



جامعة الإخوة منتوري قسنطينة I
Frères Mentouri Constantin I University
Université Frères Mentouri Constantine I

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة الفرنسية

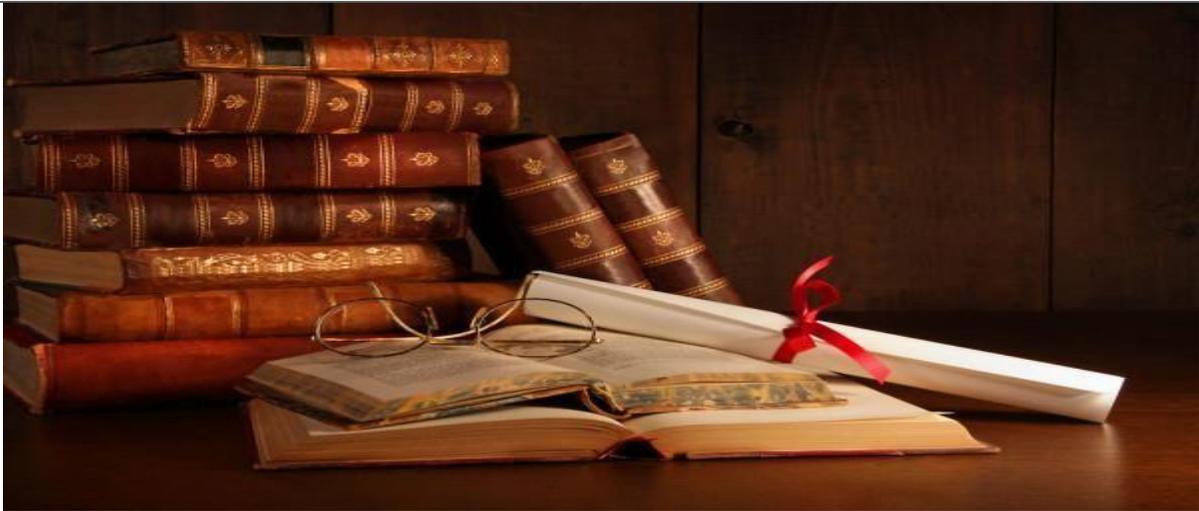


Faculté des Lettres et des Langues
Département de lettres et langue Française

Faculty of Letters and Languages
Department of letters and French language

Université Frères Mentouri Constantine
I Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Française

Initiation aux textes littéraires



Cours destiné aux étudiants de première année Licence
Réalisé par Meriem BOUGHACHICHE
Maître de conférences



Université Frères Mentouri
Constantine 1

Année universitaire
2021-2022

Sommaire

Descriptif et objectif de l'enseignement.....	4
Introduction	5
Chapitre I Le genre poétique.....	13
Chapitre II Le genre théâtral.....	47
Chapitre III Le genre narratif.....	63
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	98
Annexes.....	100

Descriptif et objectif de l'enseignement

Initiation aux textes littéraires est un enseignement destiné aux étudiants en première année licence LMD et se propose d'introduire à la lecture des textes littéraires en partant de la tradition des genres. Il s'attachera également à l'examen des principaux constituants de chaque genre littéraire (poétique, théâtral, narratif), leur fonctionnement et les contextes qui les particularisent, à l'instar des différents outils d'analyse.

Le cours donne des repères très brefs sur : - la théorie des genres (Tradition des genres littéraires : Platon, Aristote/ Classification des genres aux temps modernes),- les grands courants de théorie critique présents et passés (historique, sociocritique, psychanalytique, thématique, textuelle...), des approches permettant d'aborder le texte littéraire dans sa particularité et aussi sa singularité.

L'enseignement fera également une large place aux travaux écrits et oraux des étudiants en proposant différents textes, tout genre confondu, mettant l'accent sur les contextes pour plus de pertinence dans l'acte de lire.

Initiation aux textes littéraires se propose donc comme enseignement dont la visée est une familiarisation avec les textes littéraires et une fréquentation les littératures anciennes, moderne et contemporaine.

La découverte de cet univers riche en imagination et porteur de valeurs humaines est d'un intérêt certain pour l'esprit à travers une bonne lecture, une lecture méthodique.

Introduction

L'œuvre littéraire n'est pas une simple production ou un objet de consommation par la lecture. Il s'agit, avant tout, d'une fonction de l'esprit humain. À l'origine, avant d'être littéraires, les genres ont été des pratiques naturelles : danses rituelles, chants, berceuses, mythes et légendes, proverbes... En effet, ces *genres* n'étaient pas encore reconnus comme formes. Il a fallu attendre l'ère des épopées, des cantiques, des contes et surtout de la tragédie (avec ses concours publics) pour voir s'établir le concept de *genre* comme un fait culturel.

De ce fait, les textes littéraires, quelle que soit leur forme, ne peuvent être appréhendés en dehors de toutes catégories et c'est ainsi que tout texte se présente à travers certaines caractéristiques qui font sa particularité comme elles le font distinguer des autres textes.

Un rappel historique de la classification des genres (depuis l'Antiquité avec Platon et Aristote jusqu'aux temps modernes) s'impose d'emblée afin de permettre de retracer les origines et l'évolution de la critique littéraire.

Des systèmes de classification des genres se sont succédé au fil des siècles depuis Platon. D'une part, la classification met l'accent sur le caractère normatif quand elle définit des normes, énonce des préférences en considérant des genres comme supérieurs à d'autres et permettant de former des jugements de valeur sur des œuvres comme c'est le cas de la classification platonicienne ou aristotélicienne.

D'autre part, la classification peut également avoir un caractère plus descriptif quand elle considère les genres comme un système de possibilités et comme un jeu d'oppositions entre des traits de structure. C'est le cas des classifications modernes comme celle de Käthe Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires* ou encore celle de Gérard Genette dans son *Introduction à l'architexte*.

Ce qu'il faut d'abord remarquer c'est que Platon donne une définition très étroite de la *mimèsis*, puisque pour lui il n'y a pas imitation dans le récit tant qu'on ne fait pas parler un personnage au style direct. Contrairement à ce qu'on a souvent considéré par la suite, la description ou le récit d'une suite d'actions ne relèvent pas pour lui de la *mimèsis*.

Dans sa *Poétique*, Aristote adopte une définition de la *mimèsis* beaucoup plus englobante. Non seulement, il y inclut les différents genres littéraires, quels que soient leurs modes énonciatifs (épopée, tragédie ou dithyrambe), mais aussi la musique, la chorégraphie et la peinture.

La *mimèsis* n'est plus comme chez Platon la caractéristique énonciative d'un genre particulier (par excellence le théâtre, et de façon mêlée l'épopée). Elle devient chez Aristote le principe général des arts. Tous les arts *imitent* ou *représentent* mais ils ne représentent pas seulement des paroles, ils peuvent aussi représenter des objets (la peinture), des émotions et des caractères (la musique et de la danse), voire des actions – ou plutôt des personnages parlant et agissant (l'épopée ou la tragédie).

Dans *La République* (385-370 av. J.-C.), Platon distingue trois genres en fonction de leur mode d'énonciation : narratif pur (le dithyrambe), mimétique pur (la tragédie et la comédie) et mixte (l'épopée, celle d'Homère faisant alterner récit et dialogues). Mais c'est avec Aristote dans *La Poétique* (env. 340 av. J.-C.) que l'on assiste réellement à la première classification des genres qui sera plus tard une référence au cours des siècles suivants. Aristote garde de la classification platonicienne le critère de la situation d'énonciation auquel il rajoute un autre à la fois social et moral. De là l'on retient quatre grandes catégories : *mimèsis* : imitation ou représentation d'actions de personnages supérieurs en mode dramatique (la tragédie), imitation d'actions de personnages supérieurs en mode narratif (l'épopée), imitation d'actions de personnages inférieurs en mode dramatique (la comédie), imitation d'actions de personnages inférieurs en mode narratif (la parodie).

Aristote se distingue de Platon par la suppression du narratif pur (le narratif étant chez lui assimilé au régime mixte de l'épopée), et par sa réhabilitation de l'imitation.

Au XX^e siècle Gérard Genette met en évidence le silence d'Aristote et celui de Platon sur la poésie lyrique et qui s'explique par le fait que tous deux assimilent la littérature à la représentation d'actions, à la relation d'événements, excluant ainsi les genres non représentatifs.

Force est de reconnaître que ce silence se poursuit jusqu'au XVIII^e siècle. Les théoriciens de l'âge classique n'ignorent évidemment pas l'existence de la poésie lyrique, comme l'atteste, parmi d'autres, *l'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau.

On désigne généralement par genres littéraires des ensembles de textes que l'on regroupe parce qu'ils ont des caractéristiques communes. On distingue généralement cinq grands genres

littéraires : le genre narratif, le genre poétique, le genre théâtral, le genre argumentatif et le genre épistolaire.

Pour déterminer le genre d'un ensemble de textes, il faut distinguer ce qui les rapproche. Mais cet aspect de la classification dépend de la structuration du champ éditorial et littéraire, structuration établie elle-même par une société donnée dans une époque donnée. Cette classification évolue et est le résultat de changements historiques. Aujourd'hui donc, on tend à s'accorder sur la classification suivante : Romans – Nouvelles – Théâtre – Poésies – Albums – Bande Dessinée – Conte...

L'œuvre littéraire est ainsi entourée d'un réseau d'activités sociales, techniques, économiques, médiatiques, critiques et s'insère, consciemment ou inconsciemment dans un mouvement ou courant littéraire qui la particularise. Le texte littéraire peut donc se définir comme « *une production culturelle parce qu'anthropologiquement marquée* »¹ : résultat d'une empreinte culturelle qui la structure et qui pourrait même infléchir son sens d'où sa complexité.

L'analyse de cet objet complexe, ouvert et instable ne peut se réduire au seul système de la langue. Elle doit tenir compte des déterminations contextuelles, notamment sociales, idéologiques et historiques.

Pour ce faire, la lecture méthodique s'impose. Il s'agit d'une activité d'observation, de description et d'interprétation des textes littéraires. En effet, toute étude de texte consiste à mettre en avant son contenu : ses thèmes et son message, mais aussi son style : le texte met en œuvre une culture commune, mais la manière d'écrire est propre à l'auteur. Et c'est la lecture méthodique qui permettra de rendre compte de la spécificité du texte littéraire à travers une activité d'observation, de repérage, de relevé d'éléments, d'explication et d'interprétation.

Lire avec méthode c'est appréhender la forme/sens d'un texte en interrogeant sa forme et en dégageant son sens à travers ce qu'il donne à voir : langage, vocabulaire, ton, images et autant d'aspects constituant la structure du texte en orientant par là même vers le sens.

¹ Jean-Pierre Gerfaud et Jean-Paul Tourel. *La littérature au pluriel. Enjeux et méthode d'une lecture méthodique*. De Boeck, 2002, P.22.

1-Langue et style du texte

1-1-Vocabulaire : le lexique est constitué de types de mots : simples réduits à leur radical, dérivés par un suffixe ou un préfixe ajoutés modifiant le sens, classe grammaticale et mots composés. Quant au sens des mots il y a les synonymes et les antonymes de même que connotation, dénotation et sens figuré.

-Champs lexicaux (champ lexical de la montagne : « je me voyais entouré de *montagnes* gigantesques ; devant moi s'ouvraient des *abîmes* où se précipitaient les *torrents* formés par *les pluies d'orage* », J. W. Von Goethe, Les souffrances du jeune Werther 1774). Le champ sémantique est l'ensemble des significations ou acceptions d'un mot comme l'exemple de la jalousie dans le roman d'Alain Robbe-Grillet : doublement significative, la jalousie est à la fois un store et un sentiment.

-Niveaux de langue (familier-courant-soutenu), termes subjectifs, répétitions et reprises.

1-2-Grammaire : pronoms et déterminants, substantifs et leurs caractérisations (adjectif épithète-relative, complément de nom...), voix, modes et temps verbaux, types et tournures de phrase, ponctuation, liaisons logiques. Les fonctions grammaticales, la situation d'énonciation : énonciateur-message-destinataire, modalités de phrases : la modalité assertive (énoncé présenté comme certain), modalité interrogative (énoncé présenté sous une forme interrogative), modalité impérative ou jussive (énoncé appelle le destinataire à agir) et modalité exclamative (énoncé marqué par l'expression du sentiment).

1-3-Figures de style : comparaison, métaphore, personnification, oxymore, antithèse, gradation, synecdoque, litote...

2- Types de textes

2-1-Texte informatif :

-But : transmettre des connaissances.

-Éléments constitutifs : faits, chiffres, explications, schémas...

-Langue : vocabulaire concret, objectif ; présent de l'indicatif.

2-2-Texte argumentatif :

-But : convaincre.

-Éléments constitutifs : thèses soutenues et/ou rejetées, arguments, exemples.

-Langue : vocabulaire abstrait, termes subjectifs, procédés de reprises et liens logiques.

2-3-Texte narratif

-But : raconter une histoire.

-Éléments constitutifs : lieu, temps, personnages, situation initiale, actions, discours rapporté, situation finale.

-Langue : verbes d'action, présent de narration ou passé simple.

2-4-Texte descriptif

-But : décrire, donner à voir.

-Éléments constitutifs : lieux, objets, personnages (portrait physique ou moral).

-Langue : champs lexicaux, présent ou imparfait, adverbes, compléments de lieu, caractérisations (adjectifs qualificatifs, complément de noms, relatives, comparaisons, métaphores).

3- Registres littéraires ou tonalités

Le registre littéraire est défini en fonction de l'émotion que le lecteur ressent à la réception d'un texte. Cet effet est visé par l'auteur soit par le contenu, soit par le style. Les principaux registres littéraires sont :

3-1- lyrique : le narrateur ou le poète communique au lecteur ses sentiments personnels et états d'âme : marques de la première personne « je, moi, mes... », Interrogations, exclamations, points de suspension.

3-2- épique : la narration rappelle celle des grandes épopées racontant les exploits de héros confrontés à des obstacles et luttant dans un univers immense comme dans les aventures que traverse le personnage célèbre de l'*Odyssée* d'Homère Ulysse. La tonalité épique est mise en relief par un langage imagé auquel s'ajoutent d'innombrables hyperboles mettant en évidence la violence du combat comme le montre cet extrait de Virgile : *Énéide* (1^{er} siècle avant J. -C.), traduction de J. Perret (1980), Les Belles Lettres : « *Énée fait tournoyer le trait fatal, ayant des yeux, saisi l'occasion ; de loin, de tout son effort il l'élanche. Jamais pierres jetées par machine de siège ne grondent avec cette puissance, jamais foudre ne fait tressaillir tels fracas. La pique vole à la manière d'un tourbillon noir, portant avec soi le sinistre trépas, elle fait éclater les bords de la cuirasse et l'orbe du septuple bouclier, elle traverse le milieu de la cuisse avec un bruit strident. Turnus, le jarret ployé, tombe à terre, énorme.* »

3-3- pathétique : le texte dépeint un spectacle ou une mise en scène qui inspire au lecteur des sentiments de pitié, de compassion tel que le laisse apparaître le prologue d'*Antigone* de Jean Anouilh (1944), *La Table Ronde* : « *-(...) et voilà, maintenant, lui, il allait être le mari d'Antigone. Il ne savait pas qu'il ne devait jamais exister de mari d'Antigone sur cette terre et que ce titre princier lui donnait seulement le droit de mourir* ». Ainsi tous les termes employés renforcent l'idée selon laquelle le personnage évoqué est dans une impasse. Intimement lié au registre tragique, le registre pathétique exprime une souffrance : provenant du grec *pathos*, il suggère une l'idée d'une douleur physique ou morale que l'on retrouve aussi dans le terme « passion ».

3-4- comique : le texte vise à faire rire le lecteur mais il véhicule aussi un message sérieux.

Le comique sert à se libérer de l'angoisse, à critiquer la société et à dégager une morale.

Plusieurs types du comique existent comme le comique de geste (gestuelle ridicule ou répétitive).

Comique de mots : jeux avec le langage (Quiproquo dans *L'École des femmes* de Molières).

Comique de situation : rencontre, événements inattendus (Façon burlesque lors de la scène décrivant Pantagruel gagnant la bataille contre les Dipsodes. Les différentes formes du comique sont : la parodie

(Imitant de façon moqueuse le style d'un écrivain ou d'un genre), le burlesque ridiculisant un sujet noble.

L'héroï-comique (inverse du burlesque) : traite des réalités ordinaires sur le mode épique.

Les animaux décrits comme des héros de l'*Illiade* dans *Les deux coqs* de Jean de La Fontaine.

La satire tournant en dérision de façon plaisante ou virulente un individu ou une situation.

L'ironie exprimant le contraire de ce que le locuteur veut faire comprendre.

L'antiphrase est la figure de style privilégiée de l'ironie. Elle suppose une complicité entre l'auteur et le lecteur.

3-5- ironique : le texte invite le lecteur à se moquer d'une cible désignée (personnage ou autres).

Dans cet extrait de Voltaire *De l'horrible danger de la lecture* (1765), l'analyse des antiphrases accentuent le ton.

Il s'agit bien d'idées que Voltaire défend implicitement mais qui se lisent au second degré. Voltaire imagine un texte de loi oriental rédigé au « palais de la stupidité ». En voici les règles 03 et 04.

3. « *Il arriverait à la fin que nous aurions des livres d'histoire dégagés du merveilleux qui entretient la nation dans une heureuse stupidité. On aurait dans ces livres l'imprudence de rendre justice aux bonnes et aux mauvaises actions, et de recommander l'équité et l'amour de la patrie, ce qui visiblement contraire aux droits de notre place* ».

4. *Il se pourrait, dans la suite des temps, que de misérables philosophes, sous le prétexte spécieux, mais punissable, d'éclairer les hommes et de les rendre meilleurs, viendraient nous enseigner des vertus dangereuses dont le peuple ne doit jamais avoir connaissance* ».

3-6-satirique : le texte critique et se moque des défauts ou des ridicules d'une personne, d'un milieu, d'un groupe ou d'une époque : « *Ce que je te dis de ce prince ne doit pas t'étonner : il y a un autre magicien, plus fort que lui, qui n'est pas moins maître de son esprit qu'il l'est lui-même de celui des autres. Ce magicien s'appelle le Pape. Tantôt il lui fait croire que trois ne sont qu'un, que le pain qu'on mange n'est pas du pain, ou que le vin qu'on boit n'est pas du vin, et mille autre choses de cette espère* », Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre XXIV (1721).

3-7- polémique : suscitant l'indignation ou la révolte, ce ton se rencontre dans des textes ou des débats qui attaquent violemment des personnes ou des idées. Il vise à réfuter un point de vue opposé et à discréditer l'adversaire : « *Alceste : -L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. On devrait châtier sans pitié, ce commerce honteux de semblants d'amitié* », Molière, *Le Misanthrope*, Acte I, scène 1 (1666).

3-8- didactique : il vise à enseigner, à transmettre un savoir soit théorique, soit pratique se caractérisant par des explications, des éclaircissements et des conseils. La poésie didactique de Jean De La Fontaine, *Fables* V, 9, « *Le laboureur et ses enfants* » (1668).

Travaillez, prenez de la peine :
C'est le fonds qui manque le moins.
Un riche Laboureur, sentant sa mort prochaine,
Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins.
Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents.
Un trésor est caché dedans.
Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout.
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'Oût.
Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse.
Le père mort, les fils vous retournent le champ
Deçà, delà, partout ; si bien qu'au bout de l'an
Il en rapporta davantage.
D'argent, point de caché. Mais le père fut sage
De leur montrer avant sa mort
Que le travail est un trésor.

4- Les différents genres de textes

- 4-1-Le genre poétique : le poème classique, le poème en prose, le poème libre, les fables...
- 4-2-Le genre théâtral : la tragédie, la comédie, le drame...
- 4-3-Le genre narratif : le conte, la nouvelle, le roman...

5- Les contextes

- 5-1-Le contexte historique : biographie de l'auteur, chronologie, sociologie du texte.
- 5-2-Le contexte littéraire : courants littéraires (Renaissance, Classicisme, Romantisme, Réalisme, Symbolisme, Surréalisme...).
- 5-3-Les théories critiques.

Chapitre I Le genre poétique

1-Définition de la poésie

La poésie est un art du langage généralement associé à la versification et visant à exprimer ou à suggérer quelque chose au moyen d'une langue où les combinaisons de mots, le rythme, l'harmonie des sonorités, les rimes, les images ont autant, et parfois plus, d'importance que le contenu exposé.

2-Les genres poétiques

2-1- La poésie épique : représentée dès la plus haute antiquité, elle donne aux événements et aux personnages une grandeur exceptionnelle. L'épopée est un long poème narratif qui chante les exploits des héros, utilise le merveilleux et se développe en épisodes (chants). L'épopée sera considérée jusqu'au XIXe siècle comme le genre La chanson de geste est la forme qu'a revêtue l'épopée au Moyen Âge. Elle est écrite en décasyllabe ou en alexandrins assonancés (rimant uniquement sur la voyelle) et découpée en strophes (les laisses). Accompagnée souvent de musique, la chanson de geste a pour sujet la geste (les exploits) de chevaliers.

2-2- La poésie lyrique : destinée à l'origine à être chantée accompagnée de la lyre (instrument d'Orphée, premier poète selon la mythologie grecque), elle expose des sentiments intimes. Les poèmes peuvent être d'inspiration élevée (odes, hymnes) ou d'inspiration plus modeste ou personnelle. Une forme de la poésie lyrique peut s'attacher à vanter les charmes de la vie champêtre et des travaux agricoles (églogues ou poésie bucolique...)

2-3-La poésie élégiaque : souvent nostalgique, elle a pour thème des sujets tristes et tendres (élégies, complaintes...).

2-4- La poésie philosophique ou religieuse : tout en visant le beau et le noble, elle se met au service d'un message à délivrer, d'une théorie, de la foi. L'épître est ainsi une lettre en vers sur un sujet philosophique ou satirique.

2-5- La poésie didactique : elle est utilisée par l'écrivain pour transmettre un enseignement moral. La fable est un petit récit, souvent en vers, accompagné d'une moralité, qui vise à instruire à travers une anecdote symbolique.

2-6- La poésie satirique (satires, épigrammes...) : elle attaque ou ridiculise une personne, soit pour elle-même, soit en tant que représentante d'une catégorie d'individus.

2-7- Le calligramme : c'est un poème dont la disposition des mots forme un dessin qui illustre le sens du texte. Pratiqué dès l'Antiquité et repris par Rabelais (XVI^e siècle), le calligramme conquiert ses lettres de noblesse au XX^e siècle avec Guillaume Apollinaire.

2-8- La poésie moderne : à la fin du XIX^e siècle, on a cherché à affranchir la poésie des règles traditionnelles de la versification. Le vers libéré, ou vers libre, se caractérise par un nombre non défini de syllabes et par l'absence de césure ou d'accents fixes. Le vers blanc y ajoute la suppression de la rime.

2-9- Le poème en prose : la prose peut être poétique, par des effets de rythme, de sonorités, ou par son contenu. Elle n'est pourtant pas assimilable au poème en prose, qui s'affirme d'abord en tant que poème, en particulier par sa structure.

3-Comment étudier un poème ?

La compréhension d'un poème nécessite l'étude de ses constituants formels afin de saisir sa structure sémantique. En d'autres termes c'est analyser la forme-sens suivant un parcours de lecture : lecture analytique, linéaire, analyse fonctionnelle, structurale, méthodique... dans tous les cas une ligne directrice ou un fil conducteur permet de mener à bien la lecture.

- Sur le plan formel : disposition des vers en strophes pour dégager la nature du poème.
- Sur le plan phonique : compte des syllabes de chaque vers, étude des rimes et du rythme.
- Sur le plan syntaxique : organisation des faits de langue : la grammaire du poème.
- Sur le plan thématique : lexique employé, champ lexical, thème(s) abordé(s).
- Sur le plan stylistique : figures de rhétorique, registres littéraires.

Pour terminer la lecture du poème, la synthèse est très importante car elle permet de dégager les caractéristiques et les particularités du poème afin de l'insérer dans un contexte

spécifique : Sonnet du XVIème siècle, poème romantique, poésie parnassienne, symboliste, surréaliste, poème libre... , contexte littéraire et esthétique, artistique ou culturel.

4-Quelques notions clés en poésie

- **Le vers**
 - Le vers se définit couramment comme étant une disposition particulière des éléments d'un texte (blanc typographique et retour à la ligne, usage du rythme et des sonorités et, pour le vers régulier, décompte des syllabes).

- **La structure du texte**
 - Il s'agit de la construction d'ensemble d'un poème, organisé en strophes. Ces strophes peuvent être régulières (tercet pour trois vers regroupés, quatrain pour quatre vers, quintil pour cinq vers, sonnet pour quatorze vers répartis en deux quatrains et deux tercets etc.

- **Le mètre**
 - C'est le nombre de syllabes d'un vers.
 - On ne compte pas le « e » final et, dans le vers, le « e » muet compte s'il est suivi d'une consonne ou d'un « h » non aspiré, et ne compte pas avant une voyelle ou un « h » aspiré. Exemple : *Et les Muses de moi, comme étranges s'enfuient*, Du Bellay : *Muses* compte pour deux syllabes et *étranges* pour trois mais *comme* ne forme qu'une seule syllabe.
 - Les types de vers les plus courants sont l'octosyllabe (huit syllabes), le décasyllabe (dix syllabes), l'alexandrin (douze syllabes).
 -

- **Le poème à forme fixe**
 - Un sonnet se compose de 14 vers de même mètres organisés en deux quatrains à rimes identiques embrassées (abba-abba) suivis de sizains (deux tercets). Les rimes sont arrangées de la façon suivante : (abba-abba-ccd-ed) ou (abba-abba-ccd-eed) formant dans les deux cas un sonnet régulier. Tout autre arrangement des rimes constitue un sonnet irrégulier.

- **Le rythme**

- Il s'agit de la succession des accents d'intensité qui frappent un mot ou un groupe de mots et permettent de former des mesures. Répétition de sons, de mouvements réglés selon un rythme, alternance régulière.

- **La coupe**

- Il s'agit, dans un vers, de la séparation entre deux mots, séparation qui marque la fin d'une mesure. En général, il y a une coupe majeure qu'on appelle césure et des coupes mineures.
- Exemple : dans l'alexandrin classique, la césure est au centre (6/6) : les deux moitiés de vers s'appellent alors des hémistiches.
- Exemple : l'écaille *de la mer// la plume du nuage*
- *Car l'océan est hydre// et le nuage oiseau*, Victor Hugo.

- **La rime**

- Il s'agit du retour, à la fin de deux ou plusieurs vers, de la même consonance de la terminaison accentuée (voyelle et consonne). Lorsque l'on étudie la rime, il faut observer :
 - le genre de la rime : les rimes féminines sont toutes les rimes qui se terminent par un « e » non accentué : chandelle-belle, même si après le « e » figure une marque du pluriel. Toutes les autres rimes sont appelées rimes masculines (dévidant-émerveillant). La versification classique impose l'alternance des rimes masculines et féminines.
 - la qualité de la rime : la rime riche se compose de trois sons communs (mer-amer). La rime suffisante comporte deux sons en commun (cours-jours). Enfin, la rime pauvre est celle où il n'y a qu'un son en commun (os-repos).
 - la nature de la rime : les rimes plates sont celles qui sont couplées deux à deux (AABB). Les rimes embrassées, quant à elles, sont enchâssées l'une dans l'autre (ABBA). Enfin, les rimes croisées sont celles qui sont alternées (ABAB).

- **Allitération et assonance**

- Technique poétique. C'est la répétition d'un même son dans le vers, que ce soit une : consonne (allitération). Racine écrit : « *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » », la répétition du son /s/ tend à représenter le sifflement effrayant de l'animal. En stylistique il s'agit d'un effet musical visant à l'imitation de ce qui est représenté.*
- Ou une voyelle (assonance). Racine propose l'assonance suivante : « *Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire » ». La quadruple répétition du son /i/ produit une*

impression de harcèlement qui correspond au sens du texte. On pourra parler dans ce cas d'insistance expressive.

- **Enjambement**

- L'enjambement se dit d'une phrase qui continue sur le vers suivant sans que l'on puisse marquer un temps d'arrêt. Lorsque cette phrase s'achève juste au début du vers suivant, on parle de rejet :
- Exemple : *Et dès lors, je me suis baigné*
- *De la mer, infusé d'astres et lactescent*, Rimbaud.
- Et quand elle débute à la fin du vers, on parle de contre-rejet :
- Exemple : *Souvenir, souvenir que me veux-tu ?* L'automne
- *Faisait voler la grive à travers l'air atone*, Verlaine
- L'enjambement sert à mettre en relief un mot ou un groupe de mots ou créer un effet de surprise.
- On rencontre parfois l'association des deux procédés (rejet et contre-rejet) afin de renforcer l'effet stylistique :
- *L'empereur se tourna vers Dieu* l'homme de gloire (contre-rejet)
- Trembla (rejet), *Napoléon comprit qu'il expiait*, Victor Hugo

- **Licence poétique** : à l'intérieur d'un vers, permission que s'accorde un poète en changeant la prononciation ou l'orthographe d'un mot : « encor » au lieu de « encore » pour rester dans le cadre de la versification (satisfaire au nombre de syllabes...).

- **Les figures de style**

Dans l'Antiquité, la rhétorique ¹est considérée comme étant l'art de bien parler et de s'exprimer. La rhétorique use donc des figures de style pour orner le discours et l'embellir d'images suggestives. L'objectif du discours rhétorique est celui de toucher l'auditoire et renforcer le pouvoir de persuasion.

- La métaphore est une analogie, un rapprochement qui est fait entre deux mots ou deux idées afin de suggérer une réalité nouvelle ou de faire surgir une image.
- La métaphore n'utilise aucun mot de comparaison : le mot comparé est mis en relation immédiate avec le comparant. La métaphore peut même exister en l'absence du comparé : *Le printemps de la vie* (la jeunesse).

Chaque fleur est une âme à la Nature éclosée. Gérard De Nerval, *Chimères*, « Vers dorées », ici la fleur devient un nouvel individu dans la Nature.

Le temps saura faner nos roses. Pierre de Corneille, *Stance à Marquise* (1658).

Le mot *rose* est un comparant souvent utilisé dans la poésie française pour caractériser la femme, connotant la jeunesse, la fraîcheur de la femme aimée. Ici le comparé a disparu (métaphore in *abstentia*) et l'image est à saisir en fonction du contexte.

- La comparaison
 - C'est le rapprochement fait entre deux termes apparemment éloignés dans le but de susciter une idée nouvelle. Ce rapprochement s'opère à l'aide d'un terme de comparaison ou d'une expression marquant ce rapprochement : *Le feu a bondi comme une bête.*
Je suis belle, ô mortel, comme un rêve de pierres. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* « La Beauté » (1857). Ici, la femme, comme une sculpture, apparaît comme froide et intimidante.

¹ CF Annexes Rhétorique et littérature

- La personnification
 - Elle consiste à faire d'un objet ou d'un être inanimé un être vivant : *Je dis à cette nuit : sois plus lente !* (Dialogue avec la nature), Lamartine.

- L'allégorie
 - Il s'agit d'une représentation d'une idée abstraite sous une forme concrète, le plus souvent animée : la colombe est le symbole de la paix, la balance est le symbole de la justice.

- L'oxymore
 - C'est le rapprochement dans une même expression de deux mots de sens opposé : *Cette obscur clarté qui tombe des étoiles*, Pierre Corneille.

L'anaphore :

- Procédé d'amplification rythmique. Elle consiste à reprendre plusieurs fois le même mot en tête de vers successifs ou de phrases :

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur

Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri

Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri. Louis Aragon

L'anaphore amplifie dans ces vers le sentiment tragique de l'amour déchiré.

L'hyperbole :

Elle amplifie les termes d'un énoncé afin de mettre en valeur un objet ou une idée. Elle procède donc de l'exagération et de l'emphase. On la trouve souvent dans des textes épiques. Exemple : *Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée.* Jean Racine.
L'image hyperbolique donne une dimension épique aux horreurs de la guerre.

L'antithèse :

Elle rapproche deux termes, deux expressions ou deux phrases qui sont de sens opposés et qui évoquent des réalités opposées : *J'aimerais mieux une laide bien sotte qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit*, Molière.

À deux femmes, en même jour, je m'offre et dis adieu, Vauquelin Des Yvettes, L'amour de changer (1606). Dans cet exemple d'antithèse, les deux verbes de sens contradictoire insistent sur le caractère libertin de cet homme à femmes.

L'euphémisme :

Il s'efforce de dissimuler une réalité déplaisante, en remplaçant un terme ressenti comme désagréable par un mot moins brutal : *Il nous a quittés* pour ne pas dire : *il est mort*.

La litote : une forme particulière d'euphémisme permettant de dire moins pour entendre plus : « *Va, je ne te hais point* »,

Phrase célèbre de Chimène dans *Le Cid* de Corneille avouant avec une certaine pudeur son amour à Rodrigue.

La gradation : figure d'amplification. Croissante ou décroissante, elle fait suivre des termes de même nature qui, accumulés, insistent sur ce qui est exprimé.

Je meurs, je suis mort, je suis enterré, Molière, *L'Avare* (1668).

C'est le procédé qui permet d'accroître l'intensité d'un propos : « *Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé* », Gérard de Nerval, « El desdichado ».

Lecture de poèmes

« *Quand vous serez bien vieille...* »

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant :
Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle.

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre et fantôme sans os :
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos :
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, 1578, orthographe modernisée.

1^{ère} strophe : un quatrain (ABBA) à rimes embrassées

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle, A--F—S Disposition-Genre-Valeur
Assise auprès du feu, dévidant et filant, B--M—P Dispositions-Genre-Valeur
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant : B--M—P Dispositions-Genre-Valeur
Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle. A--F—S Dispositions-Genre-Valeur

2^{ème} strophe : un quatrain (ABBA) à rimes embrassées

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle, A--F--S
Déjà sous le labeur à demi sommeillant, B--M--S
Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant, B--M--S
Bénissant votre nom de louange immortelle. A--F—S

3^{ème} strophe un tercet

Je serai sous la terre et fantôme sans os : C--M--P
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos : C--M--P
Vous serez au foyer une vieille accroupie, D--F--P

4^{ème} strophe

Regrettant mon amour et votre fier dédain. E--M--P
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain : E--M--P
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie. D--F--P

(ABBA ABBA) (CC) (DEED) : Trois quatrains à rimes embrassées et un distique à rime plate un sonnet régulier.

Disposition : arrangement des rimes (ABBA ABBA)

Genres des rimes (F et M) Féminines et masculines

Valeur des rimes (S et P) Suffisantes et pauvres

Commentaire technique du poème « *Quand vous serez bien vieille...* »

Aspect formel : le poème se compose de quatorze vers qui se répartissent en deux quatrains et deux tercets. Une forme poétique particulière, codifiée et fixe appelée sonnet. Selon l'arrangement des rimes (ABBA-ABBA-CCD-EED), le sonnet est régulier (trois quatrains à rimes embrassées et un distique à rime plate).

