendu. S'oppose à *explicite*.

injonctif type de texte visant explicitement à influencer le destinataire, notamment par l'utilisation du mode impératif.

interrogation voir question.

ironique (tonalité) ensemble d'expressions visant à se moquer de quelque chose ou de quelqu'un, en disant le contraire de ce que l'on pense ou en laissant deviner sa véritable opinion.

L

lexical qui concerne le vocabulaire.

liaison thématique enchaînement ne reposant pas sur un lien logique, mais sur la reprise d'un thème grâce à un même vocabulaire et à des adjectifs démonstratifs de rappel.

lien logique (connecteur ou enchaînement) liaison entre deux idées réalisée grâce à des adverbes ou des conjonctions marquant l'opposition, l'addition, la cause, la conséquence...

locuteur énonciateur d'un message oral. Le destinataire de ce message est l'interlocuteur.

lyrique (tonalité) expression passionnée des émotions ou des sentiments personnels.

M

mélioratif (laudatif) qui présente sous l'aspect le plus favorable.

métaphore image rapprochant deux domaines par analogie, sans terme explicite de comparaison.

métaphore filée	métaphore qui est développée par plusieurs termes et se prolonge dans l'ensemble du texte.
modalisation de la pensée	procédés qui permettent d'affirmer ou d'atténuer une opinion (adverbes, mode conditionnel, etc.).
modalisateurs	termes marquant le degré d'adhésion du locuteur par rapport à son énoncé. Ils indiquent le degré de certitude, de doute, de vérité ou de fausseté que l'émetteur attribue à l'énoncé. Il peut s'agir d'adverbes (sans doute, sûrement...), de verbes (croire, douter...).
monologue	au théâtre, un personnage qui monologue parle seul en scène.

N

narration	type de texte visant à rapporter des événements inscrits dans un déroulement chronologique (le narrateur est celui qui raconte l'histoire).
négation restrictive	adverbe de négation limitant l'étendue d'une action, d'un objet ou d'une personne, comme « ne... que ».

O

occurrence	apparition dans un texte d'un mot ou d'un procédé.
oxymore	figure de style qui rapproche deux réalités apparemment contradictoires.

P

paradoxe	figure de pensée qui énonce une idée contraire à l'opinion courante de manière choquante.
parallélisme	reprise de constructions similaires.
parodie	imitation burlesque d'une œuvre littéraire ou artistique.
péjoratif	qui présente sous un aspect défavorable.
personnification	figure de style par laquelle on attribue à un inanimé les propriétés d'un être animé (homme ou animal).
polémique	qualifie une attitude critique, un débat violent opposant des idées et des hommes.
polyptote	figure qui consiste à employer un même mot plusieurs fois sous des formes diverses.
présent d'actualisation du récit	valeur du présent de narration, destiné à rendre le récit plus vivant.
présent de vérité générale	valeur atemporelle du présent, qui est utilisée dans les proverbes.
présupposé	notions et opinions sous-entendues, mais nécessaires pour justifier une idée ou une thèse.
prolepse	se dit en rhétorique de la réfutation d'une objection par avance. Figure de pensée aussi nommée <i>anticipation</i> .
protagoniste	personnage qui joue un rôle important dans un roman ou une pièce de théâtre.

Q

quatrain	strophe de quatre vers.
question rhétorique (interrogation)	phrase de forme interrogative, mais qui n'attend pas de réponse ; elle est souvent utilisée à des fins persuasives.

R

réalisme	mouvement littéraire de la seconde moitié du XIX ^e siècle, qui recherche la vraisemblance et privilégie le réel, sans éluder ses aspects les plus sordides. Ce mouvement a été suivi du naturalisme de Zola.
redondance	présence de mots et d'idées superflus, déjà exprimés dans le texte.
reformulation	expression d'une pensée étrangère en termes personnels.
réfutation	partie d'un discours qui consiste à détruire les arguments de l'adversaire.
registre de langue (niveau)	le lexique employé par un auteur ou un personnage peut se situer à plusieurs niveaux de langue différents : soutenu ou noble ou encore élevé, courant et familier ou vulgaire. On distingue aussi le style oral ou parlé du style écrit.
rejet	court élément de phrase placé en début de vers, qui appartient pour le sens au vers précédent.
réquisitoire	discours dans lequel on accumule les accusations contre quelqu'un ou quelque chose.
rhétorique	procédés qui visent à rendre un discours efficace.
rime	retour en fin de vers des mêmes sonorités. On distingue les rimes suivies, croisées ou embrassées selon leur place, et les rimes pauvres, suffisantes ou riches suivant le nombre de sons communs.
romantisme	mouvement artistique, né en Europe à la fin du XVIII ^e siècle, qui s'est développé en France au début du XIX ^e ; il privilégie l'exaltation du « moi » et de la nature pour traduire le « mal du siècle » et la révolte de certains esprits.
rythme	effet produit par le nombre et la place des accents, par la répétition de mètres, de constructions voisines ou identiques. On parle de rythme binaire quand ces éléments vont par deux, de rythme ternaire quand ils vont par trois. On parle aussi de rythme ascendant quand les éléments rythmiques sont de plus en plus longs.

