

LA DISSERTATION LITTÉRAIRE

ALEX PREISS

3^e édition



Table des Matières

Page de Titre

Table des Matières

Page de Copyright

PRÉSENTATION

PREMIÈRE PARTIE - MÉTHODE DE LA DISSERTATION

CHAPITRE 1 - QUELS SONT LES TYPES DE SUJETS ?

1. SUJETS GÉNÉRAUX, SUJETS SPÉCIFIQUES

2. LE SUJET-DÉFINITION

3. LES SUJETS DOUBLES

4. LA COURTE CITATION

5. LA CITATION LONGUE

6. LES FORMULATIONS ANNEXES

CHAPITRE 2 - COMMENT LIRE LE SUJET ?

1. ÉTUDIER LES MOTS DU SUJET

2. DE L'INTERPRÉTATION À L'EXPLOITATION DU SUJET

CHAPITRE 3 - COMMENT BÂTIR UN PLAN ?

1. LA MÉTHODE

2. LA MISE EN PLACE DÉFINITIVE

CHAPITRE 4 - SUGGESTIONS POUR LA RÉDACTION

1. COMMENT PRÉSENTER UN DEVOIR ?

2. ATTENTION À L'ORTHOGRAPHE

3. SOIGNER LA SYNTAXE ET LE STYLE

CHAPITRE 5 - QUELS SONT LES INSTRUMENTS DE TRAVAIL ?

1. OUTILS POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE

1. OUTILS POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE

2. OUTILS POUR LES ÉTUDES LITTÉRAIRES

3. L'UTILITÉ D'AUTRES PERSPECTIVES

DEUXIÈME PARTIE - DISSERTATIONS-REPÈRES

PRÉSENTATION

CHAPITRE 6 - LE XVI^e SIÈCLE À TRAVERS DU BELLAY

1. LE XVI^e SIÈCLE : DE L'HÉRITAGE À L'INQUIÉTUDE

2. LE SUJET

CHAPITRE 7 - LE XVIII^e SIÈCLE À TRAVERS LA BRUYÈRE

1. LE XVII^e SIÈCLE : L'ORDRE DES MOTS ET DES CHOSES

2. LE SUJET

3. LA RÉDACTION

CHAPITRE 8 - LE XVIII^e SIÈCLE À TRAVERS DIDEROT

1. LE XVIII^e SIÈCLE : LA RAISON ET LES LIBERTÉS

2. LE SUJET

CHAPITRE 9 - LE XIX^e SIÈCLE À TRAVERS MUSSET

1. LE XIX^e SIÈCLE : DU ROMANTISME AU RÉALISME PUIS À LA MODERNITÉ

2. LE SUJET

CHAPITRE 10 - LE XX^e SIÈCLE À TRAVERS GIONO

1. LE XX^e SIÈCLE : LA LITTÉRATURE EN QUESTION

2. LE SUJET

CHAPITRE 11 - LA POÉSIE

1. L'AUTEUR

2. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

3. LA RÉDACTION (DUE À GUY LAFON)

CHAPITRE 12 - LE ROMAN

1. L'AUTEUR

2. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

3. LA RÉDACTION (DUE À GUY LAFON)

CHAPITRE 13 - LE THÉÂTRE

1. L'AUTEUR

2. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

CHAPITRE 14 - LES FORMES AUTOBIOGRAPHIQUES

1. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

2. PLAN DÉVELOPPÉ

CHAPITRE 15 - LA LECTURE ET LA CRITIQUE

1. L'AUTEUR

2. POINTS DE REPÈRE SUR LES NOTIONS ÉVOQUÉES ET LE SUJET

3. PLAN DÉVELOPPÉ

© Armand Colin, Paris, 2010 pour la présente édition.

© Armand Colin/VUEF, Paris, 2002.

© Armand Colin, Paris, 1994, 1998.