Aspect sonore : dans chaque vers il y a douze syllabes, il s'agit d'un alexandrin où les rimes féminines embrassent les rimes masculines (FMMF-FMMF- MM-FMMF) qui sont suffisantes dans « *chandelle-belle, nouvelle-immortelle, sommeillant-réveillant* » et pauvres dans « *filant-émerveillant, os-repos, accroupie-vie* ».

Aspect syntaxique : l'énonciation se fonde sur un jeu d'opposition dans l'emploi des pronoms personnels : la femme qu'il apostrophe « *Quand vous serez bien vieille* » n'est pas nommée sauf dans le titre *Sonnets pour Hélène* et c'est l'adverbe d'intensité « bien » qui souligne sa vieillesse tandis que le poète, qui cite son nom Ronsard, célèbre sa poésie : « *Qui au bruit de Ronsard ne s'aille réveillant* ».

L'enjambement est un autre procédé dans l'énonciation qui accentue le portrait peu flatteur de cette femme et celui très élogieux du poète, ou de lui-même, à travers ce rejet : « *Vous serez au foyer une vieille accroupie* », « *Regrettant mon amour et votre fier dédain* », appelle l'art de déborder, l'enjambement met en relief le sentiment de regret qui habitera cette femme si elle ne cède pas aux avances du poète

Le temps et le mode des verbes méritent une attention également : la projection dans le futur sert à faire prendre conscience à cette femme de la vieillesse inévitable et de la beauté éphémère : « *Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle* », « *Vous serez au foyer une vieille accroupie* », les participes présents montrent la lenteur du quotidien de la vieillesse : « *Assise auprès du feu, dévidant et filant* », occupation calme, le tissage propre aux vieilles et l'imparfait décrit le passé de la jeunesse disparue : « *Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle* ».

Quant au mode impératif, à valeur injonctive, il incite cette femme à profiter de sa jeunesse et de sa beauté en acceptant les avances du poète : « *Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain.* », « *Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.* » et c'est sur cette pointe que se termine le poème : la chute.

Aspect thématique : le poème est une supplication amoureuse qui oppose deux champs lexicaux la vie et la mort, la beauté et la vieillesse. Le poète supplie, non sans pouvoir de persuasion, cette femme pour lui accorder la faveur de son amour et profiter du temps présent et de la jeunesse.

Aspect stylistique : le ton lyrique qui domine est renforcée par les figures rhétoriques, autant d'images évocatrices : symbole de la vieillesse : « *Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle* », la fin de la vie d'une femme est sa vieillesse. Mais avec la métaphore de la mort et l'euphémisme dans « *Je serai sous la terre, et fantôme sans os* », la mort est rendue moins cruelle que la vieillesse : « *Par les ombres myrteux je prendrai mon repos* » à travers les références mythologiques grecques : ombre myrteux, la myrte étant associée à la déesse de l'amour Aphrodite.

Au terme de cette lecture (fonctionnelle) du poème, la synthèse des caractéristiques relevées permet de le placer dans un contexte esthétique et culturel particulier : le sonnet (de l'italien *sonnetto*, petite chanson) comme la forme poétique la plus célèbre de la Renaissance

avec Ronsard chef de file de la Plaide avec une poésie amoureuse et lyrique. *Sonnet pour Hélène* est un portrait ambigu mêlant louange (de la poésie de Ronsard) et sentiment de regret (de la vieille femme solitaire qui a refusé les avances du poète). Bref un portrait flatteur du poète mais peu élogieux voir cruel de la femme aimée.

De ce poème ressort une morale épicurienne (du philosophe grec Epicure) sur la fuite du temps mise en évidence dans le dernier tercet, dans la chute du sonnet faisant appel au *carpe diem* ou « cueille le jour » du poète latin Horace : profiter du temps présent, des plaisirs de la vie, la métaphore de la rose exprime la beauté et la jeunesse de la femme.

« *Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage...* »

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine :

Plus mon Loir gaulois, que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, 1558

Heur/eux /qui,/ comme/ U/lysse, /a /fait/ un/ beau/ voy/age, **a**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 syllabes

Ou/ co/mme/ ce/stuy-/là /qui /con/quit/ la/ toi/son, **b**

Et/ puis/ est/ re/tour/né,/ plein/ d'u/sage/ et/ rai/son, **b**
Vivre/ en/tre/ ses/ pa/rents/ le/ re/ste/ de/ son/ âge ! **a**

Quand/ re/ve/rrai-je/, hé/las, /de/ mon/ pe/tit vi/llage **a**
Fu/mer/ la/ che/mi/née,/ et/ en/ que/lle/ sai/son **b**
Re/ve/rrai-je/ le/ clos/ de/ ma/ pau/vre/ mai/son, **b**
Qui/ m'est /u/ne pro/vince,/ et/ beau/coup/ da/van/tage ? **a**

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux, **c**
Que des palais Romains le front audacieux, **c**
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine : **d**

Plus mon Loir gaulois, que le Tibre latin, **e**
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin, **e**
Et plus que l'air marin la douceur angevine. **d**

Le poème est composé de quatorze vers se répartissant en deux quatrains et deux tercets et selon la disposition des rimes (abba abba ccd eed), trois quatrains à rimes embrassées et un distique à rime plate, il s'agit un sonnet régulier.

Sur le plan sonore, ce sonnet, en douze syllabes, est un alexandrin où les rimes féminines embrassent les rimes masculines. Elles sont suffisantes dans « *voyage, âge, village, davantage, saison, raison, maison, toison, fine angevine* » et riches sans « *Latin, Palatin* ».

Sur le plan syntaxique, l'énonciation inscrit le poème dans le registre lyrique, voire élégiaque (de l'élégie, terme venant du grec signifiant plainte, proférer un cri de deuil). Si dans la première strophe, le poète se réfère à des personnages célèbres de la mythologie grecques évoquant leur expérience universelle en écrivant à la troisième personne du singulier, il ne tarde pas à se montrer à travers l'abondance du « je » et des adjectifs possessifs « mon, ma et mes. ». Ces éléments : pronoms personnels « je », adjectifs possessifs, expressions de sentiments « *mon petit* », « *ma pauvre* », ponctuation avec exclamations et interrogations, interjection « hélas », emploi du

future « *Quand reverrai-je...* »... ces marques renvoient au registre lyrique et donnent au poème une dimension affective, celle-ci accentue le caractère élégiaque qui traduit, à travers une plainte douloureuse, la tristesse du poète, sa nostalgie du passé et un avenir incertain, posture mélancolique du sujet lyrique.

Par ailleurs, le procédé de l'enjambement dans « *Vivre entre ses parents* », « *Fumer la cheminée* », met en relief le bonheur de l'expérience du voyage et du retour chez soi renforçant cette plainte et donnant au caractère nostalgique toute son ampleur.

Le passé composé, comme temps de l'accompli, marque le voyage réussi d'Ulysse « *a fait* » précédé par l'adjectif « *Heureux* » tout comme le passé simple pour Jason « *qui conquiert* », valorisant ainsi son action.

Du point de vue thématique, un champ lexical opposé : le bonheur du voyage et le regret de l'éloignement, la grandeur de Rome et « *la douceur angevine* » révèle ainsi la thématique du voyage mais aussi l'expérience de l'exil, la nostalgie du pays natal et le grand bonheur du retour. Le poète brosse ainsi un tableau du pays aimé qu'il met en parallèle avec une sensation de repos et de quiétude à travers des réseaux lexicaux qui s'entrecroisent : foyer, maison, parents, jardin, cheminée... propres à l'intimité, intimité près de chez soi.

Parallèlement, les figures de rhétoriques traduisent de façon imagée la nostalgie et l'amour du pays natal à travers les comparaisons « *Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage* », « *Ou comme celui-là qui conquiert la toison...* ».

L'hyperbole « *beaucoup davantage* », la métonymie « *la cheminée* » est celle de tout le village, sont autant d'images traduisant la vie paysanne simple et tranquille.

Quant à l'anaphore, celle-ci souligne la supériorité d'Anjou, le petit village natal du poète, à la grandeur de Rome « *marbre dur, front audacieux* », décrite implicitement comme arrogante et dure créant un effet d'opposition : la froideur romaine/douceur angevine. Contrairement à Rome, Anjou est un espace géographique et familial, intime et doux. Et c'est par ce rythme accéléré que la chute du poème est mise en évidence et clôt le poème.

Le sonnet fait partie du recueil poétique *Les Regrets* 1558. Titre à la fois thématique (nostalgie du pays) et rhématique (lyrisme élégiaque). De retour en France après quelques années passées à Rome, Joachim du Bellay (1522-1560), l'un des représentants les plus célèbres de La Pléiade, témoigne de son expérience personnelle du voyage et de l'exil à travers un poème élégiaque s'inscrivant dans la lignée d'Ovide qui, exilé sur les bords de la mer Noire, a chanté dans les Tristes et les Pontiques la douleur de son exil.

Mais à la tonalité lyrique s'ajoute celle critique où le poète fait l'éloge de sa terre natale humble et au bonheur simple qu'il préfère à Rome, lieu chargé d'Histoire et foyer de la civilisation. Il atteste également de cet héritage culturel antique et insert son poème dans le mouvement humaniste à travers une réflexion sur la vie humaine à travers la thématique du voyage valorisé comme moment de la formation et de l'apprentissage.

Le projet poétique s'explique par le choix de la forme du sonnet, forme fixe venue de la Renaissance italienne tout en faisant l'éloge de la langue française écrivant en français et non en latin. De Bellay est l'auteur du manifeste fondateur de La Pléiade *Défense et illustration de la langue française*, publié en 1549 dans lequel il recommande l'imitation des élégiaques latins (à l'exemple d'Ovide, de Tibulle et de Propertius), le registre élégiaque étant globalement celui de la déploration.

L'Ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils ;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?

- O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857

Ma/ jeu/ne/sse/ ne/ fut/ qu'un/ té/né/breux/ o/rage, **a**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 syllabes
Tra/ver/sé/ çà/ et/ là/ par/ de/ bri/llants/ so/leils ; **b**

Le/ to/nnerre/ et/ la/ pluie/ ont/ fait/ un/ tel/ ra/vage, **a**
Qu'il /reste/ en/ mon/ jar/din/ bien/ peu/ de/ fruits/ ver/meils. **b**

Voilà que j'ai touché l'automne des **idées**, **c**
Et qu'il faut employer la pelle et les **râteaux** **d**
Pour rassembler à neuf les terres inond**ées**, **c**
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombe**aux**. **d**

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je **rêve** **e**
Trouveront dans ce sol lavé comme une **grève** **e**
Le mystique aliment qui ferait leur vigue**ur** ? **f**

- O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la **vie**, **g**
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le **cœur** **f**
Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! **g**

Le poème se compose de quatorze vers répartis en deux quatrains et deux tercets formant un sonnet irrégulier selon cette typologie de rimes (abab- cdcd-eef-gfg).

Ce sonnet en alexandrin repose sur un jeu rythmique d'alternance à travers des rimes croisées, une alternance des rimes féminines et celles masculines qui sont riches dans « *rêve, grève* », suffisantes dans « *ravage, orage* » et pauvres dans « *vie, fortifie* ».

Le rythme de l'alexandrin participant à la musicalité des vers est marqué par une accumulation d'allitération en « r » tout au long du poème créant des temps forts et produisant un effet de rudesse et de mélancolie accablante.

Sur le plan syntaxique l'emploi des pronoms personnels « je » et « nous » de même qu'une ponctuation très présente accentuent l'expression lyrique du poème : « *Ô douleur ! Ô douleur !* », est une invocation suppliante, soulignant la désolation et le désespoir du poète.

Les trois strophes évoquent la vie du poète : passé/présent/futur et le dernier tercet s'élargit à une réflexion générale où les pronoms personnels changent : du « je » au « nous ». Le présent de généralité souligne un constat : la fuite du temps et l'impuissance de le combattre.

Par ailleurs, le bilan décourageant et négatif est souligné par le passé composé « *on fait* » (vers 3) et par la proposition de conséquence. « *Voilà que* »... « *et que* », vers 5 et 6, résultat d'une jeunesse orageuse.

L'enjambement dans « *Trouveront dans ce sol...* » apparaît comme une petite lueur ou un élan d'espoir mais la pointe finale ou la chute du poème annonce bien la mort et décrit cruellement le temps, l'ennemi redoutable : « *Du sang que nous perdons croit et se fortifie* ». Ce dernier vers correspond à la pointe du sonnet, lequel se termine sur une chute saisissant.

Le *Temps* ainsi décrit et représenté est ce vampire qui, pour assurer son immortalité, se nourrit de l'être humain. Cette horreur est mise en évidence par un enjambement dramatique, puis l'inversion des mots « *Du sang que nous perdons se croit et se fortifie* », le sang étant symbole des forces vives de l'être humain.

Sur le plan thématique, des champs lexicaux s'opposent : jeunesse et vieillesse, espoir et désespoir, vie et mort. Le recours à la nature à travers le cycle des saisons « *soleil, l'automne, jardin, fruits, orage, fleurs, sol...* » et l'utilisation de termes concrets « *pelle* », « *râteaux* » donnent une illustration visuelle des désastres du temps, désastres préfigurant la mort : « *trous grands comme des tombeaux* ». Les saisons se succèdent, après les orages d'été, les inondations d'automne, le rêve du renouveau printemps. La dernière strophe évoquerait l'obscurité d'un hiver, celui de la condition humaine.

Du point de vue des figures, le sonnet est construit sur une métaphore filée : dans le premier quatrain la jeunesse est comparée à un été bouleversé par les vicissitudes du temps, le second quatrain dresse un bilan navrant de la maturité comparée à l'automne puis annonce la mort. Quant au premier tercet, il souligne l'espoir d'un renouveau s'apparentant au printemps ; mais le deuxième tercet vient le démentir par la présence destructrice et l'action dévoratrice du temps, un *Ennemi* hostile (l'hiver).

La personnification « *Le Temps mange la vie* » ou encore « *et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur* » accentue le caractère redoutable, hostile et vampirique du temps.

Ce sonnet en alexandrins, dont la versification (la disposition des rimes est abab-abab-cdd-ede) ne suit pas les règles strictes du sonnet régulier, est construit sur une idée maîtresse, symbole que souligne une métaphore filée, par laquelle le poète rapporte les épisodes de sa vie qui sont représentés par des saisons.

De ce poème au lyrisme élégiaque et pathétique se dégage ainsi le constat pessimiste de l'inévitable vieillesse de l'être humain traduit symboliquement par les saisons représentant les âges de la vie. Baudelaire reprend la forme classique du sonnet où il introduit des variations comme la

structure des rimes croisées et le sens qu'elle suggère dans un perpétuel jeu d'alternance entre vie et mort, jeunesse et vieillesse, espoir et désespoir.

Le poème *L'ennemi*, tiré du recueil *Les Fleurs du mal*, met ainsi l'accent sur le caractère redoutable du temps, l'une des plus obsédantes composantes du *spleen* de Charles Baudelaire. La personnification, l'utilisation de la majuscule et de l'article défini font du temps une bête féroce, un monstre que l'homme doit craindre et avec qui il entretient une relation de domination, un ennemi qui l'emprisonne et le met dans un état d'aliénation. L'ennemi est ainsi révélateur du spleen baudelairien, de l'angoisse qui étreint le poète quand il prend conscience des ravages du temps sur son être. Mettant en forme ce malaise existentiel, l'art et l'expression poétique sont une manière de l'exorciser où l'écriture apparaît comme un remède à l'usure du temps et au dégoût de soi.

« La lune sur le Nil »

La lune sur le Nil, splendide et ronde, luit.
Et voici que s'émeut la nécropole antique
Où chaque roi, gardant la pose hiératique,
Gît sous la bandelette et le funèbre enduit.

Tel qu'aux jours de Rhamsès, innombrable et sans bruit,
Tout un peuple formant le cortège mystique,
Multitude qu'absorbe un calme granitique,
S'ordonne et se déploie et marche dans la nuit.

Se détachant des murs brodés d'hiéroglyphes,
Ils suivent la Bari que portent les pontifes
D'Ammon-Ra, le grand Dieu conducteur du soleil ;

Et les sphinx, les béliers ceints du disque vermeil,
Éblouis, d'un seul coup se dressant sur leurs griffes,
S'éveillent en sursaut de l'éternel sommeil.

José-Maria de Heredia. *Les Trophées*, 1893.

La/ lu/ne/ sur/ le/ Nil/, splen/dide/ et/ ron/de/, **luit**. A

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 syllabesEt

voici que s'émeut la nécropole **antique** B

Où chaque roi, gardant la pose hiératique, B

Gît sous la bandelette et le funèbre enduit. A

Rejet

Tel qu'aux jours de Rhamsès, innombrable et sans bruit, A

Tout un peuple formant le cortège mystique, B

Multitude qu'absorbe un calme granitique, B

S'ordonne et se déploie et marche dans la nuit. A

Rejet

Se détachant des murs brodés d'hiéroglyphes, C

Ils suivent la Bari que portent les pontifes C

D'Ammon-Ra, le grand Dieu conducteur du soleil ; D

Et les sphinx, les béliers ceints du disque vermeil, E

Éblouis, d'un seul coup se dressant sur leurs griffes, C

S'éveillent en sursaut de l'éternel sommeil. E Chute du poème ou pointe

(rejet)

José-Maria de Heredia. *Les Trophées*, 1893.

Nécropole : grand cimetière

Hiératique : sacré

Rhamsès : pharaon de l'Égypte ancienne

Mystique : qui a rapport au religieux

Hiéroglyphe : alphabet de l'Égypte ancienne

Bari : barque transportant l'âme des morts vers l'au-delà

Pontifes : hommes de religion

Ammon-Ra : dans l'Égypte pharaonique, dieu de la terre, du ciel et de l'humanité

Sphinx : monument le plus célèbre de la civilisation égyptienne antique. Construit jadis près de l'ongle de la pyramide de Khéops, cette créature dotée d'une tête d'homme et d'un corps de lion, est conçue pour veiller sur le temple solaire, gardienne du temple.

Du point de vue formel, le poème se compose de deux quatrains et deux tercets formant un sonnet irrégulier selon la disposition des rimes (ABBA-ABBA CCD-ECE).

Du point de vue sonore, le sonnet est de douze syllabes, un alexandrin où les rimes masculines embrassent les rimes féminines dans les deux quatrains, plates et croisées dans les tercets. Les rimes sont variées : riches : « antique, hiératique, mystique, granitique, vermeil », suffisantes : « hiéroglyphes, pontifes, griffes » et pauvres : « luit, enduit, bruit, nuit ».

Du point de vue syntaxique, le poète ne se manifeste pas : l'absence du lyrisme correspond une impersonnalité soutenue par le caractère descriptif du poème exprimé par les participes présents insistant sur la durée. Le présent de l'indicatif a une valeur de narration et de vérité générale telle que présentée par les monuments et les vestiges de la civilisation pharaonique.

En outre, l'absence des signes de ponctuation à valeur expressive donne à la description plus d'objectivité.

L'enjambement est quasiment présent tout au long du poème : l'accumulation des rejets met en relief la scène décrite et le tableau peint du paysage envoûtant du rituel sacré et toute la croyance religieuse mise en évidence dans la pointe du sonnet ou sa chute : « *l'éternel sommeil* ».

La structure du poème est ainsi marquée par une rupture entre les deux quatrains et les deux tercets : si les deux premiers décrivent la scène funéraire dans sa phase stable, les deux tercets ou le sizain rompt ou brise ce moment en annonçant la marche du cortège : « *Se détachant des murs* », « *d'un seul coup* », « *sursautent* ».

Du point de vue thématique, le champ lexical de la mort : « *nécropole, hiératique, bandelette, funèbre, sans bruit, calme granitique, Bari, pontifes, éternelle sommeil* » permet de décrire et de représenter une scène funéraire et tout le rituel sacré qui l'accompagne chez les anciens égyptiens mettant l'accent sur leur croyance primordiale et capitale et sur laquelle est bâtie la civilisation pharaonique et le sens religieux auquel elle se rattache.

De même le vocabulaire spécialisé : « *Nil, hiéroglyphes, Bari, pontifes, sphinx, disque, Ammon-Ra, Rhamsès...* » relève du savoir archéologique de la civilisation pharaonique.

Du point de vue rhétorique, les images auxquelles recourt le poème sont révélatrices de la grandeur du cortège mystique et de l'admiration du caractère sacré du rite funéraire : les métaphores : « *innombrable et sans bruit* », « *calme granitique* », « *s'éveillent en sursaut de l'éternelle sommeil* », une antithèse soulignant le paradoxe d'une ancienne civilisation qui demeure vivante. « *L'éternel sommeil* » est une image-symbole du sens religieux de la mort chez les pharaons.

La lune sur le Nil est le poème de l'illustration parfaite de l'écriture parnassienne : perfection formelle de la versification, maîtrise de la technique rythmique, impersonnalité, objectivité, emploi de termes archaïques et spécialisés... en somme une recherche constante de la forme parfaite et de l'image idéale.

José-Maria de Heredia (né en 1842 à Cuba et mort en 1905 en France), est un homme de lettres d'origine cubaine. Son œuvre poétique a fait de lui l'un des maîtres incontestés du mouvement parnassien. Avec son célèbre recueil *Les Trophées* (1893), cent-dix-huit sonnets et autres poèmes plus longs retraçant l'histoire du monde et les civilisations antiques. Dédiés à Leconte de Lisle, *Les Trophées* sont constitués de trois parties consacrées à l'Histoire « La Grèce et la Sicile », « Rome et les Barbares », « Le Moyen Age et la Renaissance » et deux autres parties « L'Orient et les Tropiques », « La Nature et le Rêve » où apparaît une grande maîtrise des techniques de la versification à travers une forme fixe et contraignante cultivant un idéal d'écriture et un univers teinté de savoir selon un principe fondateur de la poésie parnassienne « l'art pour l'art ».

« Soir de bataille »

Le choc avait été très rude. Les tribuns
Et les centurions, ralliant les cohortes,
Humaient encor dans l'air où vibraient leurs voix fortes
La chaleur du carnage et ses âcres parfums.

D'un œil morne, comptants leurs compagnons défunts,
Les soldats regardaient, comme des feuilles mortes,
Au loin, tourbillonner les archers des Phraortes ;
Et la sueur coulait de leurs visages bruns.

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant.

José-Maria de Heredia. *Les Trophées*

La lecture du poème, comme la précédente, tient compte des caractéristiques propres à l'écriture : poésie parnassienne, « L'Art pour l'Art », impersonnalité du poète, poésie érudite, techniques de versification et culte de la forme.

Poésie parnassienne

Cléopâtre

Je suis le mot de la charade
Qu'on vient jouer devant vous,
Et si je parais sur l'estrade
C'est pour que vous deviniez tous.

Mon nom longtemps troubla le monde :
Il n'en est pas de plus connu ;
Chacun le répète à la ronde,
L'enfant même l'a retenu.

Cherchez bien. -Je suis cette reine
Qui buvait des perles dans l'or,
Et dont la beauté souveraine
Fait rêver le poète encor.

Lasse de tant de nuits dormies
Sous l'ombrage des grands palmiers,
Quittant le pays des momies
Je vins au pays des mômiers.

Sans regret, j'ai fui le Nil Jaune
Pour le Léman aux flots d'azur,
Et cependant j'avais un trône !
Un fauteuil en Suisse est plus sûr !

Je fais la rime d'idolâtre,
Et je mourus par un aspic ;
Mais ce n'était pas au théâtre

Nul ne sifflait dans mon public !

Théophile Gautier XIXème siècle

Texte inédit publié dans *Dossier historique et littéraire sur Théophile Gautier* établi par Claude Aziza, paru dans *Théophile Gautier. La Mille et Deuxième nuit. Intégrale des nouvelles*. Paris : Omnibus, 2011, (pp. 1022-1023). Première publication par E. Bergerat.

Vers libre

« Ma femme » *Union libre*

]

⊗ Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
A la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
Ma femme aux poignets d'allumettes
Ma femme aux doigts de hasard et d'as de cœur
Aux doigts de foin coupé
Ma femme aux aisselles de martre et de fênes
De nuit de la Saint-Jean
De troène et de nid de scalares
Aux bras d'écume de mer et d'écluse
Et de mélange du blé et du moulin
Ma femme aux jambes de fusée
Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
Ma femme aux mollets de moelle de sureau

Ma femme aux pieds d'initiales
Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent
Ma femme au cou d'orge imperlé
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit
Ma femme aux seins de taupinière marine
Ma femme aux seins de creuset du rubis
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
Au ventre de griffe géante
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
Au dos de vif-argent
Au dos de lumière
A la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire
Ma femme aux hanches de nacelle
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu.

André Breton. 1931

Ce poème se caractérise par une grande liberté formelle : absence de strophes, de rimes et le mètre est bouleversé par la présence de vers pairs et impairs : octosyllabes, décasyllabes et alexandrins. Tel qu'il se présente le poème relève d'une forme versifiée libre contrairement aux contraintes formelles de la poésie traditionnelle et classique.

La structure syntaxique du poème est marquée par une simplicité remarquable : la contemplation du corps se fait sans aucun verbe conjugué, c'est un groupe nominal accompagné du

complément de nom, l'absence de ponctuation donnent au poème un certain rythme accéléré et une fluidité.

Du point de vue thématique, les réseaux lexicaux témoignent d'une forme traditionnelle de la poésie appelée blason, une forme poétique très en vogue au XVI^e siècle célébrant les parties du corps de la femme aimée. Cette forme est réactualisé à travers l'évocation du corps de la femme : chevelure et taille, visage et tête, épaule, doigts jambes, yeux ..., un tour du corps agréable de la femme.

Par ailleurs le corps de la femme est en résonance avec la nature : un ciel avec étoiles, éclairs / mers avec écume, écluse / Pierre avec ambre, ardoise / Animaux avec loutre, souris... / Végétal avec foin coupé...

La femme apparait alors comme la source de la réalité de par son corps favorisant une sorte de communion avec tout l'univers. Elle est source d'apaisement car elle arrive à harmoniser les contraires, ayant le sens de la connaissance et de la révélation de l'univers : domaine végétal, minéral « *argent, rubis, pierre...* » et animal.

Elle réunit aussi les quatre éléments : le feu « *feu, éclairs de chaleur* », l'eau « *marine, algue, d'eau, boire, écumes de mer* », la terre « *nuque, pierre, savane* » et l'air « *étoiles, lumière* », formant une union libre présente dans le corps de la femme.

Le poème est construit sur deux principales figures de style : l'anaphore à effet d'incantation et de célébration, comme hymne d'amour à la femme et des images poétiques qui suggèrent parfois la violence et l'imprévisible de l'amour notamment les métaphores « *dents de tigres* », « *aiguille aimantée* », « *sous la hache* » « *à la taille de loutre* », exprimant une audace moderniste du langage poétique.

Par ailleurs ces images permettent aussi de passer au contre blason qui, traditionnellement, a une valeur de moquerie ou une satire. Mais c'est bien la poésie lyrique traditionnelle qui est visée ici.

Ainsi ce poème est une célébration de l'amour à travers le blason faisant l'éloge de la femme qui synthétisant les quatre éléments et révèle le monde dans son corps. Mais il prône, par sa forme, une union libre des mots et des images en défiant la forme poétique traditionnelle.

André Breton (1896-1966) est le chef de file du surréalisme s'inspirant de Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, ce poète surréaliste cherche un nouveau langage poétique libéré de toute

contrainte classique donnant libre cours à l'imagination, au hasard et qui laisse s'exprimer l'inconscient. *Union libre* est l'un des textes les plus représentatifs de la poésie et des idées surréalistes. Hymne à l'amour et célébration de la femme, ce poème en vers libre sans rimes ni mètre régulier se fonde sur un jeu de métaphorisation moderne illustrant toute la pensée de l'auteur.

Liberté

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom

Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désirs
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom

Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer

Sur les ailes des oiseaux Liberté.
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Paul Eluard. *Poésie et vérité*. In *Au rendez-vous allemand*. Paris :
Minuit, 1942

Questions

- 1- Observez et décrivez formellement ce poème. Quel effet produit l'absence de ponctuation ? Étudiez l'originalité de la structure syntaxique du poème : comment est-elle construite ? Sur quelle figure de style ?
- 2- Sur quel registre littéraire le texte repose-t-il ? En étudiant l'avant dernière strophe, quel rôle décisif la chute du texte joue-t-elle par rapport à la sémantique.
- 3- Dans quelle mesure ce poème est-il une représentation de l'esthétique et de l'engagement surréalistes.

Sonnets du XVIIe siècle

Comme on voit sur la banche au mois de mai la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'Aube de ses pleurs au point du jour l'arrose ;

La grâce dans sa feuille², et l'amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ;
Mais battue ou de pluie, ou d'excessive ardeur,
Languissante elle meurt, feuille à feuille décroît.

Ainsi en ta première et jeune nouveauté,
Quand la Terre et le Ciel honoraient ta beauté,
La Parque³ t'a tuée, et cendre tu reposes.

Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que vif et mort ton corps ne soit que roses.

Pierre de Ronsard. *Les Amours. Second Livre* : « *Sur la mort de Marie* », sonnet CVIII, 1578,
orthographe modernisée. Paris : Gallimard.

Questions de lecture analytique

- 1- Quelle est la forme du texte ?
- 2- Quelles remarques peut-on faire sur le plan sonore ?
- 3- Relevez un cas d'enjambement dans la première strophe. Que nous apprend la chute du texte ?
- 4- Quels sont les différents champs lexicaux du poème. Quel thème peut-on dégager ?
- 5- Identifiez et expliquez les figures de styles soulignées.

² Pétale.

³ Les trois parques symbolisent la Mort : elles sont représentées comme des fileuses : Clotho file, Lachésis mesure, et Atropos coupe le fil.

Poésie et modernité

« Causerie »

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !

Mais la tristesse en moi monte comme la mer,

Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose⁴

Le souvenir cuisant de son limon amer.

- Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme⁵;

Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé

Par la griffe et la dent féroce de la femme.

Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé.

Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;

On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !

- Un parfum nage autour de votre gorge nue !...

O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux !

Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,

Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes !

Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal, 1857.

1- Quelle est la forme de ce poème ? Etudiez les sonorités (syllabes, genre, valeur et disposition des rimes) en donnant des exemples.

2- Qui parle dans le poème ? De quoi ? Relevez les exemples qui le montrent.

3- Relevez les expressions qui marquent la tristesse du poète. Dites alors quelle en est la cause ? Quelle est la tonalité du poème ? Justifiez votre réponse par des exemples.

⁴ D'humeur chagrine, triste et sombre

⁵ Tomber en défaillance, s'évanouir

4- Repérez dans la première strophe un cas d'enjambement. Que signifie-il ?

4- Identifiez et expliquez les figures de style des expressions soulignées.

Chapitre II Le genre théâtral

1- Définition

Ce genre littéraire représente l'action au lieu de la raconter, il est fait pour être joué. Le texte théâtral suppose des acteurs, des costumes, des décors et un public : il est constitué des répliques (paroles échangées sur scène par les personnages) et des didascalies (noms des personnages, indications de décor, de costume, de geste, d'intonation, etc.). Il se caractérise par la double énonciation: à travers les paroles des personnages, l'auteur s'adresse aux spectateurs. Depuis l'Antiquité, différents genres dramatiques ont été définis.

2- Les différents genres du théâtre

La tragédie, à son origine, est une cérémonie religieuse et civique qui se déroule dans des théâtres. Le V siècle fut l'âge d'or de la tragédie grecque et qui marqua aussi l'apogée de la démocratie athénienne. La tragédie (composée de parties dialoguées et de chants) représente l'affrontement de héros de rang élevé (Rois, princes, nobles), et la fatalité qui pèse sur eux (volonté des dieux, passions, hérédité). Son dénouement est malheureux. La tragédie cherche à provoquer chez le spectateur des sentiments de « *crainte et pitié* ». Selon Aristote, elle est destinée à purger les âmes de leurs passions : c'est le phénomène de la catharsis (les spectateurs s'identifient au héros tragiques et deviennent de meilleurs citoyens). Ce genre fut représenté par Eschyle, Sophocle et Euripide. Après les Grecs, la tragédie continue à évoluer : à Rome, Sénèque reprends les grands mythes grecs (Hercule, Médée...).

La tragédie classique du XVII^{ème} siècle est inspirée de la tragédie grecque et latine, c'est une pièce en vers de cinq actes, mettant en scène des personnages de rang élevé confrontés à des événements exceptionnels. Le dénouement est toujours malheureux. Boileau, s'inspirant d'Aristote, fixe les codes de la tragédie dans son *Art poétique* : - la tragédie doit inspirer terreur et pitié aux spectateurs, -l'exposition doit être claire et rapide, - elle respecte la règle des trois unités (un seul lieu, un seul jour, une intrigue centrée sur une action principale), - la vraisemblance et la bienséance (respect des convenances).

Les tragédies des XVI^e et XVII^e siècles présentent le plus souvent des sujets inspirés de l'Antiquité : *Le Cid* (1637), *Horace* (1640), *Cinna* (1641), *Polyeucte* (1642) de Corneille. Avec

Racine naît une tragédie nouvelle, méditation sur la condition humaine. Ses pièces théâtrales abordent des sujets de l'histoire romaine dont *Britannicus* (1670) et de la mythologie grecque comme *Andromaque* (1667), *Phèdre* (1677). Au XX^{ème} siècle, Gide, Cocteau, Sartre, Anouilh, Giraudoux reprennent et parodient dans un contexte moderne les personnages et les thèmes de la tragédie grecque, en jouant sur les anachronismes.

La comédie est liée au registre comique et satirique. Elle met en scène les mœurs de la société avec des personnages de condition moyenne ou modeste pour illustrer une morale pratique. La pièce se termine bien. Au XVII^{ème} siècle, Molière en est le plus parfait représentant : *L'Ecole des femmes* (1662), *Les précieuses ridicules* (1659), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *L'Avare*...

La tragi-comédie est un genre intermédiaire, elle s'apparente à la tragédie par son sujet et à la comédie par ses personnages (classes moyennes) et son dénouement heureux. La tragi-comédie, malgré son nom, n'est en rien comique.

Le drame (XVIII-XIX^{ème} siècles) mêle les deux registres : tragique et comique, les personnages nobles et les personnages populaires. Il a connu une nouvelle vogue au XIX^{ème} siècle avec le *drame romantique* qui a pour principe le refus des règles du théâtre classique et de mêler les genres (du sublime au grotesque, selon Victor Hugo), et de revendiquer le pathétique : *Hernani* (1830) de Victor Hugo, marque le triomphe de l'école romantique.

Le théâtre de l'absurde : au XX^{ème} siècle le héros tragique devient paradoxal en s'éloignant des lignées aristocratiques de la tragédie traditionnelle. Avec Beckett et Ionesco, le genre a été renouvelé : le vide existentiel des personnages plonge les spectateurs dans des atmosphères grotesques, angoissantes et inquiétantes qui aliènent l'individu afin de montrer les dangers et la vacuité du monde actuel.

3- Les notions propres au théâtre

-Les dialogues constituent l'essentiel du discours théâtral. Chaque énoncé est une réplique ; longue, elle devient une tirade. Si un personnage parle seul en scène, c'est un monologue. Le monologue permet de suspendre l'action et d'éclairer les enjeux de la situation : exemple : « Caligula se dirige vers le miroir. -Tu avais décidé d'être logique, idiot. Il s'agit seulement de savoir jusqu'où cela ira. », (Albert Camus, *Caligula*, 1944). Le miroir fait dialoguer le tyran avec lui-même.

