



## TEXTES MODERNES

UNIVERSITÉ DU SUD DE LA VALLÉE  
FACULTÉ DE PÉDAGOGIE DE HURGHADA  
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS  
TEXTES MODERNES  
PREMIÈRE ANNÉE  
PRÉPARÉ PAR :DR.MAMDOUH AHMAD  
184 PAGES.

جامعة جنوب الوادي  
كلية التربية بالغردقة  
قسم اللغة الفرنسية  
مقرر نصوص حديثة  
الفرقة الأولى  
اعداد د/ممدوح احمد  
عدد صفحات الكتاب: 184 صفحة

FACULTÉ DE PÉDAGOGIE DE HURGHADA  
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

2022-2023

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>P.3</b>
<b>CHAPITRE 1.....</b>	<b>P.4-12</b>
<b>CHAPITRE 2.....</b>	<b>P.13-23</b>
<b>CHAPITRE 3.....</b>	<b>P.24-38</b>
<b>CHAPITRE 4.....</b>	<b>P.39-64</b>
<b>CHAPITRE 5.....</b>	<b>P.65-83</b>
<b>CHAPITRE 6.....</b>	<b>P.84-92</b>
<b>CHAPITRE 7.....</b>	<b>P.93-101</b>
<b>CHAPITRE 8.....</b>	<b>P.102-111</b>
<b>CHAPITRE 9.....</b>	<b>P.112-128</b>
<b>CHAPITRE 10.....</b>	<b>P.129-147</b>
<b>TEXTES ET ÉCRIVAINS .....</b>	<b>P.148-183</b>
<b>RÉFÉRENCES.....</b>	<b>P.184</b>

## **INTRODUCTION**

**Se préparer à l'épreuve, c'est parvenir à élargir sa culture littéraire et générale, à diversifier ses approches critiques, à rechercher des perspectives d'ensemble, non ingurgiter quelques connaissances spécialisées sur les œuvres. Vous devez faire un effort d'appropriation personnelle des textes et de leurs modes possibles de lecture, par un entraînement progressif**

**C'est le but de cet ouvrage, qui puisse exclusivement ses exemples dans les annales de l'épreuve : il propose des modes de lecture précis et leur application plus particulière aux œuvres qui sont à votre programme cette année**

**Nous souhaitons que cet ouvrage vous permette d'acquérir les bons réflexes, ceux qui vous donneront l'aisance nécessaire pour aborder, contempler, comprendre et élargir vos études littéraires.**

# CHAPITRE 1

## Comment analyser le titre de l'œuvre?

Vous êtes peut-être peu enclin(e) à porter une attention trop soutenue au titre des œuvres que vous étudiez. Pourquoi ? Parce qu'un titre semble, en quelque sorte, un prélude à toute étude du texte. Il paraît déjà là, naturel, comme l'objet-livre qu'on rencontre et se confondant avec lui. C'est ce qui permet de le nommer, d'en parler.

### 1) Définir le titre

#### MÉTHODE

- **Le titre fait partie de l'œuvre littéraire**

Toute œuvre littéraire, artistique, possède un titre - ce qui permet déjà de la désigner et de la distinguer des autres. Un titre est commun à un texte, un tableau, une musique, un film, etc. Mais il ne fonctionne pas de la même manière par rapport à un texte et par rapport à un titre d'une œuvre pourquoi ? Parce qu'un titre, c'est déjà du texte.

En un sens donc, le titre ne sert pas simplement à nommer l'œuvre littéraire, il en fait aussi partie, à la différence du titre de tableau, de musique, œuvres qui ne sont pas composées de mots. Le titre est très souvent, plus largement, en relation de proximité avec le texte, faisant référence à d'autres textes antérieurs ou voisins qu'il cite pour se situer.

Le titre d'un livre, comme fragment de texte, fait donc référence à d'autres textes : éventuellement des textes antérieurs, et nous évidemment au livre lui-même.

- **Les différents types de titres**

- **Titres de musique ou de tableau**

On peut prolonger le parallèle entre le titre d'œuvres littéraires et le titre d'autres œuvres artistiques, dans la mesure où il existe différents principes d'identification.

- **Les titres de composition musicale**

Dans le domaine de la musique « classique », les titres font intervenir la nature même de cette composition : symphonie, concerto, sonate, etc., nature précisée par la tonalité, par la nature des instruments en jeu, par le numéro de l'œuvre. associé parfois à la mention « opus », qui signifie œuvre .

- **Les titres de tableaux**

Ils font moins souvent intervenir, en revanche, leur composition que ce qu'ils représentent, leur « sujet » ou leur « motif ». Conçus longtemps comme des arts figuratifs - qui représentent le réel -, les arts plastiques, peinture et sculpture. indiquent prioritairement ce qu'ils montrent.

Nous avons donc, pour simplifier, deux traditions de titres d'œuvres, l'une musicale qui se fonde sur la composition de l'œuvre, l'autre picturale qui se fonde sur le sujet de l'œuvre. Un titre littéraire peut tendre tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre de ces deux traditions.

## ▪ Titres éponymes ou titres thématiques

Qu'ils indiquent le sujet ou la composition, les titres obéissent à de longues traditions à la fois du récit, du théâtre, et aussi du texte d'idées. Une tradition très ancienne donne au récit ou à la pièce de théâtre le nom du héros fondateur de l'histoire, ou « éponyme ». Ces titres - propres à l'épopée, à la tragédie, etc. - affectent donc le livre du nom de son héros, considéré comme point de départ.

## ▪ Titres inscrits dans une série

Un titre est un moyen de singulariser une œuvre : parallèlement, c'est aussi le moyen de la rattacher à un ensemble. Cet ensemble peut être de plusieurs ordres:

### **Le groupe de telle ou telle organisation du texte.**

L'organisation en trois parties. par exemple, ou « trilogie » est celle de la première tragédie antique. Sophocle ne reprend pas tout à fait ce modèle mais ajoute à son ŒDIPE roi la suite des aventures du héros exilé dans ŒDIPE à Colone.

**Le groupe de tel ou tel cycle**, fondé sur le nom d'un personnage, le traitement du même thème. ŒDIPE roi a donné lieu à de nombreuses reprises ultérieures, dont celle de Sénèque.

**Le groupe de telle ou telle référence antérieure**, reprise mais transformée, parodiée, pervertie. etc. Cocteau produit une variation ironique sur ŒDIPE au XXe siècle dans La Machine infernale.

**Le groupe de telle ou telle formulation**, indice d'une composition, d'un « genre ». d'une « forme », d'une « tonalité », etc. Les mots d'un titre - secondés en cela par le nom de l'auteur, mais aussi la couverture, le principe de la collection. etc. - sont souvent marqués et donnent une orientation : pathétique, romanesque. ironique, humoristique, exotique, etc.

ŒDIPE roi, en indiquant le titre du héros éponyme, précise sa qualité royale. qui caractérise la tragédie.

**Le groupe de tel ou tel trait individuel d'auteur**, qui est déjà la marque de son « style ». Certains auteurs choisissent des titres originaux qui apparaissent cominc leur signature. Senghor donne. dans Éthiopiennes, une référence à la couleur de peau brûlée - étymologie du terme - qui confirme l'attachement à la couleur noire caractérisant ses premiers recueils, Chants d'ombre et Hosties noires.

- **Aspect grammatical et stylistique du titre**

- **Analyse grammatical**

Le titre est un énoncé très particulière dans la mesure où fait pour être court et mis en circulation, on ne sait jamais exactement qui le profère à l'origine. Est-ce la voix de l'auteur, d'un personnage ?

Renvoie-t-il, sur le modèle de la citation, à quelqu'un qui aurait pu dire ce mot dans le texte, à un résumé ou un commentaire extérieur au texte, etc. ? Toutes les marques « subjectives » d'une situation de parole (pronoms, possessif, indicateur de lieu ou de temps) mérite un examen particulier.

- **Analyse stylistique**

Le titre mérite aussi l'examen de son style. À toutes ces questions linguistique et grammaticales, n'oubliez pas d'assister l'examen rhétorique et poétique du titre. Qu'est-ce qui fait « beau titre », un « titre réussi » ? Y a-t-il « effet » rhétorique (image, opposition.), jeu rythmique ou sonore, etc.

## 2. Analyser le sens du titre

### MÉTHODE

- **Le sens du titre avant, pendant et après la lecture**

Ce n'est pas la même chose de nommer par son titre un livre qu'on a lu ou qu'on n'a pas lu. Le sens de cette désignation diffère même complètement selon la connaissance qu'on a ou non de l'œuvre. Il est donc fructueux de vous poser la triple question de savoir ce que les titres vous ont dit avant la lecture de l'œuvre, pendant cette lecture (que le titre, sans que vous vous en rendiez toujours compte, ne cesse d'informer), et après cette lecture.

### EXEMPLE

*Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire semble préfigurer un chant élyséen de la mémoire, mais l'on se rend compte, à la lecture du recueil, que la tristesse cède vite devant la violence d'un cri lyrique de protestation et de révolte.*

- **Le public visé par le titre**

Un titre dessine même, d'une certaine manière, l'image du public auquel il s'adresse, chez qui il peut trouver un écho, dont il rencontre ou perturbe les codes, les références. Il est intéressant de vous demander quel public visent les titres des œuvres du programme, ce qu'ils supposent comme informations, comme repères, comme attentes, comme



compétences, etc. En ce sens, le titre a déjà une fonction de salut ou d'appel : il nomme en creux ceux à qui il parle.

## EXEMPLE

*Le titre du chapitre des Essais de Montaigne, Des cannibales, est déjà une prise à témoin des destinataires prompts à considérer comme des barbares ceux qui se nourrissent de chair humaine, et que le chapitre va s'employer, paradoxalement, à réhabiliter.*

### • Les effets du titre sur le lecteur

Si l'on récapitule ses effets sur le lecteur, le titre assure une triple fonction :

**Il informe le lecteur** (selon différents indices de genre. d'histoire, de thème mais aussi de codes partagés avec le lecteur) : Le Chevalier de la charrette, de Chrétien de Troyes, nous indique d'emblée les caractéristiques du héros. chevalier qui va être amené à utiliser un mode de locomotion particulier.

**Il programme une lecture ou un spectacle.** Le Chevalier de la charrette annonce un épisode narratif crucial, où le chevalier va accepter de monter dans une chat Tette (au lieu du cheval qui est la monture, par définition, du chevalier): c est ramblème de l'acceptation de l'humiliation (du condamné) et même de la traversée d'une mort symbolique pour la dame aimée.

**Il établit un contact premier avec le public**, qui peut être de recherche d'intérêt.de desir d'information ou de distraction, d'amusement, de séduction d'intimidation de provocation, etc. La

désignation mystérieuse du « Chevalier de la charrette » interroge le lecteur sur l'identité de celui qui n'est nommé que par une périphrase énigmatique (et qui va rester incognito pendant la première partie du récit.)

- **La relation du titre au texte**

**On pourrait multiplier les classements arbitraires** : titres originaux ou traditionnels, titres affectifs ou intellectuels, titres heureux ou malheureux. titres neutres ou partiels, titres proches ou lointains, titres faciles ou difficiles, etc.

**Titres clairs et titres obscurs** : cependant, ce partage binaire est peut-être plus en cache que d'autres. Cette distinction est à nuancer, bien sûr, par le double rapport au texte et au lecteur. Pourquoi ? Parce que ce rapport est particulièrement problématique : un titre **trop clair** risquerait de ne rien apporter au texte. de le redire inutilement, et donc de ne servir à rien. Inversement, un titre trop obscur risquerait de desservir le texte, de le rendre opaque et d'en éloigner le lecteur. C'est dans la tension entre ces deux pôles que se joue aussi l'efficacité d'un titre.

## **EXEMPLE**

*Camus, en intitulant son récit la Chute, combine ainsi l'évidence narrative d'un titre et sa signification cachée : la chute » est bien l'épisode crucial dans l'histoire (la chute suicidaire d'une femme sur un pont) mais c'est aussi l'évocation allégorique de la chute (la chute est celle du personnage-témoin qui y trouve la révélation d'une culpabilité partagée, d'une déchéance qu'il va assumer).*

## • La mémoire des titres

Bien des questions posées au titre sont applicables à d'autres moments de la lecture de l'oeuvre le titre constitue alors la première mémoire du texte - ce qu'on peut en connaître quand on n'en connaît encore rien d'autre, ce qu'on se rappelle aussi parfois quand on ne se rappelle rien d'autre, ce qu'on peut en dire quand on ne peut en dire rien d'autre. C'est une mémoire à un double titre (si l'on ose dire) :

**1. Toute la lecture de l'œuvre est informée par le titre et l'informe constamment en retour.**

**2. Toute l'écriture et la lecture sont condensées dans ce titre** qui nomme l'œuvre, la saisit, parfois la résume. Les titres sont à la fois des souvenirs et des nominations partagées.

## EXEMPLE

*le titre Si c'est un homme de Primo Levi reste ainsi dans les mémoires comme un membre éloquent de phrase, subordonnée interrogative indirecte (ou bien subordonnée hypothotique, interrompue): cela met en question la condition encore humaine de celui qui vit l'expérience des camps de la mort.*

## Retenons l'essentiel

### **Pour lire un titre,il est important de voir:**

- 1.S'il se retrouve, sous la forme de mots, dans l'œuvre;
- 2.s'il désigne le sujet du texte, une réalité extérieure, la composition même du texte ;
- 3.s'il entre dans une tradition du sujet, du personnage représenté);
- 4.s'il correspond aux codes d'une époque, d'un genre, d'une forme;  
d'une série, d'un style d'auteur ;
- 5.s'il est formé, comme groupe de mots, comme effet de style, d'une manière particulière;
- 6.s'il est lu de manière différente avant,pendant,après la lecture de l'œuvre ;
- 7.s'il se destine particulièrement à tel public, caractérisé par tels repères ou par telle attente lisible dans ce titre lui-même;
- 8.s'il cherche d'abord à informer,à préparer ou à capter l'attention du public;
- 9.s'il présente plusieurs sens à la relecture;
- 10.s'il est connu et éventuellement codé par un public donné, s'il est resté célèbre et pourquoi.

## CHAPITRE 2

### Comment analyser le début de l'œuvre?

#### 1) Définir le début de l'œuvre

##### MÉTHODE

- **Où faire commencer la lecture?**

L'incipit signifie « il [le livre] commence » en latin. Mais par où commence-t-on la lecture ? Cette question pose le triple problème du découpage de la lecture, du début de la lecture, de l'organisation même du texte.

- **Le découpage**

Il faut que vous regardiez ici la relation entre les unités possibles du texte : texte extrait, texte-œuvre intégrale, texte-œuvre complète d'un auteur. Vous pouvez être confronté(e) à un texte qui serait une petite unité (par exemple un chapitre ou un poème), incluse dans un livre (par exemple un roman ou une section, un « livre »), inclus lui-même dans un ensemble plus vaste (par exemple un regroupement, un recueil, un cycle).

- **Le début de la lecture**

Comme lecteur, on peut toujours commencer un livre par sa fin. Un auteur qui a souvent construit l'histoire à partir de sa fin pour la raconter peut même glisser les indices des dernières pages dès le début.

## ▪ L'organisation du texte

Certains textes obéissent à un classement qui peut paraître arbitraire, lorsqu'il ne correspond en particulier à aucune structure ferme d'argumentation, d'action, d'histoire. Leur succession - poèmes, réflexions, etc. - impose moins une lecture linéaire et se prête alors au jeu de l'entrée à tout endroit.

Enfin, dans le cas des textes inachevés, il faut que vous preniez aussi en compte le fait que - comme pour le titre - ce n'est pas toujours l'auteur qui a choisi lui-même le commencement, pas plus que la fin. Ainsi Le Conte di Grual n'a pas été terminé par Chrétien de Troyes.

## • Où faire commencer le texte lui-même?

Aux problèmes des limites choisies par la lecture s'ajoute celui des délimitations typographiques du texte. Où débute-t-il vraiment ? Vous devez ici analyser tous les textes qui ont valeur de préliminaires. Il peut s'agir:

- **des préliminaires personnels, des dédicaces**, voire des remerciements. expressions de gratitude ou de reconnaissance, à caractère intime, aux proches à qui est adressé ou partiellement dû le livre. Infléchissent-ils la lecture ? Y a-t-il un dialogue préalable avec quelqu'un, comme dans Le Chevalier de la charrette ou Le Conte du Gruul où Chrétien de Troyes commence par rendre hommage à ses protecteurs ?

- **des préfaces**, voire des introductions, des préambules, des avant-propos, etc.. en particulier s'ils sont de la main de l'auteur. comme la préface wax yewx d'Elsa. d'Aragon, où l'auteur justifie son entreprise poétique :

- **des avertissements, adresses, avis au lecteur**, comme celui que Montaigne met au début de ses Essais pour se situer par rapport à son public (de parents et d'amis):

- **des épigraphes ou citations mises en « exergue »**, comme dans Les Yeux d'Elsa.

Où Aragon place son entreprise sous l'autorité du premier vers de l'Eneide de Virgile : " Je chante les armes et l'homme " :

- **des prologues**, ou tout ce qui enclenche la parole, l'action ou l'histoire principale au sens premier, le prologue est l'épisode qui précède l'entrée du chœur dans la tragédie ; ŒDIPE y présente la situation dans Edine roi de Sophocle.

- **Le cas particulier des œuvres destinées au spectacle**

Il s'ajoute une difficulté pour le texte d'accompagnement dans les œuvres destinées au spectacle (pièce, film, etc.) : toutes les indications en italique (ou didascalies) commandent la manière dont il est mis en scène, mis en image. Il faut alors analyser le rapport entre les mots et les autres signes (distribution, décor, lumière, costume, bruitage, musique, jeu de scène, etc.). Sur un écran de cinéma, le film peut commencer – mais pas nécessairement - par du texte, un générique, le nom de tous ceux qui ont collaboré au film, le titre, etc. N'oubliez pas qu'au théâtre, au lever du rideau, la première « écriture » est celle de l'espace, des entrées et sorties de comédiens, des gestes, des manières de se tenir sur scène. Soyez donc attentifs aux premiers signes du spectacle

- **Les premiers interlocuteurs**

- **La communication littéraire**

La communication littéraire a ceci de particulier qu'elle ne met jamais directement en contact celui qui s'exprime et celui qui reçoit son propos. Le début vous permet d'emblée de déterminer

celui qui s'exprime le premier : est-ce l'auteur directement, un narrateur qui relate une histoire fictive un personnage enfin (comme dans tous les textes de spectacle) ? L'interlocuteur. en revanche n'est pas toujours spécifié. C'est la différence avec toute entrée en matière plus réglée. dans la vie courante.

- **La double destination du propos**

S'il s'agit d'un dialogue entre deux personnages. pensez à la double destination de tous les propos : en apparence, ils s'adressent à l'auditeur nommé ; en réalité, ils s'adressent aussi au lecteur ou au spectateur pour lui faire atteindre rapidement le même degré d'information et d'intérêt que cet auditeur nommé. Regardez la relation au lecteur qui s'engage dans les commencements, la manière dont vous pouvez être interpellé(e), ou le plus souvent ignoré(e). Au cinéma, où les conventions narratives et fictives sont fortes, ces prises à témoin du public sont encore plus rares.



## 2-Analyser les informations que donne ce début

### MÉTHODE

#### • Informations sur le genre du texte

En installant d'emblée une certaine communication avec un certain public, le début dessine aussitôt un cadre de lecture. Secondées par tout ce qui précède, les premières lignes indiquent au public à quel texte il a affaire, si on lui propose une histoire, une argumentation, un chant poétique, un spectacle, si on entend le faire rire ou le faire pleurer. s'il s'agit de le distraire, de l'informer, de le convaincre de l'émouvoir. etc.

Voir comment le début initie le texte - le lecteur, c'est lui poser d'emblée ces six questions, dont la réponse permet de fixer une première attente de lecture appliquée ici à la pièce de Calderón, La vie est un songe ;

#### **Est-ce un spectacle?**

La vie est un songe nous confronte à la scène visuelle d'un personnage égaré sur scène ;

#### **Nous raconte-t-on une histoire ou est-ce une communication directe?**

La vie est un songe crée une situation de communication directe, ou les repères sont ceux de l'acte de parole.

#### **Est-ce écrit ou oral?**

Le texte de Calderón est écrit mais il est destiné, comme tout texte de théâtre, à être oralisé: d'où notamment sa ponctuation interrogative et émotive.

## **Est-ce un texte versifiés?**

Dans la première tirade de la pièce La vie est at songe, on observe le jeu de vers espagnols courts et haletants.

## **S'agit-il de fiction ou de réalité?**

La pièce montre une fiction, mais qui nous pose justement la question de savoir si notre vie entière n'est pas elle-même une fiction.

## **Faut-il ou non prendre au sérieux le propos?**

Apparemment oui, dans La vie est un songe, ou l'attaque de la pièce, sur le mode de l'apostrophe solennelle, interpelle une monture disparue, en accumulant les alliances de mots éloquentes.

Le genre pratiqué par Calderón, la comedia, qui ne se confond ni avec la comédie ni avec la tragédie française, se met en place pour nous, dans cette série de premiers repères.

## **• Informations sur la relation avec le lecteur**

### **▪ Commencement explicite**

Il faut aussi voir si le début souligne clairement qu'il est le **commencement du** texte, l'entrée dans la fiction, dans une révélation, etc. Examinez les marques explicites ou non d'une ouverture. Il peut s'agir:

- de codes non verbaux : trois coups, signal visuel ou sonore (arts du spectacles)
- de codes typographiques : usage des titres, du blanc. etc.

- d'une formule stéréotypée : la tradition orale du conte joue du « Il était une fois... » inaugural, qui est à la fois l'indice du genre narratif merveilleux et de son univers temporellement indéfini) et de l'enclenchement de la fiction. De manière plus complexe, les textes littéraires peuvent marquer leur commencement par un repère logique ou chronologique " pour commencer " à début" « j'entreprends... »).

Mais la marque de ce démarrage peut être aussi indiquée dans ce que le texte présente ou raconte : voyez les textes théâtraux qui débutent par une arrivée, une entrée, une décision, etc., les textes romanesques par une origine, une irruption un départ, une rencontre, etc., les textes poétiques par un salut, une naissance, un printemps, un lever du jour, un matin, une aube, une aurore, un éveil, etc. Ce clin d'oeil >> a encore fréquemment cours au xx siècle.

## EXEMPLE

*Le recueil Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire s'ouvre par une for mule inaugurale et mortelée qui coïncide avec la sortie douloureuse du prolon: gement de la nuit : « Au bout du petit matin... »*

### ▪ **Commencement implicite**

Une autre tradition littéraire favorise au contraire le début in medias res (au milieu des choses, en latin), le refus des préliminaires, des marques trop explicites du commencement. Le public est sommé de rejoindre un univers dont on veut lui donner l'impression qu'il existait avant d'être surpris par la lecture.

## EXEMPLE

*L'ouverture des Yeux d'Elsa d'Aragon presuppose une relation des établie avec une interlocutrice tutoyée et célébrée : «Tes yeux sont si profonds...*

### • Informations sur le sujet de l'œuvre

Le début donne aussi des renseignements sur ce dont il parle. le sujet qu'il va développer. l'histoire qu'il va raconter. le paysage qu'il va présenter les personnages qu'il va mettre en scène.

#### ▪ Au théâtre. l'exposition

Les règles classiques du théâtre posent un certain nombre de principes qui régissent cette première phase d'information : c'est l'exposition (qui dépasse largement les premières phrases). Cette phase doit être claire, rapide, plaisante, vraisemblable : il faut éviter, autant que possible, par exemple, la ficelle trop grosse du renseignement demandé par un personnage qui connaît déjà la réponse à sa question : " est-il bien vrai que."il faut que les personnages aient vraiment des raisons de parler : il faut que le dialogue progresse" naturellement " que les intervenants s'entendent assez pour se parler, mais qu'il puisse aussi avoir un point de difficulté ou de désaccord qui fasse avancer leur conversation.

#### ▪ Un dosage de l'information

Cette distribution de l'information, qu'elle soit prise en charge par des personnages, un auteur un récitant ou même des signes visuels dans un spectacle obéit à un double principe un peu contradictoire : elle doit être suffisante, mais ni excessive ni

précipitée. **Il doit y avoir suffisamment de renseignements** pour que le public puisse entrer dans le texte : **mais il n'en faut pas trop**. Le début joue toujours du **savant dosage de ce qu'on vous dit et de ce qu'on ne vous dit pas encore** et que vous allez découvrir. L'information est inséparable de la manière dont elle vous est communiquée. Les œuvres modernes en particulier nous ont appris qu'autant qu'une histoire, une action, un sujet, la voix qui vous les présente est importante.

## **EXEMPLE**

*Le roman de Giono, Un roi sans divertissement, nous fait tout de suite entendre la voix d'un conteur familier : " Frédéric a la scierie... "*

### **• Informations sur le sens de l'œuvre**

#### **▪ Le sens à la première lecture**

Le début peut anticiper aussi sur toute la réflexion, l'action, l'histoire il suivra. Il peut en communiquer des éléments importants - qui prendront sens ensuite - pour solliciter l'attention du public pour mettre en place une organisation générale du propos et faciliter la lecture d'ensemble (ce que vous appelez le " plan " du texte). Le commencement d'une histoire peut déjà présager sa fin pour tenir le public autrement en haleine ou lui indiquer que l'important n'est pas dans les événements qui vont être racontés, mais dans les raisons qui y conduisent, en pllication retrospective dans le passé) ou introspective dans l'esprit de quelqu'un de ces événements.

Un écrivain est amené d'autant plus facilement distribuer tous ces signes premonitoires qu'il eurt son texte en sachant comment il va le terminer. C'est la dit férence avec tout ce que vous pouvez commencer dans la vie courante et dont vous ne savez pas exactement à quel resultat cela vai vous conduire, à commencer par votre préparation des examens. L'incertitude à venir d'un texte est pour le lecteur à qui on donne simplement des indices de " prévisibilité " et non pour l'auteur

## **EXEMPE**

*C'est plus tard dans le roman que l'on comprend le sens de ce mot allusif ou début d'Un roi sans divertissement de Giono : MV. se servit beaucoup de ce hêtre.*

### ▪ **Le sens à la relecture**

Le lecteur ne se trouve dès lors vraiment il égalité avec l'auteur qu'à la fin de la lecture du livre. Il peut alors reprendre la lecture avec un autre regard, en orientant d'emblée les premières lignes vers l'ensemble du texte. vers sa fin. Vous devez donc simultanément vous poser la question de savoir comment on lit le début et comment on le relit.

## **EXEMPLE**

*Les paroles d'evidence d'ŒDIPE, ou début d'ŒDIPE roi de Sohocte, se relisent rétrospectivement comme des mots d'ironie tragique : " Vous savez tous qui je suis, n'est-ce pas ?" Or c'est cette question d'identité mal résolue qui fonde la tragédie*

## Retenons l'essentiel

**Pour lire un incipit (ou début du texte),il est important de voir :**

- 1.ce qu'il commence vraiment (un livre,une section,etc.),sa relation à toutes les indications préalables(titre,préliminaires, etc.);
- 2.sa relation eventuelle aux signes non verbaux (typographie, indications de scène,etc.);
- 3.la nature de la communication qu'il engage (qui parle? à qui?) ;
- 4.le genre, la forme de l'exte qu'il met en place (lu ou montré, oral ou écrit, dit ou raconté, en vers ou en prose, fictif ou vrai, grave ou non);
- 5.ses marques, explicites ou non, d'un commencement ;
- 6.les informations qu'il donne et celles qu'il retient;
- 7.son originalité ou son caractère stéréotypé ;
- 8.ce qu'il prépare ou dit d'avance ;
- 9.son sens à la première lecture ;
- 10.son sens à la relecture du texte.