978-2-200-26020-0

3^e édition

Conception de couverture : Dominique Chapon et Emma Drieu

Internet : <http://www.armand-colin.com>

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L 122-4, L 122-5 et L 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

Armand Colin Éditeur • 21, rue du Montparnasse • 75006 Paris

PRÉSENTATION

La *dissertation littéraire*, aux yeux de beaucoup d'étudiants (et même de certains responsables pédagogiques !), est un pensum inutile. Peu choisie lorsqu'un autre exercice est proposé, réputée trop exigeante en connaissances et en technique, elle semble rébarbative et dangereuse. On lui reproche en plus un côté artificiel, un académisme usé qui expliquerait que l'enseignement français en ait fait un critère d'évaluation essentiel ! Le but de ce livre est au contraire de montrer l'*intérêt* de ces essais littéraires et de donner les *moyens* de les rédiger.

La *première section* de l'ouvrage suit les étapes logiques de la recherche conceptuelle et de l'écriture : d'abord comment lire les différents types de sujets, en méditer les mots et le sens général, comment avoir des idées et les organiser en une problématique cohérente... On passe ensuite à l'élaboration d'un plan net et productif qui progresse en traitant vraiment la question et peut-être en la redécouvrant : on verra comment répartir les paragraphes, comment utiliser les références, comment introduire et conclure en écrivant une langue claire, correcte. Enfin, un dernier chapitre présente les instruments de travail essentiels de l'étudiant en lettres. Peu de théorie dans cette section, mais surtout des *conseils pratiques* (comment éviter le hors-sujet, les incohérences, les plans déséquilibrés ou à pente nulle, les fautes d'orthographe ou de style les plus fréquentes...) et de très nombreux *exemples* à l'appui qui proposent des pistes de réflexion sur les questions clefs.

La *deuxième section* de l'ouvrage est constituée par une série de dissertations et de plans détaillés sur des sujets divers : les cinq siècles de la littérature moderne à travers un auteur représentatif, les genres essentiels. Deux de ces textes sont des travaux d'étudiant commentés, les autres des exemples dus à l'auteur ainsi qu'à Guy Lafon, professeur de lettres supérieures qui a bien voulu accepter la publication de ces corrigés. Toutes les dissertations sont précédées de quelques lignes

précisant les notions de base et le cadre à partir desquels elles ont été envisagées.

L'ensemble doit permettre à l'étudiant de bien réagir à n'importe quel sujet, de ne pas se sentir désarmé, et cela parce qu'il aura fait justement l'apprentissage des *méthodes* efficaces. On espère qu'il pourra y gagner aussi une certaine envie de lire et ce *plaisir* de penser, d'écrire qui est la finalité des études littéraires.

PREMIÈRE PARTIE

MÉTHODE DE LA DISSERTATION

CHAPITRE 1

QUELS SONT LES TYPES DE SUJETS ?

1. SUJETS GÉNÉRAUX, SUJETS SPÉCIFIQUES

Une première opposition sépare ces deux types de dissertation : les essais littéraires portent sur une question générale, sur un thème, une école ou un genre, une notion ou une question esthétique générale susceptible d'être diversement illustrée ; tandis que les sujets plus précis visent à vérifier la connaissance d'un auteur ou d'un texte particulier qui constituera toujours le point de départ et d'arrivée de la réflexion : il est vrai qu'on a là de vastes univers à évoquer et on ne peut pas définir ces sujets comme restrictifs. Il serait maladroit de consacrer un seul texte, ou même à un seul auteur, une réflexion qui a justement pour sens de mobiliser des exemples divers dans leurs convergences, dans leurs oppositions, dans leur hétérogénéité significative. Une question sur le réalisme ne se traite pas exclusivement à partir de Balzac, de Stendhal ou de Zola. Inversement, un sujet sur le réalisme de Balzac ou de Zola ne débouche pas vraiment, n'a pas pour sens de déboucher sur un propos général portant sur le réalisme en soi, indépendamment de Balzac ou de Zola (son naturalisme).