-La double énonciation : les répliques des personnages ont deux destinataires : l'autre personnage sur scène et le spectateur. La double énonciation est particulièrement visible dans :

- L'exposition, où les échanges informent d'abord le spectateur (lieu, époque...)
- Les apartés : prononcés devant d'autres personnages, à leur insu, ils créent une complicité avec le spectateur. Exemple : « Lisette, *à part*. – C'est Frontin, c'est lui-même ». (Marivaux, *L'Épreuve*, scène 12 1740). Ici le spectateur sait que Lisette a reconnu Frontin, mais ne le sait pas encore.
- Le monologue est également le lieu de la double énonciation, le personnage se parlant à lui-même, tout en étant écouté par le spectateur.
- Les didascalies : ce sont des indications scéniques ajoutées aux répliques par le dramaturge. Elles s'adressent au metteur en scène et aux comédiens, mais aussi aux lecteurs et apparaissent toujours en italique. Elles ont plusieurs fonctions et informent sur le destinataire d'une réplique : « *Jean, au docteur ; Madame Parpalaid, à son mari* ». (J. Romanis, *Knock*, 1924), sur les déplacements des personnages : « *Elle monte en voiture ; il revient ; il recule en tremblant* ». (J. Romanis, *Knock*, 1924) et sur le ton des répliques et la gestuelle qui les accompagne : « *Le premier, très timidement.*
– Il faudrait peut-être que je cesse de boire ? Le second, *très piteux*. – Je n'ai rien, moi, monsieur le docteur ». (J. Romanis, *Knock*, 1924).
- La gestuelle ou les mimiques sont des ajouts au dialogue et servent à mieux informer les spectateurs sur la psychologie des personnages. Ils peuvent avoir des effets comiques ou renforcer la dramatisation d'une scène.
- Il faut distinguer l'espace scénique qui est le cadre où se déroule le spectacle (la salle) ; l'espace dramatique est celui du texte. Il appartient à la fiction théâtrale.

Lecture –théâtre

Tragédie grecque. Pathos, hybris.

Dans *Œdipe roi* (430 avant J. –C.) de Sophocle, Œdipe est l'instrument d'une malédiction qui l'a conduit à tuer son père Laïos, roi de Thèbes, puis à épouser sa mère Jocaste prenant le pouvoir ; mais il se découvre parricide et incestueux malgré lui-même.

Averti, par le devin Tirésias sur son double crime, il se punit en se crevant les yeux. Cette scène de dénouement présente les adieux d'Œdipe à ses filles, que leur oncle Créon a fait venir.

Exodos, Œdipe roi

ŒDIPE

Ah ! béni sois-tu ! Ainsi tu les as fait venir ! Veuille le Ciel t'en récompenser, en veillant sur ton destin plus favorablement que sur le mien (*Tâtonnant dans la direction de ses filles*) Mes enfants ! où donc êtes-vous ? Venez, approchez vers mes mains, ces mains fraternelles à qui vous devez de voir en cet état les yeux dont s'éclairait autrefois le visage de votre père, celui qui, sans rien voir et sans rien savoir, vous a fait naître (oh ! quelle révélation !) du sillon même où j'avais germé ! Sur vous aussi je pleure... ah ! je n'ai plus de regard pour vous voir, mais je songe à l'amertume de la vie qu'il ne faudra vivre, telle que les gens vous la feront désormais ! À quelles assemblées civiques, à quelles festivités pourrez-vous aller, sans rentrer à la maison tout en larmes, au lieu d'assister au spectacle ? Et quand vous serez en saison de vous marier, quel sera donc... oui, qui voudra se risquer, mes enfants, à prendre en charge de telles hontes ? Elles ont ravagé le destin de mes parents, elles ravageront aussi le vôtre. Pas une horreur n'y manque... Votre père a tué son père ; le sillon maternel d'où il était issu, il l'a lui-même labouré, et il vous a eues de celle-là même dont il est né. Telles sont les hontes dont on vous accablera. Qui donc, alors, vous épousera ? Personne n'y consentira, mes enfants ! C'est trop clair : vous dessécher et dépérir sans épousailles, voilà ce qui vous attend. Eh bien, Créon, vois : tu restes seul pour leur servir de père, tout est fini pour moi comme pour leur mère. Ne les abandonne pas, dénuées de tout, sans mari, sans famille, errantes, ne les fais pas descendre au degré de misère où je suis ! Prends pitié d'elles, en les voyants si jeunes, privées de tout soutien, sauf celui que tu leur accorderas. En signe de consentement, généreux ami, touche-moi de ta main... Et vous, mes enfants,

si vous étiez déjà d'âge à comprendre, j'aurais tant de recommandations à vous laisser ! Pour l'instant, priez seulement le Ciel pour obtenir, où que l'occasion vous permette de vivre, une existence meilleure que celle du père dont vous êtes nées !

CRÉON

C'est assez répandre de larmes : allons, rentre dans le palais.

ŒDIPE

Il me faut obéir, mais c'est amer !

[...] CRÉON

Ne prétends pas toujours être le maître, car ce que ta maîtrise t'a pu valoir ne t'aura pas suivi toute ta vie !

Créon guide lentement Œdipe pour le faire rentrer au palais, suivi des filles. Ils ne disparaissent qu'au moment où s'achève le chant final.

Exodos, vers 1478-1517 et 1522-1523, traduction de V.-H. Debidour, Les Belles Lettres, 1976.

Exodos en grec est la sortie du chœur (ensemble des danseurs et des chanteurs qui commentent l'action jouée sur scène et donnent à la tragédie son aspect lyrique).

Les propos d'Œdipe forment une longue tirade avec une double énonciation : il s'adresse à la fois au spectateur de la mise en scène et aux destinataires suivants : ses deux filles et Créon.

Les didascalies (*Tâtonnant dans la direction de ses filles*) du début de l'extrait et à la fin du texte : (*Créon guide lentement Œdipe pour le faire rentrer au palais, suivi des filles. Ils ne disparaissent qu'au moment où s'achève le chant final.*), renseignent sur l'état dans lequel se retrouve Œdipe.

Le registre pathétique exprime le pathos ou la souffrance d'Œdipe : sa douleur physique (il s'est crevé les yeux) et morale (remord accablant d'avoir tué son père et épousé sa mère), un double crime qu'il aurait pu éviter. Ce ton est renforcé par le vocabulaire des émotions : tristesse, douleur et regret.

Le registre tragique s'exprime dans l'accomplissement du destin fatal d'Œdipe, son impuissance face à la volonté divine et le climat de tension qu'il crée pour se débarrasser de mal par l'aveu à travers des termes et des formulations caractéristiques du ton comme les champs lexicaux de la douleur, de la mort, de la fatalité... et des modalités exclamatives et interrogatives.

En passant de la tirade à la stichomythie (dialogue de tragédie où les interlocuteurs- ici Œdipe et Créon- se répondent vers pour vers) met en évidence la croissance en intensité des sentiments au cours de cette scène où l'on octroie un nouveau statut à Créon.

Ces passages du dialogue font référence à l'hybris d'Œdipe :

« Veuille le Ciel t'en récompenser, en veillant sur ton destin plus favorablement que sur le mien (...) Mes enfants ! où donc êtes-vous ? Venez, approchez vers mes mains, ces mains fraternelles à qui vous devez de voir en cet état les yeux dont s'éclairait autrefois le visage de votre père, celui qui, sans rien voir et sans rien savoir, vous a fait naître (oh ! quelle révélation !) du sillon même où j'avais germé ! Sur vous aussi je pleure... ah ! je n'ai plus de regard pour vous voir, mais je songe à l'amertume de la vie qu'il ne faudra vivre, telle que les gens vous la feront désormais ! À quelles assemblées civiques, à quelles festivités pourrez-vous aller, sans rentrer à la maison tout en larmes, au lieu d'assister au spectacle ? Et quand vous serez en saison de vous marier, quel sera donc... oui, qui voudra se risquer, mes enfants, à prendre en charge de telles hontes ? Elles ont ravagé le destin de mes parents, elles ravageront aussi le vôtre. Pas une horreur n'y manque... Votre père a tué son père ; le sillon maternel d'où il était issu, il l'a lui-même labouré, et il vous a eues de celle-là même dont il est né. Telles sont les hontes dont on vous accablera. Qui donc, alors, vous épousera ? Personne n'y consentira, mes enfants ! C'est trop clair : vous dessécher et dépérir sans épousailles, voilà ce qui vous attend. Eh bien, Créon, vois : tu restes seul pour leur servir de père, tout est fini pour moi comme pour leur mère. Ne les abandonne pas, dénuées de tout, sans mari, sans famille, errantes, ne les fais pas descendre au degré de misère où je suis ! »

Notion grecque, la démesure est ce sentiment violent inspiré des passions opposé à la tempérance et à la modération. Le personnage tragique est souvent défini par sa démesure : caractère d'orgueil ou d'arrogance envers les dieux et qui vaut au personnage la condamnation des dieux. C'est le péché fondamental, le fait de ne pas être à sa place et défier les dieux dans la culture et la mythologie grecque.

L'hybris d'Oedipe (malgré lui) souligne ainsi le destin tragique réservé à ses filles et toute la malédiction familiale.

Oedipe roi est l'une des plus célèbres tragédies grecques, *Œdipe roi* a connu un vif succès et une postérité abondante suscitant de nombreuses réécritures, reprises et adaptations ainsi que beaucoup d'études mythologiques, philosophiques, anthropologiques, psychanalytiques et bien d'autres encore.

**Extrait des *Femmes savantes* de Molière. Comédie de mœurs, satire sociale. Genre moralisant.
Parodie et classicisme**

« Un crime de lèse-grammaire »

☒ CHRYSALE

9

☒ Aussi fais-je . Oui, ma femme avec raison vous chasse,
Coquine, et votre crime est indigne de grâce.

☒ MARTINE

Qu'est-ce donc que j'ai fait?

☒ CHRYSALE

☒ Ma foi! Je ne sais pas.

☒ PHILAMINTE

Elle est d'humeur ¹⁰ encore à n'en" faire aucun cas.

☒ CHRYSALE

☒ A-t-elle, pour donner matière à votre haine,

12

Cassé quelque miroir ou quelque porcelaine ?

☒ PHILAMINTE

☒ Voudrais-je la chasser et vous figurez-vous

11

Que pour si peu de chose on se mette en courroux?

☒ CHRYSALE

9

Qu'est-ce à dire? L'affaire est donc considérable

☒ PHILAMINTE

Sans doute. Me voit-on femme déraisonnable?

☒ CHRYSALE

14

☒ Est-ce qu'elle a laissé, d'un esprit négligent,

15

Dérober quelque aiguïère

☒ CHRYSALE

Oh, oh! peste¹⁶ la belle!

☒ PHILAMINTE

Cela ne serait rien.

ou quelque plat d'argent?

Quoi? l'avez-vous surprise à n'être pas fidèle¹⁷?

☒ PHILAMINTE

C'est pis que tout cela.

☒ CHRYSALE

☒ Pis que tout cela?

☒ PHILAMINTE

Pis.

☒ CHRYSALE

Comment, diantre¹⁸ friponne! Euh? a-t-elle commis...

☒ PHILAMINTE

☒ Elle a, d'une¹⁹ insolence à nulle autre pareille,

Après trente leçons, insulté²⁰ mon oreille

☒ Par l'impropriété d'un mot sauvage²¹ et bas,

Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas²².

☒ CHRYSALE

Est-ce là...

☒ PHILAMINTE

☒ Quoi? toujours, malgré nos remontrances,
Heurter le fondement de toutes les sciences,
La grammaire, qui sait régenter jusqu'aux rois,
Et les fait la main haute²¹ obéir à ses lois?

☒ CHRYSALE

Du plus grand des forfaits je la croyais coupable.

☒ PHILAMINTE

Quoi? Vous ne trouvez pas ce crime impardonnable?

☒ CHRYSALE

☒ Si fait.

☒ PHILAMINTE

☒ le voudrais bien que vous l'excusassiez.

☒ CHRYSALE

☒ le n'ai garde.

☒ BÉLISE²⁴

☒ Il est vrai que ce sont des pitiés²⁵:

☒ Toute construction est par elle détruite,

☒ Et des lois du langage on²⁶ l'a cent fois instruite.

☒ MARTINE

☒ Tout ce que vous prêchez est, je crois, bel et bon;

☒ Mais je ne saurais, moi, parler votre jargon²⁷.

☒ PHILAMINTE

☒ L'impudente! appeler un jargon le langage

Fondé sur la raison et sur le bel usage²⁸!

☒ MARTINE

☒ Quand on se fait entendre²⁹, on parle toujours bien*,

Et tous vos beaux³⁰ dictons³¹ ne servent pas de rien.

☒ BÉLISE

☒ O cervelle indocile!

☒ Faut-il qu'avec les soins qu'on prend incessamment³²
On ne te puisse apprendre à parler congrûment ?
De *pas* mis avec *rien* tu fais la récidive³⁴,
Et c'est, comme on t'a dit, trop d'une négative³⁵

☒ MARTINE

☒ Mon Dieu! je n'avons pas étugué³⁶ comme vous,

☒ Et je parlons tout droit³⁷ comme on parle cheux³⁸ nous.

☒ PHILAMINTE

☒ Ah ! peut-on y tenir?

☒ BÉLISE

☒ Quel solécisme³⁹ horrible!

☒ PHILAMINTE

En voilà pour⁴⁰ tuer une oreille sensible.

☒ BÉLISE

- ⊠ Ton esprit, je l'avoue, est bien matériel⁴¹.
Je n'est qu'un singulier, avons est pluriel.
 Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire⁴²?
- ⊠ MARTINE
 Qui parle d'offenser grand-mère ni grand-père?
- ⊠ PHILAMINTE
 O Ciel!
- ⊠ BÉLISE
- ⊠ *Grammaire* est prise à contresens par toi,
 Et je t'ai dit déjà d'où vient ce mot.
- ⊠ MARTINE
- ⊠ Ma foi !
- ⊠ Qu'il vienne de Chaillot, d'Auteuil⁴³ ou de Pontoise⁴⁴,
- ⊠ Cela ne me fait rien. '
- ⊠ BÉLISE
- ⊠ Quelle âme villageoise⁴⁵ !
 La grammaire, du verbe et du nominatif⁴⁶,
 Comme de l'adjectif avec le substantif,
 Nous enseigne les lois.
- ⊠ MARTINE
- ⊠ J'ai, Madame, à vous dire
 Que je ne connais point ces gens-là.
- ⊠ PHILAMINTE
 Quel martyr !
- ⊠ BÉLISE
- ⊠ Ce sont les noms des mots, et l'on doit regarder
 En quoi c'est qu'il les faut⁴⁷ faire ensemble accorder.
- ⊠ MARTINE
- ⊠ Qu'ils s'accordent entre eux, ou se gourment⁴⁸ qu'importe ?
 Philaminte (*à sa sœur*)
- ⊠ Eh, mon Dieu! finissez un discours de la sorte.
 (*À son mari.*)

Dans cette comédie en cinq actes, Molière s'attaque à la question de l'éducation des femmes pour montrer qu'il est inutile de les trop éduquer et qu'une telle instruction risque d'aboutir au pédantisme et au ridicule. C'est donc l'occasion pour Molière de dénoncer le langage apprêté et artificiel qui se croient savantes.

Cet extrait expose la scène du renvoi de la servante Martine par maîtresse Philaminte et le motif de ce renvoi n'est autre qu'une faute de grammaire commise par la pauvre servante. Voilà le coup de théâtre ou la chute du texte. On étudiera donc cet aspect en examinant de plus près le langage des personnages de la pièce théâtrale, la satire des caractères et le comique de la scène.

Il convient d'abord de relever tout un vocabulaire emprunté à la grammaire : « *nominatif, substantif, singulier, solécisme* », autant d'expressions nous renvoient au registre soutenu de la langue : « *le fondement des sciences, les lois du langage, l'impropriété d'un mot* », du langage médical : « *récidive* », des inversions de la syntaxe, des tournures complexes et des hyperboles :

- ☒ Elle a d'une insolence à nulle autre pareille,
- ☒ Après trente leçons, insulté mon oreille,
- ☒ Par l'impropriété d'un mot sauvage et bas,
- ☒ Qu'en termes décisives condamne Vaugelas.
- ☒ (...) Et voilà pour tuer une oreille sensible
- ☒ Quelle âme villageoise !

Hyperboles qui traduisent un esprit à la recherche de la difficulté, en quête de la subtilité du propos, du manque de la simplicité, du maniérisme et du raffinement jusqu' à outrance, parodie du langage précieux de Philaminte et Bélise qui, très sûres d'elles, pensent détenir le bon goût jouant les moralisatrices faisant l'étalage de leur savoir devant Martine, la servante.

Opposée à la maîtresse prétentieuse, Martine est l'archétype de la paysanne, fille de campagne qui, avec sa simplicité et franchise, possède le bon sens reflétant sa catégorie sociale.

Par ailleurs, outre la parodie du snobisme de Philaminte, le texte met l'accent sur son caractère autoritaire non seulement avec sa servante mais également avec son mari Chrysalde qui, dominé par sa femme, a du mal à s'imposer et dire son mot.

Le comique de caractère et de situation est exprimé à travers ce portrait versé dans l'humour que souligne notamment le décalage entre le langage des personnages.

Le comique des mots s'illustre par les déformations grossières dans le langage de Martine :

- ☒ Et tous vos dictons ne servent pas de rien
- ☒ Mon Dieu ! je n'avons pas étugué comme vous,
- ☒ Et je parlons tout droit comme on parle cheux nous
- ☒ (...) Qui parle d'offenser grand-mère ni grand père

Cet extrait met ainsi en scène, à travers le discours des personnages, le pédantisme, l'arrogance et le maniérisme des femmes précieuses opposé à l'incompréhension, la naïveté et la simplicité de la servante créant le comique des mots et de situation où la parodie cible le langage précieux.

Le ridicule qu'épingle ici Molière dresse un tableau très peu flatteur de la société mondaine de son temps à travers précisément le thème de l'éducation et l'instruction dangereuses des femmes. Une comédie de mœurs et une satire des comportements sociaux ridicules.

Chapitre III Le genre narratif

1- Définition

Le récit est un genre narratif. Il s'agit d'un processus de transformation qui fait passer un ou plusieurs personnages d'un état initial à un état final tout en s'inscrivant dans une succession temporelle et un cadre spatial comme l'indique le schéma appelé : *schéma narratif* : Situation initiale- Complication - Péripéties- Résolution- Situation finale.

Tout récit est constitué de deux composantes fondamentales : l'histoire et la narration. L'histoire représente l'intrigue, le temps, l'espace et les personnages. Quant à la narration, c'est la manière de raconter cette histoire, l'ensemble de procédés choisis par le narrateur comme : - l'ordre chronologique de la narration, - narrateur représenté ou effacé, - point de vue omniscient, interne ou externe, - voix narrative (je ou il), - systèmes des temps verbaux, - illusion réelle...

2- Types de récit

Il existe plusieurs types de récit parmi lesquels le conte, la nouvelle, la fable et le roman. Le conte est un récit assez bref racontant des faits imaginaires qui plongent le lecteur dans un univers différent du monde réel (ce monde peut être merveilleux ou fantastique) et qui comporte toujours une intention morale ou didactique. Le conte se caractérise par : - un temps et un espace indéfinis : « *Il était une fois dans un pays bien lointain...* », - une mise en scène d'animaux et de créatures fabuleuses à comportement humain (fées, ogres, merle blanc, loup, chat), - les êtres se métamorphosent (*Cendrillon*), les vœux se réalisent et les morts reviennent à la vie (*Blanche neige*). Ainsi le conte est régi par sa propre logique, souvent surnaturelle. Il existe d'autres

formes de conte comme le conte philosophique ayant sa propre finalité et d'autres caractéristiques.

La fable est un court récit de fiction ayant pour fonction d'illustrer une morale : *Les Fables* de Jean de la Fontaine.

La nouvelle est un récit assez bref mettant en valeur un fait divers, un moment de vie et comporte souvent une fin inattendue appelée chute surprenante. Elle se caractérise par un monde réel, peu de personnages, une seule action. On distingue la nouvelle réaliste de la nouvelle fantastique, cette dernière prend source dans le monde que nous connaissons en mêlant le familier et l'étrange, l'ordinaire et l'extraordinaire, le réel et l'irréel, la logique et la folie, l'inexplicable au sein du monde normal, ce qui perturbe l'esprit contrairement au monde merveilleux.

Le roman est un récit plus long que le conte et la nouvelle racontant l'histoire d'un ou de plusieurs personnages avec un message ou idéologie à transmettre. Il existe d'autres formes de romans comme le roman autobiographique, le roman réaliste, le roman science-fiction, le roman policier, le roman historique, le roman épistolaire...

3- Méthodes d'analyse

Pour lire une œuvre littéraire et afin de rendre compte de son fonctionnement et de ses caractéristiques, la critique littéraire s'impose comme l'art de juger, d'expliquer, d'interpréter et d'apprécier toute création artistique. Parmi ces critiques littéraires on distingue la critique érudite : l'histoire littéraire et des idées, la critique biographique et la critique génétique. Les critiques herméneutiques : la critique d'inspiration sociologique, celle d'inspiration psychanalytique et la critique thématique. La critique formelle : la critique structurale et les approches textuelles.

Ces différentes méthodes, chacune à sa manière, servent l'étude du texte littéraire à travers une approche fondée sur un esprit d'analyse et de critique.

Dans le sillage de l'analyse structurale du récit, c'est le folkloriste russe Vladimir Propp qui a inauguré l'analyse morphologique du conte au terme de laquelle il conclut que le conte

merveilleux obéit à une structure unique. Il établit ainsi une liste de trente et une « fonctions » qui s'enchaînent dans un ordre identique, même si elles ne sont pas toutes présentes dans chaque conte. Organisées en deux séquences, à partir d'un manque ou d'un méfait initial jusqu'à sa réparation finale, ces fonctions constituent le schéma canonique du conte merveilleux russe, et probablement, pensait-il, du conte merveilleux en général.

Les 31 fonctions dégagées par Propp :

F0: Prologue qui définit la situation initiale (ce n'est pas encore une fonction).

F1: Un des membres d'une famille est absent du foyer (désignation abrégée de cette fonction : Absence).

F2 Une interdiction est adressée au héros (Interdiction).

F3 L'interdiction est violée (transgression).

F4 Le méchant cherche à se renseigner (Demande de renseignement).

F5 Le méchant reçoit l'information relative à sa future victime (Renseignement obtenu)

F6 Le méchant tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens (Duperie)

F7 La victime tombe dans le panneau et par là aide involontairement son ennemi (complicité involontaire)

F8 Le méchant cause un dommage à un membre de la famille (Méfait).

F9 On apprend l'infortune survenue. Le héros est prié ou commandé de la réparer (Appel ou envoi au secours)

F10 Le héros accepte ou décide de redresser le tort causé (Entreprise réparatrice)

F11 Le héros quitte la maison (Départ)

F12 Le héros est soumis à une épreuve préparatoire de la réception d'un auxiliaire magique (Première fonction du donateur).

F13 Le héros réagit aux actions du futur donateur (Réaction du héros)

F14 Un auxiliaire magique est mis à la disposition du héros (Transmission).

F15 Le héros arrive aux abords de l'objet de sa recherche (Transfert d'un royaume à un autre).

F16 Le héros et le méchant s'affrontent dans une bataille en règle (Lutte).

F17 Le héros reçoit une marque ou un stigmate (Marque).

F18 Le méchant est vaincu (Victoire).

F19 Le méfait est réparé (Réparation).

- F20 Le retour du héros
- F21 Le héros est poursuivi (poursuite).
- F22 Le héros est secouru (Secours).
- F23 Le héros incognito gagne une autre contrée ou rentre chez lui (Arrivée incognito).
- F24 Un faux héros prétend être l'auteur de l'exploit (Imposture).
- F25 Une tâche difficile est proposée au héros (Tâche difficile).
- F26 La tâche difficile est accomplie par le héros (Accomplissement). F27
Le héros est reconnu (Reconnaissance).
- F28 Le faux héros ou le méchant est démasqué (Découverte)
- F29 Le héros reçoit une nouvelle apparence (transfiguration).
- F30 Le faux héros ou le méchant est puni (Châtiment).
- F31 Le héros se marie et/ou monte sur le trône.

Vladimir Propp définit aussi le conte merveilleux comme récit à sept personnages ayant chacun leur sphère d'action propre : le Héros, la Princesse, le Mandateur, l'Agresseur, le Donateur, l'Auxiliaire et le Faux Héros.

Dans le même sens, Grimas dégage un schéma actantiel dans lequel il définit le rôle de chaque actant dans le récit :



La narratologie, issue de l'approche textuelle des travaux en formalisme et structuralisme en linguistique, s'intéresse au fait romanesque en s'interrogeant sur les particularités du roman. Science de la narration, la narratologie est la discipline qui étudie les éléments constitutifs de la narration mettant l'accent sur les techniques scripturales et les structures mises en œuvre dans le récit.

Dans « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », Raphaël Baroni (2016) évoque l'état des études narratologiques aujourd'hui permettant d'appréhender de façon précise l'évolution historique de la science de la narration en discutant ses principaux enjeux. Il s'agit d'abord du déclin de la narratologie au début du XXIe siècle, après les années 70

considérées comme l'âge d'or de cette discipline. Ensuite, c'est bien d'une évolution entropique des études narratives dépassant le cadre de la narratologie engendrée par l'ubiquité du récit comme objet d'étude pluridisciplinaire (« l'empire du récit ») qu'il s'agit. S'ajoutent à cela les considérations implications éthiques venant de cette entropie et enfin, la nécessité pour la narratologie d'être un lieu institutionnel, c'est-à-dire une discipline à part entière, et non seulement comme une simple « boîte à outils ».

En effet, devenue un champ de recherche restreint par le nombre très réduit de « narratologues pratiquants », cette discipline s'est affirmée en tant que telle rivalisant les plus importantes perspectives ayant dominé l'analyse du discours : la théorie du récit, les études narratives et la poétique cognitive et le formalisme.

Science des formes narratives, fondée en grande partie sur la nette distinction entre « récit », « histoire » et « narration », la narratologie est une des perspectives les plus anciennement et les plus fructueusement mises à contribution par la critique génétique. Historiquement, le terme (proposé par Todorov 1969) tire ses origines du Formalisme russe et du New Criticism remontant encore loin dans le temps, dès l'Antiquité avec Aristote.

Or c'est bien avec le structuralisme français, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, que la narratologie a connu un élan considérable dans le champ de la critique littéraire coïncidant avec la naissance de la critique génétique moderne.

Par ailleurs, la taxinomie élaborée par G. Genette (1972), s'est avéré unes des plus pertinentes analyses pour les corpus. Et si les premiers narratologues s'accordaient sur une théorie permettant de « *décrire et classer l'infinité des récits* » (Barthes 1966 : 169), les études de genèse empruntent le chemin de l'étude des spécificités de chaque écriture narrative afin d'en saisir les régularités et en définir les types.

Ainsi en se situant « *à la croisée stratégique des études littéraires modernes que sont la critique génétique et la narratologie* » (1988), R. Debray, Gérard Genette demeure une référence inéluctable dans ce champ d'analyse d'autant plus qu'il est considérée comme fondateur d'une « *poétique spécifique des manuscrits* » (1988 : 18). Dans cette poétique le narratologue « *voit se défaire en pièces détachées la belle machine dont il commentait l'ordonnance des rouages, sur texte achevé* » (1988 : 29), en somme une narratologie « *des brouillons* », (2002) appliquant aux avant-textes les principes d'analyse consacrés aux textes dits définitifs.

D'un point de vue théorique, la science des formes narratives peut porter sur diverses unités textuelles et sur les modalités narratives de leur mise en place dans les brouillons : étude microgénétique de la formation et des modifications ayant été à l'origine d'un segment narratif singulier ou approche macrogénétique d'une scène, d'un épisode, et même d'un chapitre tout entier.

Force est de reconnaître que les narratologues entendent à construire une poétique génétique des manuscrits considérant les avant-textes comme des exemples à partir desquels ils dégagent le fonctionnement de concepts narratologiques et les infléchissent ou les déplacent. Il s'agit ainsi de l'étude de différentes composantes de la narration, la focalisation, la modalisation, les voix narratives:

Il est intéressant par exemple d'apprendre que le fameux « nous » qui ouvre *Madame Bovary* n'est qu'un mot imaginé qu'après la fin de la rédaction, dans une correction marginale sur le manuscrit du copiste), les problèmes de temporalité, d'ellipses, bref, les multiples facettes qui constituent les innombrables éléments d'un récit. Le généticien est particulièrement bien placé pour observer les phénomènes de catalyse (Barthes 1966) ou de simplification pratiqués par la plupart des écrivains. Ainsi les brouillons, dactylogrammes et épreuves d'*Ulysse* permettent de voir comment, par des expansions successives, Joyce a transformé deux lignes de dialogue en une « Scène messianique » de vingt pages. Dans le cas d'une œuvre inachevée comme la *Recherche du temps perdu*, c'est bien par une étude de narratologie génétique qu'on peut rendre compte d'éventuelles incompatibilités entre versions coprésentes (Mauriac Dyer 2005). Parmi les développements plus récents de la narratologie, certains, par exemple le recours à la logique des mondes possibles (Ferrer 1998), l'approche cognitive des mécanismes narratifs, ou l'intérêt pour des discours non littéraires et non fictionnels (histoire, droit...), promettent d'être fructueux pour la génétique de demain.⁶

Pour ses fondements, ce dont on reproche à la narratologie classique est le fait de reposer sur une illusion presque indiscutable : « elle fait comme si le récit de fiction donnait accès à une histoire préexistante, alors que c'est évidemment le récit qui donne existence à l'histoire ». ⁷ Les auteurs soulignent bien que du point de vue écriture :

Le généticien voit l'histoire naître sur la page manuscrite à partir du récit, ou plutôt se constituer et s'ajuster progressivement à partir d'une multitude de récits de natures diverses (notes laconiques, plans, scénarios développés, rédactions provisoires, récapitulations...). Au lieu d'étudier la constitution progressive du récit tel qu'il apparaîtra dans le texte définitif, la narratologie génétique peut étudier en tant que telles les formes de récit propres aux avant-textes. Ainsi, les ébauches de Zola constituent des documents très originaux dont le statut narratologique mérite d'être creusé et confronté à d'autres modèles. On peut aller jusqu'à se demander si les documents de genèse, même quand ils revêtent la forme extérieure d'un récit, ont jamais un statut véritablement narratif.

⁶ Expliquent les auteurs Daniel Ferrer et Eric Le Calvez. <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/narratologie/> Page consultée 29 septembre 2022.

⁷ *ibid*

puisque'ils constituent un protocole, par nature prescriptif, en vue de la fabrication d'un texte (Ferre
2005).

Notions de base en narratologie

Le pacte ou le contrat de lecture : tout texte romanesque programme sa réception à travers quelques signes indiquant au lecteur comment il doit lire le texte. Ces indices se trouvent dans le paratexte et l'incipit, lieux où se nouent explicitement ce pacte ou contrat de lecture. Exemple : L'inscription « roman autobiographique » sur une couverture signifie que l'auteur s'engage à

raconter sa propre histoire, sa propre vie et c'est ainsi qu'il noue un pacte de vérité.

Le paratexte : c'est le discours qui accompagne tout texte : le nom de l'auteur, le titre, la préface, les illustrations, la postface, références (date et lieu de publication)...Le paratexte joue un rôle majeur dans l'« horizon d'attente » du lecteur.

-**Le titre** a un rôle très important dans la relation du lecteur au texte : c'est souvent en fonction du titre qu'on choisit ou non de lire un roman. Il est des titres qui accrochent et des titres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui agacent.

Le titre remplit quatre fonctions essentielles :

a-La fonction d'identification : le titre sert d'abord à désigner un livre, à le nommer comme c'est le cas d'une carte d'identité. Il n'est pas nécessaire, par exemple, de préciser l'auteur lorsqu'on demande à un libraire *La Grande maison*.

b-La fonction descriptive : le titre fournit des renseignements sur le contenu (titres thématiques comme *Le Fils du pauvre* de Mouloud Féraoun, *Le Père Goriot* d'Honoré de Balzac, *La jalousie* d'Alain Robbe Grillet) ou sur la forme (titres rhématiques comme, *Le Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, *Lettres Persanes* de Montesquieu).

c-La fonction connotative : le titre donne des significations relatives à son genre, à la filiation ou influences qui marquent le texte et son auteur : l'influence de l'*Odyssee* d'Homère sur le texte de James Joyes *Ulysse*.

d-La fonction séductrice : le titre séduit le public par le jeu sur les sonorités, par le recours à des images évocatrices, par l'excès dans la longueur ou la concision.

-**La préface** est un élément paratextuel ayant pour fonction d'orienter la réception du texte en explicitant le projet au lecteur (pourquoi et comment lire le texte). Dans la préface se noue le contrat de lecture : dans un texte fictionnel, l'auteur établit un contrat de fiction.

L'incipit et ses fonctions : l'incipit est le début du roman, il s'agit des premières pages de l'histoire ou se noue le pacte de lecture si le paratexte ne suffit pas. Il trace un horizon d'attente sur lequel s'établit la communication avec le lecteur. L'incipit remplit quatre fonctions essentielles :

a-Informer sur les personnages, temps et lieu en répondant aux questions Qui ? Quand ?

Où ?

Intéresser en suscitant la curiosité du lecteur et l'incitant à connaître la suite de l'histoire. c-

Proposer un pacte de lecture : temps et lieux réels pour créer un effet de vraisemblance dans une fiction.

L'excipit : c'est la fin, les dernières pages de l'histoire.

c-Proposer un pacte de lecture : temps et lieux réels pour créer un effet de vraisemblance dans une fiction.

L'excipit : c'est la fin, les dernières pages de l'histoire.

Distinction Auteur/ Narrateur et Lecteur/ Narrataire

a-L'auteur existe réellement et n'appartient pas au monde de la fiction : Voltaire, Jean Paul Sartre, Chateaubriand, Mohammed Dib...

b-Le narrateur est un être de papier, c'est une fabrication, une invention et une fiction de l'auteur pour raconter l'histoire. Il n'existe qu'à l'intérieur du récit.

c-Le lecteur est un individu réel qui prend un livre et le lit.

d-Le narrataire est une existence textuelle. Il s'agit du destinataire proposé par le récit : c'est à partir des thèmes abordés, des niveaux de langue, de la manière et de la forme d'un texte qu'on reconnaît le narrataire par exemple le narrataire du *Petit Chaperon rouge* est différent du narrataire du *Discours de la méthode* de Pascal.

Remarque

Dans un récit autobiographique l'auteur est lui-même personnage et narrateur de son récit : *Le Fils du Pauvre* de Mouloud Féraoun. Statuts et fonctions du narrateur.