# CHAPITRE 3

## Comment analyser la fin de l'œuvre ?

### 1) Définir la fin de l'œuvre

#### MÉTHODE

- **Où arrêter la lecture ?**

On utilise aussi des mots latins pour désigner l'extrême fin d'un texte. explicit (qui signifie « il se termine ») ou encore desinit (qui a moins le sens de « conclusion » qu'explicit, et signifie simplement « il s'achève »). Comme le début, cette fin pose le triple problème de sa place, selon le découpage qu'on fait du texte, le mode de lecture et la nature même de ce texte.

- **Le découpage du texte**

La question de savoir où arrêter la lecture vous amène à vous demander d'abord où arrêter le texte lui-même. En effet, la question n'est pas toujours si simple. Comme pour le début, vous devez savoir mettre en relation toutes les dimensions possibles de l'œuvre : est-ce la fin d'une petite unité. la fin d'un livre ou d'un ensemble plus vaste écrit par l'auteur et recueilli dans un volume ou une collection ? Dans tous les cas, on conviendra d'arrêter cette fin à la dernière phrase. voire aux six. sept dernières lignes typographiques du texte. La clôture du texte est toujours relative, et parfois arbitraire.



## EXEMPLE

*Les Yeux d'Elsa, d'Aragon, n'était à l'origine qu'une partie d'un ensemble double. Ce qui suit pose également le problème difficile de l'inclusi pendes textes ajoutés - par l'éditeur ou par l'auteur - à la fin du livre. Ainsi, « La Leçon de Ribérac », à la fin des Yeux d'Elsa, souligne dans l'esprit d'Aragon l'importance littéraire du « montage » des textes.*

Comme pour le début de l'œuvre. demandez-vous si vous devez intégrer les précisions complémentaires, appendices, postfaces, dossiers, notes, notices. annexes, table des matières, bibliographie, index, etc. Un cas limite se présente avec la « quatrième de couverture » (le « dos » du livre) : elle se trouve à la fois à l'extrême fin du volume et au tout début. et donne souvent les premiers arguments ou renseignements au lecteur qui n'a pas encore ouvert l'objet livre. Pensez à rapprocher le texte que vous lisez de tout ce complément d'informations qui l'éclaire et le complète.

### ▪ La fin de la lecture

La fin du texte correspond aux marques de clôture mais aussi à la décision d'arrêter la lecture. De la même manière que vous décidez de commencer à lire le texte à tel endroit, vous pouvez décider de l'arrêter à tel autre. d'en faire une lecture partielle, en diagonale, à rebours, etc.. ce qu'il vous est impossible d'envisager lors d'un spectacle sur une scène ou sur un écran. C'est même parfois la lecture des derniers mots. quand on feuillette un livre. qui peut servir de point de départ à l'envie de lire le texte tout entier.

## EXEMPLE

*L'apostrophe finale, énigmatique, qui clôt La Chute de Camus peut piquer la curiosité d'un lecteur et l'inviter • lire depuis le*

*début cette histoire qui semble se rejouer dans une mémoire traumatisée.*

## ▪ **L'organisation du texte**

À ce choix de la lecture s'ajoute la question de la structure de l'œuvre elle-même. Certains textes paraissent fortement finalisés, tendus vers une fin qui résout tout ce qui précède. l'intrigue, l'histoire, le raisonnement le chant. D'autres textes procèdent d'une distribution beaucoup plus souple. voulue ou non par leur auteur. et qui semble être laissée un peu au hasard.

On a vu que le lecteur avait alors la liberté de « vagabonder » dans ces textes essais, recueils de réflexions, de fragments ou de poèmes.

## **EXEMPLE**

*to fin de Tristan et Yseul de Bérout reste toute relative. Le texte est ouvert, inachevé. Il se clot par la victoire provisoire de Tristan sur ses ennemis. Mais l'histoire n'est pas finie.*

## • **La relation entre la fin et le début du texte**

Il peut être profitable aussi de mettre l'extrême fin du texte en rapport avec son tout début. Pensez à confronter la première et la dernière phrase pour voir comment elles se répondent, se complètent, s'opposent, etc. Quel est le jeu des constantes et des variations ? Vous pouvez alors provisoirement fricriire intre Parenthèses le reste de l'œuvre pour vous poser ces questions: Que s'est-il donc passé entre les premières et les dernières lignes ? Y a-t-il eu ul: évolution !! apport de sens, une progression, une amélioration, une régression, une dégradation et lesquels ? Ou encore un piétinement, un blocage, un retour à la case départ, un statu quo, et lesquels ?

Cette confrontation vous permet notamment de voir si le texte s'est construit de manière linéaire, en avançant vers un point, en produisant un résultat, une leçon, un échec, une victoire, etc., ou s'il s'est développé de manière cyclique ou répétitive, en modulant un thème, en jouant, dans un certain sens, la même question ou la même histoire, en procédant simplement par variation ou amplification.

La fin est ainsi rapprochée avec profit du titre : quel sens nouveau lui confère-t-elle ? Elle gagne souvent à être mise en parallèle avec le début, surtout si la reprise d'un thème, de mots ou d'expressions produit un effet de rappel (la fin rappelant ou refermant le début).

## **EXEMPLE**

*La dernière séquence du film *La Règle du jeu*, de Renoir, qui constitue un épilogue après la mort de l'aviateur, Jurieux, disparu à la suite d'un malentendu parce qu'il a été pris pour un autre, fait écho aux commentaires de la première séquence où Jurieux entrait en scène en ayant risqué sa vie en avion, et en se plaignant déjà de n'être pas reconnu. Ce film, mal reçu à sa sortie, s'ouvre et se ferme sur un constat d'incompréhension et de méprise.*

### **• Le cas particulier des spectacles**

Les mots ne sont pas les seuls signes d'un texte. La fin du texte mérite parfois d'être interrogée dans sa présentation visuelle même.

Ces signes représentent la « ponctuation » ou la « respiration » d'un spectacle. Voyez s'ils ont déjà été utilisés (pour ouvrir l'oeuvre, pour la scander en épisodes ou conséquence etc. Au théâtre, avant le baisser de rideau, la chute de la pièce, réside souvent autant dans des jeux de scène que dans les derniers

mots échangés (la présence physique sur scène des comédiens avant le salut final, la sortie du rôle et de l'illusion est un élément déterminant). Quel est l'accompagnement non verbal du mot « fin » quand vous le lisez sur une page ou sur un écran, ou quand vous en voyez typographiquement la marque (un) signe de ponctuation. un blanc final, un lieu et une date, etc.) ? Y a-t-il un effet musical (silence point d'orgue, mélodie conclusive), visuel (au cinéma, arrêt sur image, fermeture ancienne « à l'iris », fondu au noir, etc.) ?

## EXEMPLE

*l'extrême fin du film La Règle du jeu, avec l'ultime discours de Robert à l'intention des invités, marque sa clôture par une musique extérieure à l'action du film - procédé d'accompagnement musical jusque-là inutilisé, la musique étant entendue dans l'action du film -, comme pour s'éloigner désormais de l'histoire, et l'image se referme sur un fondu au noir (obscurcissement graduel de l'image jusqu'au noir complet) qui est ici la dernière marque de la fin et du deuil.*

### • L'auteur du dernier mot

S'il est important de voir comment les derniers mots s'éclairent par leur accompagnement non verbal, il est également essentiel d'examiner la situation de communication dans laquelle ils s'inscrivent. Qui les adresse et à qui ? Le sens du mot de la fin vient de l'identité de celui qui le prend en charge et des destinataires auxquels il s'adresse. Ce n'est pas la même chose d'entendre à la fin l'auteur lui-même, un récitant ou l'un des personnages. Si ce n'est pas l'auteur qui parle, donc si c'est un texte de fiction. Voyez comment on peut essayer de situer l'auteur par rapport au mot de la fin prononcé par tel ou tel protagoniste (est-il le porte-parole de l'auteur ? un adversaire dont la position est ironiquement dénoncée ? etc.). Observez

non seulement la formule d'envoi. mais aussi l'identité de celui qui la prononce et de ceux à qui elle s'adresse (les destinataires dans le texte et, toujours indirectement, le public). Quel est alors l'enjeu de cette communication : dire simplement « adieu », convaincre, édifier. faire agir, émouvoir, amuser une dernière fois, choquer, entrer dans la mémoire, etc.?

## **EXEMPLE**

*Il n'est pas indifférent que le joueur d'échecs de Zweig se termine par un hom. mage rendu à un adversaire vaincu, hommage prononcé par un champion d'hobitude brutal et silencieux.*

## 2-Analyser les informations que donne cette fin

### MÉTHODE

#### • Informations sur le genre

En établissant telle communication finale entre un auteur (présent ou non) et son lecteur (figure ou non), un texte signale, pour la dernière fois, son appartenance à un " genre " - appartenance définitivement scellée dans les dernières lignes et qui peut confirmer, ou démentir, tous les éléments qui précèdent. Les dernières lignes (mort inattendue dans une comédie par exemple) peuvent aussi déjouer l'inscription présumée dans un genre : vous devez alors vous poser le problème de la prévisibilité possible de cette fin.

#### ▪ Prévisibilité d'une formule finale

La conclusion obligée des contes : « Ils furent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants, » reste un cas marginal, et plutôt du domaine de la littérature orale. Mais un certain nombre de textes disposent des " mots clés " qui sont l'indice sur de leur fin. Sachez identifier ces signes de conclusion.

### EXEMPLE

*la formule courte, finale, de résolution ou de soulagement fait partie de ces indices. Camus s'amuse à placer dans la bouche de son héros, à la fin de la Chute, cet adverbe en réalité grinçant et ironique : " Heureusement !"*

## ▪ Prévisibilité du contenu

Au théâtre, la fin des pièces détermine fortement leur classement dans tel ou tel genre. C'est en fonction de la dernière péripétie (ou « catastrophe ») que se définit la nature du dénouement et de la pièce entière. Selon la terminologie classique, la tragédie se caractérise par la consommation « des malheurs » (souvent la mort, en tout cas la défaite d'une liberté humaine devant une nécessité plus haute): la **comédie** se caractérise par la résolution des périls (la neutralisation d'un danger, d'un vice, d'une manie d'un personnage d'un obstacle et, souvent, la conclusion d'un mariage souhaité et jusque-là empêché). Des règles précises président alors au dénouement : il doit être rapide (ne pas trainer en longueur): il doit être nécessaire (ne pas contenir trop d'éléments ajoutés, de coup de théâtre qui n'aurait pas été préparé de deus ex machine a trop grossier, etc.) : il doit être complet (et donc résoudre tous les cas personnels, ce qui permet souvent aux comédiens de se trouver rassemblés sur scène et de pouvoir saluer alors le public)

Il y a des dénominateurs communs aux grands genres : une pièce de théâtre se clot par la résolution finale de son « action », un roman se termine par la résolution finale de son histoire (et lorsque cette histoire coïncide avec la vie d'un personnage, il se termine souvent, logiquement avec la mort de ce personnage). En second lieu, les sous-genres peuvent se déterminer par le caractère affectif-heureux ou malheureux de leur fin: opposition de la comédie et de la tragédie, etc.

## EXEMPLE

*Le genre espagnol de la comédie, sans se confondre avec notre comédie française, se clôt traditionnellement de manière*

*apaisée : c'est cet apaisement qu'on observe à la fin de la vie est un songe de Calderon; le dénouement se scelle par des mariages, un retour à l'ordre et une sagesse nouvelle du héros.*

### ▪ **Prévisibilité de la structure**

Sans reprendre exactement ni les mêmes mots ni les mêmes contenus, certaines fins peuvent aussi inscrire leur appartenance à un genre par la manière dont elles sont agencées. C'est particulièrement vrai des **textes poétiques** où un jeu final de répétition ou de variante marque souvent la fermeture : conclusion du système strophique " dernier tercet visuel d'un sonnet), bouclage des rimes. retour final et attendu d'un refrain. ou vers soudain raccourci qui clôt des stances ou autres. La clôture répond ainsi à une attente musicale, parfois aussi à une attente d'un langage précis : l'énoncé général qui suit le récit d'une fable, par exemple. Ces marques précises ne sont pas l'apanage du texte poétique. Il est aussi dans la tradition du « discours » de mettre en place un dispositif précis de fermeture. dans ce qui s'appelle la " périclase " : adresse finale aux interlocuteurs, appel implicite à leur réaction sous la forme d'une exhortation, d'une question, etc.

### **EXEMPLE**

*la tragédie antique, par la voix du coryphée, délivre traditionnellement à la fin un ultime message de prudence, ce que nous donne à entendre la fin d'Œdipe roi, qui reprend une parole célèbre de Solon : « Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin.*



## • Informations sur la relation avec le lecteur

Comme il peut signaler qu'il commence, un texte peut aussi indiquer au lecteur qu'il se termine. Cette indication est tantôt implicite, tantôt explicite.

### ▪ Indication implicite de clôture

La clôture peut se faire discrètement par un mot de la fin perceptible comme tel. ou par la présentation d'une situation finale qui appelle la fermeture du livre, le baisser de rideau, le mot fin sur l'écran. Cette clôture soulignée d'une séquence se nomme en latin *clausule*.

Les textes théâtraux sont souvent clos par un départ, une sortie, une ultime décision, etc. : les textes romanesques par une liquidation, une rupture, la mort, une séparation, etc. : les textes poétiques par un adieu, une disparition, un crépuscule, une extinction, un assoupissement, une chute, un anéantissement, un éclatement, une dispersion, un effacement, un silence, une négation, etc.

## EXEMPLE

*Aragon clôt le Cantique à Elsa a qui achève Les Yeux d'Elsa par une dernière protestation d'amour exclusif disant à la fois la fin et l'espoir : « mon amour n'a qu'un nom Mon cantique est fin » .*

### ▪ Indication explicite de clôture

Le signal de la fin peut aussi retentir directement : la voix de l'auteur ou du narrateur, voire d'un personnage, dit alors au

public, sous une forme ou sous une autre: «C'est fini », «J'ai fini» rompant ainsi l'illusion de la lecture ou du spectacle.

## EXEMPLE

*Les dernières lignes du chevalier de la charrette, confiées à un autre rédacteur, marquent ainsi ouvertement cette clôture Ici se termine le roman de Lancelot de la charrette.*

### ▪ **Exigence de l'effet**

Dernière impression suscitée par l'oeuvre, la fin a souvent pour caractéristique de produire un « effet final. Vous connaissez dans les spectacles de courte durée cette exigence de la chute » qui doit clore brillamment un sketch, une performance verbale, donner un sens inattendu à tout ce qui précède. déclencher l'émotion ou l'explosion des rires, appeler irrésistiblement un tonnerre de plaudissements. L'oeuvre littéraire, construite dans la durée, est moins tributaire de cet effet final et nécessaire. La chute puissante qui peut clore un texte, bouleverser le lecteur, le faire réfléchir, entraîner subitement son adhésion, semble appartenir davantage aux formes d'expression considérées comme mineures. Pourtant, toute une tradition littéraire a forgé cet outil : c'est la « pointe » des épigrammes (poèmes courts, souvent satiriques, qui se terminent obligatoirement par un trait d'esprit). Une forme fixe poétique aussi importante que le sonnet a partiellement hérité de cette tradition (« chute » fréquente du dernier vers), On observe souvent l'effet puissant d'une opposition finale inattendue dans des poèmes comme au théâtre (antithèse poétique fulgurante. coup de théâtre, etc.). Vous devez regarder si les derniers mots des textes de votre programme participent de la recherche d'un « effet » final ou s'ils

s'inscrivent, au contraire, dans la recherche d'une fin à étirement ou à sourdine, sans coup d'éclat, visant alors à dire moins (art de la litole ») qu'elle ne laisse entendre- ce qui est encore un effet rhétorique, moins voyant, par lequel on refuse d'en dire davantage.

## EXEMPLE

*Aimé Césaire clôt son Cahier d'un retour au pays natal par un mot enigmatique le néologisme "verrition," mot à la fois obscur et brillant de son éclat tourneuf*

### • Informations sur la personnalité de l'auteur

La fin est la dernière marque que l'auteur imprime à son texte. En ce sens, elle a valeur aussi de signature . Celle-ci existe formellement dans le jeu des acrostiches qui peuvent clore des poèmes (les lettres initiales des derniers vers composent le nom de l'auteur) : ce jeu était notamment pratique au Moyen Age. Il est intéressant d'analyser la touche personnelle que l'auteur a laissée dans les dernières lignes et qui constitue un écart par rapport à une habitude, une négation, etc.

## EXEMPLE

*Le texte médiéval, œuvre parfois collective, peut regrouper à la fin deux auteurs, l'écrivain et un continuateur, dont le travail est assumé par l'écrivain lui-même.*

*" Godefroi de Logny, le clerc, a terminé la Charrette, mais que personne ne vienne lui reprocher d'avoir continué Chrétien, car il l'a fait avec l'accord de Chrétien qui l'a commencée." C'est ainsi*

*que se termine le Chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes, achevé par Godefroid de Lagny.*

- **Informations sur le sens de l'œuvre**

- **À la lecture**

La fonction d'un prologue est de permettre au lecteur d'entrer dans le contenu du texte, dans l'histoire. Celle d'un épilogue est d'en sortir en tirant au besoin la leçon des aventures ou des faits présentés. Cherchez si les textes de votre programme proposent à leur manière, un épilogue qui dégage clairement une conclusion (un sens proposé) ou une morale (une maxime d'action à suivre), Distinguez bien ces deux aspects : le contenu intellectuel final relève-t-il d'une compréhension nouvelle du monde (un constat, une théorie, un système, une prédiction, etc.). d'un jugement (une évaluation positive ou négative, une approbation, une condamnation, etc.), ou d'une leçon à appliquer (des avertissements. des ordres, des conseils. une « sagesse ». etc.)?

## **EXEMPLE**

*En mettant en scène l'éternel retour du même ( une non assistance à personne en danger se répétant indéfiniment dans la mémoire), Camus administre, à la fin de la Chute, une vérité cruelle et ironique, refusant par la même de laisser un message positif,*

- **À la relecture**

Achevant le texte, le mot de la fin lui donne inévitablement un sens nouveau. parfois tout simplement un sens (dans la double

acceptation de " direction " et de "signification "). Il constitue alors une invitation à relire le texte dans la perspective du sens nouveau qu'il trace - ou qu'il refuse de tracer.

Observez la lecture rétrospective que commande la dernière phrase du texte. Son intérêt est évidemment très clair dans le cas des textes à énigmes - structures policières ou autres - qu'on ne relit plus de la même manière quand on a connu la fin, et que parfois on n'a même pas envie de relire, tant la lecture repose uniquement sur l'attente de cette fin.

Mais la relecture peut aussi se poursuivre d'autres intérêts : examiner des aspects qui échappent au lecteur quand il ignore la résolution finale ou quand il est exclusivement préoccupé de la découvrir. C'est le propre de la lecture « critique » de n'être pas complètement dupe de l'avancée de l'action de l'histoire, de l'enchantement d'un imaginaire ou d'une musique, du développement convaincant d'une thèse. Le dernier mot permet de reconstruire les modes de fabrication. La diversité possible des sens, de n'être pas prisonnier de la découverte progressive d'une lecture curieuse et linéaire, bref de savoir relire le texte.

## **EXEMPLE**

*A la fin d'une partie de campagne de Maupassant, le mari dit : « Il est temps de nous en aller », soulignant cette nécessité inéluctable du retour chez soi, qui, depuis le début de la nouvelle, a placé les tentatives d'aventure sous le signe de l'échec.*

## Retenons l'essentiel

### **Pour lire la fin d'un texte,il est important de voir:**

- 1.ce qu'elle termine vraiment ( un livre, une section, la lecture, etc.) ;
- 2.sa relation au début du texte (titre, premiers mots, etc.) ;
- 3.sa relation éventuelle aux signes non verbaux (typographie, indications de scène, etc.);
- 4.la voix qui la prend en charge (qui parle 2 à qui );
- 5.le genre, la forme de texte qu'elle détermine (fin d'une action d'une histoire,d'une argumentation, d'un poème:fin prévisible ou non,etc.);
- 6.les marques qui précisent ou non si elle clôt le texte ;
- 7.la nature de l'émotion ou de la réaction qu'elle inspire ou public;
8. son originalité ou non (en fonction d'un auteur, d'une tradition, etc.);
- 9.son sens à la lecture ;
- 10.son sens à la relecture du texte.

# CHAPITRE 4

## **Comment analyser les personnages de l'œuvre?**

Lorsqu'on utilise la notion de personnage, on est renvoyé à celle de « personne » réelle, avec laquelle on la confond bien souvent. Les deux termes ont une étymologie commune, qui signifie « masque ». Pourtant, les auteurs modernes vous préviennent souvent contre ces confusions. Ainsi, Camus, dans *La Chute*, fait dire à son personnage, Clémence : « Je fabrique un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque en somme, assez semblable à ceux du carnaval... »

## **1) Définir les personnages**

### **MÉTHODE**

#### **• Personnage et rôle**

Dans les arts du spectacle - théâtre ou cinéma - le personnage se dit déjà par sa présence. Il devient un rôle et doit donc être incarné par une personne qui existe (un comédien). Dans ces cas-là, il faut donc réfléchir à l'interprétation du rôle, tel qu'il est prévu dans le dialogue si les indications de scène.

#### **▪ Au théâtre**

Il est intéressant de confronter plusieurs interprétations pour mesurer les différentes incarnations possibles du même rôle (les choix de la mise en scène, des acteurs, etc.) ; cette interprétation théâtrale est toujours à l'état virtuel : interrogez-

vous sur la manière dont vous penseriez interpréter ou faire interpréter un rôle (choix d'une démarche, d'un geste, d'un débit de parole, d'un ton, d'une mimique, d'un costume, voire d'une personne physique pour endosser le rôle : c'est la question de l' "emploi").

## **EXEMPLE**

*Le rôle d'Hamlet suppose à la fois jeunesse, séduction et aspect tourmenté du comédien qui endosse le rôle.*

### ▪ **Au cinéma**

La différence est que l'interprétation est déjà proposée, en quelque sorte arrêtée. Il y a équivalence entre le rôle et son interprétation. Le résultat est que l'on confond encore plus la personne et le personnage. Par rapport aux textes lus, les -arts du spectacle ont ceci de plus « démocratique » qu'ils donnent une présence physique équivalente à tous les rôles - celle du corps, de la voix -, même aux plus petits (figuration, etc.).

## **EXEMPLE**

*Renoir, avec son apparence ronde et bonhomme, s'amuse à tenir lui-même le petit rôle de l'aubergiste dans Partie de campagne, comme pour montrer discrètement qu'il est bien le maître des lieux.*

### ▪ **Le personnage : une voix et un regard**

Un personnage n'est d'abord que cela : une voix et un regard (le sien et celui qu'on porte sur lui). Quelles conséquences devez-vous donc tirer de telle contrainte scénique, de tel choix de mise



en scène, de telle direction ou choix d'acteurs, de telle diction, de telle gestuelle, de tel costume ?

## **EXEMPLE**

*La tragédie grecque, usant de masques, limitait le nombre d'acteurs sur scène au début un seul acteur dans tous les rôles, puis un second. Avec Sophocle intervient un troisième acteur : dans ŒDIPE roi, Jocaste sépare ŒDIPE et Créon.*

### **• Personnage et parole**

#### **▪ Le personnage et sa parole**

Dans le texte, il y a deux catégories de repères pour identifier un personnage chio spectacle. On peut regarder les indications de scène, souvent fournies au débu: d'une pièce, dans la « distribution », qui donnent des informations sur ce personnage : son nom, sa fonction, voire son sexe, son âge, sa tenue, etc. ; on peut regarder les indications contenues dans le dialogue, quand les autres personnages parlent de lui. Mais le personnage peut se dépeindre lui-même. Tantôt, il le fait directement : examinez alors les aspects de cet « autoportrait » (lucidité ou illusion sur soimême, modestie ou orgueil, etc.). Tantôt il affirme son identité en parlant de tout autre chose que de lui-même.

## **EXEMPLE**

*Le personnage de Clamence, dans la Chute de Camus, fait directement son autoportrait mais entend aussi indirectement manifester la supériorité de sa culture par la qualité ironique de son expression.*

## ▪ Le personnage comme interlocuteur

Les personnages sont non seulement dessinés dans leur manière de parler mais aussi dans la manière dont on leur parle (avec insolence, respect, paternalisme. etc.), voire dans la manière dont ils sont supposés écouter (avec attention, reconnaissance, agacement, indifférence, etc.). Au cinéma, observez la relation de la parole et de l'image. Voit-on celui qui parle, celui qui écoute ? La voix est-elle décalée par rapport à l'image sur l'écran. est-elle dans l'histoire, en surimpression (voix off, etc) ?

### EXEMPLE

*La Chute de Camus semble s'adresser directement au lecteur en construisant une figure d'auditeur muet et attentif auquel la confession est destinée.*

## ▪ Les figures du destinataire

Le public peut être appelé par-dessus l'épaule d'un destinataire auquel s'adresse explicitement la parole (interlocuteur dans le cas d'un spectacle, dedicataire dans le cas de textes adressés directement à quelqu'un). Examinez alors la manière dont se développe dans le texte la figure des destinataires explicites et de ce destinataire implicite qu'est le lecteur.

### EXEMPLE

*Même dans les dialogues fréquents de Tristan et Yseut de Bérout, le lecteur ou - l'auditeur reste un destinataire présent : « Écoutez... ».*

## ▪ Le personnage et celui qui dit " je "

### **S'agit-il d'un «je» autobiographique ?**

S'agit-il d'une parole qui se présente comme « vraie » ? La voix qui parle affirme-t-elle être celle d'une personne réelle, d'un auteur qui conclut avec son lecteur un pacte de sincérité et entend raconter sa propre histoire, sa propre expérience ? Quels sont tous les indices de cette réalité authentifiée ?

### **S'agit-il du «je » d'un narrateur fictif ?**

Le « je » du personnage dans la fiction (même quand ce personnage raconte sa propre histoire) n'est pas tout à fait le même que le « je » dans le témoignage vécu : celui qui raconte n'est pas tout à fait celui qui est raconté (il a vieilli, acquis un recul critique, etc.).

### **S'agit-il d'un « je » lyrique ?**

La poésie dite lyrique fait entendre une voix qui se dit elle-même, s'explore, se chante. Cette poésie lyrique peut aussi moduler toutes les variations possibles de la supplication, de la célébration, de la condamnation. Il faut définir alors les traits du (ou de la ) destinataire.