S

satire	attaque violente qui ridiculise les vices et les mœurs publics et privés. On peut rencontrer une tonalité satirique.
saynète	petite scène comique ou sketch.
situation d'énonciation	situation de communication dans laquelle un locuteur s'adresse à un destinataire.
stratégie argumentative	choix que le locuteur effectue dans le but de convaincre ou persuader son interlocuteur.
strophe	ensemble de vers qui se distingue dans un poème par sa position entre deux blancs typographiques et par une disposition récurrente des mètres et des rimes.

syllèpse	figure de style qui consiste à accorder des mots dans la phrase selon le sens et non selon les règles grammaticales.
symbole	signe figuratif, être animé ou objet, qui représente une idée, qui en est l'image ou l'emblème.
synecdoque	figure de style qui consiste à évoquer la partie pour le tout, le contenant pour le contenu...
syntaxe	ensemble des relations qui unissent les groupes grammaticaux et les phrases entre elles.
synthèse	opération intellectuelle par laquelle on réunit en un tout cohérent, structuré et homogène, divers éléments de connaissance.

T

tercet	strophe de trois vers.
thématique	qualifie ce qui a trait à un thème, c'est-à-dire un sujet, une notion générale.
thèse (proposée ou soutenue)	opinion donnée dans une argumentation comme justifiable par des arguments et des exemples
thèse réfutée	thèse que le texte argumentatif s'attache à invalider.
tirade	longue réplique, prononcée par un seul personnage au théâtre, en présence d'autres.
tonalité (ton)	impression d'ensemble qui se dégage d'un texte, considéré sur le plan subjectif et affectif.

V

versification	ensemble strict des principes de rime, de rythme, et de strophe, qui agencent un poème.
vraisemblance	rapport de la fiction à la réalité, quand la première cherche à donner l'illusion de la seconde à son lecteur ou son spectateur.

annabac HATIER : la référence

- Les corrigés de sujets 98 et de nombreux sujets complémentaires conformes au nouveau bac
 - Des corrigés de dissertations correspondant au programme 99
 - Des devoirs entièrement rédigés, précédés d'un travail de préparation détaillé
 - Des conseils de méthode et une grille d'évaluation
 - D'autres sujets pour s'entraîner dans ANNABAC
- CORRIGÉS FRANÇAIS SÉRIES TECHNOLOGIQUES

collection annabac

sujets

- 1 Français toutes séries
- 2 Français BTS
- 3 Philosophie toutes séries
- 4 Anglais LV1 et LV2
- 5 Histoire-Géographie L, ES, S
- 6 Sciences économiques et sociales ES
- 7 Mathématiques ES
- 8 Mathématiques L
Enseignement scientifique L
- 9 Mathématiques S
- 10 Sciences de la Vie et de la Terre S
- 11 Physique-Chimie S

corrigés

- 12 Mathématiques ES
- 13 Mathématiques L
Enseignement scientifique L
- 14 Mathématiques S ens. obl.
- 15 Mathématiques S ens. spé.
- 16 Physique S
- 17 Chimie S
- 18 S.V.T. S
- 19 Français L, ES, S
- 20 Français BTS
- 21 Français séries techno.
- 22 Philosophie L, ES, S
- 23 Histoire-Géographie L, ES, S
- 24 S.E.S. ES
- 25 Anglais LV1 et LV2
- 26 Philosophie séries techno.

cédéroms

- Terminale L
- Terminale ES
- Terminale S

48 6416 1



49F

W1-BFD-843