Le narrateur peut être, selon la terminologie de Gérard Genette :

a-Homodiégétique quand il est présent dans l'univers spatiotemporel : le narrateur représenté dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. Le narrateur s'incarne dans un personnage de l'action.

b-Hétérodiégétique quand il est absent de l'univers du roman : le narrateur effacé dans *Le Père Goriot* de Balzac. Schéhérazade dans *Les Mille et Une Nuits* raconte des histoires d'où elle est absente.

c-Autodiégétique quand le narrateur est lui-même le héros de l'histoire, le personnage principal du récit : *L'étranger* d'Albert Camus.

Le narrateur a plusieurs fonctions :

a-La fonction narrative : le narrateur a d'abord la fonction de raconter l'histoire.

b-La fonction de régie : le narrateur organise le récit en choisissant de raconter l'histoire dans l'ordre ou en brouillant la succession événementielle, retour en arrière, sauts en avant, ellipses...

c-La fonction de communication : elle permet au narrateur d'établir un contact indirect ou direct avec le lecteur : dans *Jacques le fataliste*, le narrateur s'adresse directement à son lecteur : « *Vous voyez, lecteur, que je suis en bon chemin* ».

d-La fonction testimoniale renvoie aux sentiments que tel passage du texte provoque chez le lecteur (émotion, admiration, jugement négatif ou positif...) : le lecteur de *La Grand Maison* de Mohammed Dib est très sensible à la misère et la faim d'Omar.

e-La fonction explicative consiste à livrer des informations que le narrateur juge utile à la compréhension du récit : le narrateur du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne nous informe des mœurs de l'aristocratie anglaise dans le personnage de Phileas Fogg. (Voir textes proposés).

f-La fonction idéologique apparaît lorsque le narrateur émet des jugements généraux qui dépassent le cadre du récit : le discours politique de Hamid Serraj dans *l'Incendie* de Mohammed Dib.

La focalisation, appelée aussi **point de vue de narration** ou **perspective**, détermine la quantité de savoir perçu que le narrateur veut montrer ou cacher au lecteur afin de créer des effets de sens (surprise, suspens...) et qui relève des choix esthétiques ou idéologiques de l'auteur :

a-Focalisation zéro ou point de vue omniscient : le narrateur est conscient de tout : « *Paul était angoissé. Il ne savait pas que Marie l'était autant.* »

b-Focalisation interne : le narrateur se limite au point de vue d'un personnage : « *Paul était angoissé. Et Marie que ressentait-elle ? Il ne parvenait à le déceler* ».

c-Focalisation externe : le narrateur est un témoin ignorant, un simple observateur : « *L'homme marchait le long de la plage. Ses mains tremblaient légèrement. Une femme l'accompagnait.* »

Le choix par le narrateur de tel ou tel type de focalisation varie souvent selon les passages d'un même récit.

Le rythme de la narration naît du rapport entre la durée de l'histoire et la durée de la narration, celle-ci se définissant par la longueur du texte consacré à tel ou tel épisode. Les variations de rythme sont :

-la pause : le temps de la narration ne correspond à aucun moment de l'histoire. C'est le cas des descriptions, des réflexions générales.

-l'ellipse : c'est l'omission par la narration de toute période de l'histoire. -le sommaire ou résumé : condense une longue période en une phrase ou quelques lignes.

-le ralenti : c'est lorsque le récit développe, détaille longuement une action.

-la scène : c'est lorsque les deux temps se rejoignent ; ce sont les monologues, les dialogues...

L'ordre de la narration concerne les rapports entre l'enchaînement chronologique des événements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés :

- récit linéaire raconter les événements dans l'ordre chronologique.

- récit discordant

- prolepse : raconter ou évoquer à l'avance un événement ultérieur (anticipation).

- analepse : raconter ou évoquer après coup un événement antérieur (rétrospection, retour en arrière).

Le personnage est déterminé par le nom, le prénom, surnom, âge, origine, profession, le trait physique, le trait de caractère, les actions...Exemple : « *C'était une personne (...) charitable sans être bonne, spirituelle sans être intelligente. Elle avait la bonté officielle, ce qui ne fait aucun tort à la méchanceté domestique ; elle avait fondé un hospice, Marie Thérèse, elle visitait les pauvres, surveillait les crèches, présidait les bureaux de charité, secourait les malades, donnait et priait et en même temps elle rudoyait son mari, ses parents, ses amis, ses gens, elle était aigre, dure, prude, médisante, amère...* ». Victor Hugo.

La description sert à donner des informations sur les personnages (portrait physique et moral), paysages, objets, temps et espace. Elle donne à voir une ambiance, dramatise le récit en ralentissant ou accélérant l'action. Elle sert aussi à introduire un effet de réel ou de fiction comme elle peut marquer une pause dans le récit en interrompant sa progression. La description se caractérise souvent par quelques critères comme les phrases longues avec l'utilisation de l'imparfait, une abondance des adverbes de lieu et de manière, une succession d'adjectifs...La description a plusieurs fonctions :

a-Mimésique : donner l'illusion de la réalité (nature des personnages, temps et lieu...).

b-Mathésique : diffuser un savoir sur le monde (abondance du vocabulaire spécialisé et riche

documentation traitant d'un domaine de savoir ou autre).

c-Sémiosique : éclairer le sens de l'histoire (informant sur le personnage, temps et lieu, évaluant un personnage, connotant une atmosphère, dramatisant le récit en ralentissant ou accélérant l'action, préparant la suite de l'histoire).

d-Esthétique : répondre aux exigences d'un courant littéraire (la façon dont une description est présentée ou organisée peut inscrire le texte dans un courant particulier par exemple la description romantique (qui privilégie le discours métaphorique et les images suggestives) se distingue de la description réaliste (où domine les termes techniques) et celle du Nouveau roman (qui, pour plus d'objectivité, prend l'aspect d'un compte rendu).

Le portrait est un art : les romans du XIX^e siècle regorgent de portraits présentant des protagonistes ou personnages secondaires où le narrateur donne des informations sur l'apparence physique et sur le caractère moral du protagoniste : portrait de Gavroche et de Causette dans *Les Misérables* de Victor Hugo ou encore celui d'Emma et de Charles dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

La description des lieux a une place importante dans les romans réalistes et naturalistes s'organisant comme un tableau où le lieu représenté est découpé en plusieurs plans et où le narrateur emploie différents indices spatio-temporels pour composer la description.

Dans la description symbolique le romancier ne se contente pas de représenter fidèlement les lieux et les personnages, il leur donne une dimension symbolique ou poétique.

C'est enfin dans la description qu'apparaît réellement l'effet-personnage et le véritable sens qu'il véhicule dans la narration.

Lecture de textes narratifs et essais

Le Corbeau et le Renard

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
Et bonjour, Monsieur du Corbeau,
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie,
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit : Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute.
Le Corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.



Jean de La Fontaine. *Fables*, 1668

Dans sa structure, le texte a les caractéristiques d'une fable : récit bref mettant souvent en scène des animaux auxquels on attribue des qualités et des défauts humains : une allégorie des caractères de l'Homme.

La forme poétique du texte : la versification et toute la structure qui s'y rattache, n'exclue en rien le caractère narratif de la fable : une histoire simple mais qui comporte une morale mise en évidence dans la chute de ce poème narratif aux syllabes variées : alternance entre octosyllabes et alexandrins à la rythmique travaillée. La musicalité du poème apparaît dans le parallélisme de construction des vers 1-2 et 3-4.

Le discours du renard est rythmé : apostrophe au corbeau « Hé ! », phrases courtes et exclamatives et le dialogue donne un caractère de vivacité au poème où le renard s'accapare de la parole alors que le corbeau est réduit au silence. L'utilisation du présent de narration et de vérité générale contribue largement à mettre l'accent sur le ton didactique et le caractère moralisant du texte.

Les deux animaux sont appelés « Maître » (vers 1 et vers 3). Le corbeau est au début « Maître » (vers 1) de la situation, mais dès que le renard entre en scène c'est bien lui qui va devenir

« Maître » (vers 3) de la situation. L'utilisation de majuscules pour le nom des animaux signifie qu'ils sont considérés plus que des animaux.

Du point de vue stylistique, la personnification est l'image maîtresse de cette fable : avec des attributs d'animaux «*Corbeau, Renard, ramage, plumage* », les animaux ont des qualités humaines : appelés « *Maître, Monsieur* », « *Mon bon Monsieur* », ils parlent, mangent un fromage, sont dotés d'émotions affichées ou explicites : «*Le corbeau honteux et confus* ». Ils ont des comportements et des défauts bien humains : le corbeau est vaniteux, le renard est flatteur. L'humour est très présent dans le discours (le Corbeau est ainsi tourné en dérision : « *Jura, mais un peu tard* » doublé d'une attitude ironique envers lui : « *ne se sent pas de joie* ». L'ironie est bien explicite dans le langage du renard : « *Sans mentir* » alors qu'il est en train de mentir.

D'autre part, le corbeau, perché et possédant un fromage est une image symbolisant sa position dans la vie, meilleure que celle du renard. Ces animaux représentent ainsi différentes catégories sociales : le Corbeau avec une position dominante par la possession d'un bien, la noblesse ou le pouvoir tandis que le renard est en position inférieure sans possession matérielle, le peuple. Outre cette image, l'éloquence du renard est celle d'un bon orateur qui va obtenir ce qu'il veut grâce à la parole. Justement la métaphore «*Vous êtes le Phénix* » souligne davantage l'éloquence du renard possédant l'art de bien parler et son pouvoir de persuasion.

Le thème de la fable est à lire à travers la morale qu'il énonce par la bouche du renard. Quant au corbeau, dupé, « *jura [...] qu'on ne l'y prendrait plus* ». Dans cette fable, le voleur et menteur est bien le renard sortant bien victorieux alors que le vaniteux corbeau très haut placé est raillé sortant vaincu. La Fontaine montre donc que la supériorité sociale ne fait pas tout et critique la vanité humaine.

Sous le règne de Louis XIV, les écrivains dépendent du mécénat et du pouvoir royal, ils ne jouissaient nullement de liberté pour critiquer directement les gens de la royauté ou du clergé. Le recours au langage poétique indirect s'impose de plus en plus pour dire la réalité sous le voile de la fiction et le genre des fabliaux. Genre très ancien remontant à l'Antiquité, la fable est renouvelée au XVII^{ème} siècle en s'inspirant du grec Ésope, (620 avant J-C). Mise au goût du jour, La Fontaine la remodèle et l'adapte aux exigences de l'esprit classique dans le genre moralisateur.

Jean de La Fontaine réussit ainsi ce pari réunissant les exigences classiques (préceptes et dogmes du classicisme) et la critique (de la satire, de l'ironie), implicite dans ses textes à travers la fable animale et le détour langagier.

La Fontaine oppose aussi philosophes et sophistes du (IV^{ème} siècle av. J.-C.), ces derniers, appartenant aux jeunes gens vivant au sein d'une civilisation dominée par le discours, excellaient dans l'art de bien parler et de persuader, alors que les philosophes comme Socrate, Aristote ou Platon, pour n'en citer que quelques-uns, cherchaient avant tout la vérité et la sagesse. Tout comme le fait le renard « *Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute* », les Sophistes se faisaient payer leurs leçons.

« Les Femmes et le Secret »

Rien ne pèse tant qu'un secret ;
Le porter loin est difficile aux Dames :
Et je sais même sur ce fait
Bon nombre d'hommes qui sont femmes.
Pour éprouver la sienne un Mari s'écria
La nuit étant près d'elle : Ô Dieux ! qu'est-ce cela ?
Je n'en puis plus ; on me déchire ;
Quoi ! j'accouche d'un œuf ! D'un œuf ? Oui, le voilà
Frais et nouveau pondu. Gardez bien de le dire :
On m'appellerait Poule. Enfin n'en parlez pas.
La femme neuve sur ce cas,
Ainsi que sur mainte autre affaire,
Crut la chose, et promit ses grands dieux de se taire.
Mais ce serment s'évanouit
;Avec les ombres de la nuit.
L'Épouse indiscreète et peu fine,
Sort du lit quand le jour fut à peine levé :
Et de courir chez sa voisine.
« Ma commère, dit-elle, un cas est arrivé :
N'en dites rien surtout, car vous me feriez battre.
Mon mari vient de pondre un œuf gros comme quatre.

Au nom de Dieu gardez-vous bien
D'aller publier (1) ce mystère ».
« Vous moquez-vous ? dit l'autre : Ah ! vous ne savez guère
Quelle (2) je suis. Allez, ne craignez rien. »
La femme du pondeur (3) s'en retourne chez elle.
L'autre grille déjà de conter la nouvelle :
Elle va la répandre en plus de dix endroits.
 Au lieu d'un œuf elle en dit trois.
Ce n'est pas encore tout, car une autre commère
En dit quatre, et raconte à l'oreille le fait,
 Précaution peu nécessaire,
 Car ce n'était plus un secret.
Comme le nombre d'œufs, grâce à la renommée,
 De bouche en bouche allait croissant,
 Avant la fin de la journée
 Ils se montaient à plus d'un cent.

La Fontaine. *Fables*, 1668

Autour du récit autobiographique

Jacques l'apprenti

La tyrannie de mon maître finit par me rendre insupportable le travail que j'aurais aimé, et par me donner des vices que j'aurais haïs, tels que le mensonge, la fainéantise, le vol. Rien ne m'a mieux appris la différence qu'il y a de la dépendance filiale à l'esclavage servile, que le souvenir des changements que produisit en moi cette époque.

Naturellement timide et honteux, je n'eus jamais plus d'éloignement pour aucun défaut que pour l'effronterie. Mais j'avais joui d'une liberté honnête, qui seulement s'était restreinte jusque-là par degrés, et s'évanouit enfin tout à fait. J'étais hardi chez mon père, libre chez M. Lamercier, discret chez mon oncle; je devins craintif chez mon maître, et dès lors je fus un enfant perdu.

Accoutumé à une égalité parfaite avec mes supérieurs dans la manière de vivre, à ne pas connaître un plaisir qui ne fût à ma portée, à ne pas voir un mets dont je n'eusse ma part, à n'avoir pas un désir que je ne témoignasse, à mettre enfin tous les mouvements de mon cœur sur mes lèvres : qu'on juge de ce que je dus devenir dans une maison où je n'osais pas ouvrir la bouche, où il fallait sortir de table au tiers du repas, et de la chambre aussitôt que je n'y avais rien à faire, où, sans cesse enchaîné à mon travail, je ne voyais qu'objets de jouissance pour d'autres et de privations pour moi seul; où l'image de la liberté du maître et des compagnons augmentait le poids de mon assujettissement; où dans les disputes sur ce que je savais le mieux, je n'osais ouvrir la bouche; où tout enfin ce que je voyais devenait pour mon cœur un objet de convoitise, uniquement parce que j'étais privé de tout.

Adieu l'aisance, la gaieté, les mots heureux qui jadis souvent dans mes fautes m'avaient fait échapper au châtement.

Voilà comment j'appris à convoiter en silence, à me cacher, à dissimuler, à mentir, et à dérober enfin, fantaisie qui jusqu'alors ne m'était pas venue, et dont je n'ai pu depuis lors bien me guérir. La convoitise et l'impuissance mènent toujours là. Voilà pourquoi tous les laquais sont fripons, et pourquoi tous les apprentis doivent l'être ; mais dans un état égal et tranquille, où tous cequ'ils voient est à leur portée, ces derniers perdent en grandissant ce honteux penchant. N'ayant pas eu le même avantage, ne n'en ai pu tirer le même profit.

Jean Jacques Rousseau. *Les Confessions*²(Livre I). XVIII^{ème} siècle

Questions

1- Qui parle dans ce texte, de qui et comment ?

2- Quel thème aborde-t-il ? Montrez comment l'enfant est devenu perdu à travers une double perversion : la haine du travail et l'apparition des vices en donnant des exemples.

3- Dans l'énonciation quels sont les indices qui révèlent le caractère autobiographique du texte?

4- Dans quels passages peut-on lire sa confession des péchés ? Expliquez alors la connotation religieuse du titre *Les Confessions*.

² Récit autobiographique publié à titre posthume en 1872.

Autour de la nouvelle

Il chassait, étant jeune homme, dans une forêt de Russie. Il avait marché tout le jour et il arriva, vers la fin de l'après-midi, sur le bord d'une calme rivière. Elle coulait sous les arbres, dans les arbres, pleine d'herbes flottantes, profondes, froides et claires. Un besoin impérieux saisit le chasseur de se jeter dans cette eau transparente. Il se dévêtit et s'élança dans le courant. C'était un très grand et très fort garçon, vigoureux et hardi nageur.

Il se laissait flotter doucement, l'âme tranquille, frôlé par les herbes et les racines, heureux de sentir contre sa chair le glissement léger des lianes. Tout à coup une main se posa sur son épaule. Il se retourna d'une secousse et il aperçut un être effroyable qui le regardait avidement. Cela ressemblait à une femme ou à une guenon³. Elle avait une figure énorme, plissée, grimaçante et qui riait. Deux choses innommables deux mamelles sans doute, flottaient devant elle, et des cheveux démesurés, mêlés, roussis par le soleil, entouraient son visage et flottaient sur son dos.

Tourgueneff se sentit traversé par la peur hideuse⁴, la peur glaciale des choses surnaturelles. Sans réfléchir, sans songer, sans comprendre il se mit à nager éperdument vers la rive. Mais le monstre nageait plus vite encore et il lui touchait le cou, le dos, les jambes, avec de petits ricanements de joie. Le jeune homme, fou d'épouvante⁵, toucha la berge, enfin, et s'élança de toute sa vitesse à travers le bois, sans même penser à retrouver ses habits et son fusil. L'être effroyable le suivit, courant aussi vite que lui et grognant toujours.

Le fuyard, à bout de forces et perclus par la terreur, allait tomber, quand un enfant qui gardait des chèvres accourut, armé d'un fouet ; il se mit à frapper l'affreuse bête humaine, qui se sauva en poussant des cris de douleur. Et Tourgueneff la vit disparaître dans le feuillage, pareille à une femelle de gorille.

C'était une folle, qui vivait depuis plus de trente ans dans ce bois, de la charité des bergers, et qui passait la moitié de ses jours à nager dans la rivière. Le grand écrivain russe ajouta : « Je n'ai jamais eu si peur de ma vie, parce que je n'ai pas compris ce que pouvait être ce monstre. »

³ Femelle du singe

⁴ D'une laideur repoussante

⁵ Terreur soudaine

Mon compagnon, à qui j'avais dit cette aventure, reprit : - Oui, on n'a peur que de ce qu'on ne comprend pas. On n'éprouve vraiment l'affreuse convulsion de l'âme, qui s'appelle l'épouvante, que lorsque se mêle à la peur un peu de la terreur superstitieuse des siècles passés. Moi, j'ai ressenti cette épouvante dans toute son horreur, et cela pour une chose si simple, si bête, que j'ose à peine la dire.

Guy de Maupassant. *La Peur*. Paru dans le *Figaro* du 25 juillet 1884.

Questions

- 1- Résumez ce récit en établissant son schéma narratif.
- 2- Qui raconte l'histoire ? Quel est son statut ? Quel point de vue adopte-il ?
- 3- Relevez tous les passages descriptifs et donnez une fonction du titre.
- 4-Déterminez le genre de ce récit et ses caractéristiques.

Le texte suivant est extrait d'un roman autobiographique d'Albert Camus (Né en Algérie en 1913 et mort en 1960). C'est en partie une fiction : Jacques, le personnage de l'histoire, est Albert Camus enfant. Il est l'élève d'un instituteur qu'il appelle Monsieur Bernard.

L'école ne leur fournissait pas seulement une évasion à la vie de famille. Dans la classe de M. Bernard du moins, elle nourrissait en eux une faim plus essentielle encore à l'enfant qu'à l'homme et qui est la faim de la découverte. Dans les autres classes, on leur apprenait sans doute beaucoup de choses mais un peu comme on gave les oies. On leur présentait une nourriture toute faite en priant de vouloir bien l'avaler. Dans la classe de M. Bernard, pour la première fois, ils sentaient qu'ils existaient et qu'ils étaient l'objet de la plus haute considération : on les jugeait dignes de découvrir le monde. Et même leur maître ne se vouait pas seulement à leur apprendre ce qu'il était payé pour leur enseigner, il les accueillait avec simplicité dans sa vie personnelle, il la vivait avec eux, leur racontant son enfance et l'histoire d'enfants qu'il avait connus, leur exposait ses points de vue, non point ses idées, car il était par exemple anticlérical comme beaucoup de ses confrères et n'avait jamais en classe un seul mot contre la religion, ni contre rien de ce qui pouvait être l'objet d'un choix ou d'une conviction, mais il n'en condamnait qu'avec plus de force ce qui ne souffrait pas de discussion, le vol, la délation⁶, l'indélicatesse, la malpropreté.

Mais surtout il leur parlait de la guerre encore toute proche et qu'il avait faite pendant quatre ans, des souffrances des soldats, de leur courage, de leur patience et du bonheur de l'armistice. À la fin de chaque trimestre, avant de les renvoyer en vacances, et de temps en temps, quand l'emploi du temps le lui permettait, il avait pris l'habitude de leur lire de longs extraits des *Croix de bois*⁷ de Dorgelès. Pour Jacques, ces lectures lui ouvraient encore les portes de l'exotisme, mais d'un exotisme où la peur et le malheur rôdaient.

Albert Camus. *Le premier homme*. Paris : Gallimard, 1994. (Œuvre inachevée et publiée 34 ans après la mort de l'auteur).

⁶ Dénonciation.

⁷ Titre d'un roman qui évoque la première guerre mondiale.

Questions

- 1- Caractériser le genre du texte proposé en lisant les indices paratextuels.
- 2- Quel est le thème abordé par le narrateur ? Quel portrait retrace-il ?
- 3- Exposez les deux manières d'enseigner évoquées dans le premier paragraphe : laquelle est la plus valorisée par le narrateur ? Par quelle tonalité exprime-t-il l'autre manière ?
- 4- Quelques termes permettent-ils de caractériser le contexte de l'époque, lesquels ?
- 5- Montrez enfin comment le texte suggère bien l'idée d'un humanisme.

L'implicite et la métaphore

« Un assassin de papier »

La nuit, j'enfile un grand manteau. Je serre la boucle de ma ceinture. Je fouille une dernière fois dans mes poches pour m'assurer n'avoir rien oublié. Sur le palier, je ferme ma porte à double tour. D'ailleurs cette précaution est superflue. Des perquisitions discrètes peuvent toujours avoir lieu à mon domicile. Mais on ne trouverait rien : mes documents sont déjà en lieu sûr. Les plus précieux, nul ne pourrait me les arracher : ils sont dans ma tête. Puis j'appuie sur le bouton de la minuterie.

Je descends l'escalier. Souvent des individus me guettent dans la rue. Ils évitent de m'approcher, se contentant de me suivre, où que j'aille. Si je ne parviens pas à les semer, dans un métro par exemple, en changeant soudain de rame, je me résigne. Après tout, pourquoi ne connaîtraient-ils pas les lieux où je puise mes raisons de tuer ? Ce sont des usines, des foyers de travailleurs immigrés, entre autres, où la dureté des conditions de travail, la misère, n'ont pas à être dissimulées. Je ne tue pas gratuitement, par délire esthétique. Je ne suis pas un obsédé non plus. Mes forfaits, je ne les accomplis pas en de nombreuses ruelles de banlieues comme le tristement célèbre Jack l'éventreur. Je n'ai rien non plus d'un Landru, d'un Petiot.

Ce sont des papiers compromettants que je brûle dans mon poêle, et mes valises ne contiennent pas de cadavres découpés en morceaux. Car je suis un tueur prodigieusement original, si l'on me classe selon les normes de la criminologie : mon obsession véritable, elle s'appelle l'injustice. Elle m'étreint l'âme et l'intelligence, au point de me contraindre à commettre les actes irresponsables que la société me reproche. En plein jour, reproduit des milliers de fois, mon geste s'effectue.

Du moins mes juges le prétendent-ils. Ils en furent même si persuadés qu'ils m'inculpèrent. Et pourtant, à qui portais-je atteinte ? À la conspiration de silence qui s'étend, diffuse, sur l'injustice. Personne n'a succombé sous mes coups. Car je ne suis qu'un assassin de papier (...), un journaliste révolutionnaire. Quand on m'exécute, la guillotine s'appelle censure.

Jean-Edern Hallier. *Chaque matin est une leçon de courage*. Paris : Albin Michel, 1978

Questions

- 1- Quel thème ce texte aborde-t-il ?
- 2- Qui parle ? Qui est-t-il réellement ? Quels sont ses ambitions, armes et adversaires ?
- 3- Quel procédé original le narrateur utilise-t-il pour nous révéler son identité professionnelle ?
- 4- Quelle signification peut-on attribuer à l'expression « *un assassin de papier* » et au titre *Chaque matin est une leçon de courage* ?

« Folie des anciens maîtres »

Toujours affamés et malpropres dans leurs écoles ; que dis-je, des écoles ? Ce sont plutôt des laboratoires, ou mieux encore des galères et des prisons ; au milieu d'une cohue d'enfants, ils meurent de fatigue, sont assourdis par le vacarme, asphyxiés par la puanteur et l'infection, et cependant, grâce à moi, ils se croient les premiers des hommes. Sont-ils contents d'eux-mêmes quand, d'une voix et d'un air menaçants, ils épouvantent leurs marmots⁸ tremblants, qu'ils déchirent ces malheureux à coup de férule⁹, de verge¹⁰ et de fouet, et qu'ils se livrent à mille accès de fureur!...

Mais la haute opinion qu'ils ont de leur savoir les rend encore bien plus heureux. Quoiqu'ils farcissent la tête des enfants de pures extravagances, ils se croient infiniment supérieurs aux Palémons et aux Donat¹¹. Ils ensorcellent je ne sais comment les mères sottes et les pères idiots, qui les acceptent pour ce qu'ils se donnent.

Je connais un homme versé dans toutes les sciences, sachant le grec, le latin, les mathématiques, la philosophie, la médecine et tout cela à fond ; il est presque sexagénaire¹², et,

⁸ Petits garçons

⁹ Baguette de bois

¹⁰ Instrument de punition corporelle formé d'une baguette flexible ou d'une poignée de brindilles

¹¹ Illustres grammairiens latins

¹² Qui a soixante ans

depuis plus de vingt ans, il a tout laissé pour se casser la tête dans l'étude de la grammaire. Tout son bonheur serait de pouvoir vivre plus longtemps pour établir au juste la distinction des huit parties du discours, chose que, jusqu'à présent, ni chez les Grecs, ni chez les Latins, personne n'a su faire parfaitement. Comme si c'était un cas de guerre que de prendre une conjonction pour un adverbe !

Appelez cela insanité ou folie, comme vous voudrez, cela m'est égal, pourvu que vous reconnaissiez que, grâce à mes bienfaits, l'animal le plus malheureux de tous goûte un tel bonheur qu'il ne voudrait pas échanger son sort contre celui des rois de Perse.

Erasme, *Éloge de la folie*, XVI^{ème} siècle

Questions

- 1- A quelle réalité de l'époque s'attaque ici l'auteur ?
- 2- A qui s'en prend-il ? Comment les décrit-il ? Quels reproches pédagogiques leur adresse-t-il ? Relevez dans le texte des exemples.
- 3-En étudiant le champ lexical de la folie dites alors quel est le ton du texte ?
- 4- Quelles fonctions le titre revêt-il ? Quelle signification peut-on lui accorder ?
- 5- En quoi, cet extrait, reflète-t-il l'humanisme d'Erasme ?

En 1772, un an après la parution du Voyage autour du monde du navigateur Louis de Bougainville (1729-1811), Diderot publie son Supplément au voyage de Bougainville, dans lequel il s'attache à réfuter l'opposition entre « nature » et « culture » prêchant pour la tolérance mutuelle des civilisations...

A. – (...) Avez-vous vu le Tahitien que Bougainville avait pris sur son bord, et transporté dans ce pays-ci ?

B.- Je l'ai vu ; il s'appelait Aotourou. À la première terre qu'il aperçut, il la prit pour la patrie du voyageur ; soit qu'on lui en eût imposé sur la longueur du voyage ; soit que, trompé naturellement par le peu de distance apparente des bords de la mer qu'il habitait, à l'endroit où le ciel semble confiner avec l'horizon, il ignorât la véritable étendue de la terre. L'usage commun des femmes était si bien établi dans son esprit, qu'il se jeta sur la première Européenne qui vint à sa rencontre, et qu'il se disposait très sérieusement à lui faire la politesse de Tahiti. Il s'ennuyait parmi nous. L'alphabet tahitien n'ayant ni b, ni c, ni a, ni f, ni g, ni q, ni x, ni y, ni z, il ne put jamais apprendre à parler notre langue, qui offrait à ses organes inflexibles trop d'articulations étrangères et de sons nouveaux . Il ne cessait de soupirer après son pays, et je n'en suis pas étonné. Le voyage de Bougainville est le seul qui m'ait donné du goût pour une autre contrée que la mienne ; jusqu'à cette lecture, j'avais pensé qu'on n'était nulle part aussi bien que chez soi ; résultat que je croyais le même pour chaque habitant de la terre ; effet naturel de l'attrait du sol ; attrait qui tient aux commodités dont on jouit, et qu'on n'a pas la même certitude de retrouver ailleurs.

A. -Quoi ! vous ne croyez pas l'habitant de Paris aussi convaincu qu'il croisse des épis dans la campagne de Rome que dans les champs de la Beauce ?

B.- Ma foi, non. Bougainville a renvoyé Aotourou, après avoir pourvu aux frais et à la sûreté de son retour.

A.- O Aotourou ! que tu seras content de revoir ton père, ta mère, tes frères, tes sœurs, tes compatriotes ! Que leur diras-tu de nous ?

B.- Peu de choses, et qu'ils ne croiront pas.

A.- Pourquoi peu de choses ?

B.- Parce qu'il en a peu conçues, et qu'il ne trouvera dans sa langue aucun terme correspondant à celles dont il a quelques idées.

A.- Et pourquoi ne le croiront ils pas ?

B.- Parce qu'en comparant leurs mœurs aux nôtres, ils aimeront mieux prendre Aotourou pour un menteur, que de nous croire si fous.

A.- En vérité ?

B.- Je n'en doute pas : la vie sauvage est si simple, et nos sociétés sont des machines si compliquées, le Tahitien touche à l'origine du monde, et l'Européen touche à sa vieillesse. L'intervalle qui le sépare de nous est plus grand que la distance de l'enfant qui naît à l'homme décrépît. Il n'entend rien à nos usages, à nos lois, ou il n'y voit que des entraves déguisées sous cent formes diverses, entraves qui ne peuvent qu'exciter l'indignation et le mépris d'un être en qui le sentiment de la liberté est le plus profond des sentiments.

Denis Diderot. *Supplément au voyage de Bougainville*, 1772.

Questions

1- Sous quelle forme ce texte se présente-t-il ? L'extrait met en valeur un portrait, lequel ? À quelles références ethnologiques s'oppose-t-il ?

2- Quels sont, selon Diderot, les obstacles qui empêchent le « sauvage » de comprendre et d'intégrer la « civilisation » ?

4-Montrez dans quelle mesure ce texte défend bien l'idée du « bon sauvage ». Justifiez votre réponse par un exemple du texte.

En ouverture de son Gargantua, François Rabelais a placé un prologue dans lequel, de manière très imagée, il propose une méthodologie de la lecture de ses livres : savoir retrouver le sens derrière les apparences de la fable comique. Mais, au-delà, c'est bien le projet humaniste dans son ensemble que dessine ici l'écrivain : « devenir avisé et vertueux » à travers l'épreuve et l'expérience des réalités du monde.

La substantifique moelle

N'avez-vous jamais attaqué une bouteille au tire-bouchon ? Nom d'un chien ! Rappelez-vous de la contenance que vous aviez. Mais n'avez-vous jamais vu un chien rencontrant quelque os à moelle ? C'est, comme le dit Platon au livre II de *La République*, la bête la plus philosophe du monde. Si vous en avez vu un, vous avez pu remarquer avec quelle dévotion il guette son os, avec quel soin il le garde, avec quelle ferveur il le tient, avec quelle précautions il l'entame, avec quelle passion il le brise, avec quel diligence il le suce. Quel instinct le pousse ? Qu'espère-t-il de son travail ? À quel fruit prétend-t-il ? À rien de plus qu'un peu de moelle. Il est vrai que ce peu est plus délicieux que le beaucoup de toute autre nourriture, parce que la moelle est un aliment élaboré selon jusqu'à sa perfection naturelle, selon Galien au livre III *Des Facultés naturelles* et IIe de *L'Usage des parties du corps*.

À l'exemple de ce chien, il vous convient d'avoir, légers à la poursuite et hardis à l'attaque, le discernement de humer, sentir et apprécier ces beaux livres de haute graisse ; puis, par une lecture attentive et une réflexion assidue, rompre l'os et sucer la substantifique moelle, (c'est-à-dire -ce que ce que je comprends par ces symboles pythagoriques) avec le ferme espoir de devenir avisés et vertueux grâce à cette lecture : vous y trouverez un goût plus subtil et une philosophie cachée qui vous révélera de très hauts arcanes et d'horribles mystères, en ce qui concerne notre religion que, aussi, la situation politique et la gestion des affaires.

François Rabelais, *Gargantua* (Prologue), 1534, trad. G. Demerson, Paris : Seuil.

Questions

- 1-Analysez la facture et la valeur métaphorique de cet extrait : qu'y représentent le « chien » et la « moelle » ? À quelles références l'auteur recourt-t-il ? Pourquoi ?
- 2-Quel pacte de lecture propose ici Rabelais ? En quoi est-il à son tour métaphorique des ambitions de la pensée et de la culture humaniste ?

Ce roman raconte l'histoire d'un jeune algérien, Hocine, étudiant à l'Université de Cyrtha, qui passe ses jours à errer dans cette ville sous l'emprise d'une double violence, celle de l'État et du terrorisme. Le récit traduit toute l'absurdité de l'époque ainsi que la quête du sens qu'exprime métaphoriquement la figure mythique d'Ulysse et son amour de la patrie.

À la fin du roman, le héros, voulant rentrer chez lui tard le soir, sera tué par son père, un ancien moudjahid qui a cru qu'un terroriste s'est introduit dans la maison...personne ne l'a reconnu, ni son père, ni ses frères ; seul son vieux chien fidèle se souvenait de lui, il rampa dans sa direction en gémissant, mais c'était déjà trop tard, le sang l'avait recouvert.

Texte :

Les rues de Cyrtha dormaient. Je tremblais en essayant d'avancer dans la nuit. Personne n'osait se balader à cette heure tardive. Depuis le début des évènements, on ne s'attardait guère la nuit à Cyrtha. Combien ont été assassinés par mégarde ?