## **EXEMPLE**

*Dans Ethiopiques, de Senghor, le personnage qui dit « je » - un « je » lyrique - décline plusieurs identités : il est le poète, l'amoureux, l'homme d'action (guerrier, ambassadeur, voyageur). Chaka, un personnage au centre du recueil, endosse lui-même cette identité multiple. Les destinataires - souvent des femmes - sont également multipliés au long du recueil. C'est un*

*autre « je », celui du poète Senghor, qui prend la parole dans la préface pour s'adresser directement en prose à son lecteur.*

## • **Personnage montré et personnage raconté**

Il est totalement différent pour le lecteur que le personnage soit vu ou qu'il soit simplement dit. Cela engage deux séries de conséquences quant à la représentation de ce personnage et à l'explication de ce personnage.

### ▪ **La représentation du personnage**

Les arts du spectacle, en assignant un rôle à un comédien, incarnent le personnage et proposent d'autres signes que le texte lui-même. Les textes destinés à être lus laissent au lecteur la liberté d'invention, de création, de recreation mentale du personnage. Il peut être intéressant, pour un romancier, de ne pas décrire physiquement son personnage afin de laisser le lecteur l'imaginer à sa guise. Mais c'est parfois une cause d'indignation lorsque des euvres littéraires sont transposées à l'écran - en particulier les romans. Les comédiens n'ont jamais exactement toutes les caractéristiques physiques de l'emploi (carnation. chevelure. traits, etc.).

### ▪ **L'explication du personnage**

Un personnage n'est pas expliqué de la même manière dans un texte selon qu'il se montre ou qu'on le décrit, qu'on le raconte. Dans le premier cas, le soin est laissé au lecteur de le comprendre, de l'interpréter, de le juger, etc. Dans le second cas, une voix extérieure peut guider la compréhension, l'analyse, le jugement sur ce personnage.

## EXEMPLE

*Dans les Nouvelles de Pétersbourg, Gogol s'amuse à faire parler un narrateur qui se refuse à juger ou même à expliquer le comportement de son personnage adultère : " Cette amie n'était nullement plus jolie ou plus jeune que sa femme c'est ainsi que se passent les choses dans la vie et nous n'avons pas à en juger ."*

## 2-Analyser chaque personnage

### MÉTHODE

- **Présence du personnage**
  - **Signification variable des présences et des absences**

Il est intéressant d'évaluer le nombre de scènes, de pages où intervient tel ou tel protagoniste : mais cela ne donne pas la mesure de son poids réel dans l'oeuvre. Le système du vedettariat a montré cette évidence au cours des dernières années : on brille aussi par le mystère de son absence.

### EXEMPLE

*Le spectre, dans Hamlet, est d'autant plus important qu'il est attendu et peu vu.*

- **Efficacité différente des interventions**

Toutes les apparitions de tel ou tel personnage n'ont pas le même poids dans une oeuvre. Songez aux arrivées sur ( la scène) ou aux mentions à une place stratégique de l'oeuvre : dans de titre, au début, à la fin, à un moment décisif (intervention d'un personnage perturbateur, sauveur, etc.).

L'importance d'une parole n'est pas non plus directement proportionnelle à son volume. Il est des paroles de lignes charnées de sens ou de conséquences : initiative de la parole

qui donne à quelqu'un l'autorité sur la conversation qui s'engage, ordre ou question par lesquels on some interlocuteurs de se conformer à son désir - ou de désobéir - déclaration solennelle, menace, promesse, serment qui engagent le cours des événements, etc.

## **EXEMPLE**

*Dans Hamlet, le spectre détermine, par l'engagement du héros qu'il appelle, l'ensemble du drame.*

### ▪ **Particularité des arts du spectacle**

L'incarnation d'un rôle, au théâtre ou au cinéma, fait intervenir d'autres éléments que le volume de texte consacré à ce rôle. Il faut prendre en considération l'influence du comédien physiquement présent et de son interprétation. A L'écran, il faut tenir compte, de surcroît, de la place de la caméra et des choix du montage (type de plan, de cadrage, de succession des sequences).

## **EXEMPLE**

*Dans l'adaptation d'Hamlet par Lourence Olivier, un système de plongées et de contre plongées procure l'impression de vertige qu'inspire la révélation du spectre.*

## ● **Effets procurés au lecteur par le personnage**

### ▪ **Personnage fixe ou changeant**

On voit bien qu'un personnage dépend étroitement de celui qui le dit mais aussi de celui qui le voit. Les personnages des œuvres de votre programme sont-ils univoques, introduits et présentés par un regard unique porté sur eux et qui ne change pas ? Où sont-ils éclairés par un faisceau de regards qui leur donnent plusieurs facettes, voire des identités multiples et changeantes ? Vous pourrez être amené(e) à interroger la réalité d'un personnage: existe-t-il vraiment ou n'est-il que le produit d'un rêve, d'un souvenir ? Est-il une apparition qui n'existe que dans l'esprit de quelqu'un d'autre? L'unité d'un personnage (sa vraisemblance, sa cohérence, sa continuité) est ainsi toujours problématique : regardez comment elle se fait et parfois se déraite au fil du texte (tel personnage peut avoir du mal à unifier son identité et son histoire).

## EXEMPLE

*la construction même des Fleurs bleues de Raymond Queneau repose sur l'indétermination du rêve : on suit le récit alterné de deux histoires, celle du bouillant duc d'Auge et de l'apathique et moderne Cidrolin, et l'on ne sait lequel des deux personnages rêve de l'autre.*

### ▪ Un personnage auquel s'identifier

L'autre question courante à se poser au sujet d'un personnage en plus de celle de l'interprétation théâtrale ou cinématographique, est la question de l'identification qu'il favorise **chez le lecteur ou le spectateur**. Cette identification peut tenir à des données étrangères au texte lui-même : au choix du comédien et à son interprétation (la présence de tel ou tel acteur connu), à l'histoire personnelle du lecteur ou du



spectateur, à des données comme le sexe, l'âge, le milieu, les habitudes de vie. le caractère. Vous pouvez être incité(e) à vous identifier à tel personnage présentant telles caractéristiques qui font écho à ces données (en les reflétant ou en les compensant, en vous faisant vivre d'autres vies). Vous pouvez réaliser vos désirs les plus secrets par l'intermédiaire d'un personnage qui les exauce tout en vous préservant de leur réalisation effective (en faisant semblant d'y croire, en suspendant votre incrédulité car vous savez au fond de vous-même que ce n'est pas vrai). On a mené une analyse tout à fait comparable sur l'identification de l'auteur à ses personnages. qui seraient tantôt ce qu'il est, tantôt ce qu'il aurait voulu être. on a pu aussi décréter, à l'inverse, qu'un personnage réussi échappe justement son auteur pour parler au plus profond de chacun de ses lecteurs. Cette question de l'identification de l'auteur - premier lecteur de son œuvre des comédiens incarnant un rôle du public qui reçoit le personnage, a fait l'objet de grandes théories : la théorie ancienne de la catharsis >> voulait que par identification, le public se purge de ses passions en assistant X Souffrances du personnage. Lit confusion de l'auteur et de ses personnages. l'intériorisation d'un rôle par un comédien ont également suscité des débats passionnés. Qu'est-ce qui favorise l'identification ou non dans la présentation de tel ou tel personnage!

## **EXEMPLE**

*L'aventure d'ŒDIPE, dans d'ŒDIPE roi de Sophocle, a permis au public de reconnaître tous les éléments distinctifs de l'aventure d'un héros naissance obscure prouesse, victoire sur le monstre (le Sphinx), mariage royal, mais aussi, e la fin désillusion dans la tragédie : la souffrance finale extrême*

*d'OEdipe devait favoriser le catharsis et permettre au public de quitter plus sereinement l'enceinte du spectacle.*

- **Personnage captivant ou non**

L'inscription d'un personnage dans une action captivante ou pathétique dans des aventures fortes qui entraînent le lecteur, force son intérêt ou sa sympathie. En quoi la situation de tel ou tel personnage est-elle suffisamment intéressante, poignante ou originale pour solliciter l'adhésion du public? Mais ce n'est pas toujours un critère suffisant: la modernité a abondamment valorisé des personnages qui ont ceci de remarquable que précisément il ne leur arrive rien. C'est la différence entre les anciens exploits, les anciennes péripéties des héros épiques ou mythiques et le quotidien insignifiant des personnages de certains romans ou pièces modernes.

## **EXEMPLE**

*le personnage de Cidrolin, dans les Fleurs blanches de Raymond Queneau, par opposition à son alter ego, le duc d'Auge, qui va d'aventure en aventure, partage son temps entre ses apéritifs et ses siestes.*

- **Construction du personnage**

- **Evaluation du personnage**

Quels critères départagent les gentils et les méchants, les personnages « bien » et ceux qui ne le sont pas? Est-ce que ce sont des critères personnels. esthétique (la beauté): moral (la bonté): intellectuel (la ruse): physique (la force, la jeunesse)?

Ou bien des critères sociaux (appartenance à tel métier, telle catégorie de la population, tel pays, etc.)? Valorise-t-on les personnages par ce qu'ils sont par ce qu'ils disent. par ce qu'ils font? Un personnage peut évoluer dans la sympathie ou l'antipathie du public au cours de la même œuvre. Il n'est pas évalué une fois pour toutes. il peut constamment décevoir ou au contraire rallier un peu plus les suffrages. On peut même découvrir à la fin d'une œuvre qu'un méchant présumé cachait en réalité une bonne cachée. qu'un personnage ne faisait que feindre la sottise ou la folie. qu'un ennemi présumé était en réalité un allié, qu'un ami ou un parent présumé était un traître. etc.

## **EXEMPLE**

*L'action d'Hamlet, de Shakespeare, est en grande partie fondée sur ces corrections inattendues : l'oncle et la mère apparemment si bienveillants sont des criminels cachés.*

### ▪ **Regard du personnage**

Un personnage suscite l'adhésion de différentes manières : le fait qu'il apparaisse le premier, la place importante - quantitative ou qualitative -- qu'il tient dans l'œuvre. l'unanimité qu'implicitement il entraîne, la manière dont se met en place un système qui somme le lecteur de voir le monde par ses yeux. Le jeu des points de vue, dans certains romans ou films. permet de connaître extérieurement un personnage, puis d'entrer dans le mécanisme de ses pensées et de ses réflexions. de voir par son regard. grâce, par exemple au cinéma, à la place de la caméra (regard dans un sens puis dans l'autre. qui s'appelle champ/contrechamp), etc.

## EXEMPLE

*Ainsi, dans le film de Renoir, Partie de campagne, entre-t-on successivement dans la souffrance tragique d'Henriette et le malaise de son amant, filmés tour à tour en champ/contrechamp dans une ultime entrevue pathétique. Dans un texte, un narrateur peut refuser d'entrer dans la psychologie d'un personnage : c'est ce que dit ironiquement le narrateur des Nouvelles de Pétersbourg de Gogol, d'un de ses personnages dont on cherche à deviner la vie intérieure : " Il se peut aussi qu'il ne songeât à rien de semblable: il est impossible de parler dans l'âme d'un homme et de savoir ce qui s'y passé ".*

### ▪ Nom du personnage

Un personnage est construit sur le modèle d'une personne réelle. Mais que retient-on comme élément d'identification d'une personne réelle ? Comment vous caractérise-t-on quand on veut vous identifier ? Par votre état civil, vos particularités physiques, des traits de votre caractère, des éléments de votre histoire personnelle, etc. ? Dans une œuvre, un personnage se caractérise par quelques traits sélectionnés que vous devez identifier. Etudiez précisément, dans les œuvres du programme, ce que les noms des personnages peuvent signifier. évoquer, suggérer.

Un personnage est en effet d'abord un nom : c'est ce qui signale sa présence et sa prise de parole dans tout texte, et en particulier dans les dialogues de théâtre où ce nom signifie l'intervention de ce personnage.

## EXEMPLE.

*Même dans un récit, un narrateur peut se plaire à souligner la*

*nécessité d'un nom et d'un prénom, comme pour prévenir le reproche de gratuité. Il en est ainsi dans les Nouvelles de Pétersbourg de Gogol: «Nous l'avons reloté, afin que le lecteur put se convaincre par lui-même que la nécessité seule dicta ce prénom.»*

### ▪ **Précisions sur le personnage**

Étudiez aussi, à travers tous **les indices** (dont le nom fait partie). la position sociale du personnage, son origine, son sexe, son âge, son langage, son costume, son aspect général, ce qu'il montre, ce qu'il dit, ce qu'il fait. Un personnage de **spectacle** se définit d'abord par ce qu'on peut voir et entendre (les indices discriminants dans sa parole, son costume, son visage, ses accessoires : homme/femme, jeune/vieux, puissant/misérable, maître/valet, riche/pauvre, savant/ignorant, compatriote/étranger). Jouant de ses signes, le théâtre ne cesse de les utiliser, et parfois, dans la comédie, de les brouiller.

## **EXEMPLE**

*La vie est un songe de Calderón nous montre tous les déguisements possibles, volontaires ou involontaires, des signes de l'identité : une femme déguisée en homme, et même un homme presque transforme en bête avant de reconquérir glorieusement à la fin son statut royal.*

### ● **Personnage secondaire et personnage principal**

#### ▪ **Personnage secondaire, comparse ou confident**

Le degré de précision dans la définition d'un personnage dépend

aussi de son importance dans l'action, l'histoire, l'argumentation. l'imaginaire. Certains personnages ne semblent pas vraiment exister pour eux-mêmes, mais sont plutôt au service des autres personnages qu'ils mettent indirectement en valeur -c'est le statut de faire valoir qu'ils soutiennent dans leur entreprise - c'est le statut de « comparse » -, dont ils recueillent la parole - c'est le statut du « confident », important et noble dans le théâtre classique - à qui ils apportent une parole ou une information - c'est le rôle du « messenger en particulier dans les pièces de l'Antiquité.

Lorsqu'un personnage ne fait qu'une apparition fugitive, on parle même de «sil houette " Dans les textes narratifs, pullulent parfois les personnages secondaires qui ne restent qu'un nom attaché à un épisode de l'oeuvre. Vous ne devez pas négliger ces personnages secondaires, parfois simples utilités , ni la fonction qu'ils assurent, ni les traits plus rapides qui les caractérisent dans les ceuvres. Dramatisent-ils l'oeuvre ou au contraire la détendent-ils, dans un contrepoint comique ou bouffon ? Servent-ils d'abord une parole, une information, une action ? Un narrateur, dans un récit, peut faire mine de se soustraire à la nécessité de donner une identité et une fonction précises à un personnage secondaire qui ne mériterait pas tant d'attention.

## **EXEMPLE**

*Ainsi cette notation négligente, dans Les Nouvelles de Pétersbourg de Gogol. feint elle simplement de se soumettre à une convention arbitraire : « On pourrait évidemment ne pas s'étendre davantage sur la personnalité de ce failleur, mais puisqu'il est admis dans les récits de préciser le caractère de*

*chacun des personages, il n'y a rien à faire. Il faut vous décrire ce Petrovitch."*

### ▪ **Personnage principal, héros ou anti-héros**

Qui doit-on considérer comme personnage principal de l'œuvre et en fonction de quel critère ? Est-ce le nombre et la place des nominations dans le titre, au début, etc.). le nombre d'apparitions, l'influence dramatique, narrative, verbale. la valorisation, etc. ? Par-delà ce problème de classement, se posent trois questions importantes dans la détermination de ce personnage principal : son humanité, son unicité, son rang.

### **-Personnage humain ou non**

Pour désigner le personnage principal, on utilise communément le terme de héros ». À l'origine, il s'agit d'un demi-dieu (le fruit de l'union d'un dieu et d'une mortelle, ou d'une déesse et d'un mortel), le résultat d'un amour singulier. Cette origine à moitié humaine seulement rend compte de la supériorité des héros antiques. Les héros plus tardifs ont gardé moins de traces de cette origine divine, même s'ils conservent des destins singuliers : supériorité qui se retourne en sauvagerie, et inversement.

### **EXEMPLE**

*A la fin de la vie est un songe de Calderon, Sigismond passe d'une sous humanité barbare à une surhumanité modeste et éclairée (l'expérience de sa métamorphose l'a rendu pleinement humain).*

**-Héros unique ou collectif** Il importe de voir si le héros se décline au singulier ou au pluriel. Y a-t-il un personnage central. un couple, un groupe, un peuple, etc?

## **EXEMPLE**

*Dans nombre de ses films - Oui bien dans Partie de campagne que dans la Grande Wosion ou la Regle du jeu - Renoir marque sa préférence pour la présentation d'un groupe qui déjoue les attentes que le public peut avoir du vedertariat.*

## **-Héros important socialement ou non**

Autrefois, le critère du rang du héros était discriminant dans le choix du genre : personnages nobles dans la tragédie, de condition moyenne dans la comédie. Certains genres sont restés attachés à la condition élevée des personnages du registre littéraire du conte de fées, avec ses rois, ses reines, etc.. jusqu'à une certaine presse qui fait de leurs avatars ses héros modernes et malheureux.

## **EXEMPLE**

*d'ŒDIPE roi de Sophocle impose, comme toute tragédie, un univers qui est d'abord royal - ce qui accentue la portée du message tragique de la pièce.*



### 3-Analyser les personnages en relation

## MÉTHODE

- **Relation à une évolution au cours de l'œuvre**

Un personnage n'est pas perçu de la même manière par le public au début et à la fin de l'œuvre. Cela peut tenir à l'adhésion - ou au rejet progressif - par le public lui-même. Cela peut résulter aussi des transformations de ce personnage. C'est une différence entre les textes de spectacles et les textes lus. Dans un **texte destiné à être représenté**, la vraisemblance de la durée de la représentation implique une certaine stabilité du personnage : il est inconcevable, sur une scène de théâtre, de passer dans un temps très court de l'enfance d'un personnage au premier acte à la fin de sa vie au dernier. Le cinéma peut faire vieillir un personnage (maquillage, changement de comédien pour interpréter le rôle ou changement d'apparence signalant le temps qui s'est écoulé). Mais ces changements ont certaines limites.

## EXEMPLE

*Dans la dernière séquence de **Portie de campagne** de Renoir. Henriette, murie par la douleur d'un amour déçu et résignée à un mariage de convenance, est vêtue de sombre et non plus de blanc : elle est grave et non plus souriante.*

*Cela n'exclut pas, dans les arts du spectacle, la transformation radicale du personnage à l'issue d'une évolution dramatique qui a bouleversé sa situation. La Situation d'un personnage peut*

*être totalement inversée sur scène : un héros protecteur, lucide et puissant au début d'une tragédie peut se retrouver, à la fin. paria dangereux pour tous et pour lui-même. aveugle et impuissant. C'est le sens le plus fort de la « péripétie » au théâtre, étymologiquement retournement complet de situation, marque de l'ironie du destin.*

**Les textes voués à la lecture** peuvent suggérer moins brutalement plus insensiblement l'évolution intérieure d'un personnage : le poids d'une durée peut se faire ressentir, durée au terme de laquelle un personnage fait le bilan des épreuves qui l'ont aguerri ou brisé. qui en ont fait un héros ou un vaincu.

## **EXEMPLE**

*d'ŒDIPE, dans ŒDIPE roi de Sophocle, est l'illustration d'un retournement absolu de fortune puisque le héros royal, lucide et tout-puissant qui apparait au début de la pièce n'est plus qu'un exilé pitoyable et aveuglé au moment de l'exode.*

### ● **Relation aux autres personnages**

#### ▪ **Ressemblances et oppositions**

Un personnage se caractérise de manière intrinsèque (tous les éléments qui l'identifient dans le texte) mais aussi par rapport aux éléments qui définissent les autres personnages, qu'il intègre ou qu'il rejette. Est-il, sur un point précis, le double de tel personnage, le complément de tel autre, le contraire ou le symétrique inverse de tel autre encore. etc.?

## EXEMPLE

*Comme les noirs et les blancs s'affrontent symétriquement sur l'échiquier, le champion primaire et le dilettante secondaire se défient dans *Le Joueur d'échecs*, de Zweig.*

### ▪ **Place des personnages dans l'histoire ou dans l'action**

La mise en relation des personnages les uns par rapport aux autres vous amène à situer leurs places respectives dans l'action ou dans l'histoire en cours. C'est l'intérêt du schéma dit " actantiel " : il vous permet de situer les personnages dans le schéma général des forces. Qui décide cette action ? Qui l'entreprend ? Quel est l'objet de cette action ? Qui s'y oppose ? Qui l'aide ? A qui bénéficie - t-elle ? –t-elle ?

Cherchez, en particulier dans les textes narratifs et dramatiques du programme l'instigateur de l'action, le héros de cette action, son objet, les auxiliaires, les adversaires et enfin le destinataire. Ces différentes forces peuvent parfois se confondre et l'ironie tragique peut être de découvrir qu'on est soi-même l'objet douloureux de sa quête ou l'ennemi qu'on a promis d'abattre - ce qui est révélé à Edipe dans *Edipe Roi* de Sophocle. La quête peut, elle aussi, être problématique : que cherche-t-on exactement dans une démarche. une initiative ? Est-ce la révélation d'une vérité ? Laquelle ? Est-ce l'accomplissement d'un acte ? Lequel ? etc.

## EXEMPLE

*Dans le drame de Shakespeare, le spectre du père de Hamlet détermine l'action (il est l'instigateur de la vengeance) Hamlet*

*doit l'accomplir (c'est le héros), cette vengeance consiste à tuer l'usurpateur, son oncle, le frère fratricide de son père meurtre qui est l'objet de l'action) : le héros rencontre sur sa route des complices de cette action (dont sa propre mère) - ce sont les adversaires - ; il trouve des appuis (dont son ami Horatio) - ce sont les auxiliaires : il venge enfin son père et rétablit son honneur (le père instigateur est aussi le destinataire de cette vengeance)*

- **Relation à des modèles**

- **Le personnage et ses modèles**

La place dans l'action s'accompagne de caractéristiques générales qui peuvent définir tel ou tel personnage. C'est la question des emplois au théâtre ou des figures stéréotypées dans d'autres textes.

- Emplois au théâtre**

Des catégories théâtrales existent et permettent à un comédien, selon qu'il présente telle caractéristique physique ou telle autre aspect séduisant de jeune premier, physionomie comique » ou « tragique », etc.). d'endosser tel ou tel rôle. C'est ce qu'on appelle l'emploi. Ces emplois sont répertoriés : emplois masculins du barbon, du maître, du valet. etc. : emplois féminins de l'amoureuse de l'ingénue, de la coquette, de la soubrette, etc. Dans la comédie, ces emplois sont même très rigides (vieillard. docteur. Arlequin. Pantalon dans la comédie italienne. etc.).

## **EXEMPLE**

*La vie est un songe de Calderón distribue les emplois prévus dans une troupe espagnole : les deux emplois de pères nobles, les emplois d'amoureux de bouf. fon ou gracioso) et autres.*

### **-Figures stéréotypées**

Au type, positivement évalué, considéré comme porteur d'un enseignement humain, s'oppose le stéréotype, perçu négativement, car la littérature moderne privilégie souvent l'originalité du personnage. Des figures stéréotypées continuent cependant de traverser les arts et la littérature. On les considère davantage comme la propriété de genres considérés comme mineurs (le prince charmant, la princesse, la marraine, l'ogre, les sorcières des contes de fées : la bergère, le jeune seigneur de la pastorale : l'orpheline, le traître du mélodrame : le mari, la femme, l'amant des vaudevilles : le «flic», le truand, la femme fatale des séries policières, etc.). Elles renvoient souvent à des images toutes faites de la femme (déesse inaccessible, mère protectrice, prostituée au grand coeur, femme-enfant. etc.). de l'homme (incarnation virile, monstre, lâche, etc.).

## **EXEMPLE**

*Par définition, lancelot, dans le Chevalier de la charrette de Chrétien de Troyes, est conforme à un héros courtois modèle qui combine l'excellence guerrière et l'adoration sans faille de la dame aimée.*

### ▪ Le personnage comme modèle

Enfin, un personnage existe à travers sa postérité : celle-ci constitue un repère aussi important, voire plus important encore que celui que constituerait une personne existante. Il n'est donc pas inutile d'observer ce qui fait d'un personnage un être à la fois commun et exceptionnel, et ce qui, historiquement, a pu promouvoir son histoire à la hauteur d'une histoire largement connue, débordant du cadre même du texte ou de la fiction. C'est ce qui se nomme, dans l'Antiquité. « mythe ». Le mythe est un langage repris et ordonné (l'histoire de l'épopée, l'intrigue de quelques tragédies), dont la notoriété a permis des phénomènes de reconnaissance individuelle et sociale. Des individus, des sociétés ont retrouvé dans les aventures particulières de certains personnages l'écho de leurs interrogations ou de leurs angoisses et, d'une certaine manière, une réponse à ces interrogations et à ces angoisses.

### **EXEMPLE**

*Evoquée par Homère dans l'Odyssée puis représentée par Sophocle dans OEdipe roi, la figure d'OEdipe est ainsi devenue une figure mythique de l'OEdipe.*

## Retenons l'essentiel

**Pour analyser les personnages d'une œuvre, il est possible d'étudier:**

- 1.les éléments fictifs de leur construction et les signes qui les composent ( les mots, les noms, les indications précises);
- 2.leur interprétation physique éventuelle (en quoi ils peuvent devenir des rôles »);
- 3.leur présentation et les citations dont ils font l'objet (présentation des personnages par eux-mêmes ou par d'autres personnages) ;
- 4.leur statut d'interlocuteur (comment on leur parle);
- 5.leur statut de locuteur comment ils parlent);
- 6.leur présence effective ou non (personnages montrés ou racontés) ;
- 7.la fréquence et l'importance de leurs apparitions dans l'œuvre ;
- 8.le point de vue qui les présente;
- 9.les ressemblances qu'ils offrent avec le lecteur éventuel ;
- 10.l'intérêt de l'action dans laquelle ils sont engagés ;
- 11.les éléments positifs ou négatifs qui les caractérisent;
- 12.l'adoption éventuelle de leur vision du monde dans l'oeuvre;
- 13.la précision ou non des détails qui les définissent;
- 14.leur rôle éventuel de relais dans l'action, la parole, l'information;

- 15.les raisons de leur supériorité éventuelle statut de " héros";
- 16.leur caractère fixe ou changeant tout au long de l'œuvre;
- 17.la manière dont ils se définissent par rapport aux autres personnages ;
- 18.leur place dans l'action (instigateur , auxiliaire , adversaire,etc.) ;19.leur caractère original ou stéréotype;
- 20.leur situation particulière ou leur dimension mythique.



# CHAPITRE 5

## Comment analyser l'espace et le temps de l'œuvre?

### 1) Définir l'espace et le temps de l'œuvre

#### MÉTHODE

- **Où et quand lit-on l'œuvre ?**

Il importe de vous demander si l'œuvre programme le lieu, le moment, la durée de sa lecture ou de sa représentation. Cela dépend, bien sûr, de son genre.