Mais le défaut inverse est aussi critiquable : comment traiter un sujet sur le réalisme sans s'appuyer sur des exemples précis, connus et importants, sur des auteurs ou des livres auxquels on pourra consacrer une analyse particulière (un paragraphe, plus difficilement une partie) à l'intérieur d'une démonstration plus générale ? De même, le réalisme selon Balzac ou Zola devra être spécifié par rapport à ce qu'il a pu représenter ailleurs en littérature : on s'étonnerait de ne pas y retrouver

l'écho des enjeux, des questions et des débats qu'une problématique générale du réalisme est amenée à poser.

En résumé, on traitera donc les questions générales à travers une pluralité d'exemples envisagés de façon synthétique ; les sujets plus étroits recevront d'autre part un éclairage susceptible d'en montrer le large intérêt, mais prudemment et à bon escient, par exemple en conclusion ou en fin de troisième partie.

Qu'il s'agisse d'un essai littéraire ou d'un sujet portant précisément sur un auteur ou un texte, on retrouve le plus souvent des formulations ou des formules de sujet assez voisines. Il s'agit à chaque fois d'interpréter, d'expliquer, éventuellement de discuter une ou plusieurs notions, une proposition, une opinion qui vont constituer un point de départ, le cadre et la problématique d'ensemble de tout le devoir. Explicitement ou non, cette notion ou cette proposition doivent donc être envisagées comme des questions. Mais avant d'étudier spécifiquement ces techniques qui conduisent à un plan et à une démonstration, il faut savoir ce que supposent implicitement ces différentes formulations dans lesquelles les sujets nous sont proposés : chacun d'eux a bien sûr sa particularité, mais on peut dire que son appartenance à tel ou tel type exclut des possibilités de traitement, ou en implique d'autres.

EXEMPLE DE SUJET GÉNÉRAL

▲ En quel sens le réalisme littéraire peut-il se réclamer de la réalité ?

- Montrer d'abord l'équivoque d'un mot vague, d'une notion flottante. Si le mot « réalisme » se réfère à la « chose » par son étymologie, (*res*), le suffixe suppose une attitude intellectuelle, un *système de pensée* qui exclut une vision simpliste de l'œuvre-miroir : l'objet le plus concret implique un regard, une *élaboration esthétique*. Le mot apparaît dans la critique d'art vers 1840-1850.

- À partir de là, examiner pratiquement ce que fut, dans l'*histoire littéraire*, en rapport notamment avec l'histoire de la peinture et des idées, le réalisme du XIX^e siècle :

– une *école précise* autour des années 1850-1860, avec des peintres et des écrivains : Courbet, Champfleury, Duranty, auxquels on peut joindre Corot, et Daumier, Baudelaire (malgré son hostilité à la photographie)... ;

– au-delà, toute une *mouvance mal définie qui va de Balzac à Zola*, en passant par Flaubert et les frères Goncourt. Certains iront même de l'abbé Prévost ou de Stendhal à Céline !

• Plus largement encore, faut-il y voir une *tendance générale de l'art et de la littérature*, et spécialement du *genre romanesque*, de Pétrone au Nouveau Roman ? À ce degré de dilution, que demeure-t-il de la détermination du concept ?

• On peut alors avancer l'idée que le réalisme envisage en littérature (et légitime par la même occasion) une réalité que d'autres esthétiques (idéologies ?) *refusent de voir* ou *censurent* :

– une réalité sociale ou économique : le bourgeois balzacien, *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, le peuple zolien (*l'Assommoir*, *Germinal*...);

– une réalité physiologique jusqu'ici occultée : l'agonie d'Emma dans *Madame Bovary*, les accouchements sanglants dans *Les Rougon-Macquart* de Zola.

• D'où le « **scandale** » *du réalisme* en même temps que son *succès public* : il donne une existence en littérature à ce que les livres ou les tableaux contemporains considèrent comme indigne, à ce qu'une société donnée considère comme tabou. Ce qui peut en outre engager le réalisme dans une complaisance douteuse. Illustrations possibles : le procès de *Madame Bovary* (et même celui des *Fleurs du mal* de Baudelaire), l'indignation parfois hypocrite à la sortie de *l'Assommoir* ou de *Nana* (*les Rougon-Macquart* de Zola).