Je me souviens d'un jour semblable à celui-ci. Il y a quatre ans et quelques heures maintenant. Mohamed Boudiaf recevait une rafale de mitraillette. Quatre années d'une vie pleine, la mienne. Il n'y eut plus d'accomplissement. J'y perdis ma fortune. Certes, elle ne pesait pas lourd. Une jeunesse. Des illusions. L'espoir. Depuis ce jour, je tâtonne, j'avance en crabe. Mon dos contre les murs sales de Cyrtha, je colimaçonne. Pas d'ailes pour m'en extraire. Elles ont été rognées par le destin, qui nous conçut souffrants. (...) Certaines maisons ressemblaient à de vieux palais ratés. Ne vivaient dans les environs que les parvenus d'un régime déliquescents, les vendeurs de drogue, les maquereaux, et les terroristes abrités par de riches marchands de légumes et fruits. Les nouveaux quartiers de Cyrtha portaient la nationalité de leurs constructeurs, venus de pays amis, comme on disait à la télévision, socialiste de surcroît, et de préférence dirigistes. En matière d'États, les amitiés les plus solides naissent entre dictateurs...

30 juin 1996. Quatre heures du matin. La maison se confondait avec la colline. Le grillage entourant le jardin. Hocine rentrait chez lui. Il introduisait la clef dans le pêne rouillé de la porte. Un grincement, suivi d'un claquement bref. Il suspendit son geste. D'autres claquements suivirent. Il s'aplatit contre le sol. On lui tirait dessus. Son vieux chien hurla à la mort. Deux autres rafales vinrent siffler à ses oreilles...

Salim Bachi. *Le Chien d'Ulysse*. Paris : Gallimard, 2001, pp. 11-258.

Questions :

- 1- À partir des éléments fournis, établissez une fiche de lecture présentant, dans un tableau, le genre, le type, le thème et le contexte de l'extrait analysé.
- 2- Ce texte met en valeur un portrait, lequel ? Dites alors quel sens peut-on attribuer au titre.
- 3- Relevez du texte tous les indices permettant de caractériser l'aspect socio-historique dont il est question dans le récit.
- 4- Quelle tonalité domine dans ce texte.

Moi, Sindbad, j'étais un homme heureux...Fils d'un des plus grands marchands de Carthago⁸, j'avais hérité à la mort de mon père d'une fortune considérable. Je passais tout mon temps à me divertir avec mes amis. Je m'imaginai que tout cela durerait toujours. Je vécus ainsi longtemps jusqu'à ce que je découvre la raison et revienne de mon égarement. Je constatai que ma fortune s'était épuisée et ma situation détériorée. Un jour, je n'eus plus rien et la perspective d'être pauvre me fit frémir de peur (...).

J'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune puis revenir parmi les miens vivre sur le même train qu'auparavant.

Dans la chaloupe, nous étions entassés comme des animaux sans vies. Pour voyager, chaque passager déboursait l'équivalent d'une année de travail. Parfois, la famille cotisait pour offrir la traversée. Le patriarche vendait ses moutons, la marâtre ses tapisseries, la marmaille les colifichets fabriqués par amour de l'art.

D'étranges odyssees⁹ se tramaient ainsi sur la Méditerranée, notre mer blanche, qui se teintait du sang de ces futurs naufragés au large des côtes maltaise ou sicilienne.

Carthago était prodigue de marins désespérés. Il s'élançait de ses rives beaucoup d'embarcations. Le mouvement s'accélérait tant la jeunesse de la cité jadis glorieuse désespérait de jamais connaître le bonheur.

Finalement, sous un soleil de plomb, nous échouâmes sur l'île de Gozo où nous eûmes secourus par les équipes dévouées du HCR. Elles nous soignèrent et nous mirent à l'abri dans un camp. Là, on nous interrogea pendant des jours, cherchant à établir qui venait d'où pour savoir en quel lieu le renvoyer. Bien entendu, personne ne disait rien car tous nous avions brûlé nos passeports. A Carthago, on nous appelait les Harragas-les incendiaires-ceux qui mettaient le feu à leurs papiers d'identité. Langage imagé qui me plaisait à moi, Sindbad, embarqué dans une histoire qui me dépassait par la faute de mon étourderie¹⁰ (...). Moi Sindbad qui ressemblait au bon sauvage du conte.

Salim Bachi. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Paris : Gallimard, 2010, pp. 57-70

Questions

- 1- Quel est le thème d'actualité abordé dans ce texte ? Dans quel cadre socio-historique peut-on le situer ?
- 2- Pour quelles raisons le narrateur et ses compagnons ont-ils choisi ce chemin ? Comment cette aventure est-elle décrite dans la mer méditerranéenne ? Justifiez votre réponse en vous référant au texte.
- 3- Le narrateur s'identifie à un personnage légendaire célèbre, lequel ? À quelle figure de style recourt-il pour établir un tel rapprochement ? Par quelle tonalité s'exprime-t-il ? Illustrez votre réponse par des exemples du texte.
- 4- Quelle empreinte culturelle ce texte met-il en évidence ?

⁸ Ville fictionnelle, quelque part en Algérie, que le narrateur s'est inventée pour raconter son histoire et ses aventures.

⁹ Histoires d'aventure incroyables.

¹⁰ Caractère, acte d'étourdi, qui agit sans réflexion.

Conclusion

Lire un texte littéraire c'est avant tout être sensible à sa forme puis au sens qu'il nous offre à travers une manière qu'il convient d'examiner pour aboutir à la forme-sens qui révèle l'essentiel de la pensée d'un texte.

Ainsi différents outils d'analyse sont mis au service de la compréhension, de l'explication et de l'interprétation du texte littéraire, et ce indépendamment de la forme sous laquelle il apparaît.

La lecture méthodique offre alors une piste d'analyse à travers une ligne directrice qui accompagne la lecture et la structure en interrogeant des aspects pertinents du texte : forme, grammaire, lexicale, figures de rhétorique, tonalité..., et c'est leur fonctionnement qui offre des clés d'interprétation possible.

Des renvois contextuels permettent de faire le lien avec les aspects socio-historiques, littéraires et culturels dans lesquels s'inscrivent les textes à lire à travers un vaste choix d'époques et d'auteurs permettant d'asseoir des notions et des concepts clés pour la compréhension.

L'entraînement à la lecture des textes littéraires par des travaux oraux et écrits (exposé, paragraphe argumentatif, commentaire technique, dissertation...) pose les exigences d'une lecture méthodique.

Initiation aux textes littéraires est une entrée dans un monde de rêves et d'aventures fait par les mots, c'est aussi une découverte d'un univers singulier de la rhétorique de tous les âges et des imaginaires infinis constituant autant d'ouvertures culturelles.

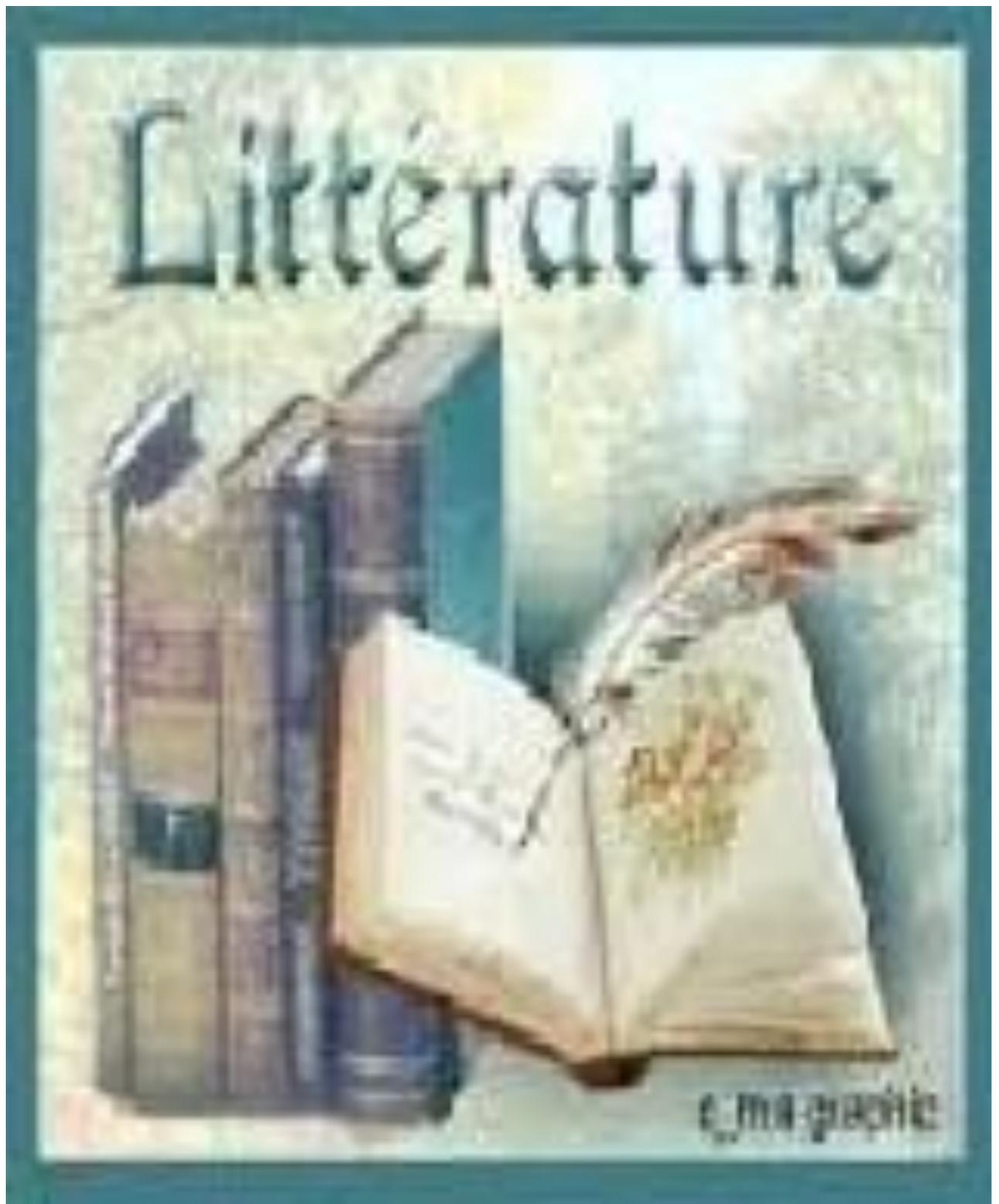
Bibliographie

- Adam, J.-M., *Le texte narratif*, Paris, Nathan-Université, 1985.
- Aristote. *La Poétique*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1980.
- Bailly, Charles. *Traité de stylistique française*. Paris : Klincksieck, 1901 (3ème édition augmentée 1951).
- Baroni, R., *La tension narrative*, Paris, Le Seuil, 2007.
- Barthes, R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 7-33.
- Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973. Roland Barthes. « Théorie du texte ». Article paru dans *Encyclopédie Universalis*, 1973.
- Benveniste, E., « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
- Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 1966.
- Borel, M.-J., « L'explication dans l'argumentation : approche sémiologique », *Langue française*, n° 50, Paris, Larousse, 1981.
- Bremond, C., « Le message narratif », *Communications*, n° 4, 1964.
- Bremond, C., *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.
- Bremond, C., « Un index parmi d'autres », *Classer les récits. Théories et pratiques*, Chraïbi, A. (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 19-47.
- Bergez, Daniel, et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- Courtés, J., *Analyse Sémiotique du Discours*, Paris, Hachette, 1991.
- *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776.
- *Dictionnaire historique de la langue française*, Rey, A. (dir.), Paris, Dictionnaires le Robert, 1992.
- *Dictionnaire International des Termes Littéraires* : <http://www.ditl.info/arttest15411.php>
- Eco, U., *Lector in fabula*, trad. fr., Paris, Grasset, (1979) 1985.
- Eco, U., *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.

- Genette, Gérard. *Figures*. Paris : Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Genette, Gérard. *Figures*. Paris : Le Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1969. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
- Genette G., *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.
- Genette G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Genette G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983.
- Gerfaud, Jean Pierre et Tourrel, Jean Paul. *La littérature au pluriel. Enjeux et méthodes d'une lecture anthropologique*. De boeck, 2004.
- Goldenstein, J. P. *Pour lire le roman*. Paris : Gembloux, 1986. Greimas, A.J et Courtes.
- Greimas, A.J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- Greimas, A.J., *Du Sens I*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Greimas, A.J., *Du Sens II*, Paris, Le Seuil, 1983.
- Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993.
- Hamburger, Kâte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1968. (Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot. Préface de Gérard Genette).
- Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Hédi, Kadour. *Aborder la poésie*. Paris : Seuil, 1997.
- Hénault, A., *Narratologie, sémiotique générale, 2*, Paris, PUF, 1983.
- Julia Kristeva. « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 144-145.
- Jouve, V. *Poétique du roman*. Paris ; Armand Colin, 2002.
- Jakobson, *Roman. Essais de linguistique générale*. Paris, Seuil, 1961.
- Laurent Jenny. « La stratégie de la forme » in *Poétique* 8, 1976, pp. 262-263.
- Michel Riffaterre. *La production du texte*. Paris : Le Seuil, 1979.
- Molino, J., « Logiques de la description », *Poétique*, n° 91, 1992, pp. 363-382.

- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, coll. Points, 1970.
- Ricœur, P., « La grammaire narrative de Greimas », *Lectures 2*, Paris, Le Seuil, (1980) 1992, pp. 387-419.
- Ricœur, P., *Temps et récit*, tome I, Paris, Le Seuil, 1983.
- Ricœur, P., *Temps et récit*, tome II, *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Ricœur, P., *Temps et récit*, tome III, *Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985a.
- Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Robbe-Grillet, A., *Pour un Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- Rullier-Theuret, Françoise. *Les genres narratifs*. Paris : Ellipses, 2006.
- Sartre, J.-P., *Critiques littéraires, Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947.
- Sollers, Philippe. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1971.
- Todorov, T., *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Le Seuil, 1968.
- Todorov, T., *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1978.
- Tomachevski, B., « Thématique », *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, (1925) 1965, pp. 263-307.
- Thumerl, F. *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.

Annexes



Vocabulaire de l'analyse littéraire

• Une atmosphère (euphorique, idyllique, austère, morbide...) • une coloration (sentimentale, romantique, champêtre...) • une écriture (baroque, classique...) • un effet (saisissant de suspense, d'attente...) • une impression, une notation (psychologique, spatiale, temporelle...) • une observation (précise, pénétrante, minutieuse...) • une portée (universelle, symbolique, révolutionnaire...) • une réflexion (amère, sereine, désabusée, profonde...) • une sensation (auditive, visuelle, olfactive...) • un sentiment, une signification (psychologique, morale, politique...) • un thème (original, traditionnel, populaire...) • une technique (impressionniste, picturale, novatrice, traditionnelle, originale...) • un style (original, sec, ample, incisif, elliptique, oratoire, familier, soutenu, délié, heurté...) • une tonalité (comique, satirique, bouffonne, burlesque, grotesque, polémique, critique, dramatique, pathétique, tragique, lyrique, solennelle, intimiste, ironique, sarcastique)...

Un mot, un vers, une phrase, un texte, une œuvre : accentue, confirme, dénote, rappelle, allie, constitue, dépeint, explique, caractérise, construit, présente un caractère, exprime, comporte, se compose de, crée, développe, compose, décrit, énumère, illustre, confère, montre, met en évidence, évoque, implique, indique, oppose, signifie, insiste présente, situe, produit, renseigne, souligne, met l'accent (sur), qualifie, suggère, rappelle, représente, suscite, restitue, symbolise, évidence, reflète, résume, traduit, relie, retrace, unit, renforce, révèle...

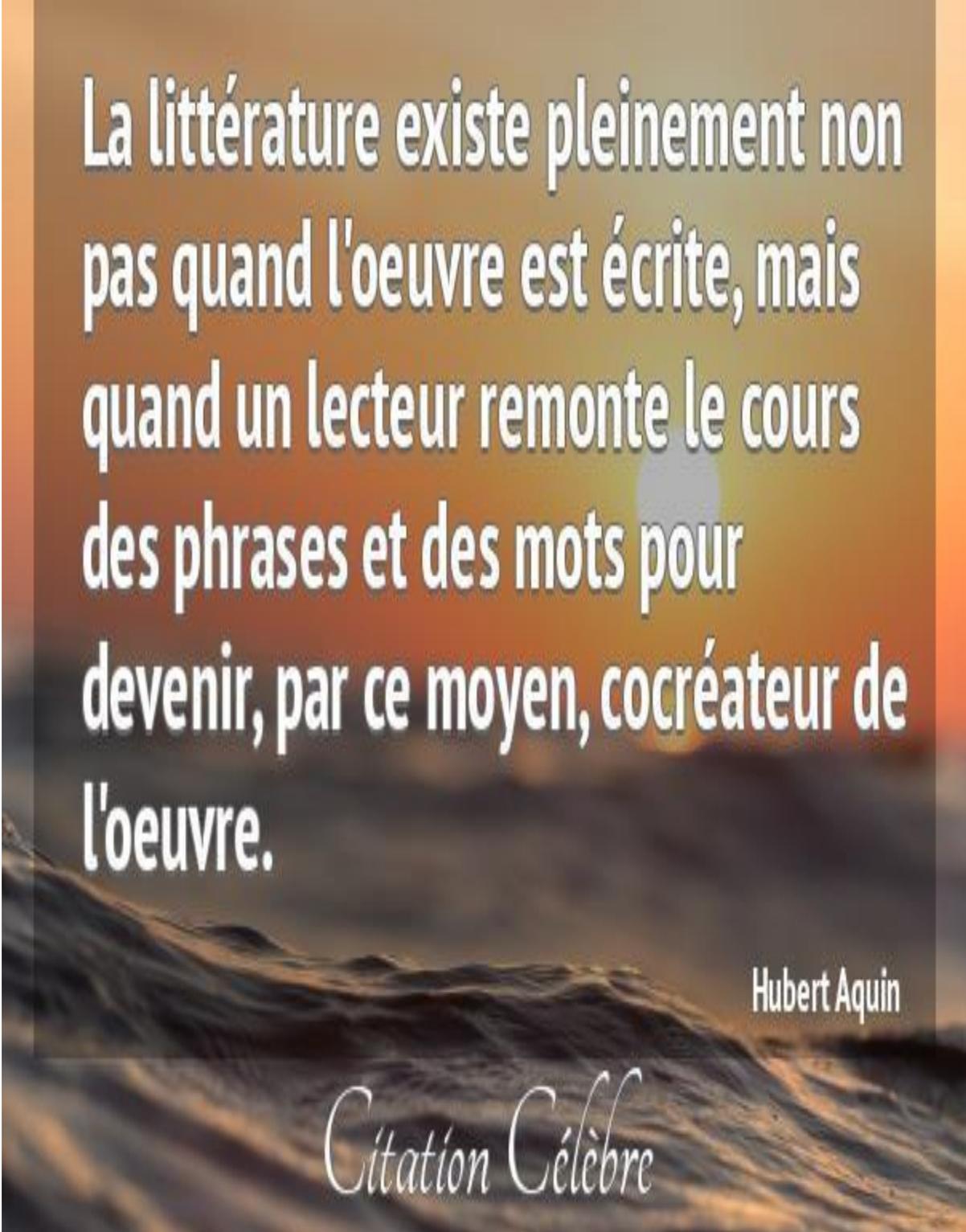
Un procédé stylistique ou une figure de rhétorique... connote, dénote, révèle, donne au lecteur (l'impression, l'illusion, le sentiment de), oppose, revêt, témoigne de, souligne, anime, renforce, appuie, met en valeur, met en évidence, signale, rapproche...

Un narrateur, un romancier, un poète... accumule, déplore, mentionne, affirme, désigne, met en garde, alerte (sur), dessine, analyse, prône, approfondit, dresse (le portrait), propose, recourt à, brosse ou ébauche (un portrait), emploie, réfute, campe (un personnage), esquisse, (re)trace, exalte (un héros), célèbre (un sentiment), s'indigne de, communique, expose, s'insurge, consacre, fait l'éloge de, critique, teinte de, déclare, introduit, transfigure, définit, ironise (sur), use de, utilise...

L'auteur, le locuteur... réussit (à), évoque, cherche (à), s'efforce (de), se contente de, souligne, fait ressortir, insiste (sur), s'appuie (sur), fait allusion (à), dénonce, justifie, étaye, avance, développe, décrit, introduit, suggère, se propose de, commente, analyse, explique, décrit, adopte (tel fait textuel), procède par, s'emploie à, renvoie à, qualifie, précise...

Le personnage... séduit, éprouve, rencontre, ressent, perçoit (comme), confronte, traduit, est sensible à, réalise, procure, émerveille, se caractérise comme, fascine, apprécie, apporte, considère, (s') enthousiasme, (s') imagine, impressionne, soupçonne, découvre, souffre (de), apparaît (comme), soulève, néglige, suscite, déplore, incarne, représente, constitue un exemple de, se pose en modèle de, est caractéristique de, est représentatif de...

Le lecteur... admire, éprouve, s'interroge, ressent, comprend, est ému, partage, découvre, est touché, perçoit, se demande, s'identifie, se projette, considère que, se demande si, adhère à, ressent, devine, comprend, apprécie, reconnaît, goûte plus particulièrement.



La littérature existe pleinement non pas quand l'oeuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen, cocréateur de l'oeuvre.

Hubert Aquin

Citation Célèbre

La nouvelle fantastique

La Morte amoureuse

Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine renouer la cendre de ce souvenir. Je ne veux rien vous refuser, mais je ne ferais pas à une âme moins éprouvée un pareil récit. Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale. Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme ; mais enfin, avec l'aide de Dieu et de mon saint patron, je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'était emparé de moi. Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente. Le jour, j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes ; la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant ; et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre. De cette vie somnambulique il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre, et, quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt, à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle.

Oui, j'ai aimé comme personne au monde n'a aimé, d'un amour insensé et furieux, si violent que je suis étonné qu'il n'ait pas fait éclater mon cœur. Ah ! Quelles nuits ! quelles nuits ! Dès ma plus tendre enfance, je m'étais senti de la vocation pour l'état de prêtre ; aussi toutes mes études furent-elles dirigées dans ce sens-là, et ma vie, jusqu'à vingt-quatre ans, ne fut-elle qu'un long noviciat. Ma théologie achevée, je passai successivement par tous les petits ordres, et mes supérieurs me jugèrent digne, malgré ma grande jeunesse, de franchir le dernier et redoutable degré. Le jour de mon ordination fut fixé à la semai de Pâques.

Je n'étais jamais allé dans le monde ; le monde, c'était pour moi l'enclos du collège et du séminaire. Je savais vaguement qu'il y avait quelque chose que l'on appelait femme, mais je n'y arrêtais pas ma pensée ; j'étais d'une innocence parfaite. Je ne voyais ma mère vieille et infirme que deux fois l'an. C'étaient là toutes mes relations avec le dehors.

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable ; j'étais plein de joie et d'impatience. Jamais jeune fiancé n'a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse ; je n'en dormais pas, je rêvais que je disais la messe ; être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde : j'aurais refusé d'être roi ou poète. Mon ambition ne concevait pas au-delà. Ce que je dis là est pour vous montrer combien ce qui m'est arrivé ne devait pas m'arriver, et de quelle fascination inexplicable j'ai été la victime.

Le grand jour venu, je marchai à l'église d'un pas si léger, qu'il me semblait que je fusse soutenu en l'air ou que j'eusse des ailes aux épaules. Je me croyais un ange, et je m'étonnais de la physionomie sombre et préoccupée de mes compagnons ; car

nous étions plusieurs à l'extase. L'évêque, vieillard vénérable, me paraissait Dieu le Père penché sur son éternité, et je voyais le ciel à travers les voûtes du temple.

Vous savez les détails de cette cérémonie : la bénédiction, la communion sous les deux espèces, l'onction de la paume des mains avec l'huile des catéchumènes, et enfin le saint sacrifice offert de concert avec l'évêque. Je ne m'appesantirai pas sur cela. Oh ! que Job a raison, et que celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux ! Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité, elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir.

Je baissai la paupière, bien résolu à ne plus la relever pour me soustraire à l'influence des objets extérieurs ; car la distraction m'envahissait de plus en plus, et je savais à peine ce que je faisais.

Une minute après, je rouvris les yeux, car à travers mes cils je la voyais étincelante des couleurs du prisme, et dans une pénombre pourprée comme lorsqu'on regarde le soleil.

Oh ! Comme elle était belle ! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel, la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète, ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse ; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or ; on aurait dit une reine avec son diadème ; son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenables. Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon coeur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve, la mère commune. Des dents du plus bel orient scintillaient dans son rouge sourire, et de petites fossettes se creusaient à chaque inflexion de sa bouche dans le satin rose de ses adorables joues. Pour son nez, il était d'une finesse et d'une fierté toute royale, et décelait la plus noble origine. Des luisants d'agate jouaient sur la peau unie et lustrée de ses épaules à demi découvertes, et des rangs de grosses perles blondes, d'un ton presque semblable à son cou, lui descendaient sur la poitrine. De temps en temps elle redressait sa tête avec un mouvement onduleux de couleuvre ou de paon qui se rengorge, et imprimait un léger frisson à la haute fraise brodée à jour qui l'entourait comme un treillis d'argent.

Elle portait une robe de velours nacarat, et de ses larges manches doublées d'hermine sortaient des mains patriciennes d'une délicatesse infinie, aux doigts longs et potelés, et d'une si idéale transparence qu'ils laissaient passer le jour comme ceux de l'Aurore.

Tous ces détails me sont aussi présents que s'ils dataient d'hier, et, quoique je fusse dans un trouble extrême, rien ne m'échappait : la plus légère nuance, le petit point noir au coin du menton, l'imperceptible duvet aux commissures des lèvres, le velouté du front, l'ombre tremblante des cils sur les joues, je saisisais tout avec une lucidité étonnante.

A mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre ; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. Une angoisse effroyable me tenaillait le coeur ; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle. La cérémonie avançait cependant, et j'étais emporté bien loin du monde dont mes désirs naissants assiégeaient furieusement l'entrée. Je dis oui cependant, lorsque je voulais dire non, lorsque tout en moi se révoltait et protestait contre la violence que ma langue faisait à mon âme ; une force occulte m'arrachait malgré moi les mots du gosier. C'est là peut-être ce qui fait que tant de jeunes filles marchent à l'autel avec la ferme résolution de refuser d'une manière éclatante l'époux qu'on leur impose, et que pas une seule n'exécute son projet. C'est là sans doute ce qui fait que tant de pauvres novices prennent le voile, quoique bien décidées à le déchirer en pièces au moment de prononcer leurs voeux. On n'ose causer un tel scandale devant tout le monde ni tromper l'attente de tant de personnes ; toutes ces volontés, tous ces regards semblent peser sur vous comme une chape de plomb : et puis les mesures sont si bien prises, tout est si bien réglé à l'avance, d'une façon si évidemment irrévocable, que la pensée cède au poids de la chose et s'affaisse complètement.

Le regard de la belle inconnue changeait d'expression selon le progrès de la cérémonie. De tendre et caressant qu'il était d'abord, il prit un air de dédain et de mécontentement comme de ne pas avoir été compris.

Je fis un effort suffisant pour arracher une montagne, pour m'écrier que je ne voulais pas être prêtre ; mais je ne pus en venir à bout ; ma langue resta clouée à mon palais, et il me fut impossible de traduire ma volonté par le plus léger mouvement négatif. J'étais, tout éveillé, dans un état pareil à celui du cauchemar, où l'on veut crier un mot dont votre vie dépend, sans en pouvoir venir à bout.

Elle parut sensible au martyre que j'éprouvais, et, comme pour m'encourager, elle me lança une oeillette pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant.

Elle me disait: « Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel. « Répands le vin de ce calice, et tu es libre. Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un pavillon d'argent ; car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu, devant qui tant de nobles coeurs répandent des flots d'amour qui n'arrivent pas jusqu'à lui. »

Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque la sonorité, et les phrases que ses yeux m'envoyaient retentissaient au fond de mon coeur comme si une bouche invisible les eût soufflées dans mon âme. Je me sentais prêt à renoncer à Dieu, et cependant mon coeur accomplissait machinalement les formalités de la cérémonie. La belle me jeta un second coup d'oeil si suppliant, si désespéré, que des lames acérées me traversèrent le coeur, que je me sentis plus de glaives dans la poitrine que la mère des douleurs.

C'en était fait, j'étais prêtre. jamais physionomie humaine ne peignit une angoisse aussi poignante ; la jeune fille qui voit tomber son fiancé mort subitement à côté d'elle, la mère auprès du berceau vide de son enfant, Eve assise sur le seuil de la porte du paradis, l'avare qui trouve une pierre à la place de son trésor, le poète qui a laissé rouler dans le feu le manuscrit unique de son plus bel ouvrage, n'ont point un air plus atterré et plus inconsolable. Le sang abandonna complètement sa charmante figure, et elle devint d'une blancheur de marbre ; ses beaux bras tombèrent le long de son corps, comme si les muscles en avaient été dénoués, et elle s'appuya contre un pilier, car ses jambes fléchissaient et se dérobaient sous elle. Pour moi, livide, le front inondé d'une sueur plus sanglante que celle du Calvaire, je me dirigeai en chancelant vers la porte de l'église ; j'étouffais ; les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules, et il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole.

Comme j'allais franchir le seuil, une main s'empara brusquement de la mienne ; une main de femme ! Je n'en avais jamais touché. Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge. C'était elle. « Malheureux ! malheureux ! qu'as-tu fait ? » me dit-elle à voix basse ; puis elle disparut dans la foule. Le vieil évêque passa ; il me regarda d'un air sévère. Je faisais la plus étrange contenance du monde ; je pâlisais, je rougissais, j'avais des éblouissements. Un de mes camarades eut pitié de moi, il me prit et m'emmena ; j'aurais été incapable de retrouver tout seul le chemin du séminaire. Au détour d'une rue, pendant que le jeune prêtre tournait la tête d'un autre côté, un page nègre, bizarrement vêtu, s'approcha de moi, et me remit, sans s'arrêter dans sa course, un petit portefeuille à coins d'or ciselés, en me faisant signe de le cacher ; je le fis glisser dans ma manche et l'y tins jusqu'à ce que je fusse seul dans ma cellule. Je fis sauter le fermoir, il n'y avait que deux feuilles avec ces mots : « Clarimonde, au palais Concini. » J'étais alors si peu au courant des choses de la vie, que je ne connaissais pas Clarimonde, malgré sa célébrité, et que j'ignorais complètement où était situé le palais Concini. Je fis mille conjectures, plus extravagantes les unes que les autres ; mais à la vérité, pourvu que je pusse la revoir, j'étais fort peu inquiet de ce qu'elle pouvait être, grande dame ou courtisane.

Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné ; je ne songai même pas à essayer de l'arracher, tant je sentais que c'était là chose impossible. Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer ; elle m'avait soufflé sa volonté ; je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle. Je faisais mille extravagances, je baisais sur ma main la place qu'elle avait touchée, et je répétais son nom des heures entières. Je n'avais qu'à fermer les yeux pour la voir aussi distinctement que si elle eût été présente en réalité, et je me redisais ces mots, qu'elle m'avait dits sous le portail de l'église : « Malheureux ! malheureux ! qu'as-tu fait ? » Je comprenais toute l'horreur de ma situation, et les côtés funèbres et terribles de l'état que je venais d'embrasser se révélaient clairement à moi. Etre prêtre! c'est-à-dire chaste, ne pas aimer, ne

distinguer ni le sexe ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil !

Et je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde ; mon sang battait avec force dans mes artères ; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait tout d'un coup comme l'aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclôt avec un coup de tonnerre.

Comment faire pour revoir Clarimonde ? Je n'avais aucun prétexte pour sortir du séminaire, ne connaissant personne dans la ville ; je n'y devais même pas rester, et j'y attendais seulement que l'on me désignât la cure que je devais occuper. J'essayai de descendre les barreaux de la fenêtre ; mais elle était à une hauteur effrayante, et n'ayant pas d'échelle, il n'y fallait pas penser. Et d'ailleurs je ne pouvais descendre que de nuit ; et comment me serais-je conduit dans l'inextricable dédale des rues ? Toutes ces difficultés, qui n'eussent rien été pour d'autres, étaient immenses pour moi, pauvre séminariste, amoureux d'hier, sans expérience, sans argent et sans habits.

Ah ! si je n'eusse pas été prêtre, j'aurais pu la voir tous les jours ; j'aurais été son amant, son époux, me disais-je dans mon aveuglement ; au lieu d'être enveloppé dans mon triste suaire, j'aurais des habits de soie et de velours, des chaînes d'or, une épée et des plumes comme les beaux jeunes cavaliers. Mes cheveux, au lieu d'être déshonorés par une large tonsure, se joueraient autour de mon cou en boucles ondoyantes. J'aurais une belle moustache cirée, je serais un vaillant. Mais une heure passée devant un autel, quelques paroles à peine articulées, me retranchaient à tout jamais du nombre des vivants, et j'avais scellé moi-même la pierre de mon tombeau, j'avais poussé de ma main le verrou de ma prison !

Je me mis à la fenêtre. Le ciel était admirablement bleu, les arbres avaient mis leur robe de printemps ; la nature faisait parade d'une joie ironique. La place était pleine de monde ; les uns allaient, les autres venaient ; de jeunes muguetts et de jeunes beautés, couple par couple, se dirigeaient du côté du jardin et des tonnelles. Des compagnons passaient en chantant des refrains à boire ; c'était un mouvement, une vie, un entrain, une gaieté qui faisaient péniblement ressortir mon deuil et ma solitude. Une jeune mère, sur le pas de la porte, jouait avec son enfant ; elle baisait sa petite bouche rose, encore emperlée de gouttes de lait, et lui faisait, en l'agaçant, mille de ces divines puérités que les mères seules savent trouver. Le père, qui se tenait debout à quelque distance, souriait doucement à ce charmant groupe, et ses bras croisés pressaient sa joie sur son cœur. Je ne pus supporter ce spectacle ; je fermai la fenêtre, et je me jetai sur mon lit avec une haine et une jalousie effroyables dans le cœur, mordant mes doigts et ma couverture comme un tigre à jeun depuis trois jours.

Je ne sais pas combien de jours je restai ainsi ; mais, en me retournant dans un mouvement de spasme furieux, j'aperçus l'abbé Sérapion qui se tenait debout au milieu de la chambre et qui me considérait attentivement. J'eus honte de moi-même, et, laissant tomber ma tête sur ma poitrine, je voilai mes yeux avec mes mains.

« Romuald, mon ami, il se passe quelque chose d'extraordinaire en vous, me dit Sérapion au bout de quelques minutes de silence ; votre conduite est vraiment inexplicable ! Vous, si pieux, si calme et si doux, vous vous agitez dans votre cellule comme une

bête fauve. Prenez garde, mon frère, et n'écoutez pas les suggestions du diable ; l'esprit malin, irrité de ce que vous êtes à tout jamais consacré au Seigneur, rôde autour de vous comme un loup ravissant et fait un dernier effort pour vous attirer à lui. Au lieu de vous laisser abattre, mon cher Romuald, faites-vous une cuirasse de prières, un bouclier de mortifications, et combattez vaillamment l'ennemi ; vous le vaincrez. L'épreuve est nécessaire à la vertu et l'or sort plus fin de la coupelle. Ne vous effrayez ni ne vous découragez ; les âmes les mieux gardées et les plus afferemies ont eu de ces moments. Priez, jeûnez, méditez, et le mauvais esprit se retirera. »

Le discours de l'abbé Sérapion me fit rentrer en moi-même, et je devins un peu plus calme. « Je venais vous annoncer votre nomination à la cure de C+++ ; le prêtre qui la possédait vient de mourir, et monseigneur l'évêque m'a chargé d'aller vous y installer ; soyez prêt pour demain. » Je répondis d'un signe de tête que je le serais, et l'abbé se retira. J'ouvris mon missel, et je commençai à lire des prières ; mais ces lignes se confondirent bientôt sous mes yeux ; le fil des idées s'enchevêtra dans mon cerveau, et le volume me glissa des mains sans que j'y prisse garde.