- **Les textes lus**

Ils laissent une liberté assez grande de l'endroit et du rythme de leur lecture, Examinez cependant le découpage du texte. Observez-vous une division nette en épisodes, chapitres, parties, etc. ? Induit-elle des pauses dans la lecture ? le texte invite-t-il le lecteur à s'arrêter à tel ou tel moment ? Commenter et pourquoi ? Le cas limite est celui des feuilletons qui procèdent d'une stratégie que vous devez savoir analyser. Une coupe, une « césure », est établie pour marquer les limites d'une séquence, la fin d'une unité d'une démarche. etc. Mais cette coupe est en même temps un appel à suivre »: un élément nouveau pique la curiosité du lecteur, le poussant à enjamber au plus vite la limite provisoire qui lui est opposée. Mais que va-t-il se passer ? Que va-t-on apprendre ? achez donc reconnaître, dans la fin d'une unité de texte, les caractéristiques d'une clôture partielle mais également un appel à poursuivre la lecture. Vous

interrogerez sur la raison de la division en livres, en parties, en épisodes (respiration de l'histoire, changement de sujet, de temps, d'espace, de personnage, simple aération typographique, etc.). Vous regarderez les modes d'enchaînement (rupture, opposition, prolongement, écho, etc.). Dans un recueil poétique, sachez identifier les raisons d'un découpage en poèmes, en chants. Quels sont les critères qui président à tel ou tel morcellement du temps ou de l'espace de la lecture ?

### ▪ **Les textes dits ou interprétés**

Les questions précédentes s'appliquent aussi aux pièces de théâtre, aux discours, etc. Si vous pouvez vous fonder sur des interprétations historiques, il est important de vous demander les raisons du choix, à telle époque, à tel endroit, de l'interprétation d'un texte. Ne négligez pas les conditions mêmes de la représentation : le statut du dialogue de théâtre, destiné à être dit devant un public, détermine en grande partie sa forme. Examinez le rythme des paroles (est-ce un chant poétique voué à être prononcé, et de quelle manière ?) : considérez l'importance orale du texte. En quoi il constitue une musique (des iambes tragiques grecs à l'alexandrin français), mais apparaît aussi comme une parole. Il ne doit pas avoir l'air trop « écrit » (d'où l'importance de tous les cris, répétitions, accidents du langage, appuis du discours dans les textes de théâtre). La structure même du texte répond à des principes que vous devez comprendre. À quoi correspond le découpage en épisodes, en actes, en scènes (aux entrées et sorties des personnages ? aux changements de décors ? etc.). En un mot, intéressez-vous aux conditions matérielles de la représentation qui expliquent en grande partie, au théâtre, l'écriture d'un texte, indissociable du lieu et du moment de la représentation. Historiquement, comment était jouée la pièce au moment de sa création ? Quels gradins, quels sièges étaient réservés aux spectateurs ? Dans quel espace évoluaient les protagonistes (scène en hauteur, en

plans, en largeur. décor mobile, etc.) ? Quelle était la répartition précise de cet espace?

## **EXEMPLE**

*Dans le théâtre shakespearien, par exemple, l'espace se divise en quatre, horizontalement et verticalement, permettant des actions simultanées sur scène. Hamlet offre ainsi un espace qui s'ouvre à la fois vers le ciel et vers les profondeurs de la terre, vers un coin et un autre de la scène.*

### ▪ **Les films**

Le cinéma - et ses éventuelles adaptations littéraires - suscite d'autres questions, car il implique un espace très particulier. Les conditions de la projection en salle (grand écran, atmosphère obscure) ont souvent été comparées à celles de l'hypnose, et vous devez tenir compte des circonstances précises de cet « envoûtement » collectif (où le public, pas plus qu'au théâtre, n'est complètement dupe de ce qu'on lui présente, tout en faisant semblant d'y croire). Le cinéma implique une perception particulière de l'espace et du temps à laquelle vous devez prêter une attention soutenue. Le jeu de la caméra permet d'organiser toute la perception par rapport au regard du spectateur, comme dans un tableau (alors que dans la vie courante l'espace qui vous entoure n'est pas seulement construit par votre regard) ; les images choisies sont sélectionnées dans des plans. Leur déroulement est minuté dans des séquences. Une analyse précise doit vous conduire à examiner les effets de succession, de montage, le jeu des continuités et des ruptures (caméra fixe ou mobile dans les travellings, etc.) : la permanence ou le changement de cadre, la durée accordée à chaque plan, à chaque séquence, la manière dont ils s'enchaînent et les modes de cet enchaînement (passage par exemple d'un gros plan

montrant le regard d'un personnage à ce que voit ce regard, etc.).

## **EXEMPLE**

*Dans Partie de campagne de Renoir, la scène des balançoires déploie une soudaine profondeur de champ par une fenêtre qui s'ouvre et nous suivons alors le regard aguiché des canotiers sur des femmes qui se balancent au soleil.*

### **• Où et quand l'œuvre a-t-elle été écrite ?**

On peut recueillir des informations extérieures pour situer l'origine d'une œuvre - nous les reverrons dans le chapitre suivant -, mais on peut aussi saisir, à l'intérieur même de l'œuvre, des signes et des marques de son origine. Ces informations sont analogues à la date et au lieu en principe indiqués en haut d'une lettre: On en trouve des traces dans les correspondances authentiques ou fictives. Mais d'autres œuvres peuvent comporter ces indications. C'est souvent un moyen de mettre un point final à un texte : « Paris, le... » : c'est quelquefois le repérage relatif d'une communication qui s'engage. Ainsi la formule d'envoi de l'avis « au lecteur », au début des Essais de Montaigne : « Adieu donc : le Montaigne ce premier de mars mille cinq cent quatre-vingt. - Demandez-vous quels sont, dans une œuvre, les signes et les marques qui permettent de dater et de situer les moments, voire les étapes de sa fabrication.

### **▪ Les références aux lieux et aux moments de la fabrication d'une œuvre**

Examinez dans le texte les allusions à une actualité du moment : vocation d'un endroit, d'un épisode, d'une figure, d'un détail contemporains de la fabrication de l'œuvre.

## EXEMPLE

*Dans le chapitre « Des coches » des Essais de Montaigne, on trouve des références aux moyens de transport de l'époque, mais aussi la référence à la récente découverte du Nouveau Monde : « Notre monde vient d'en trouver un autre. »*

### ▪ **La pratique d'un genre ou d'un thème d'époque**

Un centre d'intérêt, un trait d'écriture peuvent inscrire l'œuvre dans un contexte donné. Examinez, dans le choix de tel « thème », de telle « forme », ce qui appartient en propre à une période, à un lieu et à l'attente du public de cette période, dans ce lieu précis.

## EXEMPLE

*le jeu des citations commentées dans les Essais de Montaigne apparaît comme une reprise modifiée d'une pratique littéraire en usage au XVI<sup>e</sup> siècle.*

### ▪ **Le choix d'un langage marqué**

Faites attention aux signes qui composent l'œuvre et à ce qu'ils révèlent de l'époque et du lieu de son écriture. Dans le cas des textes voués à la lecture, repérez l'état de la langue : mots vieillis, disparus, graphies changées, tournures grammaticales anciennes par rapport à un état moderne de la langue. Cette « traduction » est souvent la condition première de lisibilité d'un texte. Voyez en quoi la langue dit aussi une époque : d'où l'effort d'explication qu'elle impose parfois pour être reçue aujourd'hui. À l'inverse, elle peut créer des effets « pittoresques » quand on décide de la reprendre (dans de vieilles chansons, des proverbes, des restitutions historiques, etc.).

Dans les arts du spectacle, le choix de tel ou tel signe dénote également un milieu et une époque (indications de scène, de décor, de costume, d'accessoires au théâtre : usage de tel ou tel matériau, image muette, en noir et blanc, pellicule zébrée, rythme accéléré au cinéma).

## EXEMPLE

*Pour lire Montaigne, il faut d'abord élucider le sens de mots qui n'existent plus ou qui ont changé de sens comme « humeur » de graphie comme « icy », qui s'organisent dans une syntaxe différente (place des mots, nécessité des pronoms, des articles, etc.).*

### ▪ Coïncidences des moments et des lieux

L'espace et le temps racontés ou montrés dans l'œuvre ne sont pas toujours la transcription directe du lieu et de l'époque d'élaboration de cette œuvre : il peut agir d'un retour dans le temps (entretien d'une mémoire, reconstitution historique), ou encore d'une anticipation (prédiction, science-fiction). Vous ne confondez donc pas l'époque et le lieu de création d'un texte, et ceux que raconte ce texte. C'est même l'une des règles de la tragédie, notamment, que d'imposer l'éloignement, conditions de la majesté tragique. Les décalages et les surimpression sont, de surcroît, très intéressants. Pourquoi à une époque et dans un pays décide-t-on de s'intéresser à une autre époque et à un autre pays ? Quel est le jeu des échos, des correspondances, des oppositions, etc. ?

## EXEMPLE

*La célèbre partie de chasse, dans la Règle du jeu de Renoir, traduit simultanément les divertissements cruels d'une*

*classe sociale en décomposition-qui court à la catastrophe sans s'en rendre compte-et la prémonition d'un massacre où les hommes,à leur tour,vont être abattus comme des lapins : en effet,ce film précède immédiatement la Seconde Guerre mondiale.*

## 2-Analyser l'espace et le temps dans l'œuvre

### MÉTHODE

- **Précision des moments et des lieux**

- **Précision des indices de l'espace et du temps**

Les indications d'espace et de temps sont-elles précises ou floues ? Pouvez-vous dater et situer géographiquement le contenu des événements rapportés dans un texte avec exactitude ? Faites ici la part de ce qui indique explicitement un lieu un moment date, heure, jour, nom de pays. de ville, d'endroit, etc.) et de ce qu suggère simplement, par un détail, un lieu ou un moment nature/ville, espace privé/espace public, passé/présent, etc.).

- **Relation au genre**

La précision est tributaire du genre : le roman du XIX siècle, Accumulé les informations dans ce sens, par opposition au conte ou la fable qui restent dans l'univers nous de formules comme un jour il était une fois la traped classique française demeure dans l'espace et le temps indetermines d'un vestibule et une jource peu d'indications de scène), alors que le drame romantique acumule les indications minutieuses sur l'époque et sur l'endroit

### **EXEMPLE**



*Les Nouvelles de Petersbourg, de Gogol, qui loutient de precisions topographiques peuvent simuler, a un moment donné l'amnésie pour cacher l'adresse de son personnage. Cette hesitation, paradoxalement n'en donne alors que plus de veracité a la localisation efface. " A notre grand regret nous ne pouvons préciser ou` demeurait le fonctionnaire qui l'avait invité la mémoire commence à nous faire fortement défaut..."*

- **Consistance des moments et des lieux**

- **Dilatation ou concentration**

L'espace et le temps se déploient-ils sur de vastes étendues et sur des années entières ou se jouent-ils en quelques moments?

### **EXEMPLE**

*Tirésias, dans OEdipe roi de Sophocle, annonce au héros, de manière énigmatique, que le sort de sa vie entière va se concentrer en quelques heures cruciales, rappelant le lointain souvenir de l'énigme du Sphinx : "Ce même jour te fera naitre et mourir à la fois."*

- **Importance variable du temps et du lieu**

Le lieu et le moment des événements rapportés n'ont pas une importance égale dans tous les textes : distinguez bien les autres fondées sur leur structure dramatique, qui sont suspendues à la chronologie qu'elles développent à l'espace qu'elles déploient et les oeuvres qui se situent en quelque sorte, hors du temps et d'un lieu précis.

### **EXEMPLE**

*Les Essais de Montaigne semblent gommer tout repère actuel d'espace et de temps lorsqu'ils renouent avec les représentations des Anciens.*

### ▪ **Réalité des lieux et des moments**

Le partage entre l'oeuvre de fiction et le témoignage vécu tient à la réalité, extérieur ou texte, non seulement du nom des gens, des faits mais aussi de tous les lieux et des moments indiqués. De même qu'il peut mélanger des personnes historiques et des personnages fictifs, le roman combine souvent des épisodes.

authentiques reconstitués et des aventures imaginaires, des lieux réels et des endroits inventés. Demandez-vous si le temps et l'espace existent en soi. en dehors de l'oeuvre, ou s'ils ne sont que le produit de la conscience, plus ou moins délirante, d'un personnage - si ce sont des espaces et des temps rappelés, imaginés, des hallucinations, des mirages présentés comme tels. Le théâtre peut être aussi le lieu de cette interrogation. C'est la question que pose de manière lancinante le héros dans *La vie est un songe* de Calderón. C'est aussi le propre du genre fantastique - à la faveur du rêve, de la folie, de l'ivresse d'entretenir l'ambiguïté sur les paysages et les épisodes qu'il présente.

Le sens et la cohérence de l'univers sont alors en question avons-nous des repères très sûrs dans l'espace et dans le temps ? Tout ce que nous voyons, sentons, n'est-il pas filtré et formulé par une conscience prise de vertige ?

## **EXEMPLE**

*Un livre comme si c'est un homme de Primo Levi, avec l'usage de la première personne du singulier et d'une narration sèche, nous amène à entrer dans l'expérience quotidienne et répétitive d'un détenu d'Auschwitz qui perd presque tout repere temporel.*

### 3. Analyser les conséquences de ces représentations

#### MÉTHODE

- **Organisation de l'espace et du temps**

- **Les spectacles**

Vous devez vous demander ce qu'on choisit de vous montrer et en combien de temps. En effet, tout spectacle fait jouer une durée et un espace (celui de ses images, de sa représentation) par rapport à ce qu'il raconte (la durée et l'espace qu'il représente). **Comment les lieux sont-ils montrés ?** Est-ce un espace privé ou un espace public ? Un espace ouvert ou un espace fermé ? Interrogez la construction du décor, artificiel ou naturel, stylisé ou détaillé. Quels sont les signes retenus pour dire une place publique, une maison, un château, une chambre, un bureau, un parc, un jardin ? Pourquoi ce lieu-là et comment est-il construit sur scène ou à l'écran ? Renoir, dans des films comme *Partie de campagne*, a été reconnu comme un grand précurseur par la Nouvelle Vague au cinéma : les cinéastes ont choisi, dans son sillage, d'abandonner le décor en studio pour tourner dans la rue, en acceptant la foule, la surimpression des images, les bruits. Au théâtre, faites bien la différence entre l'espace de la scène et celui hors scène qui est seulement évoqué (par un regard, etc.) ou même raconté espace lointain décrit, etc.).

De la même manière que vous interrogerez le caractère « réaliste » ou non de l'espace (imité ou simplement suggéré). intéressez-vous au **caractère « réaliste » ou non du temps**. La

durée de l'histoire coïncide-t-elle avec la durée de la représentation ou de la projection ? Y a-t-il des accélérations, des sauts importants dans le temps ?

Étudiez le rythme des spectacles, la place habituelle des ellipses (entre les actes ou les scènes au théâtre, entre les séquences au cinéma). Ces ellipses sont-elles importantes ? Sont-elles marquées par des indications verbales, des changements de décor, de lumière, d'apparence des personnages, etc. ? Au cinéma, les deux premiers repères sont ceux de l'espace et de l'éclairage : extérieur ou intérieur, jour ou nuit.

### ▪ **Les textes lus**

Les textes réservés à la lecture offrent une plus grande liberté pour se déplacer dans l'espace et dans le temps. Un seul mot suffit, comme « ailleurs », autre fois », alors que les spectacles demandent tout un matériel (décors, costumes, accessoires, lumière : voire plateau, caméras, effets spéciaux, etc.). Affranchis des exigences de figuration », les textes, dans l'organisation de l'espace et du temps, reposent sur la position de celui qui parle par rapport à la position de ce dont il parle. Si le lieu et le moment sont les mêmes, on le reverta, il s'agit d'un « discours : si l'on change de lieu et de moment, on se transporte dans l'espace et dans le temps du récit. Prenez donc d'abord en compte le moment et le lieu de la parole : c'est par rapport à ce moment et à ce lieu que s'organisent les autres repères. Le temps de la parole est-il postérieur à celui des événements rapportés (ce qui est le plus souvent le cas du récit traditionnel)? Ce temps est-il antérieur (dans le cas d'anticipations, prédictions, etc.)? Est-il simultané (dans le cas du journal intime, etc.)? Y a-t-il une composition alternée ? Songez à toutes les combinaisons possibles d'un récit en fonction de l'histoire qu'il

raconte : la distribution des lieux (change-t-on d'endroit ?) et surtout la distribution du temps. Elles peuvent s'opérer selon trois critères.

### **-Le critère de l'ordre**

Les événements sont-ils rapportés dans l'ordre chronologique ou y a-t-il, au contraire, des retours en arrière, des anticipations, etc.? La suite linéaire chronologique est l'ordre traditionnel du récit. Remarquez qu'elle n'a rien de naturel, contrairement à ce qu'on pourrait croire. Ce n'est pas du tout l'ordre de la mémoire : lorsque vous vous souvenez des choses, vous vous rappelez plutôt ce qui est proche pour remonter au plus lointain. Mais si le récit procède ainsi, c'est que la chronologie fabrique une logique, un système de causes et de conséquences. On découvre ainsi, après coup dans *La Chute* de Camus, que le récit de Clémence était loin d'être rigoureusement chronologique.

### **-Le critère de la durée**

Combien de temps met-on à nous raconter un épisode ? Un texte dispose de possibilités rythmiques beaucoup plus souples qu'un spectacle, qui ne peut que " sauter » par-dessus le temps. Un texte peut arrêter le temps (avec une réflexion, une description) ou l'accélérer de manière variable, racontant des années en quelques pages ou quelques lignes. Le roman traditionnel fait alterner de grandes scènes et des résumés d'événements (ou sommaires). Le romancier a aussi le pouvoir de faire tourner soudain à toute allure les aiguilles de la montre pour s'arrêter sur des instants cruciaux. *La Chute* de Camus construit son récit sur l'importance de quelques grandes scènes décisives, qui se passent sur des ponts parisiens.

## **-Le critère de la fréquence**

Nous raconte-t-on des événements uniques ou des événements qui se sont répétés ? Étudiez les indices de fréquence (les adverbs " parfois ",souvent « toujours », les imparfaits ou les présents de répétition, etc.). Le premier passé. positif. de Clémence, dans La Chute, se construit sur l'optimisme de répétitions triomphantes.

## **• Fonctions des moments et des lieux**

### **-Fonction d'attestation**

Les indications sont la soit pour donner l'illusion qu'il s'agit de la réalité soit la preuve qu'il s'agit de la réalité.

### **-Fonction de reconnaissance**

Les indications d'espace et de temps sont toujours codées et font référence à un genre. du palais antique de la tragédie à la chambre moderne du vaudeville D'emblée, le lecteur ou le spectateur peut deviner si on entend le dépayser dans le temps, l'émouvoir, le faire rire avec des éléments grossiers ou parodiques, etc.

### **-Fonction de cohésion**

L'unité d'un sujet, d'une histoire, d'une intrigue, d'une argumentation, d'un imaginaire peut être préservée par un espace et un temps délimités.

## **-Fonction de dramatisation**

En donnant des précisions, des détails, en faisant attendre le lecteur ou le spectateur, une oeuvre peut lui communiquer des indices qui piquent sa curiosité. accroître l'intensité d'une inquiétude, d'une attente. etc.

## **-Fonction d'argumentation**

L'évocation précise de lieux, de moments, peut servir à développer une thèse sur une société, une époque. La conception même de l'histoire et de la géographie des hommes s'y lit parfois.

## **-Fonction de poétisation**

Enfin, un lieu ou un moment peut **enchanter** le souvenir et le rêve, par sa nature ou par la manière dont il est décrit. Certains endroits privilégiés chantés par les textes parlent particulièrement à l'imaginaire : la cave. le grenier, l'arbre. le jardin, la forêt, les cimes neigeuses, les fonds marins, les grottes, les cabanes. Le jeu des sensations et des matrices primitives de l'univers (l'air, l'eau, la terre, le feu), servi par la mémoire et l'écriture. la référence aux lieux proches ou la fascination des horizons lointains, exotiques, sont lourds, dans les oeuvres, d'enchantements possibles.

Voyez si les indications de lieu de temps servent une information, une argumentation ou si elles sont développées pour elles-mêmes. Voyez aussi quelles indications construisent un univers heureux, et lesquelles construisent un univers malheureux. Certains endroits portent la douceur, d'autres



l'angoisse. Cependant, le même lieu, le même moment, relu ou redécouvert, peut changer d'aspect, se colorer soudain de nostalgie. de déception.

## **EXEMPLE**

*La ville d'Amsterdam, dans la chute de Camus, Ossure toutes ces fonctions : elle fixe le récit dans une réalité urbaine, elle accredit la fiction romanesque, elle Telie l'univers parisien des ponts et l'univers hollandais des canaux, elle drama lise une situation présentée au centre d'un enfer mou, elle montre une mauvaise conscience européenne, elle poétise aussi un décor de brumes et d'eaux.*

### **• Résonances aujourd'hui**

L'ultime question que vous devez vous poser porte sur le rapport qui unit voire espace quotidien et votre présent aux lieux et aux moments présentés dans L'oeuvre. Ce sont vos repères dans l'espace qui détermineront si telle oeuvre est proche géographiquement ou exotique : ce sont vos repères dans le temps qui feront de telle oeuvre un document archéologique ou un monument encore actuel.

## **EXEMPLE**

*Les tragédies antiques, comme Edipe roi de Sophocle, portaient des enjeux religieux et politiques forts dans la cité athénienne : le statut du citoyen, la légitimité du pouvoir, la place de l'étranger, l'obéissance aux lois et aux dieux y étaient en*

*question ; on ne les lit pas avec le même regard cinq siècles plus tard.*

*il est stimulant de confronter, pour autant qu'on puisse le faire, ces lectures. Des textes francophones de Léopold Senghor, d'Aimé Césaire peuvent évoquer lointain pour des Français de métropole, la réalité proche pour les familiers de l'Afrique ou des Antilles.*

*Il est également fructueux d'envisager ces lectures de l'oeuvre en fonction des différents destinataires visés (le message que l'on reçoit selon son origine et ses coutumes). Dans les Essais de Montaigne, le chapitre Des cannibales montre déjà qu'on est toujours le barbare de quelqu'un...*

## Retenons l'essentielle

**Pour analyser les signes de l'histoire dans une œuvre, il est possible d'étudier:**

1.les marques de l'époque dans l'oeuvre, le contexte historique et social là travers les références données dans l'oeuvre elle-même, l'étude des conditions dans lesquelles elle a été écrite, etc.);

2.le reflet possible de l'itinéraire d'un auteur là travers ses personnages, ses

sujets, l'évolution de l'ensemble de son oeuvre) ;

3.les sources d'inspiration de l'oeuvre et les influences qu'elle a reçues

( à travers la reprise d'un sujet, d'une question, d'un langage, etc.);

4.l'inscription de l'oeuvre dans un mouvement ou dans un genre à partir de données précises, titre, début,fin, personnages, représentations de l'espace et du temps) ;

5.la postérité de l'oeuvre, les différentes lectures ou interprétations qui en ont été faites, les aspects et les raisons de cette postérité.

## CHAPITRE 6

### Comment analyser les signes de l'histoire dans l'œuvre?

#### 1) Définir le contexte et la biographie

#### MÉTHODE

- **Le contexte de l'œuvre**

Il est important de connaître l'époque à laquelle l'œuvre a été écrite, afin de comprendre les conditions de son élaboration, l'attente du public à laquelle elle devait répondre, mais aussi ce qu'elle peut figurer ou représenter à notre époque. Pensez à repérer les vives et les marques de cette époque dans l'œuvre elle-même.

- **L'espace et le temps inscrits dans le texte**

Examinez le langage de l'œuvre (et l'état de la langue qu'il atteste), les signes utilisés et toutes les références historiques et géographiques qui permettent de replacer l'œuvre dans un contexte particulier.

#### EXEMPLE

*Les Yeux d'Elsa d'Aragon joue de cette poésie de contrebande ou toutes les références sont codées pour dire clandestinement la souffrance de la France occupée.*

- **La condition des écrivains à leur époque**

Les artistes ont souvent connu la nécessaire soumission à des protecteurs ou à des mécènes. Dans les œuvres se manifestent les reconnaissances (lisibles dans les dédicaces, etc.) ou les marques de rejet dans un monde où les productions littéraires et artistiques entrent dans un jeu économique et commercial.

**EXEMPLE**

*Le Chevalier de la Charrette, de Chrétien de Troyes, met en scène les conditions de la production littéraire ancienne, où le poète dépend des puissants qui lui assurent son statut.*

- **Le choix d'un sujet, d'une écriture**

**EXEMPLE**

*Tristan et Yseut de Bérout développe un roman au sens médiéval du terme, dont la narration s'inscrit dans des octosyllabes à rimes suivies.*

- **L'œuvre et son auteur : la biographie**

- **Les attestations d'authenticité**

Regardez le pacte qui s'établit avec le lecteur dans le titre et l'incipit. Observez les préliminaires qui orientent la lecture vers le récit d'une expérience personnelle.

## ▪ La relation d'un auteur avec ses personnages

Abordez-la avec prudence. Vous devez l'interpréter à la fois à la lumière de la transcription et de la compensation. Si vous examinez les éléments biographiques, notez aussi en quoi l'œuvre peut en offrir justement l'envers le négatif.

### EXEMPLE

*Les héros les plus tourmentés de l'univers tragique de Sophocle, comme Œdipe, contrastent étonnamment avec le confort d'une vie d'auteur apparemment sans trouble. En outre, un reflet est aussi bien collectif que personnel. Il est important de mesurer aussi bien les effets de la vie privée d'un auteur que ceux du groupe historique et géographique, de la catégorie de population ouquel il appartient, lisez dans une œuvre autant le reflet de sociétés (chez Sophocle, les statuts du « tyran » du citoyen, de l'étranger, etc.) que d'un individu particulier.*

## ▪ Les références à d'autres œuvres du même auteur

Situées à l'intérieur même du texte, elles sont sans doute les clefs les plus sûres pour étudier un itinéraire biographique. Il est intéressant de voir ce qui a été écrit avant ou après, surtout si cela éclaire l'œuvre du programme.

### EXEMPLE

*La création d'Adipe roi par Sophocle s'explique aussi par le succès antérieur*

## 2-Définir les sources, le genre et la postérité

### MÉTHODE

- **Avant l'œuvre, les sources**

- **Sources assumées par l'auteur lui-même**

Dans son discours d'accompagnement, l'auteur dit toute la matière dont il s'est inspirée (textes antérieurs traitant le même sujet, etc.), par honnêteté intellectuelle.

- **Sources lisibles dans un indice sûr**

On a vu, par exemple, que le titre fait partie de ces indices solides.

### EXEMPLE

*Dans sa préface aux Yeux d'Elsa, Aragon assume tous les textes dont il a tissé sa propre oeuvre : « Car j'imite [...]. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas. »*

- **Par-delà l'œuvre : le genre et le mouvement**

La détermination d'un genre, on l'a vu, dépend d'un triple facteur.

- **La déclaration de l'auteur**

L'auteur, l'éditeur ou le producteur, bref celui qui donne l'œuvre au public. affirme un principe de classement de cette œuvre, une identification qu'il a choisie : j'ai fait une comédie, un roman, etc. »

- **La décision du public**

Un public de spécialistes décrète qu'il s'agit bien d'un pamphlet, d'une tragédie. etc. ; le reste du public reconnaît ou non l'appartenance à tel ou tel genre.

- **Les marques formelles de l'œuvre elle-même**

Ces marques permettent de s'assurer que l'œuvre correspond bien aux critères de définition du genre - critères qui ont déjà pu être mis en avant par l'auteur ou par le public pour justifier leur décision. Distinguez:



- **les traits d'un mouvement attaché à un genre** (l'intérêt, par exemple, pour le genre de la nouvelle, récit court et efficace, dont témoigne *Une partie de campagne* de Maupassant, nouvelle inscrite dans un mouvement dit « naturaliste »):

- **les traits d'un courant pratiquant des genres multiples** (le mouvement dit de « la Négritude », que Césaire défend simultanément dans un recueil poétique *comme le Cahier d'un retour au pays natal* et dans un pamphlet comme le Discours sur le colonialisme).

## • **Après l'œuvre : les lectures, les interprétations**

Dans les lectures ou les interprétations que la postérité fait d'une oeuvre, méfiez vous des fréquentes mises en perspective anachroniques, qui répondent à un « providentialisme » illusoire. Attention à la succession des lectures d'une oeuvre. souvent artificielle ! Retenez plutôt les quatre critères suivants.

### ▪ **Les lectures différentes**

Les lectures successives et contradictoires d'une même intrigue. d'une même histoire en disent autant sur les diverses sensibilités des époques que sur l'œuvre elle-même.

## ▪ Les interprétations différentes d'un même rôle

Un rôle au théâtre, on l'a vu, est tributaire du choix de la mise en scène, du comédien qui l'incarne, etc. Pensez aussi à l'inévitable transformation qu'implique le passage d'un langage artistique à un autre dans le cas des adaptations : transposition d'un livre en film, d'une lecture en spectacle... Comment passet-on d'un système de signes à un autre et pourquoi ?

## ▪ Les réutilisations de philosophies

Des visions du monde, des philosophies ont été reprises dans des systèmes de pensée contemporains.

### **EXEMPLE**

*ŒDIPE*

*Roi de Sophocle o donné lieu à toute une réflexion des sciences humaines au XX<sup>e</sup> siècle : Freud a vu, dans le mythe, le sort du tout petit garçon inconsciemment amoureux de sa mère et désireux de tuer son père. Claude LéviStrauss y décèle l'interrogation sur une structure. Comment une unité - un enfant - peut-il résulter de deux unités séparées - les deux parents?*

## ▪ **Les conditions matérielles de diffusion**

Vous devez questionner ce qui a assuré, sur le plan économique ou institutionnel, la postérité à une œuvre : survie par les diffusions, les interprétations théâtrales, les transpositions, les rééditions, etc. Intéressez-vous aux divers remaniements possibles : nouvelles publications, transformations du texte (traduction, adaptation à la scène, censure, etc.).

Songez au rôle historique de toutes les parties prenantes dans la communication des textes et du langage : institutions politiques, judiciaires qui ont permis ou non la diffusion des oeuvres), forces de promotion religieuse, morale de la lecture .

- ou de refus - (les Eglises, les instances diverses), agents économiques (les éditeurs et les librairies), lieux où les textes sont mis à la disposition du public (les bibliothèques, les centres de documentation, etc.). Le relais le plus important aujourd'hui est certainement l'école. Interrogez-vous sur le statut scolaire ou universitaire des oeuvres du programme. Pourquoi sont-elles devenues des « classiques » aujourd'hui ?

## Retenons l'essentiel

**Pour analyser les signes de l'histoire dans une œuvre, il est possible d'étudier :**

1.les marques de l'époque dans l'oeuvre, le contexte historique et social là travers les références données dans l'oeuvre elle-même, l'étude des conditions dans lesquelles elle a été écrite, etc.);

2.le reflet possible de l'itinéraire d'un auteur (à travers ses personnages, ses sujets, l'évolution de l'ensemble de son œuvre);

3.les sources d'inspiration de l'oeuvre et les influences qu'elle a reçues à travers la reprise d'un sujet, d'une question, d'un langage, etc.);

4.l'inscription de l'oeuvre dans un mouvement ou dans un genre (à partir de données précises, titre, début, fin, personnages, représentations de l'es pace et du temps) ;

5.la postérité de l'œuvre, les différentes lectures ou interprétations qui en ont été faites, les aspects et les raisons de cette postérité

# CHAPITRE 7

## Comment analyser la voix que parle dans l'œuvre ?

### 1) Définir la voix que parle

#### MÉTHODE

##### • Identifier cette voix

Pensez à un premier repère : la voix qui parle dans le texte et la communication qui s'établit. Trouvez-vous les marques précises et explicites de cette communication ?

Un énoncé ne porte pas le même sens dans des circonstances différentes : au théâtre en particulier, tout l'accompagnement non verbal du propos a un caractère décisif (place des interlocuteurs en présence. gestes. intonations, etc.). Rappelez-vous l'importance de tous les repères déjà évoqués concernant l'espace et le temps. Le texte précise-t-il qui est en train de parler, à qui, en quel lieu et à quel moment ? Ces repères sont visibles, on l'a vus, dès le début. Mais tout au long de l'œuvre, faites attention aux indices de la situation de communication. Comment sont définis l'espace et le temps au moment où l'on vous parle (adverbes. démonstratifs : ici, maintenant, ceci, etc.) ?

Un texte a ceci de particulier qu'il crée toujours fictivement une situation de communication. Ce jeu de cache-cache est essentiel dans la lecture - qu'on vous dise « on », « nous », « je », qu'on vous parle en vous disant « tu », « vous »

Examinez dans le texte comment la voix qui parle se construit et comment elle construit son interlocuteur. Mesurez aussi la manière dont elle peut livrer sa perception des choses. (ce qu'elle voit, ce qu'on voit et qui le voit), sa connaissance des choses (ce qu'elle sait, ce qu'on sait et qui le sait, le croit, l'imagine. etc.).

## EXEMPLE

*Cahier d'un retour au pays natal de Césaire commence ainsi par figurer un récitant révolté qui couvre un interlocuteur d'imprécations : « Va-t-en... »*

- **Voix d'un auteur, d'un narrateur, d'un personnage**

- **Œuvre de fiction ou récit authentique ?**

La différence entre une œuvre de fiction et une œuvre présentée comme vraie vient de la voix qui s'exprime dans le texte. Si la voix qui parle se confond avec celle de l'auteur du texte, l'œuvre se présente comme authentique. Si la voix qui parle se distingue de celle de l'auteur, si celui-ci ne prend pas à son compte les propos tenus, il s'agit alors d'une œuvre de fiction.

Dans une œuvre de fiction, une autre distinction intervient : celle entre le récitant (ou narrateur) et ses personnages. Il arrive cependant qu'un personnage raconte sa propre histoire. Cette pratique, occasionnelle dans un roman, est quasi permanente dans un texte dialogué, au théâtre, où l'on n'entend que la voix des personnages.

## ▪ Discours et récit

Selon que l'on met en scène ou non la situation de communication qui s'établit. l'on développe un « discours » ou l'on raconte une « histoire ». C'est le propre du discours que de rappeler sans cesse les données de cette situation : quelqu'un s'adresse à quelqu'un d'autre au présent - ce qui se fait avec vous à cette minute. ce qui se fait la plupart du temps dans les conditions de la parole (au théâtre et dans la vie courante). Il est parfois possible d'effacer provisoirement les marques de l'échange des interlocuteurs en présence du moment et du lieu partagés, pour situer ce qui se dit avec des personnages autres, dans un espace et un temps autres. C'est ce qui se nomme le « récit ». fondé sur ces autres repères:

"quelqu'un " . " ailleurs" . "autrefois" .

Voyez les marques grammaticales de cette différence. Le discours se développe au présent (ou au futur et au passé composé en relation avec le présent). aux première et deuxième personnes. avec les marques de réaction (commentaires. évaluations, termes positifs ou négatifs, expressions de contacts, de jugements sur ce qui est vrai ou faux, possible. probable, certain. bien ou mal, etc.), et avec les références au lieu et au moment de l'acte de parole (à cet endroit, en ce moment).

Le récit, en revanche, se développe traditionnellement au passé coupé du présent (passé simple, imparfait, etc.), à la troisième personne, sans trop de commentaires, avec des références à un espace et à un temps éloignés (ailleurs, à un autre endroit).

## **EXEMPLE**

*La Chute de Camus oscille ainsi entre le présent (discours du narrateur à l'interlocuteur) et le passé (l'histoire de l'échec progressivement relaté : le narrateur se met en scène comme personnage) ; la voix qui parle se situe par rapport à ce*

*qu'elle dit ; elle met à distance le propos, le souligne comme absurde, ce qui fonde l'ironie, source de connivence avec l'interlocuteur.*



## 2. Analyser les paroles, les événements et les jugements rapportés

### MÉTHODE

- **Transcription des paroles**

Vous connaissez l'opposition entre style direct, où l'on rapporte avec des guillemets les propos de quelqu'un, et le style indirect où les propos sont présentés par l'intermédiaire d'un verbe de discours. Ces deux styles ne sont pas interchangeables. Non seulement le style indirect modifie le jeu des pronoms temps, de la ponctuation, les repères spatiaux et temporels, mais en plus, il peut contenir un commentaire. Lorsqu'une parole est rapportée, il est important de vous poser la question suivante : comment est-elle rapportée et par qui ? L'usage d'un nouveau style, le style indirect libre, complique encore les choses en rapportant des propos sans dire qui parle. On a les paroles ou les pensées, et l'on ne sait ni exactement qui les formule (le narrateur ou un personnage) ni si " elles sont formulées à voix haute.

### EXEMPLE

*Dans Une partie de campagne de Maupassant, le narrateur feint ainsi de reprendre à son compte l'émerveillement naïf d'une*

*jeune fille qui entend le chant amoureux d'un oiseau : « Un rossignol ! »*

- **Transcription des événements**

- **Des événements terminés ou non**

La question centrale est ici de savoir si les événements sont présentés comme terminés ou non. L'action a-t-elle un début, un milieu et une fin (ce qui est le propre d'une action dans un spectacle, d'une histoire dans un récit) ? Ou est-elle saisie dans une durée en cours d'accomplissement ? Dans le premier cas, des temps grammaticaux marquent la clôture : passé simple, passé composé, présent de narration. Dans l'autre cas, c'est l'imparfait notamment qui signale que l'action est en train de se dérouler. Dans le récit traditionnel, il y a alternance du temps qui limite la durée de l'événement et donc le projette au premier plan, et du temps qui installe les circonstances dans la durée, campant l'arrière-plan. Une durée indéfinie installe donc souvent un « décor », au service des actions qui se détachent et qui constituent la trame du récit.

- **Texte descriptif ou narratif**

D'un côté donc, l'organisation de l'espace abolit la durée, joue sur un regard, s'étale dans l'imparfait, se distribue selon des axes visuels (en haut, en bas, à droite, à gauche, près, loin, etc.), repose sur une forme d'immobilité ; de l'autre, l'organisation du temps scande la durée, tient dans un mouvement, s'ordonne dans des passés simples, se développe dans une succession (puis, ensuite, etc.). C'est la distinction commode entre un texte de type descriptif et un texte de type narratif.

Cette distinction est brouillée par la littérature moderne qui refuse souvent de hiérarchiser le réel (événements importants au premier plan, circonstances à l'arrièreplan), aplatit ce relief pour instaurer de nouvelles continuités en généralisant l'usage indéfini du présent ou de l'imparfait. L'imparfait ne tend plus seulement à décrire les choses ou à marquer une répétition, il donne le flux d'une histoire, d'un discours, d'une pensée, où le réel et l'image qu'on en a se confondent.

## **EXEMPLE**

*« et l'on éprouvait une quiétude douce... », écrit Maupassant pour signaler le changement d'état d'esprit de ses personnages pendant le trajet d'Une partie de campagne .*

## ▪ Transcription des jugements

Enfin, il est important d'évaluer comment la voix qui parle juge ce qu'elle rapporte. C'est perceptible dans le choix même des termes, de leurs connotations. On s'est déjà attaché à montrer l'importance d'une caractérisation valorisante ou dévalorisante des personnages, des lieux, etc. Ces jugements, on l'a vu, sont parfois aussi riches d'informations sur celui qui les formule (ses goûts, ses préférences, sa position dans le monde) que sur leur objet. Faites attention aux mots évaluatifs, positifs ou négatifs, à l'expression d'un jugement qui tend à trouver bien ou mal ce qui est présenté : ponctuation, interjections, singuliers ou pluriels, démonstratifs, possessifs, d'une manière générale tous les termes exprimant l'affectivité. Le rôle des adjectifs est particulièrement intéressant dans cette perspective : distinguez bien les adjectifs exprimant une valeur (beau, laid, bon, mauvais, etc.) et ceux que l'on peut considérer comme « objectifs », admissibles par tous (rond, rectangulaire, blanc, noir, etc.).

### **EXEMPLE**

*Les petits-bourgeois d'une partie de campagne de Maupassant sont décrits d'une manière dépréciative qui tend à accentuer leur laideur et leur sottise, malgré la fausse impartialité du narrateur. Ils se ridiculisent en outre par la naïveté de leur jugement dans leur admiration convenue de la campagne)*

## Retenons l'essentiel

**Pour analyser la voix qui parle dans une œuvre, il est possible d'étudier :**

1.les références précises aux circonstances (moment, lieu, interlocuteur) de la communication qui s'engage ;

2.les parts respectives du discours et du récit, et la manière dont l'un et l'autre se combinent;

3.la manière dont les paroles prononcées sont rapportées (comment et par qui) ;

4.la manière dont les événements intervenus sont rapportés (quel déroulement logique, chronologique, etc. et quelle hiérarchie);

5. les jugements portés par l'œuvre elle-même sur les informations qu'elle produit (ce qui est jugé bien, mal, bon, mauvais, beau, laid, etc.).

## CHAPITRE 8

### Comment analyser les valeurs portées dans l'œuvre ?

#### 1) Définir les valeurs universelles ou relatives

#### MÉTHODE

- **L'appartenance universelle**

La notion de genre humain est au centre de tous les textes fondateurs des religions et des cultures : la Bible, le Coran mais aussi les grandes représentations de l'Antiquité - d'où le sens du mot « humanités ». Il est important de regarder quelles œuvres du programme reposent sur l'unité du genre humain, écrivent « l'homme » ou « les hommes » en donnant à cette catégorie une signification universelle. Il existe plusieurs conceptions de cette universalité.

- **L'idée d'une " nature humaine "**

C'est la vision classique selon laquelle l'homme est un. sous tous les cieux. indépendamment de ses conditions particulières d'existence : il porte toujours les mêmes vices et les mêmes vertus, quelles que soient ses « coutumes ». toujours relatives. D'où la nécessité de se référer aux expressions premières de cette nature. chez les Anciens. Les Grecs et les Romains parlent ainsi de l'homme.

## EXEMPLE

*Le sort d'adipe, pour atroce qu'il est, n'en est pas moins exemplaire de l'humanité tout entière, comme le répète le chœur compatissant dans Œdipe roi, de Sophocle.*

### ▪ L'idée d'une « condition humaine »

La permanence de quelques grands traits humains subsiste mais elle est lui déterminée - ou altérée – par la géographie, l'histoire, les modifications physiques, etc. de chaque peuple.

## EXEMPLE

*Le texte de Primo Levi Si c'est un homme pose et questionne ainsi à la fois l'appartenance à l'humanité de ceux à qui l'on a retiré toutes les apparences (le nom, l'aspect physique, la dignité) mais aussi de ceux qui leur ont infligé ce traitement dans les camps de concentration.*

*En résumé, posez-vous deux questions sur les œuvres du programme. Présentent-elles des lois humaines à caractère universel (selon la tradition classique) ? Montrent-elles que l'homme est aussi formé par l'histoire du peuple auquel il appartient, par ses conditions de vie (qu'il peut le cas échéant modifier. selon une perspective plus moderne) ?*

### • L'appartenance relative

Le relativisme nie l'universalité d'une nature humaine : les conditions de l'existence seraient si importantes qu'elles interdiraient même la possibilité de cette universalité. Ce sont les coutumes qui seraient chaque fois à la base de ce qu'on appelle

une « nature ». D'où la relativité de tout jugement. On appelle « barbare ou « contre-nature » ce qui est contre sa coutume. Il en résulte l'acceptation des différences, l'appel à la tolérance.

## **EXEMPLE**

*On en trouve une expression dans les Essais de Montaigne, et en particulier dans le chapitre « Des canniboles », qui met en garde le lecteur contre un usage trop exclusif des mots : « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux, règles de la raison, mais non pas eu égard à nous. »*



## **2-Définir les valeurs familiales, nationales ou exotiques**

### **MÉTHODE**

- **L'appartenance familiale ou ethnique**
  - **L'appartenance familiale**

La relation à sa famille et à son « sang » est souvent dans les textes littéraires une valeur forte, sinon la plus haute. Si la famille est invoquée, l'est-elle au service d'un idéal humain universel ? C'est possible : la « fraternité » humaine se construit alors sur la base de la « fraternité » première, au sens propre celle de la famille, contre un ordre social qui peut nier ces valeurs.

### **EXEMPLE**

*C'est le sens du combat d'Antigone, fille d'Œdipe, contre Créon; mais dès la fin d'Œdipe roi de Sophocle, Œdipe, aveuglé, sollicite l'appui de ses filles, invoquant dans son errance finale la malédiction qui frappe sa descendance.*

## ▪ L'appartenance ethnique

L'attachement ethnique est d'un autre ordre. Il est abstrait : on ne connaît pas tous les gens de son « milieu », de sa « race » ; on côtoie parfois plus fréquemment les « étrangers ». Il y a même quelque danger à parier sur les qualités d'une Face contre une autre.

### **EXEMPLE**

*Dans leur apologie de la Négritude, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor ont bien affirmé qu'ils n'entendaient pas faire de l'éloge des « Nègres » >> un racisme inversé.*

## • **L'appartenance nationale**

L'idée de « nation » est complexe : elle est à la fois politique (participant de la volonté collective de vivre ensemble) et culturelle (s'inscrivant dans une géographie, une histoire, une tradition). Comme entité culturelle, la nation peut être le premier creuset d'une culture universelle (reliant un pays à un continent. L'Europe par exemple, puis à l'ensemble d'une civilisation, etc.). Comme entité politique la nation peut se fermer sur elle-même avec son mode de fonctionnement propre, ses préférences, ses lois, son prestige (qu'elle essaiera de détendre contre les autres

nations). Envisagez ces deux possibilités si l'on fait l'éloge d'un pays dans les oeuvres du programme.

- **Le pays est-il valorisé avec les autres pays ?**

La défense d'une culture nationale s'oriente vers la défense d'une culture universelle de même la famille est promue avec d'autres fraternités pour favoriser l'ouverture vers l'ensemble des hommes et de leur langage.

## **EXEMPLE**

*C'est ce que prône Aragon. Le poète, dans la postface aux Yeux d'Elsa, présente l'éloge de la culture française comme le prélude à une défense de l'humanité entière : " Certe morale de l'amour est vraiment le prélude des idées qui feront de la France le flambeau du monde. "*

- **Le pays est-il célébré contre les autres pays ?**

Un certain nationalisme valorise son propre pays dans une relation hostile aux pays étrangers. Mais la légitimité du pouvoir qui dirige un pays complique encore l'attachement que l'on peut porter à ce pays.

## EXEMPLE

*Le héros du Joueur d'échecs de Zweig, M. B... ne reconnaît plus son pays, l'Autriche, à partir du moment où celui-ci tombe sous la domination nazie qui effraie le personnage comme son auteur.*

- **L'intérêt exotique**

- **Les lieux de poésie**

Tous les textes ne prétendent pas plaider une cause. Ce pourrait être le propre de la poésie de n'être pas impliquée dans un message à transmettre mais uniquement dans l'élaboration matérielle d'un langage. ce que les linguistes ont nommé la « fonction poétique ». Elle traite les mots comme les peintres traitent les couleurs, les musiciens les sons, etc. Ce n'est pas le fait du hasard si bien des poètes, récusant la défense d'une cause, d'un groupe, se sont plutôt intéressés à l'« ailleurs », à des univers étrangers à l'univers réel ou familier : paysages lointains ou intérieurs, plongée dans des horizons différents explorés par les mots.

## EXEMPLE

*C'est l'objet provisoire de la fascination du récitant de « A New York >> poème de Senghor qui montre une première fascination*

*pour une grande métropole, avant que la nostalgie de la terre d'origine ne s'installe.*

- **La curiosité exotique**

Toute une littérature d'idées a aussi marqué sa fascination pour l'étranger - ce qu'on nomme l'exotisme. L'intérêt pour l'exotisme a longtemps coïncidé avec le mythe primitif de la nature et du bon sauvage. L'étranger est alors valorisé par simple inversion des signes de la « civilisation » : il répond à un idéal égalitaire, minimaliste, et naturel : les « sauvages » sont « égaux », « simples » et « naturels » : ils ne portent pas de vêtements, refusent la propriété privée. n'obéissent pas à une hiérarchie, n'ont ni interdit ni religion contraignante.

## **EXEMPLE**

*C'est cette figure du « sauvage, profondément xénophobe selon lui, que récuse Aimé Césaire dans son pamphlet Discours sur le colonialisme, en multipliant les citations douteuses d'« intellectuels » européens.*

- **l'étranger par rapport à soi-même**

Lorsqu'une figure d'étranger est construite dans une œuvre. regardez à quel dessein cette construction correspond : critique

des institutions de son propre pays. depaysement, etc. En un mot, voyez comment tout auteur conçoit l'étranger a partir de ses propres repères.

## **EXEMPLE**

*Lorsque Montaigne décrit ses « Cannibales » dans les Essais, il les représente par opposition aux moeurs occidentales, mais aussi par référence à un héritage gréco-latin (bravoure guerrière, gout de la poésie, etc.). Qu'est-ce qui fait qu'un étranger apparaît comme tel ? Pourquoi n'est-il pas si étranger que cela ? Voilà les dernières questions qui permettent de lire les valeurs dans les œuvres.*

## Retenons l'essentiel

**Pour analyser les valeurs portées par une œuvre, il est possible d'étudier:**

1.l'évocation ou non de l'homme en général et des caractéristiques qui lui sont attribuées ;

2.la relativité de ce qui est présenté au regard des pays et des coutumes (l'influence du milieu, du moment, etc.);

3.la place accordée aux différents groupes (la famille, le clan, l'ethnie, la nation, etc.) et les préférences qui se manifestent ;

4.la nature de la cause défendue par l'auteur ou par ses héros (combat avec qui, contre qui);

5.la place de l'étranger (paysage, personnages), la fascination ou le refus qu'il suscite.

# CHAPITRE 9

## Comment analyser L'argumentation de l'œuvre ?

### 1)Définir L'argumentation

#### MÉTHODE

- **Qu'est-ce que l'argumentation ?**

L'« argumentation » est un acte de langage qui met en jeu les éléments suivants : une thèse défendue (on a vu dans le chapitre précédent un certain nombre de -thèses universelles, relativistes, etc) :

**-un défenseur de cette these** (dans les euvres de votre programme, c'est tantôt T'auteur qui soutient directement telle thèse, tantôt l'un de ses personnages, etc.):

**-un public qu'on entend faire adhérer à cette these** (celui ou ceux qu'on essaie de convaincre, tel personnage ou, en dernier ressort. le lecteur) :

**-des adversaires de cette thèse.** dont on entend réfuter les arguments celui ou ceux qui s'opposent à ce qu'on essaie de montrer et qui essaient de montrer autre chose):

**-les moyens par lesquels on s'efforce de faire prévaloir sa thèse :** tous ces «arguments» que l'on peut analyser pour en comprendre l'origine, la force, etc.. et qui dependent à la fois de



la thèse, de celui qui la soutient, de ceux qu'il essaie de convaincre, de ceux à qui il s'oppose et des moyens qu'il emploie.

## **EXEMPLE**

*Dans son Discours sur le colonialisme, l'auteur, Aimé Césaire, se présentant lui-même comme le défenseur de la thèse, affirme la responsabilité des peuples occidentaux dans l'aliénation des peuples colonisés ; il s'oppose à des adversaires, les tenants d'une idéologie bien-pensante qu'il dénonce ; il entend convaincre un auditoire mêlé au durcissement de la guerre froide au moyen d'une argumentation délibérément outrancière, celle du pamphlet, qui use largement de l'ironie et de l'attaque personnelle.*

### **• Clarté du message**

Les récits, les pièces de théâtre n'entendent pas nécessairement délivrer un message unique et clair. C'est même l'intérêt de ces textes que de confronter des thèses opposées, de refuser de trancher, grâce précisément au recul de la fiction, à la multiplicité des voix et des destinataires. Il est intéressant de se demander quelle est la portée de l'argumentation et d'analyser les raisons qui peuvent aujourd'hui encore nous faire adhérer ou non à la thèse défendue.

## **EXEMPLE**

*Le Supplément au Voyage de Bougainville de Diderot affirme ainsi la supériorité des sauvages.*

### **• Présence de l'argumentateur**

## ▪ Certaines œuvres ne semblent pas défendre une thèse

Elles paraissent simplement faire état de faits. d'une histoire. etc. Elles ne feraient qu'exposer des données et seraient pure information. Si tel est le cas. interrogez le statut de cette information. Pourquoi est-elle choisie et présentée? N'y a-t-il pas. par là même (le fait de la choisir, de la dire), le souci de convaincre le lecteur d'une thèse qui reste informulée et laquelle ?

### EXEMPLE

*Ainsi Aragon avance-t-il masqué dans une bonne partie de «La Leçon de Ribérac», postface aux Yeux d'Elsa, pour donner plus d'efficacité encore à son 'art de la poésie clandestine, de résistance.*

## ▪ D'autres œuvres affirment une thèse

Ces œuvres, au contraire. outrent les signes de la subjectivité, mettant en scène. de manière véhémence, celui qui parle et ses interlocuteurs. Si celui qui s'exprime souligne sans cesse sa situation de parole, sachez y distinguer les traits d'éloquence d'un discours dit "oratoire" .

### EXEMPLE

*Ainsi Léopold Sédor Senghor, dans sa postface à Éthiopiennes, n'hésite-il pas à recourir à un lyrisme qui passe notamment par une question rhétorique finale vibrante : « où serait l'espoir du monde ? »*

## ▪ Importance du destinataire

L'argumentation ne se confond pas avec la démonstration scientifique : elle appartient au domaine de ce qui ne se démontre pas mais peut se montrer. Ce sont ses limites : elle est de l'ordre du vraisemblable, non du vrai. C'est dire qu'elle dépend, à la différence d'un énoncé scientifique, des interlocuteurs en présence, de l'enchaînement du propos, du choix des moyens. Elle vise à rationaliser ce qui ne doit pas simplement être laissé à l'impulsivité ou au hasard. Elle vise à rallier un interlocuteur à une conviction ou à une décision, sans user de la force physique (la parole peut prévenir la violence).

## EXEMPLE

*Gauvain, dans Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes, est celui qui sait dialoguer avec Perceval au lieu de l'affronter.*

## • Organisation de l'argumentation

Selon les divisions de l'ancienne rhétorique (ou art de persuader par la parole). Je discours se construit nécessairement en quatre temps.

## ▪ La recherche des arguments ou "invention"

Quelles sont les idées de base développées dans les œuvres du programme? Appartiennent-elles à ces « lieux communs » (sans signification péjorative autrefois) qui fournissaient l'essentiel du propos (la fragilité de l'homme, l'importance du temps qui passe, etc). D'où sont tirées les questions traitées dans l'œuvre (d'une sagesse ou d'une tradition collective, d'une expérience

personnelle. etc.)? Ces idées sont-elles paradoxales (allant contre la logique ou l'opinion établie)?