Partir demain sans l'avoir revue ! ajouter encore une impossibilité à toutes celles qui étaient déjà entre nous ! perdre à tout jamais l'espérance de la rencontrer, à moins d'un miracle ! Lui écrire ? par qui ferais-je parvenir ma lettre ? Avec le sacré caractère dont j'étais revêtu, à qui s'ouvrir, se fier ? J'éprouvais une anxiété terrible. Puis, ce que l'abbé Sérapion m'avait dit des artifices du diable me revenait en mémoire ; l'étrangeté de l'aventure, la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, le trouble où elle m'avait jeté, le changement subit qui s'était opéré en moi, ma pitié évanouie en un instant, tout cela prouvait clairement la présence du diable, et cette main satinée n'était peut-être que le gant dont il avait recouvert sa griffe. Ces idées me jetèrent dans une grande frayeur, je ramassai le missel qui de mes genoux était roulé à terre, et je me remis en prières.

Le lendemain, Sérapion me vint prendre ; deux mules nous attendaient à la porte, chargées de nos maigres valises ; il monta l'une et moi l'autre tant que bien que mal. Tout en parcourant les rues de la ville, je regardais à toutes les fenêtres et à tous les balcons si je ne verrais pas Clarimonde ; mais il était trop matin, et la ville n'avait pas encore ouvert les yeux. Mon regard tâchait de plonger derrière les stores et à travers les rideaux de tous les palais devant lesquels nous passions. Sérapion attribuait sans doute cette curiosité à l'admiration que me causait la beauté de l'architecture, car il ralentissait le pas de sa monture pour me donner le temps de voir. Enfin nous arrivâmes à la porte de la ville et nous commençâmes à gravir la colline. Quand je fus tout en haut, je me retournai pour regarder une fois encore les lieux où vivait Clarimonde. L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville ; ses toits bleus et rouges étaient confondus dans une demi-teinte générale, où surnageaient çà et là, comme de blancs flocons d'écume, les fumées du matin. Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur ; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plate-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde.

« Quel est donc ce palais que je vois tout là-bas éclairé d'un rayon du soleil ? » demandai-je à Sérapion. Il mit sa main au-dessus de ses yeux, et, ayant regardé, il me répondit : « C'est l'ancien palais que le prince Concini a donné à la courtisane Clarimonde ; il s'y passe d'effrayantes choses. »

En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit. C'était Clarimonde. Oh ! savait-elle qu'à cette heure, du haut de cet âpre chemin qui m'éloignait d'elle, et que je ne devais plus redescendre, ardent et inquiet, je couvais de l'oeil le palais qu'elle habitait, et qu'un jeu d'ombres de lumière semblait rapprocher de moi, comme pour m'inviter à y entrer en maître ? Sans doute, elle le savait, car son âme était trop sympathiquement liée à la mienne pour n'en point ressentir les moindres ébranlements, et c'était ce sentiment qui l'avait poussée, encore enveloppée de ses voiles de nuit, à monter sur le haut de la terrasse, dans la glaciale rosée du matin.

L'ombre gagna le palais, et ce ne fut plus qu'un océan immobile de toits et de combles où l'on ne distinguait rien qu'une ondulation montueuse. Sérapion toucha sa mule, dont la mienne prit aussitôt l'allure, et un coude du chemin me déroba pour toujours la ville de S..., car je n'y devais pas revenir. Au bout de trois journées de route par des campagnes assez tristes, nous vîmes poindre à travers les arbres le coq du clocher de l'église que je devais desservir ; et après avoir suivi quelques rues tortueuses bordées de chaumières et de courtils, nous nous trouvâmes devant la façade qui n'était pas d'une grande magnificence. Un porche orné de quelques nervures et de deux ou trois piliers de grès grossièrement taillés, un toit en tuiles et des contreforts du même grès que les piliers, c'était tout ; à gauche le cimetière tout plein de hautes herbes, avec une grande croix de fer au milieu ; à droite et dans l'ombre de l'église, le presbytère. C'était une maison d'une simplicité extrême et d'une propreté aride. Nous entrâmes ; quelques poules picotaient sur la terre de rares grains d'avoine ; accoutumées apparemment à l'habit noir des ecclésiastiques, elles ne s'effarouchèrent point de notre présence et se dérangèrent à peine pour nous laisser passer. Un aboi éraillé et enroué se fit entendre, et nous vîmes accourir un vieux chien. C'était le chien de mon prédécesseur. Il avait l'oeil terne, le poil gris et tous les symptômes de la plus haute vieillesse où puisse atteindre un chien. Je le flattai doucement de la main, et il se mit aussitôt à marcher à côté de moi avec un air de satisfaction inexprimable. Une femme assez âgée, et qui avait été la gouvernante de l'ancien curé, vint aussi à notre rencontre, et après m'avoir fait entrer dans une salle basse, me demanda si mon intention était de la garder. Je lui répondis que je la garderais, elle et le chien, et aussi les poules, et tout le mobilier que son maître lui avait laissé à sa mort, ce qui la fit entrer dans un transport de joie, l'abbé Sérapion lui ayant donné sur-le-champ le prix qu'elle en voulait.

Mon installation faite, l'abbé Sérapion retourna au séminaire. Je demurai donc seul et sans autre appui que moi-même. La pensée de Clarimonde recommença à m'obséder, et, quelques efforts que je fisse pour la chasser, je n'y parvenais pas toujours. Un soir, en me promenant dans les allées bordées de buis de mon petit jardin, il me sembla voir à travers la charmille une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer ; mais ce n'était qu'une illusion, et, ayant passé de l'autre côté de l'allée, je n'y trouvai rien qu'une trace de pied sur le sable, si petit qu'on eût dit un pied d'enfant. Le jardin était entouré de murailles très hautes ; j'en visitai tous les coins et recoins, il n'y avait personne. Je n'ai jamais

pu m'expliquer cette circonstance qui, du reste, n'était rien à côté des étranges choses qui me devaient arriver. Je vivais ainsi depuis un an, remplissant avec exactitude tous les devoirs de mon état, priant, jeûnant, exhortant et secourant les malades, faisant l'aumône jusqu'à me retrancher les nécessités les plus indispensables. Mais je sentais au-dedans de moi une aridité extrême, et les sources de la grâce m'étaient fermées. Je ne jouissais pas de ce bonheur que donne l'accomplissement d'une sainte mission ; mon idée était ailleurs, et les paroles de Clarimonde me revenaient souvent sur les lèvres comme une espèce de refrain involontaire. O frère, méditez bien ceci ! Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence si légère, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations : ma vie a été troublée à tout jamais.

Je ne vous retiendrai pas plus longtemps sur ces défaites et sur ces victoires intérieures toujours suivies de rechutes plus profondes, et je passerai sur-le-champ à une circonstance décisive. Une nuit l'on sonna violemment à ma porte. La vieille gouvernante alla ouvrir, et un homme au teint cuivré et richement vêtu, mais selon une mode étrangère, avec un long poignard, se dessina sous les rayons de la lanterne de Barbara. Son premier mouvement fut la frayeur ; mais l'homme la rassura, et lui dit qu'il avait besoin de me voir sur-le-champ pour quelque chose qui concernait mon ministère. Barbara le fit monter. J'allais me mettre au lit. L'homme me dit que sa maîtresse, une très grande dame, était à l'article de la mort et désirait un prêtre. Je répondis que j'étais prêt à le suivre ; je pris avec moi ce qu'il fallait pour l'extrême onction et je descendis en toute hâte. A la porte piaffaient d'impatience deux chevaux noirs comme la nuit, et soufflant sur leur poitrail deux longs flots de fumée. Il me tint l'étrier et m'aida à monter sur l'un, puis il sauta sur l'autre en appuyant seulement une main sur le pommeau de la selle. Il serra les genoux et lâcha les guides à son cheval qui partit comme la flèche. Le mien, dont il tenait la bride, prit aussi le galop et se maintint dans une égalité parfaite. Nous dévorions le chemin ; la terre filait sous nous grise et rayée, et les silhouettes noires des arbres s'enfuyaient comme une armée en déroute. Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur. Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, et si quelqu'un, à cette heure de nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar. Des feux follets traversaient de temps en temps le chemin, et les choucas piaulaient piteusement dans l'épaisseur du bois, où brillaient de loin en loin les yeux phosphoriques de quelques chats sauvages. La crinière des chevaux s'échevelait de plus en plus, la sueur ruisselait sur leurs flancs, et leur haleine sortait bruyante et pressée de leurs narines. Mais, quand il les voyait faiblir, l'écuyer pour les ranimer poussait un cri guttural qui n'avait rien d'humain, et la course recommençait avec furie. Enfin le tourbillon s'arrêta ; une masse noire piquée de quelques points brillants se dressa subitement devant nous ; les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. Une grande agitation régnait dans le château ; des domestiques avec des torches à la main traversaient les cours en tout sens, et des lumières montaient et descendaient de palier en palier. J'entrevis confusément d'immenses architectures, des colonnes, des arcades, des perrons et des rampes, un luxe de construction tout à fait royal et féérique. Un page nègre, le même qui m'avait donné les tablettes de Clarimonde et que je reconnus à l'instant, me vint aider à descendre, et un majordome, vêtu de velours noir avec une chaîne d'or au col et une canne d'ivoire à la main, s'avança

au-devant de moi. De grosses larmes débordaient de ses yeux et coulaient le long de ses joues sur sa barbe blanche. « Trop tard ! fit-il en hochant la tête, trop tard ! seigneur prêtre ; mais, si vous n'avez pu sauver l'âme, venez veiller le pauvre corps. » Il me prit par le bras et me conduisit à la salle funèbre ; je pleurais aussi fort que lui, car j'avais compris que la morte n'était autre que cette Clarimonde tant et si follement aimée. Un prie-Dieu était disposé à côté du lit ; une flamme bleuâtre voltigeant sur une patère de bronze jetait par toute la chambre un jour faible et douteux, et çà et là faisait papilloter dans l'ombre quelque arête saillante de meuble ou de corniche. Sur la table, dans une urne ciselée, trempait une rose blanche fanée dont les feuilles, à l'exception d'une seule qui tenait encore, étaient toutes tombées au pied du vase comme des larmes odorantes ; un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toute espèce, traînaient sur les fauteuils et faisaient voir que la mort était arrivée dans cette somptueuse demeure à l'improviste et sans se faire annoncer. Je m'agenouillai sans oser jeter les yeux sur le lit, et je me mis à réciter les psaumes avec une grande ferveur, remerciant Dieu qu'il eût mis la tombe entre l'idée de cette femme et moi, pour que je pusse ajouter à mes prières son nom désormais sanctifié. Mais peu à peu cet élan se ralentit, et je tombais en rêverie. Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. Cette pâle lueur avait plutôt l'air d'un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres. Je songeais au singulier hasard qui m'avait fait retrouver Clarimonde au moment où je la perdais pour toujours, et un soupir de regret s'échappa de ma poitrine. Il me sembla qu'on avait soupiré aussi derrière moi, et je me retournai involontairement. C'était l'écho. Dans ce mouvement, mes yeux tombèrent sur le lit de parade qu'ils avaient jusqu'alors évité. Les rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or, laissaient voir la morte couchée tout de son long et les mains jointes sur la poitrine. Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante, que le pourpre sombre de la tenture faisait encore mieux ressortir, et d'une telle finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait de suivre ces belles lignes onduleuses comme le cou d'un cygne que la mort même n'avait pu roidir. On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé.

Je ne pouvais plus y tenir ; cet air d'alcôve m'enivrait, cette fébrile senteur de rose à demi fanée me montait au cerveau, et je marchais à grands pas dans la chambre, m'arrêtant à chaque tour devant l'estrade pour considérer la gracieuse trépassée sous la transparence de son linceul. D'étranges pensées me traversaient l'esprit ; je me figurais qu'elle n'était point morte réellement, et que ce n'était qu'une feinte qu'elle avait employée pour m'attirer dans son château et me conter son amour. Un instant même je crus avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire.

Et puis je me disais : « Est-ce bien Clarimonde ? quelle preuve en ai-je ? Ce page noir ne peut-il être passé au service d'une autre femme ? Je suis bien fou de me désoler et de m'agiter ainsi. » Mais mon cœur me répondit avec un battement : « C'est bien elle, c'est bien elle. » Je me rapprochai du lit, et je regardai avec un redoublement d'attention l'objet de mon incertitude. Vous l'avouerez-vous ? cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus

voluptueusement qu'il n'aurait fallu, et ce repos ressemblait tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé. J'oubliais que j'étais venu là pour un office funèbre, et je m'imaginai que j'étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne se veut point laisser voir. Navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir, je me penchai vers elle et je pris le coin du drap ; je le soulevai lentement en retenant mon souffle de peur de l'éveiller. Mes artères palpitaient avec une telle force, que je les sentais siffler dans mes tempes, et mon front ruisselait de sueur comme si j'eusse remué une dalle de marbre. C'était en effet la Clarimonde telle que je l'avais vue à l'église lors de mon ordination ; elle était aussi charmante, et la mort chez elle semblait une coquetterie de plus. La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable ; ses longs cheveux dénoués, où se trouvaient encore mêlés quelques petites fleurs bleues, faisaient un oreiller à sa tête et protégeaient de leurs boucles la nudité de ses épaules : ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu'auraient pu avoir de trop séduisant, même dans la mort, l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus dont on n'avait pas ôté les bracelets de perles. Je restai longtemps absorbé dans une muette contemplation, et, plus je la regardais, moins je pouvais croire que la vie avait pour toujours abandonné ce beau corps. Je ne sais si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur ; cependant elle était toujours de la plus parfaite immobilité. Je touchai légèrement son bras ; il était froid, mais pas plus froid pourtant que sa main le jour qu'elle avait effleuré la mienne sous le portail de l'église. Je repris ma position, penchant ma figure sur la sienne et laissant pleuvoir sur ses joues la tiède rosée de mes larmes. Ah ! quel sentiment amer de désespoir et d'impuissance ! quelle agonie que cette veille ! j'aurais voulu pouvoir ramasser ma vie en un monceau pour la lui donner et souffler sur sa dépouille glacée la flamme qui me dévorait. La nuit s'avavançait, et, sentant approcher le moment de la séparation éternelle, je ne pus me refuser cette triste et suprême douceur de déposer un baiser sur les lèvres mortes de celle qui avait eu tout mon amour. Ô prodige ! un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la pression de la mienne : ses yeux s'ouvrirent et reprirent un peu d'éclat, elle fit un soupir, et, décroisant ses bras, elle les passa derrière mon cou avec un air de ravissement ineffable. « Ah ! c'est toi, Romuald, » dit-elle d'une voix languissante et douce comme les dernières vibrations d'une harpe ; que fais-tu donc ? Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte ; mais maintenant nous sommes fiancés, je pourrai te voir et aller chez toi. Adieu, Romuald, adieu ! je t'aime ; c'est tout ce que je voulais te dire, et je te rends la vie que tu as rappelée sur moi une minute avec ton baiser ; à bientôt. »

Sa tête retomba en arrière, mais elle m'entourait toujours de ses bras comme pour me retenir. Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l'âme de Clarimonde. La lampe s'éteignit et je tombai évanoui sur le sein de la belle morte. Quand je revins à moi, j'étais couché sur mon lit, dans ma petite chambre de presbytère, et le vieux chien de l'ancien curé léchait ma main allongée hors de la couverture. Barbara s'agitait dans

la chambre avec un tremblement sénile, ouvrant et fermant des tiroirs, ou remuant des poudres dans des verres. En me voyant ouvrir les yeux, la vieille poussa un cri de joie, le chien jappa et frétille de la queue ; mais j'étais si faible, que je ne pus prononcer une seule parole ni faire aucun mouvement. J'ai su depuis que j'étais resté trois jours ainsi, ne donnant d'autre signe d'existence qu'une respiration presque insensible. Ces trois jours ne comptent pas dans ma vie, et je ne sais où mon esprit était allé pendant tout ce temps ; je n'en ai gardé aucun souvenir. Barbara m'a conté que le même homme au teint cuivré, qui m'était venu chercher pendant la nuit, m'avait ramené le matin dans une litière fermée et s'en était retourné aussitôt. Dès que je pus rappeler mes idées, je repassai en moi-même toutes les circonstances de cette nuit fatale. D'abord je pensai que j'avais été le jouet d'une illusion magique ; mais des circonstances réelles et palpables détruisirent bientôt cette supposition. Je ne pouvais croire que j'avais rêvé, puisque Barbara avait vu comme moi l'homme aux deux chevaux noirs et qu'elle en décrivait l'ajustement et la tournure avec exactitude. Cependant personne ne connaissait dans les environs un château auquel s'appliquât la description du château où j'avais retrouvé Clarimonde. Un matin je vis entrer l'abbé Sérapion. Barbara lui avait mandé que j'étais malade, et il était accouru en toute hâte. Quoique cet empressement démontrât de l'affection et de l'intérêt pour ma personne, sa visite ne me fit pas le plaisir qu'elle m'aurait dû faire. L'abbé Sérapion avait dans le regard quelque chose de pénétrant et d'inquisiteur qui me gênait. Je me sentais embarrassé et coupable devant lui. Le premier il avait découvert mon trouble intérieur, et je lui en voulais de sa clairvoyance. Tout en me demandant des nouvelles de ma santé d'un ton hypocritement mielleux, il fixait sur moi ses deux jaunes prunelles de lion et plongeait comme une sonde ses regards dans mon âme. Puis il me fit quelques questions sur la manière dont je dirigeais ma cure, si je m'y plaisais, à quoi je passais le temps que mon ministère me laissait libre, si j'avais fait quelques connaissances parmi les habitants du lieu, quelles étaient mes lectures favorites, et mille autres détails semblables. Je répondais à tout cela le plus brièvement possible, et lui-même, sans attendre que j'eusse achevé, passait à autre chose. Cette conversation n'avait évidemment aucun rapport avec ce qu'il voulait dire. Puis, sans préparation aucune, et comme une nouvelle dont il se souvenait à l'instant et qu'il eût craint d'oublier ensuite, il me dit d'une voix claire et vibrante qui résonna à mon oreille comme les trompettes du jugement dernier: « La grande courtisane Clarimonde est morte dernièrement, à la suite d'une orgie qui a duré huit jours et huit nuits. C'a été quelque chose d'infinalement splendide. On a renouvelé là les abominations des festins de Balthazar et de Cléopâtre. Dans quel siècle vivons-nous, bon Dieu ! Les convives étaient servis par des esclaves basanés parlant un langage inconnu et qui m'ont tout l'air de vrais démons ; la livrée du moindre d'entre eux eût pu servir de gala à un empereur. Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de biens étranges histoires, et tous ses amants ont fini d'une manière misérable ou violente. On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne. »

Il se tut et m'observa plus attentivement que jamais, pour voir l'effet que ses paroles avaient produit sur moi. Je n'avais pu me défendre d'un mouvement en entendant nommer Clarimonde, et cette nouvelle de sa mort, outre la douleur qu'elle me causait par son étrange coïncidence avec la scène nocturne dont j'avais été témoin, me jeta dans un trouble et un effroi qui parurent sur ma figure, quoi que je fisse pour m'en rendre maître. Sérapion me jeta un coup d'oeil inquiet et sévère ; puis il me dit : « Mon fils, je dois vous en avertir, vous avez le pied levé sur un abîme, prenez garde d'y tomber. Satan a la griffe longue, et

les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte. Que Dieu veille sur vous, Romuald ! »

Après avoir dit ces mots, Sérapion regagna la porte à pas lents, et je ne le revis plus ; car il partit pour S+++ presque aussitôt.

J'étais entièrement rétabli et j'avais repris mes fonctions habituelles. Le souvenir de Clarimonde et les paroles du vieil abbé étaient toujours présents à mon esprit; cependant aucun événement extraordinaire n'était venu confirmer les prévisions funèbres de Sérapion, et je commençais à croire que ses craintes et mes terreurs étaient trop exagérées; mais une nuit je fis un rêve. J'avais à peine bu les premières gorgées du sommeil, que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec un bruit éclatant ; je me soulevai brusquement sur le coude, et je vis une ombre de femme qui se tenait debout devant moi. Je reconnus sur-le-champ Clarimonde. Elle portait à la main une petite lampe de la forme de celles qu'on met dans les tombeaux, dont la lueur donnait à ses doigts effilés une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu. Elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine, comme honteuse d'être si peu vêtue, mais sa petite main n'y suffisait pas ; elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même ; seulement l'éclat vert de ses prunelles était un peu amorti, et sa bouche, si vermeille autrefois, n'était plus teintée que d'un rose faible et tendre presque semblable à celui de ses joues. Les petites fleurs bleues que j'avais remarquées dans ses cheveux étaient tout à fait sèches et avaient presque perdu toutes leurs feuilles ; ce qui ne l'empêchait pas d'être charmante, si charmante que, malgré la singularité de l'aventure et la façon inexplicable dont elle était entrée dans la chambre, je n'eus pas un instant de frayeur.

Elle posa la lampe sur la table et s'assit sur le pied de mon lit, puis elle me dit en se penchant vers moi avec cette voix argentine et veloutée à la fois que je n'ai connue qu'à elle : « Je me suis bien fait attendre, mon cher Romuald, et tu as dû croire que je t'avais oublié. Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu : il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre. Ah ! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage ! Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller ! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte ! Tiens ! le dedans de mes pauvres mains en est tout meurtri. Baise-les pour les guérir, cher amour ! » Elle m'appliqua l'une après l'autre les paumes froides de ses mains sur la bouche; je les baisai en effet plusieurs fois, et elle me regardait faire avec un sourire d'ineffable complaisance.

Je l'avoue à ma honte, j'avais totalement oublié les avis de l'abbé Sérapion et le caractère dont j'étais revêtu. J'étais tombé sans résistance et au premier assaut. Je n'avais pas même essayé de repousser le tentateur ; la fraîcheur de la peau de Clarimonde pénétrait la mienne, et je me sentais courir sur le corps de voluptueux frissons. La pauvre enfant ! malgré tout ce

que j'en ai vu, j'ai peine à croire encore que ce fût un démon ; du moins elle n'en avait pas l'air, et jamais Satan n'a mieux caché ses griffes et ses cornes. Elle avait repleyé ses talons sous elle et se tenait accroupie sur le bord de la couchette dans une position pleine de coquetterie nonchalante. De temps en temps elle passait sa petite main à travers mes cheveux et les roulait en boules comme pour essayer à mon visage de nouvelles coiffures. Je me laissais faire avec la plus coupable complaisance, et elle accompagnait tout cela du plus charmant babillage. Une chose remarquable, c'est que je n'éprouvais aucun étonnement d'une aventure aussi extraordinaire, et, avec cette facilité que l'on a dans la vision d'admettre comme fort simples les événements les plus bizarres, je ne voyais rien là que de parfaitement naturel.

« Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve, et je t'ai aperçu dans l'église au fatal moment ; j'ai dit tout de suite : " C'est lui ! " Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais en toi, que j'avais et que je devais avoir pour toi ; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa cour. Tu restas impassible et tu me préféras ton Dieu.

« Ah ! que je suis jalouse de Dieu, que tu as aimé et que tu aimes encore plus que moi ! Malheureuse, malheureuse que je suis ! je n'aurai jamais ton coeur à moi toute seule, moi que tu as ressuscitée d'un baiser, Clarimonde la morte, qui force à cause de toi les portes du tombeau et qui vient te consacrer une vie qu'elle n'a reprise que pour te rendre heureux ! »

Toutes ces paroles étaient entrecoupées de caresses délirantes qui étourdirent mes sens et ma raison au point que je ne craignis point pour la consoler de proférer un effroyable blasphème, et lui dire que je l'aimais autant que Dieu.

Ses prunelles se ravivèrent et brillèrent comme des chrysoprases. « Vrai ! bien vrai ! autant que Dieu ! dit-elle en m'enlaçant dans ses beaux bras. Puisque c'est ainsi, tu viendras avec moi, tu me suivras où je voudrai. Tu laisseras tes vilains habits noirs. Tu seras le plus fier et le plus envié des cavaliers, tu seras mon amant. Etre l'amant avoué de Clarimonde, qui a refusé un pape, c'est beau, cela ! Ah ! la bonne vie bien heureuse, la belle existence dorée que nous mènerons ! Quand partons-nous, mon gentilhomme ?

-- Demain ! demain ! m'écriai-je dans mon délire.

-- Demain, soit ! reprit-elle. J'aurai le temps de changer de toilette, car celle-ci est un peu succincte et ne vaut rien pour le voyage.

Il faut aussi que j'aie avertir mes gens qui me croient sérieusement morte et qui se désolent tant qu'ils peuvent. L'argent, les habits, les voitures, tout sera prêt ; je te viendrai prendre à cette heure-ci. Adieu, cher coeur. » Et elle effleura mon front du bout de ses lèvres. La lampe s'éteignit, les rideaux se refermèrent, et je ne vis plus rien ; un sommeil de plomb, un sommeil sans rêve s'appesantit sur moi et me tint engourdi jusqu'au lendemain matin. Je me réveillai plus tard que de coutume, et le souvenir de cette singulière vision m'agita toute la journée ; je finis par me persuader que c'était une pure vapeur de mon imagination échauffée. Cependant les sensations avaient été si vives, qu'il était difficile de croire qu'elles n'étaient pas réelles, et ce ne fut pas sans quelque appréhension de ce qui allait arriver que je me mis au lit, après avoir prié Dieu d'éloigner de moi les mauvaises pensées et de protéger la chasteté de mon sommeil.

Je m'endormis bientôt profondément, et mon rêve se continua. Les rideaux s'écartèrent, et je vis Clarimonde, non pas, comme la première fois, pâle dans son pâle suaire et les violettes de la mort sur les joues, mais gaie, leste et pimpante, avec un superbe habit de voyage en velours vert orné de ganses d'or et retroussé sur le côté pour laisser voir une jupe de satin. Ses cheveux blonds s'échappaient en grosses boucles de dessous un large chapeau de feutre noir chargé de plumes blanches capricieusement contournées ; elle tenait à la main une petite cravache terminée par un sifflet d'or. Elle m'en toucha légèrement et me dit : « Eh bien ! beau dormeur, est-ce ainsi que vous faites vos préparatifs ? Je comptais vous trouver debout. Levez-vous bien vite, nous n'avons pas de temps à perdre. » Je sautai à bas du lit.

« Allons, habillez-vous et partons, dit-elle en me montrant du doigt un petit paquet qu'elle avait apporté ; les chevaux s'ennuient et rongent leur frein à la porte. Nous devrions être à dix lieues d'ici. »

Je m'habillai en hâte, et elle me tendait elle-même les pièces du vêtement, en riant aux éclats de ma gaucherie, et en m'indiquant leur usage quand je me trompais. Elle donna du tour à mes cheveux, et, quand ce fut fait, elle me tendit un petit miroir de poche en cristal de Venise, bordé d'un filigrane d'argent, et me dit : « Comment te trouves-tu ? Veux-tu me prendre à ton service comme valet de chambre ? »

Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirais la puissance de quelques aunes d'étoffe taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau, et au bout de dix minutes, j'étais passablement fat.

Je fis quelques tours par la chambre pour me donner de l'aisance. Clarimonde me regardait d'un air de complaisance maternelle et paraissait très contente de son oeuvre. « Voilà bien assez d'enfantillage ; en route mon cher Romuald ! nous allons loin et nous n'arriverons pas. » Elle me prit la main et m'entraîna. Toutes les portes s'ouvraient devant elle aussitôt qu'elle les touchait, et nous passâmes devant le chien sans l'éveiller.

A la porte nous trouvâmes Margheritone ; c'était l'écuyer qui m'avait déjà conduit ; il tenait en bride trois chevaux noirs comme les premiers, un pour moi, un pour lui, un pour Clarimonde. Il fallait que ces chevaux fussent des genets d'Espagne, nés de juments fécondées par le zéphyr ; car ils allaient aussi vite que le vent, et la lune, qui s'était levée à notre départ pour nous éclairer, roulait dans le ciel comme une roue détachée de son char ; nous la voyions à notre droite sauter d'arbre en arbre et s'essouffler pour courir après nous. Nous arrivâmes bientôt dans une plaine où, auprès d'un bosquet d'arbres, nous attendait une voiture attelée de quatre vigoureuses bêtes ; nous y montâmes, et les postillons leur firent prendre un galop insensé. J'avais un bras passé derrière la taille de Clarimonde et une de ses mains ployée dans la mienne ; elle appuyait sa tête à mon épaule, et je sentais sa gorge demi-nue frôler mon bras. Jamais je n'avais éprouvé un bonheur aussi vif. J'avais oublié tout en ce moment-là, et je ne me souvenais pas plus d'avoir été prêtre que de ce que j'avais fait dans le sein de ma mère, tant était grande la fascination que l'esprit malin exerçait sur moi. A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux

hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. Malgré l'étrangeté de cette position, je ne crois pas avoir un seul instant touché à la folie. J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux existences. Seulement, il y avait un fait absurde que je ne pouvais m'expliquer : c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents. C'était une anomalie dont je ne me rendais pas compte, soit que je crusse être le curé du petit village de +++, ou *il signor Romualdo*, amant en titre de Clarimonde.

Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise ; je n'ai pu encore bien démêler ce qu'il y avait d'illusion et de réalité dans cette bizarre aventure. Nous habitons un grand palais de marbre sur le Canaletto, plein de fresques et de statues, avec deux Titiens du meilleur temps dans la chambre à coucher de Clarimonde, un palais digne d'un roi. Nous avons chacun notre gondole et nos barcarolles à notre livrée, notre chambre de musique et notre poète. Clarimonde entendait la vie d'une grande manière, et elle avait un peu de Cléopâtre dans sa nature. Quant à moi, je menais un train de fils de prince, et je faisais une poussière comme si j'eusse été de la famille de l'un des douze apôtres ou des quatre évangélistes de la sérénissime république ; je ne me serais pas détourné de mon chemin pour laisser passer le doge, et je ne crois pas que, depuis Satan qui tomba du ciel, personne ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi. J'allais au Ridotto, et je jouais un jeu d'enfer. Je voyais la meilleure société du monde, des fils de famille ruinés, des femmes de théâtre, des escrocs, des parasites et des spadassins. Cependant, malgré la dissipation de cette vie, je restai fidèle à la Clarimonde. Je l'aimais éperdument. Elle eût réveillé la satiété même et fixé l'inconstance. Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire. Elle me rendait mon amour au centuple, et c'est en vain que les jeunes patriciens et même les vieux du conseil des Dix lui firent les plus magnifiques propositions. Un Foscari alla même jusqu'à lui proposer de l'épouser ; elle refusa tout. Elle avait assez d'orgueil ; elle ne voulait plus que de l'amour, un amour jeune, pur, éveillé par elle, et qui devait être le premier et le dernier. J'aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour. Rassuré par l'habitude d'être avec elle, je ne songeais presque plus à la façon étrange dont j'avais fait connaissance avec Clarimonde. Cependant, ce qu'en avait dit l'abbé Sérapion me revenait quelquefois en mémoire et ne laissait pas que de me donner de l'inquiétude.

Depuis quelque temps la santé de Clarimonde n'était pas aussi bonne ; son teint s'amortissait de jour en jour. Les médecins qu'on fit venir n'entendaient rien à sa maladie, et ils ne savaient qu'y faire. Ils prescrivirent quelques remèdes insignifiants et ne revinrent plus. Cependant elle pâlassait à vue d'oeil et devenait de plus en plus froide. Elle était presque aussi

blanche et aussi morte que la fameuse nuit dans le château inconnu. Je me désolais de la voir aussi lentement dépérir. Elle, touchée de ma douleur, me souriait doucement et tristement avec le sourire fatal des gens qui savent qu'ils vont mourir.

Un matin, j'étais assis auprès de son lit, et je déjeunais sur une petite table pour ne la pas quitter d'une minute. En coupant un fruit, je me fis par hasard au doigt une entaille assez profonde. Le sang partit aussitôt en filets pourpres, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté. Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin de Xérès ou de Syracuse ; elle clignait les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes était devenue oblongue au lieu de ronde. De temps à autre elle s'interrompait pour me baiser la main, puis elle recommençait à presser de ses lèvres les lèvres de la plaie pour en faire sortir encore quelques gouttes rouges. Quand elle vit que le sang ne venait plus, elle se releva l'oeil humide et brillant, plus rose qu'une aurore de mai, la figure pleine, la main tiède et moite, enfin plus belle que jamais et dans un état de parfaite santé.

« Je ne mourrai pas ! je ne mourrai pas ! dit-elle à moitié folle de joie et en se pendant à mon cou ; je pourrai t'aimer encore longtemps. Ma vie est dans la tienne, et tout ce qui est moi vient de toi. Quelques gouttes de ton riche et noble sang, plus précieux et plus efficace que tous les élixirs du monde, m'ont rendu l'existence. »

Cette scène me préoccupa longtemps et m'inspira d'étranges doutes à l'endroit de Clarimonde, et le soir même, lorsque le sommeil m'eut ramené à mon presbytère, je vis l'abbé Sérapion plus grave et plus soucieux que jamais. Il me regarda attentivement et me dit : « Non content de perdre votre âme, vous voulez aussi perdre votre corps. Infortuné jeune homme, dans quel piège êtes-vous tombé ! » Le ton dont il me dit ce peu de mots me frappa vivement ; mais, malgré sa vivacité, cette impression fut bientôt dissipée, et mille autres soins l'effacèrent de mon esprit. Cependant, un soir, je vis dans ma glace, dont elle n'avait pas calculé la perfide position, Clarimonde qui versait une poudre dans la coupe de vin épicé qu'elle avait coutume de préparer après le repas. Je pris la coupe, je feignis d'y porter mes lèvres, et je la posai sur quelque meuble comme pour l'achever plus tard à mon loisir, et, profitant d'un instant où la belle avait le dos tourné, j'en jetai le contenu sous la table ; après quoi je me retirai dans ma chambre et je me couchai, bien déterminé à ne pas dormir et à voir ce que tout cela deviendrait. Je n'attendis pas longtemps ; Clarimonde entra en robe de nuit, et, s'étant débarrassée de ses voiles, s'allongea dans le lit auprès de moi. Quand elle se fut bien assurée que je dormais, elle découvrit mon bras et tira une épingle d'or de sa tête ; puis elle se mit à murmurer à voix basse : « Une goutte, rien qu'une petite goutte rouge, un rubis au bout de mon aiguille!... Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure... Ah ! pauvre amour, ton beau sang d'une couleur pourpre si éclatante, je vais le boire. Dors, mon seul bien ; dors, mon dieu, mon enfant ; je ne te ferai pas de mal, je ne prendrai de ta vie que ce qu'il faudra pour ne pas laisser éteindre la mienne. Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines ; mais depuis que je te connais, j'ai tout le monde en horreur... Ah ! le beau bras ! comme il est rond ! comme il est blanc ! Je n'oserai jamais piquer cette jolie veine bleue. » Et, tout en disant cela, elle pleurait, et je sentais pleuvoir ses larmes sur mon bras qu'elle tenait entre ses mains.