- **La mise en ordre des arguments ou "composition"**

Comment sont ordonnés les éléments de l'œuvre (logiquement, chronologiquement, thématiquement, etc.)? La rhétorique ancienne distinguait quatre phases obligées (qu'on retrouve, par exemple, dans bien des tirades tragiques): exorde où l'on capte l'attention et la bienveillance de l'auditoire, narration où l'on fait état de ce qu'on veut dire, confirmation où l'on appuie ce qu'on veut dire par un autre exemple en citant la thèse de l'adversaire, enfin peroration où l'on -prend congé de l'auditoire.

- **L'expression de ces idées ou "élocution"**

Il s'agit du choix des procédés, du mode d'écriture (affirmations, questions, négations, etc.), du rythme des phrases et du choix du vocabulaire (niveau de langue), des images, etc.

- **L'interprétation ou la diction**

Cela ne vaut aujourd'hui que pour les textes dits : choix d'un débit, d'un ton, d'un jeu de gestes, de regards, de postures, d'une tenue vestimentaire, etc.

## **2. Analyser la dominante de l'argumentation**

### **MÉTHODE**

- **Les genres d'argumentation**

Les raisons d'argumenter sont diverses. De grands domaines de la vie publique ou individuelle ont imposé cette nécessité. Ils ont présidé à l'élaboration de genres de discours. On peut y retrouver l'origine de grands genres littéraires.

- **Le domaine politique et la raison**

La vie et l'avenir des sociétés imposent des débats sur les orientations à suivre, les objectifs à atteindre, les moyens à utiliser, etc. On a vu quelques perspectives dans le chapitre précédent sur les valeurs portées par les œuvres. Ce questionnement s'inscrit dans un grand genre qu'on appelle délibératif, tourné vers l'avenir. On se pose la question de savoir quel projet adopter, quel grand choix faire pour son pays, ses concitoyens, etc. Le discours porte alors sur des idées et un programme. Les critères sont ceux du possible ou de l'impossible, de l'utile ou de l'inutile, du souhaitable ou de l'indésirable. Dans l'idéal, ce questionnement se fonde sur la

raison, débouche sur des conseils, des directives, des résolutions. Interrogez les oeuvres du programme qui possèdent cette dimension politique en fonction des critères déjà indiqués (conception de la nation, du droit, de l'étranger, etc.). Il n'est pas indifférent de mesurer que l'épopée, dès l'origine, premier grand genre, est très fortement liée à ce questionnement.

### ▪ **Le domaine judiciaire et l'éthique**

Le tribunal est le lieu de naissance des techniques de l'argumentation (avant que cet héritage ne soit repris par les écrivains et les artistes, par les Eglises, par l'éducation, etc.). Une situation de procès ou de litige impose qu'on sache accuser et se défendre. Il s'agit de savoir si tel individu ou tel groupe est innocent ou coupable et bénéficie de circonstances atténuantes. Ce genre de discours s'appuie sur le partage de valeurs et de références communes, sur une loi et une éthique, il conduit à revenir sur le passé. Il repose en grande partie sur celui qui parle - et l'entente qu'il peut trouver avec son public. Les références ne sont plus le possible ou l'impossible, mais le juste ou l'injuste, le bien ou le mal. Dans le domaine littéraire, on retrouve le discours judiciaire en très grande partie dans le genre de la tragédie.

## ▪ Le domaine rituel et l'émotion

Il est un dernier domaine qui commande l'argumentation, celui où il faut faire l'éloge ou le blâme d'une personne ou d'un groupe. C'est le rôle d'une cérémonie que de décerner des louanges, parfois des admonestations. La pratique d'un cérémonial entraîne la commémoration, la prière, ou bien le reproche, le repentir, l'espoir, parfois la reconnaissance de la faute, la demande de pardon, etc. Ce discours s'inscrit dans le contexte des fêtes religieuses, puis profanes. Il est tourné directement vers le présent. Ses références ne sont plus le possible ou l'impossible, l'utile ou l'inutile (domaine politique), le bien ou le mal, le juste ou l'injuste (domaine juridique), mais le beau et le laid, le plus et le moins. Ce discours repose sur les destinataires (et non d'abord sur l'énoncé comme en politique ou l'orateur comme en justice). Il fait appel à leur émotion et à leur sensibilité (et non plus à leur raison comme le discours politique ou à leur éthique comme le discours judiciaire). Il doit donc d'abord prendre en considération les passions de ceux à qui il s'adresse. Dans le domaine littéraire, ce discours prend forme dans la poésie lyrique. Instruire, plaire, émouvoir, sont les trois orientations traditionnelles de la « rhétorique ». Vous les retrouvez à l'oeuvre dans les grands genres : le récit (notamment l'épopée), le théâtre (en particulier la tragédie), la poésie (en particulier le chant lyrique), parfois séparément, parfois ensemble.

## EXEMPLE

*le recueil Ethiopiennes de Senghor combine une forme épique dès le premier poème de combat, « L'Homme et la Bête », une forme théâtralisée et judiciaire dans le poème dramatique central « Chaka », une forme lyrique qui tourne à la lamentation élégiaque dans la dernière partie du recueil, « D'autres chants... »*

### • **Les fondements de l'argumentation**

On a vu toute l'importance de l'auditoire auquel on s'adresse lorsqu'on argumente : le langage ne sera pas le même selon qu'on s'adresse à un seul interlocuteur, à un public nombreux, voire à une image universelle de l'humanité. On fera intervenir différemment des considérations d'ordre rationnel, éthique ou pathétique. Pour être efficace, on parlera, par exemple, sur la raison lorsqu'on s'adressera à toute l'humanité, sur les valeurs partagées dans un groupe, sur les passions personnelles d'un individu. En plus de ces considérations, on pourra faire intervenir plusieurs types d'arguments distingués par la rhétorique traditionnelle.

#### ▪ **Les arguments logiques**

Ils reposent essentiellement sur des principes abstraits, indépendamment de toute expérience. Ils permettent de mener à



bien un raisonnement sur la base d'un jeu de distinction d'opposition ou de contradiction. L'argumentation doit alors respecter des règles de définition, d'alternative. de transitivité, etc.

- **Les arguments fondés sur l'expérience**

Ils recourent à ce qui s'est passé (à l'histoire des individus, des peuples) pour dégager des lois, les causes et les conséquences des événements, les finalités souhaitables, etc.

- **Les arguments qui fondent l'expérience**

Par comparaison. ils utilisent des analogies, des parallèles, des illustrations, des images, etc. Parmi tous les arguments que vous pouvez observer dans les œuvres du programme, distinguez bien ceux qui relèvent d'une logique (usage de la déduction), d'un recours à l'expérience (usage de l'exemple), d'un fondement de l'expérience (usage d'une fiction, d'une analogie, d'une image). Il est d'autres arguments possibles, plus expéditifs. qui consistent à disqualifier l'adversaire (argument ad hominem) ou à se référer à une source incontestée : la Bible. les statistiques, etc. (argument d'autorité). C'est le propre, on l'a vu dans le premier cas du discours polémique (qui n'hésite pas à pratiquer l'exagération. l'injure. etc.). qui procède de l'irrespect. Cela correspond souvent dans le second cas, à une certaine

pratique des citations : le discours se fonde au contraire sur un respect absolu et partagé. Qui est disqualifié dans les œuvres du programme? Qui réunit un accord unanime sur l'autorité indiscutée de sa parole? Il faut alors interroger la réaction du destinataire. Comment va-t-il réagir aux arguments qu'on lui soumet : par l'adhésion. L'amusement, l'indignation?

## **EXEMPLE**

*Dans le chapitre « Des cannibales » des Essais, Montaigne nous invite à réfléchir à cette réaction en nous montrant des « sauvages » qui viennent en France, et qui sont décontenancés par ce qui ne choque pas les Français (la misère résignée des démunis qui ne se révoltent pas, le pouvoir assuré par un enfant-roi).*

### **• La progression de l'argumentation**

La forme même de l'argumentation correspond à un choix d'ordre (le plan).

Le déroulement de l'œuvre peut être :

- chronologique (distribution selon l'ordre de l'action de l'histoire):

- thématique (distribution selon les personnages, l'espace - ici ou ailleurs - ou le temps - maintenant ou autrefois -);
- logique (cause et conséquence, fin et moyens utilisés. thèse et opposition, concession et thèse principale, éléments principaux et éléments ajoutés, etc.).

## EXEMPLE

*Le Supplément au Voyage de Bougainville de Diderot combine ainsi des récits (Miss Polly Baker), des discussions sur un thème (les dialogues) et des discours (les adieux du vieillard)..*

### • **Les conditions de l'argumentation**

Pour qu'une argumentation soit possible. il faut d'abord que soient réunies les conditions de tout échange.

#### ▪ **La première condition est celle de la coopération**

Il faut que les deux interlocuteurs en présence acceptent le jeu du dialogue tel qu'il s'est engagé. Ces règles se définissent tout au long de l'échange. Dans les textes de spectacle, en particulier, observez qui a l'initiative de l'entretien, qui le dirige et de quel droit. Le fait de donner un ordre. de poser une question,

etc. place l'interlocuteur dans un rapport de dépendance : il entre dans le jeu ou il refuse de répondre ou d'obéir, et casse alors l'échange. Le refus d'entrer dans les diverses combinaisons d'un dialogue (réponse à une question posée. reprise des mots, reprise du sujet traité) constitue un acte de rupture : vous observerez ces enchaînements et ces ruptures dans les textes destinés notamment à être dits. Une série de situations de communication gouvernent en outre la conduite de tout entretien : phase de prise de contact. de reconnaissance. de compliment. de demande. de pardon. d'investigation. d'affrontement .de supplication d'adieu. etc.

▪ **Une deuxième condition est celle de l'information**

Qu'apprend une personne à une autre à l'occasion de l'échange - ne serait-ce qu'au lecteur ? En principe, on ne parle pas pour ne rien dire. Quelle est l'information apportée, comment, pourquoi, au service de quel dessein ? Cette information était-elle prévisible ? Vous savez que l'intérêt d'une information est inversement proportionnel à sa prévisibilité (une information trop attendue a peu d'intérêt, n'est guère de nature à modifier les données de l'échange, par opposition à un « coup de théâtre »).

▪ **Une troisième condition est celle de la sincérité**

Si celui qui parle ment à un autre personnage, au lecteur, s'il n'est plus considéré comme digne de foi, l'échange ne peut se

poursuivre. Une des premières qualités de tout orateur est de protester de sa sincérité (en minimisant par exemple, en retour, sa compétence par modestie).

- **Une dernière condition est celle de l'exhaustivité**

Lorsqu'on aborde un sujet, on ne dit pas toujours tout ce que l'on sait; on pratique une forme de mensonge, dite par « omission » - qui consiste à retenir une partie de la vérité qu'on devrait livrer. C'est dire que toute argumentation repose sur une série de présupposés : ce que les interlocuteurs admettent ensemble comme conditions possibles de leur échange, les règles définies ouvertement ou non. l'accord préalable de leur entretien. Cet accord préalable peut s'appuyer sur d'autres données encore, valeurs partagées, convictions admises par l'un et l'autre, savoirs communs.

## **EXEMPLE**

*Dans Nadja de Breton, le narrateur et le personnage-titre s'entendent sur une redécouverte de la vie et du langage.*

- **L'effet rhétorique dominant**

Distinguez bien, enfin, les diverses catégories de « figures » auxquelles on réduit parfois abusivement la rhétorique. **Figures**

**de mots**, qui jouent sur les rythmes et les sons. **Figures de sens**, qui jouent sur les transferts par ressemblance d'une notion à une autre (comparaison, métaphore), par proximité (métonymie). par rassemblement (alliance de mots), par atténuation (litote), etc. **Figures de construction** (ellipse, répétition. gradation. opposition. rupture, etc.). **Figures de pensée**, qui prolongent dans tout le texte un double sens. concret et abstrait. premier et second, littéral et figuré, etc. (allégorie, ironie, humour, apostrophe). Dans le domaine des «effets» rhétoriques, vous devez être évidemment plus prudent(e) lorsqu'il s'agit de traductions (les premiers effets, rythmiques et sonores notamment, ne sont pas ceux du texte d'origine). Dans l'ensemble des œuvres du programme, il est intéressant de remarquer les effets qui reviennent - et qui finissent par produire simultanément une forme et un sens particuliers, propres à chaque œuvre.

## EXEMPLE

*Ainsi, la pratique de la nomination et de l'invocation scande-t-elle le recueil Éthiopiennes de Senghor, solennisant d'emblée la parole : « Je te nomme Soir. »*

## Retenons l'essentiel

**Pour analyser l'argumentation dans une œuvre, il est possible d'étudier :**

1. la nature de la thèse (ou des thèses) défendue(s), l'identité de ceux qui la défendent, la combattent, de ceux qu'on essaie de convaincre (dont le public);

2. l'intervention des participants, faible dans un texte d'information, importante dans un contexte polémique ;

3. la nature traditionnelle (lieux communs) ou originale (paradoxes, etc.) des arguments présentés ;

4. l'organisation de cette argumentation (logique, chronologique, thématique, etc.);

5. la référence à la raison - dans un contexte de délibération politique -, à des valeurs partagées - dans un contexte judiciaire -, à l'émotion du public - dans une célébration lyrique ;

6. la dimension logique (de déduction), empirique (fondée sur l'expérience) ou analogique (fondée sur un parallèle, une fiction) des arguments présentés ;

7.l'accord préalable qui s'établit entre celui qui s'exprime (auteur ou personnage) et son interlocuteur, les connaissances ou les valeurs sur les quelles ils s'entendent;

8. les effets majeurs de l'argumentation (figures de rhétorique).



## CHAPITRE 10

### Comment analyser les signes visuels et sonores de l'œuvre

#### 1) Définir les signes visuels et sonores

#### METHODE

- **Le livre comme signe**

Votre premier contact avec une œuvre revêt la forme concrète du livre. Interrogez cette présentation éditoriale. et d'abord la couverture. Que vous dit-elle visuellement du texte ? Les livres de poche actuels et les collections de « classiques » scolaires font des choix différents qui sont autant d'incitations à la lecture. Examinez les quatre points suivants (que vous retrouvez, sous une forme différente. lorsque vous analysez une affiche publicitaire ou politique. pochette de disque. etc.).

Pour la couverture du livre, utilise-t-on une illustration (photographie ou dessin) ? Pourquoi ce choix ? Insiste-t-on sur la notoriété de quelqu'un ou de quelque chose (comédien ou auteur de renom, tableau célèbre, etc.) ? Quelle est l'expressivité de l'accroche (jeu visuel, couleurs vives ou, au contraire, noir et blanc, etc.) ? Le livre fait-il partie d'une collection (reprise d'un format, d'une disposition) ? **Quelle est la référence aux connaissances du lecteur ?** Est-il supposé informé du contenu de l'ouvrage ou le livre se charge-t-il de l'informer sur ce contenu ? Est-il renvoyé à des références dont il disposerait par ailleurs, trait d'époque, culture traditionnelle, clin d'œil parodique, etc. ?

**Quelle est la relation aux instances de production du texte?** Étudiez la place du nom de l'auteur (a-t-on mis une photographie de lui ou son portrait ?), de l'éditeur, de la collection, la taille des caractères et des images.

**Quelle est la relation au contenu même de l'œuvre et au titre ?** Y a-t-il des éléments soulignés, expliqués, une construction énigmatique, une mise en évidence ou au contraire une discrétion du titre, etc.) ? Le choix même de ce qui est présenté (par exemple en quatrième de couverture) mérite un examen précis : s'agit-il d'un personnage, du thème traité, d'un moment de l'histoire, d'une caractéristique de l'«atmosphère» (humoristique, angoissante, pathétique, etc.)? Ces quatre points sont déjà riches d'informations. Le livre n'est pas n'importe quel objet ; il donne du sens et, à ce titre, mérite attention et parfois respect.

## **EXEMPLE**

*Les références répétées de Léopold Sédar Senghor au livre de la Genèse, dans Ethiopiques, et d'abord au sept jours de la Création, manifeste l'importance dans le recueil du Livre par excellence, la Bible. Les poèmes disent une nouvelle séparation de la terre et des eaux et une renaissance d'Adam (« L'Homme et la Bête »), le repos du septième jour (« A New York ») ; ils apparaissent comme une réécriture poétique, à la fois originale et respectueuse.*

### **• Les signes autour du livre**

Ces signes peuvent être extérieurs à l'objet-livre. Sachez confronter le texte à d'autres productions qui participent de la même esthétique, à la même époque. pour dégager des constantes qui dépassent parfois la littérature. C'est particulièrement important pour des notions dont l'origine est extérieure à la littérature. Le choix de sujets communs à la

littérature et à la peinture sont à la fois des indices artistiques et historiques précieux.

## **EXEMPLE**

*Les références implicites à l'impressionnisme irriguent la nouvelle de Maupassant, une partie de champagne en adaptant la nouvelle au cinéma Renoir fait quelques clin d'œil à la peinture ( qui est celle de son père ) sans jamais citer littéralement un tableau.*

## 2-Analyser notamment les signes dramatiques

### MÉTHODE

- **Le langage théâtral**

Toute pièce de théâtre implique une réflexion sur quatre données particulières.

- **L'interprétation orale**

Le texte de théâtre est destiné à être dit. Souvenez-vous des contraintes de cette diction : la nécessité d'une attaque forte. pour un comédien, conduit souvent à faire débiter les répliques par des mots qui portent l'accent tonique. comme un pronom personnel expressif (moi) ou une interjection (quoi !). La communication théâtrale diffère totalement de la communication écrite. Elle admet d'autres usages (lyriques avec les vers, familiers avec l'usage oral de la langue). Elle vise toujours à l'efficacité (exercer une action sur le destinataire, le convaincre. lui faire admettre une résolution. lui faire entreprendre une démarche. l'en dissuader, etc.). Posez-vous la question de l'objectif visé par le propos - ce qu'on nomme, en terme savant. « pragmatique ». Enfin. cette communication orale obéit à la fois

à une conduite plus répétitive et plus elliptique que la communication écrite. Elle est plus répétitive dans la mesure où toute conversation se fonde sur une nécessaire insistance : formules de contact, appuis du discours (« tu vois », « tu sais », « si tu veux », etc.). Cela reproduit l'improvisation d'un discours spontané, l'élan expressif de la phrase (tournures segmentées, reprises de pronoms, etc.). Il s'agit de simuler un entretien et ses composantes : recherche de ses mots, nécessité de garder l'interlocuteur attentif, de bien lui faire comprendre ce qu'on veut dire. Mais cette communication est aussi plus elliptique : les interlocuteurs ont sous les yeux ce dont ils parlent et peuvent se contenter de le désigner par des démonstratifs (« ce », « cela ») : ils peuvent s'exprimer aussi par le seul jeu des silences et des intonations dont vous devez mesurer l'importance.

### ▪ **La double destination du propos**

Deuxième particularité du texte de théâtre : celui-ci s'adresse toujours à deux destinataires. L'interlocuteur sur scène : le spectateur qui reçoit le propos dans la salle. Interrogez les différences de connaissance, de réaction etc. de l'un et de l'autre. Dans Hamlet de Shakespeare, le public sait que le héros simule la folie ; il n'entend donc pas les propos délirants du personnage de la même manière que ses interlocuteurs sur scène qui se demandent si cette folie est bien réelle.

## ▪ La multiplicité des signes

Les mots ne sont que des signes parmi d'autres. Ne mésestimez pas la place de tous les autres signes de théâtre (interprétation du rôle - gestes, expressions du visage, mouvements - costumes, accessoires, décor, lumière, etc.).

## ▪ Le statut du texte

Le texte est-il élaboré avant ou après les autres signes en jeu ? Dans le cas de relation du texte et de la musique (opéra), qu'est-ce qui est premier, l'air ou le livret ? Quelle est la part respective des morceaux dits ou chantés (récitatifs ou arias) ? Quel est le plus important dans le cas d'une chanson, la musique ou les paroles (« chanson à texte » ou mélodie première) ?

## EXEMPLE

*Les tragédies antiques, comme ŒDIPE roi de Sophocle, faisaient déjà alterner les phases dites et les phases chantées, dansées (rôle du chœur), qui entrecoupaient les différents épisodes de la pièce.*

## • Textes ou autres signes

Comment déterminer l'ordre d'importance du texte par rapport aux autres signes ? Demandez-vous si ce sont les images qui

appellent le texte ( « légendes » des dessins, phylactères des bandes dessinées, panneaux des films du cinéma muet, etc.) ou si c'est le texte qui est accompagné par les images (illustrations, enluminures, etc.). Cela vous invite à examiner la relation de sens qui s'établit entre les mots et les autres signes. Au théâtre, les autres signes sont déterminés par les mots : les didascalies indiquent ce qui n'est pas directement inscrit dans le dialogue (distribution, décor, jeux de scène, etc.). Examinez la part des indications de scène qui figurent généralement en italiques, rares dans les pièces classiques, beaucoup plus abondantes dans un théâtre dit romantique ou moderne. Les pièces ont cessé de s'appeler « poèmes dramatiques » Si les mots portent les autres signes, les autres signes, en retour, infléchissent ces mots. Au théâtre et au cinéma, ce que disent les personnages est influencé par leur situation dans l'espace et dans le temps, leur costume (selon qu'ils sont en habit moderne ou en pourpoint l'environnement général de ce propos. Au théâtre, on ne parlera pas de la même manière dans une église, une chambre ou sur une place publique. C'est le décor même qui fait murmurer, psalmodier, déclamer le propos... L'ouverture **d'Hamlet** de Shakespeare nous montre des sentinelles affolées qui chuchotent et qui crient dans la nuit sur un chemin de ronde.

Les autres signes peuvent être en harmonie avec les mots. Ils les expliquent, les soulignent, les amplifient. Ce qu'on appelle un

« effet » au théâtre est la réaction forte que signe ponctuel doit produire sur le public. Cet effet résulte souvent de la conjonction d'un mot et d'un autre élément : une entrée, une sortie, une mimique expressive, un geste soudain. Cette conjonction peut participer d'une recherche **comique**. Certains signes visuels peuvent aussi amplifier **l'horreur ou le pathétique**. Si les signes visuels et sonores peuvent confirmer les effets comique, pathétique ou inquiétant du propos, ils peuvent aussi les démentir. Vous savez le comique que produit la lecture malencontreuse d'un texte de tragédie (qui interdit alors toute participation à l'émotion, contre laquelle spontanément on se défend). Les résultats sont parfois désastreux : par crainte d'entrer dans le rire, on solennise les comiques : par peur d'accepter l'émotion, on ridiculise les tragiques.

## **EXEMPLE**

*Lorsque le partage des genres n'est pas si net, les pièces jouent parfois sur le décalage entre les signes visuels et le propos, mêlant délibérément comique et tragique. Ainsi Hamlet interpellant de manière bouffonne les crânes dans un cimetière, au début du dernier acte de la pièce de Shakespeare, objet de la question d'examen en 1995.*



## • **Signes réalistes ou signes symboliques**

La définition traditionnelle de l'art en fait l'« imitation de la nature» Progressivement depuis le siècle dernier, les écrivains et les artistes se sont détachés de cette conception mimétique pour affirmer l'existence propre de l'univers du langage. Lorsque vous vous intéressez aux signes d'un spectacle, il est essentiel de vous demander s'ils aspirent encore à reproduire le réel, comment et pourquoi. Cette interrogation porte sur trois données majeures.

### ▪ **Les personnages**

Sont-ils construits sur le modèle de personnes réelles ou affectés de caractéristiques délibérément fictives, stylisées, dérisoires, etc. ?

### ▪ **Le langage**

Entend-il reproduire un langage insemblable, celui de la vie courante. ou attirer-il sa particularité littéraire. par la versification, certains effets particuliers, le soulignement d'une musique, la mise à distance du propos. etc. ? Cela peut se déceler le début du texte.

## ▪ Le temps et l'espace

Sont-ils recréés avec un souci de vraisemblance (exigence classique ) ou de réalisme ? Sont-ils, au contraire, débarrassés du principe de reproduction d'une vérité (historique) ou d'une réalité (quotidienne) pour affirmer nettement leur statut de signe, leur valeur symbolique, parodique, etc. ?

## EXEMPLE

*la vie est un songe de Calderón choisit de diviser clairement et symboliquement l'espace en deux, d'un côté l'espace de la prison (et de la misère de Sigismond), de l'autre celui du palais (et du prestige retrouvé du personnage).*

## • Organisation des signes dramatiques

Au théâtre, fondez-vous sur les unités " classiques » d'action, de lieu et de temps. Les unités temporelles et spatiales gouvernent-elles la pièce ? Quels sont les séquences dramatiques, leur décor, leur durée ? Ces séquences prennent la forme d'épisodes (dans la tragédie antique), d'actes découpés selon certains critères. Distinguez ensuite les sous-parties, les scènes, fondées sur les entrées et sorties des personnages, les tableaux, fondés

entre autres sur les changements de décor. La structuration d'ensemble des pièces obéit d'abord à tous ces signes non verbaux : le début de la tragédie antique, ou prologue, précède l'entrée en scène du chœur : sa fin, ou exode, correspond à ce qui suit la sortie du chœur.

## **EXEMPLE**

*ŒDIPE roi de Sophocle respecte ce schéma qui inscrit dans l'espace même de la tragédie la prophétie douloureuse de Tirésias ; le héros ŒDIPE est condamné à entrer sur scène et à en sortir, bref à revivre en quelques heures la totalité de son destin.*

### 3-Analyser notamment les signes filmiques

## MÉTHODE

- **Le langage cinématographique**

Le cinéma réserve un autre statut à l'écrit. Il y a à l'origine plusieurs textes : les grandes lignes du projet, le « synopsis », développé ensuite de manière plus détaillée dans le « scénario ». Les images, en ce sens, sont secondes, mais ce sont elles qu'on voit d'abord, à l'écran, sauf dans le cas d'adaptation de livres - que le public connaît ou non préalablement. Le langage cinématographique vous intéresse dans la mesure où il est en rapport avec le texte. Comparez la place du dialogue et de signes non spécifiques au cinéma (les paroles, l'interprétation des rôles, le jeu sur l'espace, la lumière, les bruits, la musique) avec ce qui appartient en propre au « septième art » (la représentation sur les deux dimensions de l'écran, le choix du cadrage, du mouvement de caméra, du montage des séquences, voire des truquages). Analysez alors les décalages ou les tensions que peut supporter un film. Comment faire en sorte que l'image ne dise pas exactement la même chose que les mots ?! Même une pièce filmée exige qu'on choisisse les prises de vue, la place de la caméra, le jeu des acteurs (plus «

retenu » puisqu'ils n'ont plus besoin de jouer pour le dernier rang, qu'ils peuvent être filmés en gros plan). L'analyse des formes différentes du temps et de l'espace peut vous fournir ici encore le moyen d'interroger plus largement la relation entre les mots du dialogue et les images.

## **EXEMPLE**

*En reprenant le décor du « cabinet particulier » de verdure qui a abrité une scène de séduction, Renoir souligne visuellement, dans *Partie de campagne*, le retour dans L'espace qui n'accuse que plus douloureusement l'impossibilité de retour dans le temps. Le public perçoit d'autant plus fortement le passage d'un enchantement précaire à une tristesse désormais installée ; le mélange d'une gaieté en sursis et d'un désespoir qui affleure contribue ici à fixer un style et un genre (ce que le cinéaste nomme « drame gai » à propos de la *Règle du jeu* et qui est plutôt une comédie triste dans le cas de *Partie de campagne*).*

### **• Passage d'un langage à un autre**

Vous devez bien évaluer les changements qui s'opèrent nécessairement dans le passage d'une lecture à un spectacle

(mise en scène, adaptation d'un livre. Répertoriez les modifications essentielles selon les axes suivants.

- **Incarnation d'un rôle**

Un personnage n'est plus le même selon qu'il est dit ou montré.

- **Propos dits ou rapportés**

Les mots prennent un autre sens selon qu'ils figurent dans un texte ou sont prononcés à voix haute. Mesurez les composantes de la diction : ton, hauteur de voix, débit, accompagnement par des signes non verbaux. Observez aussi tout ce dont on fait l'économie dans un spectacle : identification de celui qui parle, modalités de sa parole (données dans les incises comme « dit-il » ou qui induisent un sens comme « prétend-il »), manières différentes de rapporter la parole, de l'inscrire dans le texte (styles direct, indirect, indirect libre)

- **Organisation du temps et de l'espace**

Mesurez la différence entre une histoire et une action, entre un objet décrit et un décor comportant des accessoires. Les moments, les lieux, les personnages se distribuent différemment selon qu'interviennent ou non les composantes d'un spectacle. Le spectacle a ses atouts (il n'y a pas nécessité de tout formuler)

mais aussi ses contraintes (il faut faire intervenir des représentations concrètes).

## EXEMPLE

*En mettant en scène Le Procès de Kafka, Orson Welles en concentre la durée : l'action ne se déroule plus en une année, mais s'enchaîne rapidement. Il organise aussi l'histoire dans de grands espaces anciens et modernes qui utilisent la gare d'Orsay désaffectée et des immeubles modernes en Yougoslavie.*

- **Organisation des signes au cinéma**

Il faut faire intervenir ici des critères de six ordres différents.

- **Choix du contenu des images**

Qu'est-ce qui est montré (décor en plein air ou en studio, personnages, objets, etc.) et pourquoi ? L'image se compose de ce qu'on voit en deux dimensions sur l'écran (le « champ ») et de ce qui est suggéré. et qu'on peut deviner par le regard d'un personnage, les mots ou les bruits entendus (le « hors champ »).

La permanence du sujet présenté (un dialogue, une action) construit la séquence.

- **Choix de durée des séquences**

Combien de temps est passé dans un paysage, avec les mêmes personnages qui parlent ou agissent dans la continuité ? Pourquoi cette durée ?

- **Choix de succession des séquences au montage**

Distinguez tous les modes d'enchaînement des séquences : montage sec, coupé. alterné de deux séquences parallèles, enchaînement par une relation de narration (flash-back, un personnage racontant sa propre histoire), de cause à effet (une décision et ses conséquences), etc. Comment cette succession s'opère-t-elle ?

- **Choix de netteté ou de rythme d'enchaînement des images**

Ces images sont-elles passées en vitesse « normale ». en accéléré ou au ralenti? Sont-elles en noir et blanc ou en couleurs, nettes ou floues, en surimpression ? Passe-t-on de l'une à l'autre en fondu (substitution progressive d'une image



à une autre), fondu enchaîné, fondu au noir, remplacements produits par trucages? Sont-elles redessinées ? Tel aspect est-il le résultat d'un état de la technique d'époque (image muette, en accéléré) ou d'un choix délibéré, et lequel ?

### ▪ **Choix d'échelle des images**

C'est la question des différents plans :

- plan général qui montre un environnement :
  - plan d'ensemble qui présente le personnage en pied :
  - plan américain qui cadre le personnage à la taille (cadrage de western. mais aussi de télévision) :
  - gros plan, avec toute sa valeur expressive ou émotive.
- Demandez-vous toujours la raison de tel ou tel choix d'échelle : ce choix ne porte pas une valeur a priori.

### ▪ **Choix de positions et de mouvements de caméra**

-plan fixe (où la caméra prend la place d'un spectateur immobile):

-panoramique (déplacement de la caméra fixe autour de son axe):

-zoom (avancée subite sur un détail par grossissement de l'image):

-champ/contrechamp (la caméra prend successivement la place de deux interlocuteurs face à face);

-caméra subjective (elle prend le regard d'un protagoniste):

-travelling (mouvement de la caméra vers l'avant, l'arrière, le côté):

-plongée (la caméra se situe en surplomb):

-contre-plongée (la caméra se situe en dessous), etc.

## **EXEMPLE**

*Le traitement très particulier de tous ces signes, dans la Règle du jeu de Renoir contribué à l'incompréhension qu'a suscitée cette œuvre à sa sortie : le cinéaste a délibérément dispersé l'attention du spectateur vers des histoires parallèles, dès le montage alterné de la première séquence : il a fabriqué de longs plans séquences ou la caméra ne change pas d'endroit, donnant une impression de staticité : ailleurs, il a fait bouger la*

*caméra pour suivre des chassés-croisés de personnages , interdisant au spectateur de s'identifier à un héros unique. Ces partis pris, ajoutés à l'impression d'improvisation des dialogues, ont donné une image mal reçue de « naturel », de vie sociale saisie sur le vif, au hasard des rencontres de la caméra.*

## **TEXTES ET ÉCRIVAINS**

# LE ROMAN DE RENART

## ■ Le texte...

Il est impossible de résumer le Roman de Renart. Formé de vingt-sept branches ou récits indépendants en octosyllabes, il n'est pas l'oeuvre d'un auteur unique ni le fruit d'une rédaction suivie. Pendant trois quarts de siècle, une vingtaine d'auteurs différents, anonymes pour la plupart, ont raconté en quelque cent mille vers, dans des épisodes de longueur variée, les aventures de Renart, le goupil.

Ce sont sans nul doute des clercs\* à la vaste culture, qui puisent peut-être dans la tradition orale et populaire et très certainement dans la littérature antique (les fables d'Esopé) et médiévale, mais, loin d'être de simples compilateurs, ils manifestent une imagination fertile et une grande créativité.

## **... et le héros : Renart, *li ros de pute part***

Tous ces poèmes se regroupent autour d'un personnage central, Renart, dont le nom devient si célèbre qu'il supplante dans l'usage courant le vieux mot goupil. issu du latin vulpes. Ils ont pour thèmes ses vols, ses fourberies et les multiples épisodes de sa lutte contre le loup Isengrin. Renart et sa femme, Hermeline, habitent le repaire de Maupertuis, solide forteresse défendue par ses douves et ses ponts-levis. Il doit pourvoir aux besoins de sa nombreuse famille : quand il dévaste les poulaillers c'est autant pour nourrir les siens que pour calmer sa propre faim. Mais il prend aussi plaisir à duper ses victimes, à exploiter leur crédulité et à les faire souffrir cruellement. Il viole la femme du loup et urine sur ses louveteaux. Quand le roi Noble ouvrira son procès, tous les animaux viendront exposer leurs

doléances contre Renart. Malgré ses tours pendables, il réussit toujours à mettre les rieurs de son côté car son inventivité, sa drôlerie et son esprit d'à-propos le rendent sympathique.

De nombreux épisodes racontent les pièges tendus par Renart à Isengrin: Renart et Isengrin dans le puits ; Renart, Isengrin et le jambon ; Renart se faisant passer pour un jongleur. L'un des plus connus est celui de la tonsure d'Isengrin. Alléché par un délicieux fumet d'anguilles grillées, Isengrin demande l'hospitalité à Renart. Prétendant régaler des moines - et avoir lui-même embrassé l'état monastique le goupil persuade Isengrin de se faire religieux à son tour. Il lui ébouillante alors le crâne sous prétexte de le tonsurer, le soumet, en guise d'épreuve, à une « pêche à la queue » dans un étang glacé, et l'abandonne lâchement à l'arrivée des chasseurs, si bien que le loup doit renoncer à son appendice caudal pour sauver sa vie. Si Renart triomphe facilement d'animaux faibles. comme dame Pinte, la poule, ou aveuglés par la gourmandise, comme Brun l'ours, il lui arrive aussi de trouver plus rusé que lui, tel le chat Tibert.

## **■ Le miroir déformé de la société féodale**

Le Roman de Renart offre d'abord une peinture exacte du monde animal. La plupart des animaux ont un nom et un comportement conformes à leur aspect physique et à leurs moeurs : Brun l'ours est prêt à toutes les bassesses pour un rayon de miel, Couard le lièvre détale au moindre bruit et le chat Tibert est assez rusé pour tenir tête à Renart et se moquer de lui en dégustant dévotement une andouille au sommet d'une croix, non sans inviter hypocritement Renart à le rejoindre. Mais ces animaux parlent, pensent et agissent comme des hommes. Ils

ont une famille, ils pleurent la mort de leurs proches, ils réproouvent l'adultère et le vol, ils demandent justice. Tout l'art du conteur réside dans ce mélange savoureux de l'élément animal et de l'élément humain.

Cette communauté animale est aussi strictement hiérarchisée que la société féodale de l'époque. Le roi Noble tient sa cour, s'entoure de ses vassaux, les barons, qui lui doivent respect, obéissance et assistance. En échange, il s'emploie à faire régner la paix et la justice. Or Renart bafoue l'autorité royale aussi allègrement que la morale ou la religion : il représente, sous les apparences de la soumission, la marginalité et la dissidence, et se met au ban de la société par sa fourberie et son arrogance, tandis qu'Isengrin incarne le justiciable qui demande à son suzerain de punir les manquements au code social. Mais Renart est aussi l'esprit frondeur, indépendant, qui affirme les droits de l'individu face au groupe.

## **■ De la parodie à la satire**

Sous sa forme légère, l'humour\* tire les textes vers la parodie en visant les deux fleurons de la littérature du temps, les chansons de geste et les romans courtois. Alors que la chanson de geste exalte les vertus héroïques, la droiture du cœur et le lignage, l'épopée\* animale a pour héros li ros de pute part, le rouquin de basse extraction, qui accumule mensonges et trahisons et qui songe à sauver sa peau plutôt qu'à défendre la veuve et l'orphelin. Alors que le roman courtois célèbre le dévouement indéfectible de l'amant à sa dame et un amour plus fort que la mort, Renart trompe sa femme, viole la femme de son ennemi, Hersant, et celle de son suzerain, Fère, d'ailleurs consentantes toutes deux. L'une prête un serment ambigu

comme Iseut et l'autre donne des bijoux au séducteur. A la délicatesse du sentiment le Roman de Renart oppose ainsi une sexualité débridée.

Quand l'humour devient plus acerbe, la parodie cède la place à la satire : les auteurs dénoncent l'ignorance des prêtres, l'hypocrisie des pèlerins, la cupidité des croisés. L'intention satirique est évidente quand l'archiprêtre de Noble prend l'aspect de Bernard, l'âne, ou quand sa justice est incapable de châtier Renart comme il le mérite.

### **■ Sens et portée de l'œuvre**

L'œuvre tire d'abord sa force comique de la peinture malicieuse des travers humains - hâblerie, gourmandise, colère — et des codes sociaux. Renart met les rieurs de son côté parce qu'il est intelligent et qu'il mène le jeu, parmi des êtres malveillants ou bornés. Dans sa lutte contre Isengrin, il incarne la ruse qui triomphe de la force, ce qui donne à l'œuvre une portée sociale. Par son intermédiaire, le peuple prend sa revanche sur les seigneurs qui l'oppriment, la bourgeoisie commence à prendre de l'assurance et les seigneurs jettent un regard amusé sur leur propre code de valeurs. Cependant dans la mesure où il symbolise aussi le vassal rebelle à l'idéal féodal, le rire est ambigu.

En se faisant l'écho des peurs ancestrales ancrées dans l'inconscient collectif, le Roman de Renart veut les exorciser. Comment expliquer que le loup, modèle de fidélité « conjugale » et d'amour paternel, accumule ici les rôles ingrats du naif, du cocu, de la victime, du benêt, si ce n'est parce que le loup, qui menaçait la survie des paysans en s'attaquant aux animaux domestiques et au cheptel, était devenu un mythe\* ? La peur du



loup a pour corollaire le spectre de la faim. Ces animaux qui battent la campagne, le ventre creux, les entrailles tordues par la faim, représentent ces hommes du Moyen Âge qui connaissent la famine et les disettes. Enfin si tant d'épisodes nous montrent Renart en train de feindre la mort pour mieux attraper sa victime, c'est parce que tous les hommes craignent la mort, même si au XIIe siècle elle n'était nullement l'objet d'un tabou comme aujourd'hui. L'homme se plaît à rire de ce dont il a peur : le loup, la faim, la mort, et le fameux épisode des funérailles de Renart est sans doute destiné à conjurer ce qu'il redoute le plus : être enterré vivant.

# Francois Rabelais-GARGANTUA (1534) LES GRANDES ET INESTIMABLES CHRONIQUES DU GRAND ET ÉNORME GÉANT GARGANTUA

## Résumé

### ■ L'enfance et l'éducation de Gargantua

Pour la généalogie de Gargantua, Rabelais renvoie le lecteur au Pantagruel, puis il présente ses parents, Grandgousier et Gargamelle, et raconte sa naissance au cours d'une ripaille dans le Chinonais. Au terme d'une grossesse de onze mois, Gargamelle l'enfanta par l'oreille gauche et le premier cri du nouveau-né : A boire lui valut le nom de Gargantua, qui signifie que grand tu as (le gosier). Rabelais décrit ensuite les vêtements et les jeux de l'enfant (chap. 1-12). S'étant rendu compte de l'intelligence de son fils, inventeur d'un torchecul, Grandgousier le confie à des maîtres dont les méthodes archaïques se révèlent désastreuses : l'élève devient fou, niais, tout rêveux et rassotté. Il l'envoie alors à Paris pour y poursuivre ses études sous la direction d'un précepteur acquis à la pédagogie moderne des humanistes, Ponocratès (= le laborieux). Gargantua commence par prendre les cloches de Notre-Dame et les Parisiens lui dépêchent le sophiste Janotus de Bragmardo pour les récupérer. Évitant de brusquer son élève, Ponocratès lui laisse d'abord ses anciennes habitudes, puis lui purge le cerveau avec de l'ellebore avant de le soumettre à un programme d'études intensif, à la mesure de ce géant intelligent et animé d'un grand appétit de savoir.

## ■ La guerre picrocholine

Mais le Chinonais est en guerre, à la suite d'une banale querelle entre les bergers de Grandgousier et les fouaciers de Picrochole, roi de Lerné. Ce dernier décrète la mobilisation générale et livre la région au pillage, tandis qu'un moine, Frère Jean des Entommeures, dont le nom (des Hachis) révèle un vigoureux appétit et une grande force guerrière, défend vaillamment le clos de l'abbaye de Seuille et tue, à lui seul, 13 622 ennemis ! (chap. 25-27). Grandgousier appelle Gargantua à son aide. Il a beau offrir la paix à Picrochole et lui rendre les fouaces, son voisin préfère écouter ses courtisans flatter sa folie conquérante (chap. 27-33). Mais Gargantua arrive. Son maître d'armes. Gymnaste, effraye une petite troupe de picrocholiens en feignant d'être un diable et les massacre, puis Gargantua démolit le château du gué de Vede et retrouve son père. Au cours d'un grand festin Gargantua mange quelques pèlerins en salade et accueille avec joie Frère Jean dont son père lui a raconté les exploits, puis l'on se remet en route au milieu de la nuit (chap. 34-41). Ils défont une escarmouche et capturent le capitaine Touquedillon. Traité avec mansuétude, le prisonnier accepte d'être l'ambassadeur de la paix auprès de Picrochole, mais loin de le ramener à la raison, il se fait tuer sur l'ordre de son roi. Gargantua livre alors l'assaut final à la Roche-Clermaud, laisse Picrochole s'enfuir et se montre magnanime envers les vaincus, qu'il renvoie dans leurs foyers. Il ne lui reste plus qu'à récompenser ses compagnons (chap. 42-51). Pour Frère Jean, qui s'est distingué par sa vaillance, il fait construire la magnifique abbaye de Thélème (= en grec, volonté), dont Rabelais décrit avec soin l'architecture, les aménagements intérieurs, les habitants et leurs vêtements. Frère Jean y réunit une communauté idéale fondée sur l'absence de règles, prenant ainsi le contrepied des institutions monastiques de son époque

(chap. 52-58). Le livre se termine par une énigme en vers qu'on aurait trouvée sur le site lors des travaux de terrassement.

### **■ Le vertige des mots**

Submergé par un déluge de mots, le lecteur est ébloui par la virtuosité de Rabelais, qui puise dans tous les lexiques, médical, juridique, technique, paysan. Il parcourt tous les registres, enchaînant citations érudites et obscénités, termes dialectaux et neologismes\*. Il jongle avec les mots, il s'en grise dans les énumérations, il accumule latinismes et termes étrangers, proverbes et maximes, contrepèteries et calembours. Cette invention verbale constamment renouvelée exprime un amour de la langue que Rabelais transmet à ses héros : tous se montrent bons orateurs, capables par leurs discours d'emporter l'adhésion de l'auditoire (Gargantua et Touquedillon) ou de mobiliser les énergies (Frère Jean et les moines de Seuillé). Elle entraîne la condamnation impitoyable du verbiage. tel celui de Janotus de Bragmardo. Elle est enfin interrogation sur les limites du langage : le Gargantua s'ouvre et se ferme sur une énigme en vers.

### **■ La passion des idées**

Le torrent des mots attire l'attention sur les idées. Dès le prologue Rabelais invite ses lecteurs à rompre l'os et sucer la substantifique moelle. L'humaniste condamne la folie des conquêtes, il ridiculise le système pédagogique sclérosé du Moyen âge et établit un programme fondé sur l'observation de la nature, la lecture des textes authentiques et une énorme soif de connaissances. Mais l'objectif à atteindre n'est pas une culture

désintéressée. Gargantua doit être apte à gouverner. Rabelais propose un roi humaniste dont le savoir est complété par l'expérience de la vie, qui ne fait que des guerres défensives et qui se hâte de réorganiser le pays dévasté par les soudards. Il invente une nouvelle forme de monarchie s'appuyant sur la raison et le droit.

Il construit aussi une société idéale, Thélème, fondée sur la confiance en la bonté de la nature. Certes, seule une élite d'hommes et de femmes bien nés peut se plier à la règle : fais ce que voudras. Mais loin de tomber dans la rêverie utopiste, Rabelais se contente de pousser jusqu'à ses extrêmes développements des principes pédagogiques féconds : il développe toutes les virtualités des êtres. donnant pour seule limite à l'action des uns la liberté des autres. Epanouissement individuel et harmonie du groupe vont de pair.

## **■ Un énorme éclat de rire**

Chez Rabelais les idées constructives s'édifient toujours sur les ruines des systèmes aberrants ou contre-nature joyeusement détruits par un rire corrosif. Ainsi Gargantua établit le règlement intérieur de Thélème au rebours des trois règles monastiques, pauvreté, chasteté et obéissance. De même, les pèlerins mangés en salade par le géant sont finalement rattrapés in extremis et renvoyés chez eux, car ils seront plus utiles dans leurs familles que sur les routes. Le comique engendré par une constante disproportion entre l'humanité moyenne et le monde des géants souligne l'absurdité des conduites. Satire\* des précepteurs sophistes ou des moines, insistance volontaire sur ce qui est bas, grossier, indécent, tous les moyens sont bons pour faire rire car le rire a une fonction

libératrice : il dégonfle les hommes imbus de leur supériorité et il délivre de la peur pour ce que rire est le propre de l'homme. L'amour de la langue et la passion des idées sont inséparables de l'amour de la vie manifesté par le rire : Rabelais refuse ce qui limite ou mutile l'homme, d'où son insistance sur les appétits du corps. Il ne les dédaigne pas car il sait que l'homme n'est pas un pur esprit : beuveries et ripailles sont avant tout l'expression de la joie de vivre sous une forme rudimentaire, mais qui a son corollaire dans les joies intellectuelles (les plaisirs raffinés des Thélémites). Le rire libérateur est le meilleur moyen de manifester la confiance en l'homme.

## Thomas More L'Utopie (1516)

Né à Londres de famille nobi, Thomas More (1478.153) étudie à Oxford, notamment le droit. Homme de loi, il est l'ami du grand humaniste anglais John Colet, et d'Erasme. Il se lie également avec le futur Henri VIII. férus d'idées nouvelles. Lorsque ce dernier monte sur le trône en 1509, il entraîne Thomas More dans une carrière politique prestigieuse, qui mène l'humaniste à la chancellerie du royaume en 1529. Parallèlement, Thomas More poursuit une importante activité littéraire, traduisant les Dialogues, de Lucien, rédigeant des enquêtes historiques sur les souverains anglais, ou encore des traités de philosophie morale. Comme tous les humanistes, il entretient une correspondance considérable. Partisan d'une réforme religieuse, Thomas More avait, comme Erasme, le vif sentiment de l'unité de la foi et de l'indivisibilité de l'Eglise. Il refusa de reconnaître le divorce d'Henri VIII de lui prêter serment comme au chef de l'Eglise anglicane. Cela lui valut d'être emprisonné, puis décapité en 1535.

L'œuvre majeure de **Thomas More**, en tout cas la plus célèbre, est L'Utopie, **description d'une société idéale**, de type communiste, fondée sur l'amour du travail, le partage des biens, le refus de la violence et la tolérance religieuse. Le succès de ce livre fut énorme. En même temps qu'il assignait à l'homme, au plan individuel comme au plan collectif, la recherche d'une volupté naturelle conforme aux enseignements de la morale chrétienne, le livre fournissait les instruments d'une critique radicale de la société féodale, mais aussi de l'arbitraire royal, et proposait une légitimation de l'activité économique fondée sur le principe de l'échange des richesses utiles et le refus de la monnaie.

Les Utopiens vivent selon la nature, une nature toute pénétrée de la raisonnable volonté divine. Ils recherchent le plaisir, la douceur de vivre, par la modération des désirs instinctifs et des passions individuelles. Cet épicurisme chrétien pose en principe la nécessité d'aimer autrui comme soi-même : enseignement proche de celui d'Erasme, et porté comme lui par la haine de toute violence. Les Utopiens ignorent la chasse, ils confient l'abattage des animaux à une caste de bouchers, la guerre à des mercenaires. La peine de mort est rarement prononcée : le châtement courant est l'esclavage, de durée variable. Les enfants des esclaves sont libres.

### **■ De l'or pour les esclaves**

5 (...) Les dits Utopiens n'usent aucunement de pécune, mais la gardent, à la fortune qui peut advenir, laquelle possible adviendra ; aussi il se peut faire que jamais n'advient. Et cependant ils tiennent autant de compte d'or et d'argent de quoi se fait ladite pécune, que nul ne l'estime non plus que sa nature le mérite. Et qui est celui qui ne pense bien que l'or ne soit moins précieux que le fer, quant à leur usage, duquel les hommes ne se peuvent passer, non plus que de feu, et d'eau ? Nature n'a point donné d'usage à l'or, de quoi nous ne nous passissions bien, si ce n'était la folie des hommes qui l'a mis en prix pour sa rareté ; et au contraire ladite nature,

10 comme pitoyable et douce mère a mis à Lessor à la vue de tous les choses qui nous étaient bonnes et propices, ainsi que l'air, l'eau et la terre même ; d'autre part elle a séparé et mis loin de nous les choses vaines, et qui ne servent de rien comme l'or et l'argent, dont les mines en sont au creux de la terre.



## Marguerite de Navarre (1492-1549)

### **■ Une princesse humaniste**

Marguerite d'Angoulême, née en 1492 est la fille de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême (cousin de Louis XII), et de Louise de Savoie. Soeur aînée du futur roi François 1<sup>er</sup>, elle lui voue une affection et une admiration extrêmes. Elle reçoit une excellente éducation (notamment linguistique : latin, Italien, espagnol). On la marie en 1509 au duc d'Alençon, qui n'a aucune de ses qualités intellectuelles et morales.

Après la montée de son frère sur le trône (1515), elle joue un grand rôle à la cour, en compagnie de sa mère (qui mourra en 1531). Rôle politique de conseillère, rôle culturel aussi. Elle rencontre Lefèvre d'Étaples, lit Luther, correspond avec l'évêque de Meaux, Guillaume Bricconnet, apôtre de l'oraison spirituelle, qui jette l'âme hors du corps et l'ouvre à l'amour de Dieu. L'évangélisme de Marguerite d'Angoulême, également pénétré de l'influence néoplatonicienne, tend à un mysticisme fait pour lui valoir l'hostilité de la Sorbonne, comme d'ailleurs la méfiance des Réformés (notamment de Calvin).

Elle protège Marot – dont elle obtient, en 1526, la libération - Mellin de Saint-Gelais, Peletier du Mans, Étienne Dolet, Bonaventure des Périers, des poètes, des théologiens humanistes, toutes sortes d'esprits hardis ou insolents, qui lui doivent la liberté d'expression et parfois le salut. Elle joue un rôle capital (voir p. 314) dans l'essor de la poésie humaniste.

## ■ Tourments et miroirs

Après le désastre de Pavie, en 1525 (son mari, l'un des responsables de la défaite, meurt peu après), elle se rend à Madrid pour négocier la libération de son frère. En 1527, elle se remarie avec Henri d'Albret, roi de Navarre, dont elle aura une fille, Jeanne (la mère du futur Henri IV). Elle a bientôt à souffrir des infidélités de ce nouvel époux. En 1531, elle publie le Miroir de l'âme pécheresse, où s'exprime tout son mysticisme, en même temps qu'un sentiment aigu de l'insuffisance de la condition humaine. L'ouvrage est condamné par la Sorbonne.

En 1534, c'est l'affaire des Placards, qui inaugure la réaction du roi et de la cour contre le mouvement religieux. Marguerite se retire à Nérac (elle y recevra Calvin), où elle compose des poésies (un recueil, les Marguerites de la Marguerite des princesses, paraîtra en 1547), des comédies (voir p. 390), et l'Heptameron, qui sera publié, sous sa forme définitive, en 1559. Après la mort de François Ier, en 1547, qui la plonge dans une détresse profonde, Marguerite ne joue plus aucun rôle politique. Elle compose encore des poèmes (La Navire, Les Prisons), et meurt à Odos de Bigorre en 1549.