Enfin elle se décida, me fit une petite piqûre avec son aiguille et se mit à pomper le sang qui en coulait. Quoiqu'elle en eût bu à peine quelques gouttes, la crainte dem'épuiser la prenant, elle m'entoura avec soin le bras d'une petite bandelette après avoir frotté la plaie d'un onguent qui la cicatrisa sur-le-champ.

Je ne pouvais plus avoir de doutes, l'abbé Sérapion avait raison. Cependant, malgré cette certitude, je ne pouvais m'empêcher d'aimer Clarimonde, et je lui aurais volontiers donné tout le sang dont elle avait besoin pour soutenir son existence factice. D'ailleurs, je n'avais pas grand-peur ; la femme me répondait du vampire, et ce que j'avais entendu et vu me rassurait complètement ; j'avais alors des veines plantureuses qui ne se seraient pas de sitôt épuisées, et je ne marchandais pas ma vie goutte à goutte. Je me serais ouvert le bras moi-même et je lui aurais dit : « Bois ! et que mon amour s'infilte dans ton corps avec mon sang ! » J'évitais de faire la moindre allusion au narcotique qu'elle m'avait versé et à la scène de l'aiguille, et nous vivions dans le plus parfait accord. Pourtant mes scrupules de prêtre me tourmentaient plus que jamais, et je ne savais quelle macération nouvelle inventer pour mater et mortifier ma chair. Quoique toutes ces visions fussent involontaires et que je n'y participasse en rien, je n'osais pas toucher le Christ avec des mains aussi impures et un esprit souillé par de pareilles débauches réelles ou rêvées. Pour éviter de tomber dans ces fatigantes hallucinations, j'essayais de m'empêcher de dormir, je tenais mes paupières ouvertes avec les doigts et je restais debout le long des murs, luttant contre le sommeil de toutes mes forces ; mais le sable de l'assoupissement me roulait bientôt dans les yeux, et, voyant que toute lutte était inutile, je laissais tomber les bras de découragement et de lassitude, et le courant me entraîna vers les rêves perfides. Sérapion me faisait les plus véhémentes exhortations, et me reprochait durement ma mollesse et mon peu de ferveur. Un jour que j'avais été plus agité qu'à l'ordinaire, il me dit : « Pour vous débarrasser de cette obsession, il n'y a qu'un moyen, et, quoiqu'il soit extrême, il le faut employer : aux grands maux les grands remèdes. Je sais où Clarimonde a été enterrée ; il faut que nous la déterrions et que vous voyiez dans quel état pitoyable est l'objet de votre amour ; vous ne serez plus tenté de perdre votre âme pour un cadavre immonde dévoré de vers et près de tomber en poudre ; cela vous fera assurément rentrer en vous-même. » Pour moi, j'étais si fatigué de cette double vie, que j'acceptai : voulant savoir, une fois pour toutes, qui du prêtre ou du gentilhomme était dupe d'une illusion, j'étais décidé à tuer au profit de l'un ou de l'autre un des deux hommes qui étaient en moi ou à les tuer tous les deux, car une pareille vie ne pouvait durer. L'abbé Sérapion se munit d'une pioche, d'un levier et d'une lanterne, et à minuit nous nous dirigeâmes vers le cimetière de +++, dont il connaissait parfaitement le gisement et la disposition. Après avoir porté la lumière de la lanterne sourde sur les inscriptions de plusieurs tombeaux, nous arrivâmes enfin à une pierre à moitié cachée par les grandes herbes et dévorée de mousses et de plantes parasites, où nous déchiffrâmes ce commencement d'inscription :

Ici gît Clarimonde
Qui fut de son vivant
La plus belle du monde.

.....

« C'est bien ici », dit Sérapion, et, posant à terre sa lanterne, il glissa la pince dans l'interstice de la pierre et commença à la soulever. La pierre céda, et il se mit à l'ouvrage avec la pioche. Moi, je le regardais faire, plus noir et plus silencieux que la nuit elle-même ; quant à lui, courbé sur son oeuvre funèbre, il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air d'un râle d'agonisant. C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de très rassurant. Je me sentais perler sur les membres une sueur glaciale, et mes cheveux se redressaient douloureusement sur ma tête ; je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisît en poudre. Les hiboux perchés sur les cyprès, inquiétés par l'éclat de la lanterne, en venaient fouetter lourdement la vitre avec leurs ailes poussiéreuses, en jetant des gémissements plaintifs ; les renards glapissaient dans le lointain, et mille bruits sinistres se dégageaient du silence. Enfin la pioche de Sérapion heurta le cercueil dont les planches retentirent avec un bruit sourd et sonore, avec ce terrible bruit que rend le néant quand on y touche ; il en renversa le couvercle, et j'aperçus Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes ; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds. Une petite goutte rouge brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée. Sérapion, à cette vue, entra en fureur : « Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or ! » et il aspergea d'eau bénite le corps et le cercueil sur lequel il traça la forme d'une croix avec son goupillon. La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés. « Voilà votre maîtresse, seigneur Romuald, dit l'inexorable prêtre en me montrant ces tristes dépouilles, serez-vous encore tenté d'aller vous promener au Lido et à Fusine avec votre beauté ? » Je baissai la tête ; une grande ruine venait de se faire au-dedans de moi. Je retournai à mon presbytère, et le seigneur Romuald, amant de Clarimonde, se sépara du pauvre prêtre, à qui il avait tenu pendant si longtemps une si étrange compagnie. Seulement, la nuit suivante, je vis Clarimonde ; elle me dit, comme la première fois sous le portail de l'église : « Malheureux ! malheureux ! qu'as-tu fait ? Pourquoi as-tu écouté ce prêtre imbécile ? n'étais-tu pas heureux ? et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant ? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras. »

Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus. Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien. Voilà, frère, l'histoire de ma jeunesse. Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité.

Théophile Gautier. « La morte amoureuse ». Publié pour la première fois dans la *Chronique de Paris*, sous le titre *Les Amours d'une morte*, les 23 et 26 juin 1836.

La narratologie

Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque
Université du Québec à Trois-Rivières
lucie_guillemette@uqtr.ca

Pour bien cerner l'apport de la narratologie, il importe de saisir la distinction entre trois entités fondamentales : l'histoire, le récit et la narration. Globalement, l'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, c'est-à-dire le narrateur, et dont la représentation finale engendre un récit. De fait, la narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée.

L'étude du discours du récit vise à dégager les principes communs de composition des textes, principes qui tendent à l'universalité. On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration. Ces relations prennent forme, notamment, au sein de quatre catégories analytiques : le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps.

2. THÉORIE

2.1 ORIGINE ET FONCTION

Les travaux de Gérard Genette (1972 et 1983) s'inscrivent dans la continuité des recherches allemandes et anglo-saxonnes, et se veulent à la fois un aboutissement et un renouvellement de ces critiques narratologiques. Rappelons que l'analyse interne, à l'instar de toute analyse sémiotique, présente deux caractéristiques. D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits.

À l'aide d'une typologie rigoureuse, Genette établit une poétique narratologique, susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés. Selon lui, tout texte laisse transparaître des traces de la narration, dont l'examen permettra d'établir de façon précise l'organisation du récit. L'approche préconisée se situe, évidemment, en deçà du seuil de l'interprétation et s'avère plutôt une assise solide, complémentaire des autres recherches en sciences humaines, telles que la sociologie, l'histoire littéraire, l'ethnologie et la psychanalyse.

REMARQUE : LA NARRATOLOGIE : ENTRE LE TEXTUALISME ET LA PRAGMATIQUE

Prenant la forme d'une typologie du récit, la narratologie élaborée par Gérard Genette se pose aux yeux de maints spécialistes de la question comme un appareil de lecture marquant une étape importante dans le développement de la théorie littéraire et de l'analyse du discours. En faisant de la voix narrative une notion autour de laquelle s'articulent toutes les autres catégories, l'auteur

fait du contexte de production d'un récit une donnée fondamentale.

2.2 LE MODE NARRATIF

L'écriture d'un texte implique des choix techniques qui engendreront un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. C'est ainsi que le récit met en œuvre, entre autres, des effets de distance afin de créer un mode narratif précis, qui gère la « régulation de l'information narrative » fournie au lecteur (1972 : 184). Selon le théoricien, tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur.

Pour Genette, donc, un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une *instance narrative*. « Le récit ne “ représente ” pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. » (1983 : 29). Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent.

2.2.1 LA DISTANCE

L'étude du mode narratif implique l'observation de la distance entre le narrateur et l'histoire. La distance permet de connaître le degré de précision du récit et l'exactitude des informations véhiculées. Que le texte soit récit d'événements (on raconte ce que fait le personnage) ou récit de paroles (on raconte ce que dit ou pense le personnage), il y a quatre types de discours qui révèlent progressivement la distance du narrateur vis-à-vis le texte (1972 : 191) :

1. *Le discours narrativisé* : Les paroles ou les actions du personnage sont intégrées à la narration et sont traitées comme tout autre événement (+ + distant).

Exemple : *Il s'est confié à son ami ; il lui a appris le décès de sa mère.*

2. *Le discours transposé, style indirect* : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, qui les présente selon son interprétation (+ distant).

Exemple : *Il s'est confié à son ami ; il lui a dit que sa mère était décédée.*

3. *Le discours transposé, style indirect libre* : Les paroles ou les actions du personnage sont rapportées par le narrateur, mais sans l'utilisation d'une conjonction de subordination (- distant).

Exemple : *Il s'est confié à son ami : sa mère est décédée.*

4. *Le discours rapporté* : Les paroles du personnage sont citées littéralement par le narrateur (- - distant).

Exemple : *Il s'est confié à son ami. Il lui a dit : « Ma mère est décédée. »*

2.2.2 FONCTIONS DU NARRATEUR

À partir de la notion de distance narrative, Genette expose les fonctions du narrateur en tant que telles (1972 : 261). En effet, il répertorie cinq fonctions qui exposent également le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication voulue.

1. *La fonction narrative* : La fonction narrative est une fonction de base. Dès qu'il y a un récit, le narrateur, présent ou non dans le texte, assume ce rôle (impersonnalité).

2. *La fonction de régie* : Le narrateur exerce une fonction de régie lorsqu'il commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire (implication).

3. *La fonction de communication* : Le narrateur s'adresse directement au narrataire, c'est-à-dire au lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui (implication).

4. *La fonction testimoniale* : Le narrateur atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis les événements, ses sources d'informations, etc. Cette fonction apparaît également lorsque le narrateur exprime ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle (implication).

5. *La fonction idéologique* : Le narrateur interrompt son histoire pour apporter un propos didactique, un savoir général qui concerne son récit (implication).

Le mode narratif de la *diégésis* s'exprime donc à différents degrés, selon l'effacement ou la représentation perceptible du narrateur au sein de son récit. Ces effets de distance entre la narration et l'histoire, notamment, permettent au narrataire d'évaluer l'information narrative apportée, « comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare [...] ». » (1972 : 184)

2.3 L'INSTANCE NARRATIVE

L'instance narrative se veut l'articulation entre (1) la voix narrative (*qui parle ?*), (2) le temps de la narration (*quand raconte-t-*

on, par rapport à l'histoire ?) et (3) la perspective narrative (*par qui perçoit-on ?*). Comme pour le mode narratif, l'étude de l'instance narrative permet de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné.

2.3.1 LA VOIX NARRATIVE

Si le narrateur laisse paraître des traces relatives de sa présence dans le récit qu'il raconte, il peut également acquérir un statut particulier, selon la façon privilégiée pour rendre compte de l'histoire. « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*. » (1972 : 252)

En outre, si ce narrateur homodiégétique agit comme le héros de l'histoire, il sera appelé *autodiégétique*.

2.3.2 LE TEMPS DE LA NARRATION

Le narrateur est toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte. Genette présente quatre types de narration :

1. *La narration ultérieure* : Il s'agit de la position temporelle la plus fréquente. Le narrateur raconte ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné.
2. *La narration antérieure* : Le narrateur raconte ce qui va arriver dans un futur plus ou moins éloigné. Ces narrations prennent souvent la forme de rêves ou de prophéties.
3. *La narration simultanée* : Le narrateur raconte son histoire au moment même où elle se produit.
4. *La narration intercalée* : Ce type complexe de narration allie la narration ultérieure et la narration simultanée. Par exemple, un narrateur raconte, après-coup, ce qu'il a vécu dans la journée, et en même temps, insère ses impressions du moment sur ces mêmes événements.

2.3.3 LA PERSPECTIVE NARRATIVE

Une distinction s'impose entre la voix et la perspective narratives, cette dernière étant le point de vue adopté par le narrateur, ce que Genette appelle la focalisation. « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de " champ ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* [...]. » (1983 : 49) Il s'agit d'une question de perceptions : celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement.

Le narratologue distingue trois types de focalisations :

1. *La focalisation zéro* : Le narrateur en sait plus que les personnages. Il peut connaître les pensées, les faits et les gestes de tous les protagonistes. C'est le traditionnel « narrateur-Dieu ».

2. *La focalisation interne* : Le narrateur en sait autant que le personnage focalisateur. Ce dernier filtre les informations qui sont fournies au lecteur. Il ne peut pas rapporter les pensées des autres personnages.

3. *La focalisation externe* : Le narrateur en sait moins que les personnages. Il agit un peu comme l'œil d'une caméra, suivant les faits et gestes des protagonistes de l'extérieur, mais incapable de deviner leurs pensées.

L'approfondissement des caractéristiques propres à l'instance narrative, autant que celles du mode narratif, permet de clarifier les mécanismes de l'acte de narration et d'identifier précisément les choix méthodologiques effectués par l'auteur pour rendre compte de son histoire. L'utilisation de l'un ou l'autre de ces procédés narratologiques contribue à créer un effet différent chez le lecteur. Par exemple, la mise en scène d'un héros-narrateur (*autodiégétique*), utilisant une narration simultanée et une focalisation interne, et dont les propos seraient fréquemment présentés en discours rapportés, contribuerait sans aucun doute à produire une forte illusion de réalisme et de vraisemblance.

2.4 LES NIVEAUX

Ces divers effets de lecture sont le fait de la variation des niveaux narratifs, traditionnellement appelés les emboîtements. À l'intérieur d'une intrigue principale, l'auteur peut insérer d'autres petits récits enchâssés, racontés par d'autres narrateurs, avec d'autres perspectives narratives. Il s'agit d'une technique plutôt fréquente, permettant de diversifier l'acte de narration et d'augmenter la complexité du récit.

2.4.1 LES RÉCITS EMBOÎTÉS

La narration du récit principal (ou premier) se situe au niveau *extradiégétique*. L'histoire événementielle narrée à ce premier niveau se positionne à un second palier, appelé *intradiegétique*. De fait, si un personnage présent dans cette histoire prend la parole pour raconter à son tour un autre récit, l'acte de sa narration se situera également à ce niveau *intradiegétique*. En revanche, les événements mis en scène dans cette deuxième narration seront *métadiégétiques*.

Exemple (fictif) : *Aujourd'hui, j'ai vu une enseignante s'approcher d'un groupe d'enfants qui s'amusaient. Après quelques minutes, elle a pris la parole : « Les enfants, écoutez bien, je vais vous raconter une incroyable histoire de courage qui est arrivée il y a plusieurs centaines d'années, celle de Marguerite Bourgeois... »*

Le tableau qui suit présente les niveaux narratifs dans un récit.

Les niveaux narratifs dans un récit

OBJETS	NIVEAUX	CONTENUS NARRATIFS
Intrigue principale	<i>Extradiégétique</i>	Narration <i>homodiégétique</i> (« je »)
Histoire événementielle	<i>Intradiégétique</i>	Histoire de l'enseignante et des enfants
Acte de narration secondaire	<i>Intradiégétique</i>	Prise de parole de l'enseignante
Récit emboîté	<i>Métadiégétique</i>	Histoire de Marguerite Bourgeois

2.4.2 LA MÉTALEPSE

Il arrive également que les auteurs utilisent le procédé de la métalepse, qui consiste en la transgression de la frontière entre deux niveaux narratifs en principe étanches, pour brouiller délibérément la frontière entre réalité et fiction. Ainsi la métalepse est-elle une façon de jouer avec les variations de niveaux narratifs pour créer un effet de glissement ou de tromperie. Il s'agit d'un cas où un personnage ou un narrateur situé dans un niveau donné se retrouve mis en scène dans un niveau supérieur, alors que la vraisemblance annihile cette possibilité. « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils [les auteurs] s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (1972 : 245)

Pour reprendre l'exemple précédent, l'intervention du narrateur *homodiégétique* de l'intrigue principale dans l'histoire *métadiégétique* de Marguerite Bourgeois serait un cas de métalepse. Marguerite Bourgeois est une héroïne du 17^{ème} siècle, qui a fondé la Congrégation Notre-Dame, à Montréal, pour l'instruction des jeunes filles. Il est ainsi impossible que le narrateur contemporain (« aujourd'hui ») se retrouve mis en scène dans cette histoire enchâssée, campée en Nouvelle-France.

2.5 LE TEMPS DU RÉCIT

On a vu que le temps de la narration concernait la relation entre la narration et l'histoire : quelle est la position temporelle du narrateur par rapport aux faits racontés ? Genette se penche également sur la question du temps du récit : comment l'histoire est-elle présentée en regard du récit en entier, c'est-à-dire du résultat final ? Une fois de plus, plusieurs choix méthodologiques se posent aux écrivains, qui peuvent varier (1) l'ordre du récit, (2) la vitesse narrative et (3) la fréquence événementielle afin d'arriver au produit escompté. L'emploi calculé de ces techniques permet au narrateur d'identifier les éléments narratifs jugés prioritaires par les auteurs, ainsi que d'observer la structure du texte et son organisation.

2.5.1 L'ORDRE

L'ordre est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Un narrateur peut choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il peut les raconter dans le désordre. Par exemple, le roman policier s'ouvre fréquemment sur un meurtre qu'il faut élucider. On présentera par la suite les événements antérieurs au crime, les faits survenus qui permettent de trouver l'assassin. Ici, l'ordre réel des événements ne correspond pas à leur représentation dans le récit. Le brouillage de l'ordre temporel contribue à produire une intrigue davantage captivante et complexe.

Genette désigne ce désordre chronologique par *anachronie*. Il existe deux types d'anachronie :

1. *L'analepse* : Le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale.

Exemple (fictif) : *Je me suis levée de bonne humeur ce matin. J'avais en tête des souvenirs de mon enfance, alors que maman chantait tous les matins de sa voix rayonnante.*

2. *La prolepse* : Le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale.

Exemple (fictif) : *Que va-t-il m'arriver après cette aventure en Europe ? Jamais plus je ne pourrai voir mes proches de la même façon : je deviendrai sans doute acariâtre et distant.*

Par ailleurs, les analepses et les prolepses peuvent s'observer selon deux facteurs : la *portée* et l'*amplitude*. « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment “ présent », c'est-à-dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude*. » (1972 : 89)

Les anachronies peuvent avoir plusieurs fonctions dans un récit. Si les analepses acquièrent souvent une valeur

explicative, alors que la psychologie d'un personnage est développée à partir des événements de son passé, les prolepses peuvent aussi exciter la curiosité du lecteur en dévoilant partiellement les faits qui surviendront ultérieurement. Ces désordres chronologiques peuvent aussi simplement remplir un rôle contestataire, dans la mesure où l'auteur souhaite bouleverser la représentation linéaire du roman classique.

2.5.2 LA VITESSE NARRATIVE

D'autres effets de lecture peuvent être procurés par la variation de la vitesse narrative. Genette prend appui sur les représentations théâtrales, où la durée de l'histoire événementielle correspond idéalement à la durée de sa narration sur scène. Or, dans les écrits littéraires, le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration en regard des événements racontés. Par exemple, on peut résumer en une seule phrase la vie entière d'un homme, ou on peut raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures.

Le narratologue répertorie quatre mouvements narratifs (1972 : 129) (TR : temps du récit, TH : temps de l'histoire) :

1. *La pause* : TR = n , TH = 0 : L'histoire événementielle s'interrompt pour laisser la place au seul discours narratorial. Les descriptions statiques font partie de cette catégorie.
2. *La scène* : TR = TH : Le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Le dialogue en est un bon exemple.
3. *Le sommaire* : TR < TH : Une partie de l'histoire événementielle est résumée dans le récit, ce qui procure un effet d'accélération. Les sommaires peuvent être de longueur variable.
4. *L'ellipse* : TR = 0 ; TH = n : Une partie de l'histoire événementielle est complètement gardée sous silence dans le récit.

Inutile de préciser que ces quatre types de vitesse narrative peuvent apparaître à des degrés variables. Aussi peuvent-ils se combiner entre eux : une scène dialoguée pourrait elle-même contenir un sommaire, par exemple. L'étude des variations de la vitesse au sein d'un récit permet de constater l'importance relative accordée aux différents événements de l'histoire. Effectivement, si un auteur s'attarde peu, beaucoup ou pas du tout sur un fait en particulier, il y a certainement lieu de s'interroger sur ces choix textuels.

2.5.3 LA FRÉQUENCE ÉVÉNEMENTIELLE

Une dernière notion est à examiner en ce qui concerne le temps du récit. Il s'agit de la fréquence narrative, c'est-à-dire la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit. « Entre ces capacités de " répétition " des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un

système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. » (1972 : 146)

Ces quatre possibilités conduisent à donc à quatre types de relations de fréquence, qui se schématisent par la suite en trois catégories (1972 : 146) :

1. *Le mode singulatif* : 1R / 1H : On raconte une fois ce qui s'est passé une fois.
nR / nH : On raconte *n* fois ce qui s'est passé *n* fois.
2. *Le mode répétitif* : *nR* / 1H : On raconte plus d'une fois ce qui s'est passé une fois.
3. *Le mode itératif* : 1R / *nH* : On raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

Le tableau qui suit constitue une synthèse de la typologie narratologique de Genette.

Synthèse de la typologie narratologique de Genette

CATÉGORIES	ÉLÉMENTS	COMPOSANTES			
ANALYTIQUES	D'ANALYSE				
LE MODE NARRATIF	LA DISTANCE	Discours rapporté	Discours transposé, style indirect	Discours transposé, style indirect libre	Discours
	LES FONCTIONS DU NARRATEUR	Fonction narrative	Fonction de régie	Fonction de testimoniale	Fonction idéologique
L'INSTANCE NARRATIVE	LA VOIX NARRATIVE	Narrateur homodiégétique	Narrateur hétérodiégétique	Narrateur autodiégétique	
	LE TEMPS DE LA NARRATION	Narration ultérieure	Narration antérieure	Narration simultanée	Narration intercalée
	LA PERSPECTIVE NARRATIVE	La focalisation zéro	La focalisation interne	La focalisation externe	
LES NIVEAUX	LES RÉCITS	Extra-	Intra-	Méta-	Méta-méta-

CATÉGORIES	ÉLÉMENTS	COMPOSANTES			
ANALYTIQUESS	D'ANALYSE				
NARRATIFS	EMBOÎTÉS	diégétique	diégétique	diégétique	diégétique, etc.
	LA MÉTALEPSE	Transgression des niveaux narratifs			
LE TEMPS DU	L'ORDRE	L'analepse	La prolepse	La portée	L'amplitude
RÉCIT	LA VITESSE	La pause	La scène	Le sommaire	L'ellipse
	NARRATIVE				
	LA FRÉQUENCE	Mode singulatif	Mode répétitif	Mode itératif	
	ÉVÉNEMENTIELLE				

Rhétorique et littérature

Johann Goeken p. 11-26

<https://doi.org/10.4000/ml.364>

Le terme « rhétorique » provient directement du grec *rhêtorikê* qui signifie « art du discours » ou « art de la parole ». Le mot semble attesté pour la première fois vers 390, chez Alcidamas, dans son discours *Sur les auteurs de discours écrits ou Sur les sophistes*, et chez Platon, dans le *Gorgias*, ce qui ne signifie pas pour autant que ces deux auteurs l'ont inventé. Il devait en effet exister déjà auparavant, tout en étant réservé à un emploi technique, comme le suggère le suffixe « *ikê* »¹. La spécificité du terme, ajoutée au naufrage d'une grande partie de la littérature grecque, explique la distribution de ses occurrences. Quoi qu'il en soit, le dialogue de Platon où le mot apparaît met en scène un personnage historique dont nous savons qu'il vint à Athènes en 427 av. J.-C. Originaire de Léontinoi en Sicile, Gorgias avait en effet été envoyé en ambassade par ses concitoyens pour demander une aide militaire à Athènes contre les attaques de Syracuse qui menaçait Léontinoi et d'autres cités. Conduit devant l'assemblée, Gorgias prononça un discours remarquable, caractérisé par des figures de style qu'on n'avait jamais entendues avant lui, au point que les Athéniens, stupéfaits et charmés, accordèrent les secours demandés².

L'étymologie du nom « rhétorique » et l'anecdote relative à Gorgias indiquent déjà le rôle crucial que les Grecs ont joué dans le domaine concerné. L'Antiquité grecque n'est sûrement pas l'inventrice de l'art de parler, et d'autres civilisations pourraient revendiquer ce titre, mais pour nous Occidentaux il est indéniable que ce sont les Grecs qui ont introduit la notion pour en faire un élément-clé de notre culture. En même temps, en réfléchissant à l'art du discours et en le théorisant, les Anciens nous ont aussi inculqué la suspicion à l'égard de la parole. Encore aujourd'hui, la « rhétorique » est souvent associée au vide, à la malhonnêteté ou à l'emphase. Une telle conception est héritée en particulier de Platon qui, très souvent dans son œuvre, a critiqué la rhétorique pour les dangers qu'elle implique. Dans cette perspective le texte le plus important est précisément le *Gorgias*, qui constitue une attaque féroce contre la rhétorique assimilée à un art de la manipulation.

La présentation qui suit se fonde essentiellement sur Pernot, op. cit. n. 1, mais aussi sur G. Kenn (...)

Il vaut la peine de dépasser ces préjugés, pour expliquer ce qu'est la rhétorique et pour comprendre ce qu'elle apporte aux études littéraires en général en tant qu'outil interprétatif. Dans la première partie de cette étude, nous rappellerons brièvement ce que représente la rhétorique dans l'Antiquité³ ; dans la seconde, seront présentés, à titre d'exemples, deux textes littéraires modernes, dont la lecture atteste la rémanence des stratégies rhétoriques.

Pour comprendre ce qu'est la rhétorique, il est utile d'en rappeler les définitions fournies par les Anciens. Sur ce sujet, un des exposés les plus complets se trouve chez Quintilien qui, au chapitre 15 du livre II de l'Institution oratoire, présente un panorama des définitions possibles.

La rhétorique peut être définie d'abord comme une *ars* ; d'autres y ont vu une pratique (*usus*) ou une vertu (*uirtus*). Il faut être attentif au mot « art » qui désigne, dans l'Antiquité, moins la création artistique qu'une méthode avec des règles destinées à la pratique d'un savoir-faire ou d'un métier. Ainsi, par exemple, pour désigner un traité, qui fait le point sur l'ensemble des procédés rhétoriques, on parle d'*ars* ou de *tekhnê*.

Plus précisément la rhétorique est aussi la *scientia bene dicendi*, c'est-à-dire la science de bien parler, mais aussi de dire le bien. Le terme « scientia » mérite l'attention, car il implique un système de connaissances rationnelles dont la rhétorique est un possible objet parmi d'autres. Le mot « dicendi » est également important car il suggère que l'art en question peut concerner tout type de discours. Quant à l'adverbe « bene », il est d'une polysémie remarquable : il évoque la correction de la langue, l'esthétique des mots, la valeur morale et l'efficacité du discours.

Une troisième définition, plus répandue, fait de la rhétorique la *uis persuadendi*, c'est-à-dire le pouvoir de persuader, et reprend l'expression fameuse du Gorgias : *peithous dêmiourgos* (« ouvrière » ou « productrice de persuasion »)⁴. La rhétorique est ainsi l'art de composer des discours qui emportent la conviction du public. En ce sens, la rhétorique implique un problème moral, parce que l'orateur peut persuader du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, et parce que la rhétorique peut devenir une arme utilisée indifféremment pour le bien et pour le mal.

Ces définitions restent relativement indéterminées dans la mesure où elles ne spécifient ni un genre littéraire ni un domaine précis. Mais elles font comprendre que la rhétorique est la pratique

et la théorie de l'art du discours : « rhétorique », dans le sens plein du terme, implique une technique et une application, et c'est ainsi qu'elle vise à comprendre et à produire de façon contrôlée la persuasion. Il apparaît en outre que la rhétorique a son importance dans la vie publique et qu'elle a partie liée avec la beauté, le goût et la morale. Enfin la rhétorique est une technique efficace qui provoque l'adhésion d'un public. En tant que méthode et savoir-faire, elle suppose des recettes et des trucs, mais aussi une réflexion sur le rôle et sur le fonctionnement de la parole. C'est pourquoi la « rhétorique » concerne aussi bien un discours antique qu'un discours moderne (un discours électoral par exemple)

Du point de vue de la persuasion, il faut rappeler que la rhétorique recourt principalement à deux types de moyens pour parvenir à ses fins : les moyens affectifs et les moyens rationnels.

Les moyens affectifs consistent à jouer avec les affects, à créer des émotions en parlant. Ces émotions sont celles qu'on appelle « passions » au XVIIe siècle, par exemple : la colère, la joie, la compassion, etc. Il s'agit d'exciter l'indignation contre celui qu'on accuse au tribunal ou, au contraire, de susciter la pitié envers celui qu'on défend. Dans ce contexte, la rhétorique joue sur la corde sensible et c'est là une fonction que la littérature reprend à son compte. Ce qui est en jeu, c'est le *pathos*, c'est-à-dire les émotions provoquées dans le public. Mais l'orateur, et en général celui qui tâche d'être persuasif, veut aussi susciter des réactions émotives à l'égard de lui-même. C'est pourquoi l'orateur peut mettre en valeur son expérience, son âge, ses qualités, etc., pour donner de lui-même une image qui suscite la sympathie de l'auditoire (et donc la persuasion). Ici nous parlons de ce que les Anciens appellent l'*êthos*.

Les moyens rationnels sont des moyens logiques, tels que les raisonnements, les arguments auxquels recourt l'orateur pour construire son discours. Dans le cas d'un procès, par exemple, ces arguments peuvent être objectifs ou plus complexes. Parmi les arguments objectifs, l'accusateur peut se référer au texte d'une loi, à un témoin, à un contrat, à des aveux obtenus par la torture et à des serments. Quant aux arguments complexes, ils varient selon la situation envisagée. Par exemple, pour défendre Pâris, qui a provoqué la guerre de Troie en enlevant Héléne, on pourra dire que le fils de Priam est une personne respectable puisqu'il a été choisi comme juge par les trois déesses Héra, Athéna et Aphrodite (dans ce cas on parle d'enthymème fondé sur le *topos* du jugement antérieur). Autre exemple : pour défendre Socrate accusé d'impiété, on dira que le philosophe est accusé d'impiété mais que ce grief ne se vérifie pas si l'on entre dans les détails,

puisqu'on serait bien en peine de dire quel sanctuaire il a profané ou quels dieux reconnus par l'acédie il n'a pas honorés (on parle ici d'enthymème fondé sur le *topos* des parties ou du détail). Il n'est pas question ici de citer beaucoup d'exemples, mais on aura déjà compris que l'argumentation peut être un exercice subtil et complexe, proche du sophisme (par exemple : tous les chats sont mortels ; or Socrate est mortel ; donc Socrate est un chat !). Pour comprendre — au moins schématiquement — ce qu'est précisément la rhétorique, il est possible de distinguer cinq niveaux principaux : 1) la pratique ; 2) l'enseignement ; 3) la recherche théorique ; 4) la réflexion philosophique sur la rhétorique ; 5) la présence de la rhétorique dans la littérature.

1. Le premier niveau est celui de la pratique oratoire, de l'éloquence, c'est-à-dire des orateurs. Il faut souligner d'emblée l'importance de la parole vivante dans les sociétés antiques. Tout le fonctionnement social est fondé sur la parole, que ce soit au tribunal, dans les assemblées ou lors des cérémonies. Cette importance se vérifie depuis l'épopée homérique jusqu'à l'Empire romain, sans parler de nos sociétés modernes : il suffit de penser aux exercices rhétoriques que constituent l'interview d'un candidat à une élection ou l'annonce de la formation d'un nouveau gouvernement sur un des perrons de l'Élysée. En ce sens il convient de distinguer les principales situations rhétoriques dans lesquelles les orateurs antiques prennent la parole — situations que nous retrouvons aux époques postérieures. Ces types de situation, qui peuvent impliquer une mise par écrit et une révision littéraire des propos prononcés, sont au nombre de trois et concernent la vie publique.

1. Le premier type de situation est constitué des assemblées, comme l'*ekklêsia*, la *boulê* et le sénat, où des discours sont prononcés avant que des décisions soient prises. Dans ce contexte, l'orateur a pour fonction de conseiller ou de dissuader, et l'on parle de discours délibératifs, parce que l'assemblée délibère avant de voter, avant de prendre une décision. À cette première catégorie appartiennent aussi d'autres types de prises de parole, par exemple le discours d'ambassade, la harangue militaire ou le sermon.

2. Le deuxième type de situation concerne les séances au tribunal. Dans ce cas il y a un jury qui écoute un accusé et un accusateur. Il ne s'agit plus ici de délibérer, mais d'accuser un adversaire et de se défendre. Beaucoup d'exemples antiques nous ont été transmis (Démosthène, Eschine, Cicéron, etc.), et le schéma judiciaire se retrouve dans

la littérature plus récente (je pense à certaines fables de La Fontaine ou au pamphlet « J'accuse » écrit par Émile Zola).