1521	Correspondance avec	1547	Marguerites de la Marguerite des princesses (recueil de ses oeuvres poétiques) La Navire ; Les Prisons
1524	Guillaume Briconnet		
1525	Dialogue en forme de vision nocturne		
1526	L'Oraison de l'ame fidèle	1548	Comédie de Mont-de-Marsan
1531	Miroir de l'ame pécheresse Le Malade (Comédie)	1558	Publication par Pierre Boaistuau de l'Histoire des amants fortunés, version tronquée et arrangée de l'Heptameron
1540	Marguerite de Navarre commence à écrire ce qui deviendra l'Heptameron		
1541	La Coche	1559	Claude Gruget publie l'Heptameron sous sa forme definitive

# L'Heptaméron (1559)

## 1. De Boccace à Marguerite de Navarre

L'Heptaméron est à la fois l'héritier du Décaméron, de Boccace (**que MARGUERITE DE NAVARRE fit traduire**) et de la tradition française des recueils de nouvelles, elle-même toute pénétrée d'influence italienne. De Boccace, Marguerite de Navarre retient la formule de composition par inclusion de récits dans le récit. Ce n'est plus la peste de Florence, c'est la crue du gave béarnais qui retient confinées dans un même lieu dix personnes de qualité ; elles vont charmer leur ennui en se racontant des histoires, à raison de dix nouvelles par jour pendant dix jours... Mais la mort empêcha Marguerite d'aller au-delà de la soixante-douzième nouvelle, et c'est pourquoi son oeuvre reçut d'un éditeur tardif le nom d'Heptameron (du grec hepta, sept, et hemera, Jour). Les conteurs ont promis de ne raconter que des histoires vraies; un même éclairage véridique est jeté sur des sujets qui vont du fabliau (tromperie de femmes, paillardise de moines...) à l'épisode historique - (histoire de Lorenzaccio) en passant par un thème romanesque, comme celui de La Chasteté de Vergil.

## 2. Moralisation

Mais surtout, chaque nouvelle est suivie d'un commentaire, mené par l'ensemble de la compagnie. Il ne s'agit pas de juger le conteur, mais d'une discussion de fond, sur l'amour dans le mariage et hors du mariage, sur les droits des femmes, sur l'orientation morale et spirituelle que chacun doit donner à sa vie. Les conteurs deviennent ainsi des "devisants"

que leurs opinions engagent et définissent. On les a identifiés ta pieuse Oisille serait Louise de Savoie, le misogyne Hircan, Henri d'Albret, auquel s'oppose Parlamente, son épouse, qui cherche à concilier parfait amour et amour conjugal peut-être la reine de Navarre elle-même.

### **3. Plaisir du débat**

Ainsi la nouvelle ne peut se lire sans la discussion qui l'éclaire et parfois la transforme. Ce n'est plus seulement le plaisir du conte, c'est aussi celui du commentaire: Ingrédients d'un passetemps qui peut être commun à tous. Le lecteur de l'Hepta méron est emporté dans une vaste conversation dont l'enjeu reste ouvert.

**Le commentaire est pluriel** : les devisants s'entendent bien mais ne s'accordent pas Le point de vue . réaliste, souvent cynique, d'Hircan ou de Saffredent (le capitaine Jean Carbon de Montpezat). s'oppose au point de vue idéaliste de Dagoucin (Nicolas Dangu, abbé de Saint-Savin, près de Tarbes), ou au moralisme chrétien de Parlamente. Le contenu de la nouvelle subit ainsi le feu d'une critique contradictoire. On est loin d'un respect fasciné pour le récit. La vérité supposée des histoires autorise l'examen idéologique, sociologique, psychologique. Souvent les personnages racontent des aventures survenues à leur ches, à des gens qu'ils connaissent. C'est un même monde qui se raconte et se commente. Cela n'exclut pas certains effets d'exotisme ou de décalage.

## **Marquerite de Navarre " La Navire (1547)"**

Langeleme de Marguerite est une fusion originale de platonisme et de christianisme, dont sa poésie constitue l'expression la plus pure au-delà des "devis" de l'Heptaméron. L'amour en est la question. Créateur amour de Dieu, amour du Christ pour la créature, amour de la créature pour son créateur et son Sauveur, amour encore des âmes humaines entre elles, confrontées à la mort et au péché. Miroir de l'âme pécheresse, la poésie est analyse, dialogue, prière, : elle est le discours de cet amour en quête de rédemption, prisonnière du corps, affrontée à la chair, l'âme se souvient de son Sauveur, cherche à le rejoindre, à disparaître en Lui, elle est à la fois l'Épouse, la Sœur, la Fille, déchue et consciente, affrontée à la perfection. L'amour humain n'échappera pas au conflit de ses valeurs et de l'exigence de sa chrétienne. Les textes les plus pathétiques disent cette lutte : ainsi La Navire est le procès de l'amour que Marguerite éprouvait pour le roi son frère.

### **La Navire**

Le manuscrit de ce poème ne fut découvert qu'en 1096, avec d'autres pièces inédites de la reine de Navarre. On l'appela La Navier après son premier mot. Le poème fut sans doute décrit dans l'été qui suivit la mort de son frère (1547) donc sous le coup d'une douleur extrême. Malade, elle-même Marguerite n'avait pu assister à la mort de son frère. Le texte est un après dialogue entre la reine en deuil et la voix du défunt qui s'efforce de la détourner de l'amour humain, l'amour fraternel pour se consacrer à la parfaite amour dont Jésus donne exemple. La narratrice ne se laisse pas faire, refusant de céder à l'espoir et mettant à ses tristes discours le panégyrique des vertus terrestres du roi. Le poème est composé en rime tiercée, la terza rima des Italiens, adoptée déjà par Lemaire de Belges.

## Quitte ton corps...

Navire loing du vray port assablée  
Feuille agitée de l'impetueux vent.  
Ame qui est de douleur accablée.  
Tire toy hors de ton corps non sçavant,  
**5.** Monte à l'espoir, laisse ta vielle masse.  
Sans regarder derriere viens avant  
Quant seras tu de ton fol pieurer lasse?  
Quant auras tu mis fin à ton souspir?  
Quant lairas tu to triste et peale face?  
**10.** Quant donra Foy tresse à ton vain desir  
Et quant fera ton cell tommer en hault  
La Chanté où est le vray plaisir ?  
O aveuglée, à qui du tout default  
Ce qui à tous est le plus necessaire,  
**15-**Tarestes tu à ce qui rien ne vault?  
Ta complaisance complaist à l'Adversaire  
Qui trer hors te veult de cueur et d'ail  
La loy de Dieu par son vray commissaire.  
Or, cesse donc ung peu l'extresme dueil  
**20.** Que pour moy faictr, et en moy t'esjouis  
Que vrey amour faict saillir du cercueil,  
Que je devins, quant ceste voix l'ouys,  
Je ne le scay, cat soubdain de mon corps

Furent mes sens d'estonnement fouys"

**25.** O quelle voix 1 qui par sus tous accordz

Me fut plaisante, douce et très agreable

Qui des vivans sembloit et non des mars,

Lom combatoit ma douleur importable

Contre la joye et contre la douleur

**30.** Que m'apportoit ceste voix amyable.

Encores dict: O ma mignonne seur,

Entends la voix qui te veult destorner

D'un perilleux estat en ung très seur

Je ne te puis jamais abandonner :

**35.** Ainsi le veult le Dieu de charité.

Qui en nos cueurs voulut amour donner.

Laisse mensonge et ensuis verité,

Quicte ton corps, et lors, spirituelle,

Pourras sçavoir plus que n'as merité.

**40.** Et tout ainsi que le desireux zele

Faict à l'oiseau, pour ses petitz reveoir.

Haulcer de terre au ciel la legiere a elle,



# FRANÇOIS RABELAIS

## 1. Gargantua(1534)

### 1. Le comique médical

a. Quel est l'effet produit par les termes techniques? La Valence de l'action s'en trouve-t-elle renforcée ou atténuée ?

b. Comment l'auteur souligne-t-il l'élément de contraste entre le registre guemier et le registre anatomique ?

### 2. Le dialogue

a. Faites l'analyse détaillée des procédés mis en oeuvre. Quelle est la technique utilisée par le spirituel Frère Jean? Montrez qu'il est aussi habile à manier le discours que répété.

b. Montrez que le dialogue renforce le dynamisme de la scène.

### 3. Le bonnet doctoral

Qu'est-ce qui fait la force de cette image ? Montrer comment le texte la prépare. Est-elle cependant attendue?

## ■ GROUPEMENT THÉMATIQUE

### ▪ Le combat singulier dans le récit épique

Cherchez en des exemples dans lade, dans l'Enéide dans les chansons de geste (combats sérieux ou bien teintés de comique, tels ceux de Rainouard dans le cycle de Guillaume d'Orange)..

## ■ Comparez structures et procédés

### ▪ Séjour d'honneur

La victoire obtenue, ses artisans sont récompensés. Frère Jean se voit proposer une abbaye, mais, refusant de gouverner autrui. Il obtient d'en fonder une d'un genre contraire à toutes autres, sur le site de Thélième (mot signifiant désir vouloir), jouxte la rivière de Loire Abbaye sans murailles, dont la devise est Fais ce que voudras, parce que gens libères, bien nés, bien instruits, conversant en compagnies honnêtes, ont par nature un instinct et signillon qui toujours les pousse à faits vertueux et retire de vice Hommes et dames y vivent selon leur vouloir et franc arbitre, jusqu'au mariage fondé en amitié mutuelle qui ne manquera pas de les unir. Voici le décor de cette vie idéale.

## 2. Pantagruel (1532)

### ■ Carnaval et Renaissance

#### 1. Écriture, réécriture

Premier livre de l'œuvre rabelaisienne Pantagruel a été enrichi par la suite, après que RABELAIS eut écrit Gargantua. Mais l'auteur n'a pas recherché tout prix la cohérence, et Pantagruel, texte composite, reste une sorte de libre (très libre) improvisation sur la trame fournie par les Chroniques de Gargantua. Les liens de Rabelais avec la littérature populaire (mais cette notion n'a pas grand sens au XVI<sup>e</sup> siècle) se vérifient encore dans ses almanachs parodiques: ainsi, en 1533, la Pantagruéline Pronostication: "Cette année. plu sieurs moutons, boeufs, pourceaux, oisons, poulets et canards mourront, et ne sera si cruelle mortalité entre les singes et dromadaires...."

#### 2. Le corps géant

Gargantua, le géant du folklore, est donc doté d'un fils, dont le nom vient d'un petit diable des Mystères, qui verse du sel dans la bouche des ivrognes. Pantagruel conservera cette faculté de punir par la soif. Rabelais reprend ici la trame narrative des Chroniques (naissance, enfance. voyages, exploits guerriers): il utilise en l'amplifiant le comique du corps monstrueux, dans le registre de l'alimentaire surtout (nourriture, excréments). Exagération du corps naturel, le corps du géant est une figure de Carnaval, où ce qui est normalement rabaisé de vient l'essentiel. Rabelais approfondira ce processus de revalorisation en faisant du géant une figure de l'homme nouveau, en qui l'âme et le corps ne s'ignorent plus.

### **3. La satire**

Au schéma traditionnel des aventures de géants, Rabelais ajoute des motifs satiriques qui dirigent le tire contre les représentants de la barbarie médiévale, écoliers et professeurs, juristes et théologiens. La satire utilise, là encore, les procédés du Carnaval: le haut devient le bas, les tenants de l'ordre ancien sont rabaissés, réduits à l'état de pantins obscènes, dont le corps et le langage sont également grotesques. Un personnage, Panurge, excelle à ce sport destructeur. Lui n'est pas un géant : ce sont les tours qu'il imagine qui sont gigantesques. Des dizaines d'accessoires, entre autres sa magnifique braguette, lui permettent de piéger spectaculairement les autres. Les défenseurs sclérosés de l'Université, de l'Église, de la société gothique sont ainsi renvoyés à la paillardise qu'ils dissimulaient sous les oripeaux du savoir et du pouvoir.

### **4. Un texte composite**

Mais l'intention satirique, l'idéologie moderniste ne suffisent pas à tenir un texte divers, qui s'offre le plaisir de l'incohérence. On passe sans transition d'un lieu à l'autre, d'Utopie en France, du comique de l'épopée gigantesque à celui de la satire. Tantôt le gigantisme de Pantagruel joue un rôle capital, tantôt il n'en est pas fait mention, comme si l'auteur oubliait que son héros est un géant. Entre Pantagruel géant et Pantagruel-humaniste, entre le Carnaval et la Renaissance, la synthèse se fait mal. Du reste, à plusieurs reprises, la science du héros se trouve prise en défaut : et c'est Panurge, qui n'est ni un géant, ni un humaniste, qui ne cherche aucune vérité, mais seulement à faire quinquard l'aventure, Panurge, voleur, menteur et tricheur, qui vient à son secours.

## **5. Humanisme et dérision**

Cette ambiguïté fonde l'esthétique rabelaisienne. La dérision dont Panurge est le symbole n'épargne aucun savoir, aucun pouvoir, aucun langage hu main. Dans l'univers de Panurge, des leurres affrontent d'autres leurres, et c'est le plus fascinant qui l'emportera. Dans l'univers humaniste de Pantagruel, il s'agirait plutôt de distinguer la culture vivante de la culture morte, le langage vivant, porteur d'une réalité, d'une vérité, du langage mort, purement formel, monstrueusement artificiel, des rites liturgiques et des disputes universitaires. Rabelais, humaniste, est sensible à cette opposition, mais Rabelais, écrivain, se laisse émerveiller par ce qu'il dénonce, par le langage mort autant que par le langage vivant.

## Le dilemme de Gargantua

### ▪ Pantagruel

Pantagruel naît alors qu'une terrible sécheresse ravage tout le pays d'Afrique, où se situe, semble-t-il, l'Utopie, royaume de Gargantua son père. De là son nom, qui veut dire tout altéré selon l'étymologie fantaisiste fournie par Rabelais. Mais Badebec, sa mère, meurt à sa naissance.

### ▪ L'écolier limousin

Le jeune géant, après une enfance gloutonne (ainsi, nourrisson, boit-il à chaque repas le lait de quatre mille six sveches), fait pour s'instruire le tour des universités françaises (on passe d'Utopie en France sans avertissement). Près d'Orléans. Il rencontre un écolier (étudiant) qui vient de Paris et parle un curieux langage. Pantagruel s'indigne.

### ▪ Message humaniste

A Paris, Pantagruel visite la bibliothèque de l'abbaye Saint-Victor (le récit donne une liste de cent quarante titres burlesques parodiant les titres des traités médiévaux). Il étudie fort bien, lorsqu'il reçoit une lettre de son père. Et Gargantua définit un programme d'études encyclopédique grec, latin, hébreu, arabe, histoire, arts libéraux (arithmétique,) géométrie, astronomie, musiques, droit civil, histoire naturelle, médecine et anatomie, sans compter la lecture des Saintes Lettres: "Somme, que je voie un abîme de science" Reste à ne pas oublier que "science sans conscience n'est que ruine de l'âme..."

- **Portrait de Panurge**

Devenu aussi savant qu'on peut être, Pantagruel rencontre Panurge, qui le séduit première vue, et plus encore en usant treize langues différentes, dont trois imaginaires. Ils décident de former un couple d'amis légendaires, à l'instar d'Enée et d'Achate. Panurge représente un idéal d'honnêteté et de prouesse, on en jugera par ce qui suit.

### 3. Le Tiers Livre (1546)

**"Toujours apprendre, fût-ce d'un sot."**

#### **1. Énigmes rhétoriques**

Douze ans après Gargantua paraît le Tiers Livre, qui reprend le fil des aventures de Pantagruel, de Panurge et de leurs compagnons, auxquels sont venus s'ajouter, par un tour de passe-passe chronologique, ceux de Gargantua, notamment Frère Jean. Le Tiers Livre est très différent des deux précédents. La geste gigantesque disparaît: peu d'action, beaucoup de discours, dialogués ou non. Le livre commence par l'éloge des dettes, prononcé par Panurge, qui y verse tous les trésors d'une rhétorique que Pantagruel condamne: il s'achève par l'éloge, assumé cette fois par le narrateur, du pantagruélien plante énigmatique hissée par le discours à la hauteur d'un mythe.

#### **2. Quête de la certitude**

Entre ces deux morceaux d'éloquence ambiguë, une quête, celle de Panurge qui, las des combats et se sentant vieillir, décide de se marier, mais veut d'abord savoir s'il sera cocu. Le Tiers Livre a sa place dans le débat sur la femme qui prolonge à la Renaissance celui de la période précédente. Mais le problème de la nature et de la vertu des femmes n'y est traité qu'en réponse à l'angoisse de Panurge: la question centrale est de savoir si Panurge a raison de rechercher des garanties, pronostics divinatoires ou analyses scientifiques. Pantagruel pense qu'en l'entreprise de mariage, chacun doit être arbitre de ses propres pensées et de -même conseil prendre. Mais Panurge multiplie les consultations auprès des représentants de divers arts: prophétique, poétique, médical, théologique 43 que,



philosophique ou juridique : auprès, enfin, du fou Triboulet. La plupart des réponses lui promettent le cocuage, ainsi que l'atteste, chaque fois. Finter prétation de Pentagruel. Mais Panurge s'ingénie à comprendre au rebours, déployant contre l'évidence une éloquence prodigieuse. Rabelais nous rend témoins de ces prodiges, et si la morale de Pantagruel est claire, celle du texte l'est beaucoup moins, qui se délecte et nous délecte des rêveries et frénésies panurgéennes, où nous sommes tentés de trouver une vérité

### **3. Triomphe de l'ambiguïté**

Chef-d'œuvre de thétorique apparemment dressé contre la rhétorique, le Tiers Livre est le plus ambigu des romans rabelaisiens, à l'instar de son héros. Panurge, de ver couard, bigot, superstitieux l'image même de ce qui, au premier livre, déchaînait sa joyeuse insolence. N'est-il pas travesti en moine? Piégé par tous ses partenaires et par ses propres frayeurs, livré corps et àme à la philautle (amour de soil, ce vice honni des humanistes érasmiens, il n'en demeure pas moins le maître du discours, pro voquant le fantastique défilé de tous les sa voirs, et les tournant à sa façon, sans que se démente un instant l'amitié que lui voue le bon Pantagruel. Le géant (qui n'en est plus un: le Tiers Livre ne fait aucune allusion à sa taille), dant la position est fixée dès le départ, souscrit cependant à l'esprit de cette quête ou de cet inventaire: "Que nuit savoir toujours et toujours apprendre, fût-ce d'un sot, d'un pot, d'une guédoufle, d'une moufle, d'une pantoufle ?"

## "Horreur d'un monde sans dettes"

### ▪ Tiers Livre

Pantagruel a donné à Panurge la châtellenie de Salmigondin, qui rapporte par an royaux (monnaie d'or) compris l'incertain revenu des hannetons et coquerelles (escargots) Panurge dilapide en quatorze jours le revenu de trois an (achetant cher), vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe, aux douces remontrances de Pantagruel, a opposé un éloge de la prodigalité, qui réunit les quatre vertus cardinales, Prudence, Justice, Force et Tempérance, puis un éloge des dettes, qui font de lui le créateur de beaux et bons crédeurs. Sa démonstration s'enfle encore.

Panurge fait ensuite, symétriquement, le tableau du monde régi par les dettes, tout d'harmonie. Mais Pantagruel n'est pas convaincu. Selon lui, il ne faut pas emprunter, mais travailler et gagner. Surtout, citant saint Paul, il déclare: Rien à personne ne devez, fors amour et dilection mutuelle, C'est là une conception de la charité plus orthodoxe que celle de Panurge!

### ▪ Derniers vers, derniers mots d'un poète

Pantagruel délivre Panurge de ses dettes, à la grande angoisse de celui-ci, qui entre bientôt en métamorphose : Il échange sa magnifique braguette contre une toge de bure : c'est signe qu'il veut se marier. Il prend d'abord conseil de Pantagruel puis de vers d'Homère et de Virgile pris au hasard, de ses propres songes, de la vieille sibylle de Panzoust, du muet Nazdecabre, dont les gestes doivent permettre d'éviter les équivoques et obscurités des mots. Panurge, promis une fois de plus au cocuage, lève le poing pour frapper le muet. Si les signes vous fâchent, ô quant (combien) vous fâcheront les

choses signifiées! conclut Pantagruel, qui envoie alors Panurge consulter le vieux poète Raminagrobis, à l'article de la mort.

▪ **Dans le puits de la vérité**

Panurge consulte toujours, notamment Frère Jean, qui lui promet le cocuage, car quand les neiges sont ès montagnes, je dis la tête et le menton, il n'y a pas grand chaleur par les vallées de la braguette. Pantagruel réunit alors une sorte de conseil scientifique, composé du théologien Hippothadée, du médecin platonicien Rondibilis, théoricien de l'imperfection physiologique de la femme, du juge Bridoye, qui juge par le sort des dés, et du philosophe pyrrhonien (sceptique) Trouillogan, qui, à la question Panurge doit-il se marier ou non ? répond Tous les deux puis Ni l'un ni l'autre. Panurge s'achame.

## **Montesquieu**

### **"Les Lettres persanes(1721)"**

Dans cet ouvrage, nous trouvons précisément tous les contrastes précédents. Montesquieu, frappé des abus du jour, veut en faire la critique. Il sait qu'un livre didactique ne sera pas lu. Il cherche un cadre commode et agréable, dans lequel il puisse faire entrer ses critiques et ses conseils, et il suppose que deux Persans, Ricca et Usbeck, visitant l'Europe, et en particulier la France, écrivent à leurs amis restés en Perse. Il faut distinguer trois éléments dans les Lettres persanes : **1°** une intrigue assez faible, mais qui sert à relier de loin en loin les sentiments des personnages; **2°** la satire des ridicules de la société et des mœurs ici se placent des portraits dans la manière de La Bruyère; **3°** un certain nombre de lettres plus sérieuses où, non sans persiflage, mais avec beaucoup de fermeté, sont abordées des questions de religion, de politique, d'histoire Montesquieu y fait la critique de la papauté, de la royauté, des disputes sur le jansénisme, des différentes formes de gouvernement, etc. Il annonce ainsi ses futurs ouvrages.

### **" La curiosité des Parisiens "**

#### **RICCA A IBBEN**

Les habitants de Paris sont d'une curiosité qui va jusqu'à l'extravagance. Lorsque j'arrivai, je fus regardé comme si j'avais été envoyé du ciel: vieillards, hommes, femmes, enfants, tous voulaient me voir. Si je sortais, tout le monde se mettait aux fenêtres; si j'étais aux Tuileries, je voyais aussitôt un cercle se former autour de moi; les femmes mêmes faisaient un arc-en-ciel nuancé de mille couleurs, qui m'entourait. Si j'étais aux

spectacles, je voyais aussitôt cent lorgnettes dressées contre ma figure; enfin jamais homme n'a tant été vu que moi. Je souriais quelquefois d'entendre des gens qui n'étaient presque jamais sortis de leur chambre, qui disaient entre eux: « Il faut avouer qu'il a l'air bien Persan. » Chose admirable! je trouvais de mes portraits partout; je me voyais multiplié dans toutes les boutiques, sur toutes les cheminées, tant on craignait de ne m'avoir pas assez vu. Tant d'honneurs ne laissent pas d'être à charge: je ne me croyais pas un homme si curieux et si rare; et, quoique j'aie très bonne opinion de moi, je ne me serais jamais imaginé que je dusse troubler le repos d'une grande ville où je n'étais point connu. Cela me fit résoudre à quitter l'habit persan, et à en endosser un à l'européenne, pour voir s'il resterait encore dans ma physionomie quelque chose d'admirable. Cet essai me fit connaître ce que je valais réellement. Libre de tous les ornements étrangers, je me vis apprécié au plus juste. J'eus sujet de me plaindre de mon tailleur, qui m'avait fait perdre en un instant l'attention et l'estime publique; car j'entrai tout à coup dans un néant affreux. Je demeurais quelquefois une heure dans une compagnie sans qu'on m'eût regardé, et qu'on m'eût mis en occasion d'ouvrir la bouche; mais, si quelqu'un par hasard apprenait que j'étais Persan, j'entendais aussitôt autour de moi un bourdonnement: « Ah! ah! monsieur est Persan! C'est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on être Persan? »

**A Paris, le 6 de la lune de Chaval,**

## QUESTIONS D'EXAMEN

**I- L'ensemble** : Satire d'un ridicule la curiosité des Parisiens.

1° Pourquoi Montesquieu n'eut-il pas recours à la forme didactique pour critiquer les ridicules de la société, au XVIII<sup>e</sup> siècle? 2° Dans quel but imagina-t-il une correspondance l'un Persan avec ses amis? (piquer l'attention des lecteurs...): 3° Des étrangers ne sont-ils pas frappés des ridicules d'une nation plus que les nationaux eux-mêmes? Pourquoi! 4° Montesquieu, observateur et peintre, ne vous rappelle-t-il pas un autre écrivain? Lequel? 5° Le ridicule qu'il a critiqué dans la Lettre persane, objet de cette étude, est-il un ridicule passager ou un ridicule permanent?

**II- L'analyse du morceau** : 1° Indiquez la division générale du morceau: a) Ricca avec son habit persan : vive impression produite sur les Parisiens; - b) Ricca avec un habit à l'européenne : on ne le regarde plus): - 2° Quel effet produisit à Paris l'arrivée du Persan Ricca? 3° Comment se manifesta la curiosité parisienne? (Signaler, à cet égard, toute une succession de petites scènes, seulement indiquées): 4° Comment appelle-t-on encore cette sorte de curiosité? 5° Que voient surtout les Parisiens dans le Persan? (Est-ce sa physionomie, son air, sa distinction?...); 6° Relevez, dans le premier alinéa, un trait comique; 7° Qu'arriva-t-il quand Ricca prit un costume à l'européenne? 8° Pourquoi eut-il raison de se plaindre de son tailleur? (Rapprocher de cette deuxième partie de la lettre la poésie bien connue de Sedaine: Ah! mon habit, que je vous remercie!...); 9° Que disait-on autour de lui quand on apprenait qu'il était Persan? 10° Quelles réflexions vous suggère la lecture de ce morceau? (Le peu de valeur de certains jugements, basés sur de simples apparences...)

**III- Le style;- les expressions** :1° Faites ressortir la concision et la rapidité du style, dans ce morceau (des phrases courtes, qui ne présentent aucun terme inutile et se lisent rapidement; étudier particulièrement le premier alinéa); 2° Montrez aussi la finesse du style (Jamais homme n'a été vu autant que moi...; Des gens qui n'étaient presque jamais sortis de leur chambre disaient entre eux:Il faut avouer qu'il a l'air bien Persan! Ce dernier trait est un trait de comédie. On a dit d'ailleurs avec raison que Montesquieu a le sens du comique): 3° Indiquez quelques expressions imagées (les femmes mêmes faisaient un arc-en-ciel nuancé de mille couleurs, qui m'entourait...: cent lorgnettes dressées contre ma figure...; j'entrai dans un néant affreux...): 4° Justifier l'emploi du mot arc-en-ciel, dans la première de ces citations; indiquez le sens de l'expression : entrer dans un néant affreux.

**IV- La grammaire** :1° Indiquez un synonyme de extravagance, de physionomie; 2° Quelle est la composition de endosser? 3° A quel temps,et à quel mode est chacun des verbes contenus dans la première phrase du second alinéa: Tant d'honneurs...?

## Références

- 1- André LEGARD:" XX siècle",éd.Bordas,Paris,1973.
- 2- CH-M.Des Granges:"La Littérature expliquée", éd.Hatier,Paris,1959.1973.
- 3- CH-M.Des Granges:"Histoire de la littérature française, des origins à nos jours",éd.Hatier,Paris,1980.
- 4- Henri MITERAND:"La littérature française au XVI siècle",éd.Nathan,Paris,1988.
- 5- Louis ARSAC:"Textes Théâtrales au XVII Siècle", éd.Marketting S.A.Paris,1996.
- 6- Romain LANCREY-JAVAL:"Faire le point,l'épreuve de la littérature",éd.Hachette,Paris,2004.