3. Le troisième type de situation rhétorique prend forme dans les assemblées civiles qui donnent lieu à la prononciation de discours de cérémonie. Plusieurs cas sont à distinguer : l'éloge d'une cité ou d'un monument, l'éloge d'un contemporain (par exemple pour son anniversaire), l'éloge d'un mort ou de plusieurs défunts (on se souvient qu'Athènes organisait des funérailles publiques en l'honneur des morts au combat et qu'à cette occasion la *boulê*, c'est-à-dire le Conseil, désignait un orateur pour louer les braves avec un discours appelé *epitaphios logos*, c'est-à-dire « oraison funèbre », comme les oraisons composées par Bossuet). Mais d'autres circonstances se prêtent à la récitation de discours de ce type : par exemple quand un gouverneur arrive dans une cité, un orateur officiel est dépêché pour l'accueillir avec un discours de bienvenue qui fait son éloge ; ou bien, lors d'une fête religieuse (panégyrie), on célèbre le dieu en l'honneur duquel les festivités sont organisées. Dans des cas de ce genre on parle d'éloges, de discours épидictiques. À cette troisième catégorie appartiennent aussi des discours inclassables qui ne sont pas forcément liés à une réalité institutionnelle, par exemple les éloges d'Hélène composés par Gorgias et Isocrate, ou l'*Éloge de la mouche* de Lucien.
2. Après la pratique oratoire, il faut évoquer la pédagogie. En effet, l'éloquence est sous-tendue par l'enseignement rhétorique, dont les origines remontent au moins à l'époque classique. À ce propos, on se souvient de la parodie qu'en fait Aristophane dans les *Nuées*, mais l'on peut aussi penser au discours que Phénix tient à Achille dans l'*Iliade* (IX, 442-443), quand il rappelle au jeune héros pourquoi le père de ce dernier lui a confié l'éducation de son fils : il devait lui apprendre à être « un bon diseur d'avis » et « un bon faiseur d'exploits ». Ce précédent nous fait comprendre que, déjà dans le monde héroïque, éduquer un enfant signifie lui enseigner à parler. L'idée s'avère donc très ancienne et un tel enseignement a connu un essor extraordinaire, avec la constitution d'un cursus scolaire qui s'est développé, qui a été harmonisé dans tout le bassin méditerranéen et qui a été adopté (et adapté) dans certains cas jusqu'au XIXe siècle. Sans qu'il soit question ici de traiter de l'éducation dans l'Antiquité, je voudrais simplement rappeler les étapes principales du cursus : après les leçons du *grammatistês* (qui enseigne à lire et à compter), l'élève antique suit les cours du *grammatikos* (qui poursuit l'enseignement de la lecture, avec des exercices de composition écrits et oraux, comme la fable, la narration, l'éloge, etc.) ; il va ensuite chez le *rhêtôr*, c'est-à-dire le professeur de rhétorique, qui enseigne à faire des discours, tels que les *meletai*, ou déclamations, qui sont des discours fictifs et qui requièrent une importante culture

historique et littéraire. À ce niveau, la rhétorique constitue le cursus de base suivi par les élites de la société grecque, puis par les cadres de l'Empire romain. Comme témoignages de cet enseignement ont été conservés quelques textes, quelques manuels, quelques recueils d'exercices corrigés, et ce qui est intéressant pour notre propos, c'est que cette pédagogie a laissé beaucoup de traces dans la littérature antique et moderne. C'est ainsi qu'on observe l'influence de la pédagogie dans la création et dans l'évolution des genres littéraires : qu'il suffise de penser à l'empreinte de la rhétorique dans la tragédie éloquente d'Euripide et aux adaptations littéraires d'exercices scolaires tels que l'éloge, la narration, la comparaison ou la prosopopée.

3. Après la pratique oratoire et l'enseignement, il convient d'évoquer la recherche théorique, en tant que troisième manifestation de la rhétorique dans l'Antiquité. C'est là un aspect qui n'est pas moins important pour notre connaissance de l'éloquence. Il s'agit de toutes les œuvres théoriques qui ont été composées, par exemple la *Rhétorique à Alexandre* ou les traités de Cicéron. Ces traités sont des ouvrages de réflexion où sont classés les différents types de discours, de procédé, de figure, où sont examinées les notions propres à la rhétorique, comme le sublime ou la vraisemblance. Y sont aussi étudiés les parties du discours, les différents types de style et d'argumentation. Selon la tradition, le premier manuel de rhétorique aurait été composé en Sicile vers 465 av. J.-C., à l'époque de la chute des tyrans. À cette date, beaucoup de procès auraient été organisés pour permettre à ceux qui, de retour d'exil, voulaient récupérer leurs biens confisqués, dans un contexte de restauration de la démocratie dans plusieurs cités siciliennes. Selon Cicéron (*Brutus*, 46), qui se réfère à un ouvrage perdu d'Aristote, c'est à ce moment-là que deux hommes, Corax et Tisias, édictèrent une théorie et des préceptes rhétoriques, pour répondre aux besoins des plaideurs. Dans le monde gréco-romain, les auteurs de traités ont été très nombreux, mais beaucoup de leurs textes n'ont pas été conservés. Cependant, les ouvrages transmis permettent de se faire une idée des thèmes principalement abordés. Pour résumer, on peut dire que les rhéteurs s'attachent à l'étude de quatre sujets principaux :

1. la définition des tâches qui incombent à l'orateur, c'est-à-dire l'invention (*heuresis, i. e.* le fait de trouver les idées à développer), la disposition (*taxis, i. e.* l'organisation de ces idées), l'élocution (*lexis, i. e.* l'expression, les mots utilisés, le style adopté), la mémoire (*mnêmê, i. e.* les techniques de mémorisation) et l'action (*hupokrisis, i. e.* les techniques d'interprétation du discours) ;

2. les parties du discours ; quel que soit le discours envisagé, c'est le discours judiciaire qui sert de modèle avec ses quatre parties principales : l'exorde (*prooimion*), la narration (*diêgêsis*), l'argumentation (*agôn*) et la péroraison (*epilogos*) ;
3. l'argumentation et les différents types de preuve
4. les problèmes de style
5. Sans qu'il soit possible ici de s'arrêter sur tous ces sujets, qu'il suffise de rappeler que les traités de rhétorique ont connu une grande fortune et que les auteurs de ces ouvrages ont formulé des règles valables aussi bien pour l'éloquence et les genres rhétoriques que pour la poésie, l'historiographie et la littérature en général.

4.

1. 5 Cf. B. Puech, *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*, Paris, 2002, p. (...)

Le quatrième niveau est celui de la réflexion philosophique sur l'art rhétorique. Cette réflexion a été inaugurée par Platon, qui a mis en vedette le couple antinomique rhétorique/philosophie, alors que dans la réalité les deux disciplines pouvaient être confondues et enseignées par les mêmes personnes⁵. À cet égard il faut souligner que les dialogues les plus importants du philosophe traitent de la rhétorique et des sophistes, par exemple : le *Gorgias*, le *Banquet* et le *Phèdre*. Mais de manière générale, dans toute son œuvre, Platon condamne souvent la rhétorique, même si parfois il formule l'hypothèse d'une bonne rhétorique philosophique qui serait respectueuse de la vérité. À part Platon, beaucoup de penseurs se sont intéressés à la rhétorique, tel Aristote qui a cherché à comprendre les mécanismes de la persuasion et qui a réfléchi au problème de la morale de l'orateur.

5. Le cinquième élément qu'il faut avoir présent à l'esprit concerne la présence de la rhétorique dans la littérature. La rhétorique ne constitue pas seulement un genre distinct, par exemple, de l'épopée et de la poésie lyrique ou dramatique. Force est de constater que la rhétorique est présente au cœur même de ce type de textes, comme en témoignent les discours insérés dans les œuvres littéraires les plus diverses : je pense aux discours qui représentent presque la moitié des épopées homériques, aux monologues dans les tragédies, aux *logoi* prononcés par des personnages réels dans les ouvrages historiques dont la transcription constitue un point fondamental dans la démarche historiographique des auteurs, que les paroles citées soient avérées ou qu'elles aient pu être prononcées (ainsi que l'explique Thucydide au

chapitre 22, 1 du premier livre de ses *Histoires*). De manière plus générale, il faut observer que les œuvres littéraires modernes comportent elles aussi bien des situations de discours. La pertinence du problème tient encore au fait que la littérature présente en elle-même une essence rhétorique ou, du moins, qu'elle peut se fonder sur une situation rhétorique héritée de l'Antiquité. Par exemple, la fableuse d'arguments, recourt au procédé affectif que constitue le plaisir de l'histoire racontée et divertit le lecteur pour faire passer une morale et donner une leçon. Outre l'exemple de la fable, on peut penser à d'autres genres : le conte philosophique, la maxime et, de manière plus générale, le roman à thèse et la littérature engagée. D'une certaine façon, on pourrait dire que toute production littéraire est rhétorique entant qu'elle veut influencer, produire un effet, persuader de ce qu'elle met en scène (voir à ce propos les discussions sur le réalisme et les réflexions de Roland Barthes sur l'« effet de réel » chez Flaubert). C'est pourquoi, incontestablement, les instruments théoriques de la rhétorique antique servent aussi à comprendre beaucoup de textes littéraires, qu'ils soient en prose ou en vers.

13Le rapide panorama qui précède est destiné à suggérer que la rhétorique représente un élément essentiel de la culture antique, mais surtout qu'elle s'est imposée comme un des fondements de la culture occidentale. C'est seulement au XIX^e siècle qu'on a observé une rupture, sous l'influence conjuguée du romantisme et du positivisme. D'un côté, pour les positivistes, qui réfléchissaient en particulier aux modalités du savoir et aux conditions d'une science objective, l'idéal de transparence était incompatible avec l'art rhétorique. Opposant la rhétorique, en tant que technique de manipulation, à l'écriture neutre, qui seule consentirait un accès à la vérité, le positivisme reprit ainsi des critiques déjà formulées depuis Platon. De l'autre côté, pour les romantiques, qui exaltaient l'inspiration, le naturel et la sensibilité, l'idée d'un art, d'une technique avec de tels procédés ne pouvait être satisfaisante : avec les schémas et les principes de composition qu'elle propose, la rhétorique serait, de ce point de vue, une entrave à la liberté d'écriture qui empêcheraitl' accès à la vérité. Au XIX^e siècle la rhétorique fut en outre attaquée parce qu'elle était au cœur d'un système éducatif reproduisant les élites et parce qu'elle passait pour liée à l'Église et à l'Ancien Régime. Pour toutes ces raisons, à la fin du XIX^e siècle, en France, l'enseignement de la rhétorique fut remplacé par l'histoire littéraire. Cette réforme eut des conséquences importantes sur la pédagogie : avant la réforme, enseigner les lettres signifiait enseigner à produire des textes et des discours, tandis qu'après, cela signifiait enseigner seulement des connaissances. Par conséquent, l'étude de la rhétorique a été longtemps considérée comme infâmante. Toutefois, à partir de la fin des années 50, sous l'influence des sciences du langage et du structuralisme, on a observé un

renouveau des études rhétoriques, et aujourd'hui la rhétorique est à la mode en tant qu'instrument critique indispensable pour comprendre les formes de l'expression et les cadres de la pensée, non seulement dans les textes rhétoriques à proprement parler, mais aussi dans d'autres domaines comme la poésie, la philosophie, l'historiographie, la religion, la sociologie. Dotées d'une si grande polyvalence, les études rhétoriques démontrent que la rhétorique antique nous aide à comprendre des problèmes et des préoccupations de la modernité telles que la communication et la publicité.

14 Pour illustrer la présentation théorique qui précède, seront lus deux textes qui n'appartiennent pas à la littérature rhétorique proprement dite, mais qui présentent des problèmes caractéristiques de l'art oratoire et qu'il est possible de mieux comprendre à la lumière de la tradition de la persuasion.

* * *

Exemple 1

Lettre de Rousseau à François, comte de Lastic

La lettre est citée dans l'édition R. A. Leigh, *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, (...)

À Paris le 20. Xbre 1754 [lisez 1755] ⁶ Sans avoir l'honneur, Monsieur, d'être connu de vous, j'espère qu'ayant à vous offrir des excuses et de l'argent, ma Lettre ne sauroit être mal reçue.

J'apprens que Mademoiselle de Cléry a envoyé de Blois un panier à une bonne vieille femme nommée Made Le Vasseur, et si pauvre qu'elle demeure chez moi ; que ce panier contenoit entre autres choses un Pot de vingt Livres de beurre ; que le tout est parvenu, je ne sais comment, dans vôtre cuisine ; que la bonne vieille l'ayant appris a eu la simplicité de vous envoyer sa fille, avec la lettre d'avis, vous redemander son beurre ou le prix qu'il a coûté ; et qu'après vous être moqué d'elle, selon l'usage, vous et Madame votre Épouse, vous avez pour toute réponse ordonné à vos gens de la chasser.

J'ai tâché de consoler la bonne femme affligée, en lui expliquant les règles du grand monde et de la grande éducation, je lui ai prouvé que ce ne seroit pas la peine d'avoir des Gens, s'ils ne servoient à chasser le pauvre quand il vient réclamer son bien ; et en lui montrant combien justice et humanité sont des mots roturiers, je lui ai fait comprendre à la fin qu'elle est trop honorée qu'un Comte ait mangé son beurre. Elle me charge donc, Monsieur, de vous témoigner sa reconnoissance

de l'honneur que vous lui avez fait, son regret de l'importunité qu'elle vous a causée, et le desir qu'elle auroit que son beurre vous eut paru bon.

Que si par hazard il vous en a coûté quelque chose pour le port du paquet à elle adressé, elle offre de vous le rembourser comme il est juste. Je n'attends là-dessus que vos ordres pour exécuter ses intentions, et vous supplie d'agréer les sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, &c.

15 Il s'agit d'une lettre, qui n'est pas restée à l'état de brouillon, qui n'est pas fictive, mais que Jean-Jacques Rousseau n'a pas envoyée à son destinataire. Le texte, daté du 20 décembre 1755, a été écrit sous l'Ancien Régime, avant la Révolution française, à une époque où le petit peuple représente l'écrasante majorité, tandis qu'une petite minorité jouit de privilèges. Cette réalité sous-tend la composition de la lettre, laquelle met en scène un homme qui, tout en étant roturier, a la maîtrise de la parole et sait comment écrire à un noble comme le comte de Lastic. N'oublions pas qu'à cette époque l'organisation rigide de la société implique que l'on ne peut s'adresser comme on veut aux aristocrates. C'est pourquoi Rousseau paraît humble quand il prétend qu'il n'a pas l'honneur d'être connu du comte (ils n'ont pas été présentés et n'appartiennent pas au même monde). Ainsi, pour se conformer aux règles en vigueur, il se présente comme quelqu'un d'obscur, bien qu'en réalité il soit déjà un auteur et un musicien fameux. On note ensuite que Rousseau fait preuve d'une grande déférence quand il précise, comme il se doit, le titre de son destinataire et quand il use de formules de politesse. Ces détails sont les signes normaux et nécessaires d'un assujettissement de rigueur dans la société de l'époque. Rousseau parle ainsi en inférieur. On peut certes déjà voir l'ironie poindre dans cette attitude, mais en même temps Rousseau n'a pas le choix : ce sont-là des conventions auxquelles il doit se plier. Du point de vue strictement rhétorique, l'auteur donne de lui-même l'image d'un homme respectueux des formes, des convenances, ainsi que de la supériorité du comte. Cette image est ce que les Anciens appellent l'*éthos*.

16 S'agissant des circonstances et de l'objet de la lettre, le texte se présente apparemment comme une lettre d'excuse qui se propose de dédommager le destinataire. Plus précisément Rousseau écrit à la place d'une certaine Mme Le Vasseur, c'est-à-dire une femme du peuple qui n'a aucune maîtrise du langage. Rousseau sert donc d'intermédiaire entre deux sphères de la société (le grand monde et le petit monde), dans un cadre qui (nous le verrons) s'apparente à un procès, et il agit comme un logographe antique, c'est-à-dire comme un orateur qui écrit un discours pour autrui. À noter encore le fait que, s'il y a une situation rhétorique principale (celle de la lettre), le texte contient des allusions à d'autres situations discursives : les moqueries que la fille Le Vasseur a dû

subir et surtout le discours argumenté que Rousseau a tenu à la pauvre vieille et qu'il cite dans le troisième paragraphe. Enfin il convient de souligner que la lettre a changé de statut : à l'origine c'était une lettre privée adressée au seul comte de Lastic ; mais comme elle est tombée dans le domaine public, le destinataire en est complètement changé, tout comme la situation rhétorique, entre le moment de la première rédaction et celle de la réception finalement visée. La portée du texte s'en retrouve elle aussi complètement transformée.

17La structure de la lettre est très claire. Elle est composée de quatre paragraphes qui ont chacun une fonction bien précise.

18Le premier paragraphe est l'introduction de la lettre. Comme dans l'exorde d'un discours antique, l'auteur cherche à rendre le destinataire docile, attentif et bienveillant à son égard. Pour capter l'attention du comte et pour susciter sa docilité et sa bienveillance, Rousseau emploie des formules attendues et annonce très brièvement (et un peu brusquement) l'objet de la lettre : il écrit pour présenter des excuses et offrir de l'argent (avec le mot « argent » mis en vedette avant la virgule). Il ne dit pas qu'il écrit pour dénoncer le comportement du comte et pour lui faire la leçon.

19Le deuxième paragraphe est constitué d'une seule phrase, très développée et ponctuée de plusieurs points-virgules. L'objet de cette période est d'exposer les faits qui motivent la rédaction de la lettre. Il s'agit donc d'une narration, la narration constituant la deuxième partie du discours judiciaire selon les théoriciens de la rhétorique. Le récit, qui dépend du verbe principal « j'apprens », est mené au passé composé, car il concerne des événements récents dont l'expéditeur vient de prendre connaissance. Ce procédé donne à la narration de la vivacité et fait comprendre que Rousseau a réagi immédiatement, sur le coup de l'émotion. Ce passage respecte aussi les règles qui ont été établies par les rhétoriciens à propos des qualités de la narration que sont la brièveté, la clarté et la vraisemblance. En ce qui concerne la brièveté, il y a peu à dire si ce n'est que la phrase paraît longue mais qu'elle comprend plusieurs segments très courts, sans aucun détail superflu. Un tel style serait défini par les Anciens comme étant « en asyndète » (*asyndeton*). S'agissant de la clarté, il faut observer que la concision et le découpage en segments y contribuent beaucoup, étant donné que chaque proposition contient une information et que l'expéditeur se conforme à la succession des faits. À propos de la vraisemblance, plusieurs éléments sont à relever. Avant tout Rousseau mentionne la personne qui a expédié le panier contenant le beurre – détail important car ils'agit d'une personne noble, comme le destinataire de la lettre. Puis l'auteur précise les rapports qui

le lient à la vieille Mme Le Vasseur. Il rappelle aussi l'identité de ceux qui se sont moqués de sa fille, pour souligner que la scène s'est déroulée devant des témoins et que le destinataire de la lettre ne peut rien nier. De fait la narration n'est pas neutre et obéit déjà à une stratégie. Il s'agit avant tout de défendre Mme Le Vasseur et d'en présenter un portrait positif. Sont à relever les expressions « bonne vieille femme », « bonne vieille » et « si pauvre » qui sont destinées à susciter la pitié, qui font de la vieille une victime, et qui font comprendre que l'offre d'argent est une illusion. La soumission de la pauvre vieille, qui a dû s'humilier davantage en envoyant sa fille chez le comte, contraste avec l'attitude insupportable des nobles pleins de suffisance qui se sont moqués de la fille (« selon l'usage », précise ironiquement Rousseau) et l'ont chassée comme s'il s'agissait d'une mendicante. De ce point de vue la mention de la comtesse rend la situation encore plus scandaleuse, parce qu'ils s'y sont mis à deux pour humilier la jeune fille, sans éprouver le moindre sentiment d'humanité.

20 La fonction du troisième paragraphe est d'exposer comment Rousseau a consolé la douleur de la vieille en lui expliquant ce qu'il faut penser de l'épisode. Nous observons donc un enchaînement de deux situations rhétoriques. Le verbe « consoler » est important car il renvoie à un type précis de discours recensé par les rhétoriciens, c'est-à-dire à la *consolatio* (en grec : *paramuthêtikos*), au discours de consolation. Dans la première partie du paragraphe, il faut souligner les expressions « en lui expliquant », « je lui ai prouvé », « en lui montrant... je lui ai fait comprendre » : tous ces verbes se signalent par leur portée rhétorique et appartiennent au champ lexical de la démonstration ou de l'argumentation, comme s'il s'agissait de la troisième partie d'un discours judiciaire (après l'exorde et la narration). Dans la seconde partie du paragraphe, l'auteur retranscrit la réaction supposée de la vieille pour la transmettre au comte, comme si Mme Le Vasseur avait été convaincue par Rousseau.

21 Il vaut ensuite la peine d'étudier le rôle argumentatif du paragraphe. Pour ce faire, l'analyse doit être menée sur deux niveaux : celui de la situation apparente et le point de vue réel de l'auteur. En apparence Rousseau plaide la cause du comte de Lastic en défendant ses droits, ses privilèges et ses valeurs : les domestiques servent à chasser les malheureux, la justice et l'humanité sont des termes vulgaires, et c'est un honneur immense que d'avoir son beurre mangé par un comte. L'auteur recourt ici à une démonstration par l'absurde et l'absurdité se poursuit jusqu'à la fin du paragraphe avec les prétendues excuses présentées au comte. En réalité Rousseau accuse le comte et dénonce son abus de pouvoir. Par conséquent le personnage prétendument défendu devient l'accusé

d'un procès où Rousseau emploie l'ironie. C'est alors qu'on s'aperçoit que le pot de beurre (digne d'une fable ou d'un conte) sert de prétexte pour défendre une thèse qui va au-delà d'une situation précise. Ce passage s'effectue au moyen d'un changement de désignation des personnages : Rousseau ne dit plus « Mme Le Vasseur », mais « le pauvre » ; il ne vouvoie plus le comte et ne dit plus « Monsieur », mais il parle d'« un Comte ». De la même façon, il ne dénonce plus une attitude observée dans une circonstance donnée, mais il attaque « les règles du grand monde ». Ces modifications de l'énoncé révèlent que Rousseau passe du particulier au général : en grec nous dirions que nous passons de l'*hupothesis* (discours portant sur un sujet concret avec un ancrage précis) à la *thesis* (discours portant sur un sujet général, sans circonstances précises). C'est pourquoi « le pauvre » et « un Comte » sont des symboles, et la lettre constitue une dénonciation des inégalités sociales, alors que 1755 est précisément l'année de la publication du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

22Le dernier paragraphe est la conclusion (ou péroraison) de la lettre. Rousseau y répète ou récapitule l'objet de sa démarche (c'est-à-dire l'offre d'argent, mentionnée dans l'exorde) et multiplie les expressions ironiques. L'hypothèse « si par hasard il vous en a coûté quelque chose » rappelle que le comte a abusé de son autorité, tandis que le verbe « coûter » souligne combien l'attitude de l'aristocrate est scandaleuse à l'égard d'une vieille femme désargentée. Quant à l'expression « comme il est juste », elle reprend le thème de la justice abordé au paragraphe précédent, quand toute la lettre dénonce l'injustice dont Mme Le Vasseur et le peuple sont les victimes. Et toute cette ironie finale vise évidemment à susciter l'indignation des lecteurs, comme cela est l'usage dans une péroraison.

23L'intérêt de ce texte réside donc dans le fait que Rousseau reprend et adapte le plan type du discours judiciaire tout en combinant plusieurs situations de discours. Cette multiplicité des situations rhétoriques qui s'entrecroisent montre l'infériorité du « pauvre » qui ne sait et ne peut parler. Le statut et l'histoire du texte révèlent aussi que l'usage du discours peut être dangereux dans une société où la parole est confisquée. Si Rousseau avait envoyé tout simplement sa lettre, il aurait pu connaître de grandes difficultés. On se souvient que Voltaire, après une réplique ironique adressée au Chevalier de Rohan, fut soumis à une bastonnade et condamné à l'emprisonnement avec une simple lettre de cachet, avant de devoir s'exiler.

* * *

Exemple 2

Antonio

Tabucchi, *L'Angelo*

nero,

Milan, 1993², Feltrinelli, coll. « Universale Economica », p. 17

Al caffè Dante stanno prudentemente ritirando i tavolini e li dispongono all'interno, uno sull'altro, sopra le cassette dei liquori dell'angolo, in modo che non disturbino i clienti. Ordini un caffè, ti trattienni un poco ad ascoltare i commenti del proprietario e di un suo amico sulle notizie che la radio sta trasmettendo sulle partite in corso. La Juventus sta perdendo e nessuno se lo aspettava, con quella squadretta di provincia ; è per via del terreno da gioco, argomenta il proprietario del caffè, è ridotto a un pantano ; ma sarà un pantano anche per gli altri, obietta giustamente l'amico ; sì, dice il proprietario, solo che i campioni sono svantaggiati sui terreni fangosi, sai come sono delicati i campioni, giocano sulle punte, sono come le ballerine della Scala, non puoi far ballare una ballerina della Scala su un marciapiede. L'amico annuisce poco convinto, dice : bah, chetempo strano, oggi pare una giornata stregata ; va a guardare dalla porta a vetri e scuote il capo, sarà perché quest'anno è bisestile, dice poi concludendo, pare che i bisestili siano sempre così.

24Au café Dante, ils sont prudemment en train de retirer les tables de la terrasse pour les ranger à l'intérieur, l'une sur l'autre, dans le coin au-dessus des caisses de boissons, de façon à ne pas gêner les clients. Tu commandes un café, tu t'attardes un peu à écouter le patron et un ami à lui qui commentent les nouvelles de la radio sur les parties de foot en cours. La Juventus est en train de perdre et personne ne s'y attendait, avec cette petite équipe de province ; c'est à cause du terrain, argumente le patron du café, ce n'est plus qu'un borbier ; mais pour les autres aussi, c'est un borbier, objecte avec raison son ami ; oui, dit le patron, sauf que les champions sont désavantagés sur les terrains boueux, tu sais comme ils sont délicats, les champions, ils jouent sur la pointe des pieds, ils sont comme les danseuses de la Scala, tu ne peux pas faire danser une danseuse de la Scala sur un trottoir. L'ami acquiesce, peu convaincu, et dit : bah, quel drôle de temps, aujourd'hui on dirait une journée maudite ; il va regarder à travers la porte vitrée et hoche la tête, c'est sans doute parce que c'est une année bissextile, dit-il enfin pour conclure, il paraît que les années bissextiles sont toujours comme ça. [traduction de L. Chapuis, *L'Ange noir*, Paris, 1992, Christian Bourgois, p. 17-18]

25Le passage reproduit ci-dessus est extrait du premier des récits qui composent le volume *L'Ange noir* (publié pour la première fois en 1991). Le récit est intitulé « Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa » (« Voix portées par quelque chose, impossible de dire quoi »). Il

s'agit donc d'une fiction, mais d'une fiction qui se présente comme l'écho de la réalité, comme la transcription de paroles entendues. L'extrait est constitué seulement de quatre phrases, dont deux reproduisent une conversation. La scène se déroule à Pise, dans un café, ce qui explique l'emploi d'un langage courant. Du point de vue narratif, le texte est intéressant car il met en scène au moins trois personnages : le propriétaire du café, un ami à lui, et le narrateur qui est entré dans le café et qui décrit la scène. On remarque que le narrateur fait partie de la scène et qu'il parle à la deuxième personne, de sorte que le narrateur-personnage se confond aussi avec le lecteur, comme si le lecteur était lui aussi un personnage du récit, suivant un procédé que nous connaissons bien depuis Michel Butor et son roman à la deuxième personne intitulé *La Modification* (1957).

26 Hormis ces particularités narratologiques, le texte éveille l'attention parce qu'il présente une situation rhétorique, c'est-à-dire une situation argumentative qui s'inscrit dans une scène de la vie quotidienne. L'objet de cette page est de restituer un dialogue et une discussion entre deux personnages : le propriétaire du bar et un de ses amis. Étant donné qu'ils se tutoient, on devine que probablement les deux interlocuteurs se connaissent bien – un détail qui a des répercussions dans la conduite du dialogue, comme nous verrons.

27 Les deux personnages parlent de football (comme cela arrive souvent en Italie), et en particulier d'un match qui oppose la Juventus de Turin (qui est sur le point d'être défaite) à une autre équipe plus petite et moins connue. « Cette petite équipe de province » sont déjà des mots prononcés par le propriétaire et l'on observe que l'expression, malgré sa brièveté, contient trois procédés désagréables pour la formation en question : le locuteur ne la nomme pas, et il emploie à la fois un démonstratif méprisant et un diminutif peu flatteur.

28 Le propriétaire du café est très déçu du résultat et il le fait savoir à son ami. Le but de son discours est d'expliquer la cause du désastre, ou plutôt de défendre, de justifier l'équipe de Turin. À cet égard il faut souligner l'emploi du verbe « argumente », lequel fait comprendre que le discours du propriétaire est une apologie qui cherche à prouver et à persuader. Les deux personnages ne sont pas d'accord sur l'analyse qu'il faut faire du match. Pour le propriétaire, la défaite est normale car le terrain ne vaut rien, mais l'autre tente d'opposer un contre-argument (« mais pour les autres aussi, c'est un borbier, objecte [...] son ami »), lequel constitue un argument de bon sens qui vise à affaiblir l'argument avancé précédemment.

29Le propriétaire reprend alors la parole pour présenter un autre type d'argument plus développé en comparant les joueurs de football aux ballerines de la Scala. La comparaison est en effet un type de preuve que les Anciens ont analysé : il s'agit de démontrer quelque chose en prenant un exemple qui sert à établir un parallèle qui va dans le sens voulu. Ici le raisonnement est le suivant : le propriétaire veut démontrer que les joueurs de la Juventus ont été désavantagés par un mauvais terrain et, pour ce faire, il évoque l'image d'excellentes danseuses (celles de la Scala) qui devraient danser, avec leurs pointes qui correspondent aux crampons des footballeurs, sur un trottoir. Étant donné que des ballerines de ce niveau ne sauraient danser sur un trottoir, à plus forte raison les excellents joueurs de la Juventus ne peuvent prostituer (car c'est bien là aussi une des connotations du mot « trottoir ») leur art sur un « borbier ». On observera évidemment que la comparaison est totalement absurde et relève du sophisme !

30Il apparaît donc que tout le passage reproduit un duel avec deux parties qui s'affrontent sur le terrain des mots. Le caractère rhétorique de la scène est souligné par l'emploi d'expressions qui appartiennent au champ lexical de la rhétorique. Ont déjà été relevés les verbes « argue » et « objecte », mais jusqu'à la fin de l'extrait l'auteur insère des notions rhétoriques : dans la phrase « l'ami acquiesce, peu convaincu » apparaît la notion de conviction, c'est-à-dire la persuasion, qui est le but de l'art rhétorique. De même l'expression « dit-il enfin pour conclure », avec la notion de conclusion, fait penser à la dernière partie d'un discours : la péroraison.

31Là-dessus il faut souligner le fait que l'ami ne va pas au fond de sa contre-argumentation. Après l'image des ballerines utilisée par le tenancier du café, l'ami « acquiesce », se contente de parler du temps qu'il fait et continue avec des lieux communs. Le personnage se comporte ainsi car il connaît bien le propriétaire de l'endroit qu'il fréquente probablement souvent, ce qui signifie que la relation unissant les deux interlocuteurs a une influence sur la conduite du débat. En tant qu'ami, il ne relance pas la discussion et ne cherche pas à contredire à tout prix le propriétaire. Il ne va pourtant pas jusqu'à dire qu'il partage son opinion, comme l'atteste l'expression « peu convaincu », laquelle montre évidemment qu'il n'est pas d'accord, puisque le narrateur le comprend ainsi. L'ami préfère abandonner la joute et formuler une vérité d'ordre général pour recréer un consensus. C'est ainsi qu'il faut comprendre la dernière phrase : « il paraît que les années bissextiles sont toujours comme ça ». Ici l'emploi du verbe « il paraît » souligne le recours à une opinion courante, à un lieu commun qui permet de se sortir d'affaire dans toute situation rhétorique. Dans ce cas, l'ami cherche un terrain d'entente pour rester en bons termes avec le propriétaire. Aussi émet-il une idée banale

avec laquelle le patron ne pourra qu'être d'accord. Le recours à l'année bissextile, qui n'est pas moins absurde que la comparaison avec les danseuses, est une manière moderne d'invoquer la malchance ; c'est aussi un moyen de changer de sujet.

32Un dernier point à souligner concerne la technique narrative et la stratégie que l'auteur met en œuvre dans son récit. À première vue le texte reproduit objectivement une discussion entendue par hasard dans un lieu public. Un détail cependant révèle qu'il n'en est pas ainsi. Quand le narrateur dit : « mais pour les autres aussi, c'est un borbier, objecte avec raison son ami », l'expression « avec raison » (qui traduit l'adverbe *giustamente*) constitue une modalisation de l'énoncé indiquant que le narrateur approuve le point de vue de l'ami. Mais comme l'emploi du « tu » peut aussi se référer au lecteur, il apparaît que ce dernier est influencé et ne peut qu'acquiescer » lui aussi au jugement émis par le narrateur. On retrouve donc ici une illustration de l'idée selon laquelle la littérature peut être un exercice de persuasion hérité de la rhétorique antique. Et Tabucchi, reproduisant des paroles entendues par hasard, a conscience de l'héritage antique et joue sur la distinction qui a parfois été établie entre la rhétorique orale et la littérature écrite.

Notes

1 Voir la mise au point de L. Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, 2000, p. 39-40.

2 Cf. Diodore de Sicile, XII, 53, 2-5.

3 La présentation qui suit se fonde essentiellement sur Pernot, op. cit. n. 1, mais aussi sur G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963 ; M. Patillon, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, 1990 ; F. Desbordes, *La Rhétorique Antique*, Paris, 1996.

4 453 a 2.

5 Cf. B. Puech, *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*, Paris, 2002, p. 14-15.

6 La lettre est citée dans l'édition R. A. Leigh, *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau, III*, Genève, 1966, p. 231 (lettre 349), avec les notes p. 232. N. B. : l'orthographe de l'auteur est respectée. En fait Rousseau adressa cette lettre à la marquise de Menars, la belle-mère du comte de Lastic, en la confiant à sa « prudence, pour en faire l'usage qu'[elle] trouver[ait] à propos ». Dans sa lettre d'accompagnement, il indiquait clairement son intention : « je ne puis m'empêcher, Madame, de vous faire réfléchir au hasard qui fait que cette affaire parvient à vos oreilles. Combien d'injustices se font tous les jours à l'abri du rang et de la puissance, et qui restent ignorées, parce que le cri des opprimés n'a pas la force de se faire entendre ! C'est surtout, Madame, dans votre condition qu'on doit apprendre à écouter la plainte du pauvre, et la voix de l'humanité, de la commisération, ou du moins celle de la justice » (lettre 350, dans l'éd. Leigh, III, p. 233). Mme d'Épinay intervint à temps pour éviter le pire : les deux lettres furent supprimées et Rousseau reçut des excuses du comte, grâce à l'intervention de Mme de Chenonceaux. Cela n'empêcha pas Rousseau de recopier les lettres en question et de faire allusion à l'épisode dans *La Nouvelle Héloïse*. Cf. la note (b) de B. Guyon ad V, lettre VII, dans l'édition H. Coulet de *La Nouvelle Héloïse*, Paris, 1964, Bibliothèque de la Pléiade (= B. Gagnebin, M. Raymond (dir.), Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, II), p. 1713-1714.

Référence papier

Johann Goeken, « Rhétorique et littérature », *Modèles linguistiques*, 58 | 2008, 11-26.

Référence électronique

Johann Goeken, « Rhétorique et littérature », *Modèles linguistiques* [En ligne], 58 | 2008, mis en ligne le 09 septembre 2013, consulté le 08 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/364> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.364>

Johann Goeken

Université Marc Bloch, Strasbourg II