• Mais l'évocation d'une autre réalité n'engage-t-elle pas une nouvelle manière de parler de cette réalité sur des plans différents :

– du **lexique** : mots techniques, familiers ou populaires (les jargons chez Balzac, l'argot dans *les Misérables* de Hugo ou dans *l'Assommoir* de Zola) ;

– du **style**, avec le paradoxe de l'écriture artiste des Goncourt relevant le défi d'un sujet vulgaire ou ingrat ;

– du **genre**, en se posant la question des rapports entre roman et réalisme. L'« épopée bourgeoise » (Hegel) n'implique-t-elle pas, dès le départ, un autre rapport à la réalité envisagée plus dans sa dimension matérielle que spirituelle ?

• On peut dès lors proposer le plan suivant :

I - Un mot équivoque, une notion riche : le réalisme. Son utilisation en littérature.

II - L'évocation d'une autre réalité : comment le réalisme élargit et esthétise le réel. Sa visée encyclopédique.

III - Une manière différente de parler de la réalité, dans sa spécificité littéraire.

La conclusion pourrait porter enfin sur le réalisme non en tant qu'image du *réel* (brut et informe), mais en tant que source d'une *réalité* que nous nous approprions grâce à lui. Toute œuvre pourrait être réaliste (recherche du réel) et aucune ne le serait vraiment (adéquate à l'Être ultime des choses).

• Auteurs évoqués :

– en littérature : Pétrone, Diderot, Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert, Baudelaire, les frères Goncourt, Zola (à propos duquel il faudra réfléchir sur les divergences entre réalisme et naturalisme), Céline, les auteurs du Nouveau Roman ;

– en peinture : Corot, Courbet, Daumier, auxquels on devrait ajouter Manet.

– voire aussi un sculpteur comme Rodin, ou les photographes.

EXEMPLE DE SUJET SPÉCIFIQUE

▲ **Balzac est-il un auteur réaliste ?**

• Si le réalisme est d'abord le souci de la « chose », il faudra envisager chez Balzac le **souci de la description, du détail**, en liaison avec

certains modèles « **scientifiques** » (Lavater, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire) ou encyclopédiques.

- Mais le souci du détail et de la description ne signifie pas l'imitation, l'esthétique neutre du miroir, l'objectivité. Nous sommes au contraire obligés de constater chez Balzac un *travail formel* qu'il compare lui-même à celui du peintre ou du sculpteur (voir *Le chef-d'œuvre inconnu*).

- La réalité qu'imagine Balzac n'est donc pas une copie, mais une réalité parallèle qui peut déboucher sur certains aspects *fantastiques* (donc, le réel envisagé dans la pluralité de ses aspects et de ses niveaux).

Le croisement avec les conclusions de l'exemple I peut nous conduire à envisager dans un plan :

- comment Balzac s'inscrit dans l'*histoire littéraire* du réalisme dont il fut un promoteur ;

- ce que furent les *audaces réalistes* de son œuvre (la place des enjeux sociaux, le rôle de l'argent dans *la Comédie humaine...*, la visée encyclopédique ou totalisatrice) ;

- pourquoi le réalisme de Balzac, les clefs « réelles » de ses livres ne sont pas contradictoires avec une *démarche visionnaire* de l'imagination et des mots.

2. LE SUJET-DÉFINITION

En dehors de la première distinction entre sujets spécifiques et sujets généraux, d'autres permettent de préciser l'approche du sujet.

Le sujet-définition est apparemment le plus simple ; un mot, une expression, un court syntagme, une question, nous demandent d'examiner une seule notion, un genre, un thème dans sa richesse et ses ambiguïtés :

▲ Qu'est-ce que lire ?

Le temps chez Proust.

Que représente l'Espagne dans *les Bestiaires* de Montherlant ?

Les pouvoirs de la poésie.

Qu'est-ce qu'un roman populaire ?
Le titre des œuvres littéraires.
Le personnage de roman (ou de théâtre).

Cette forme de sujet propose donc un questionnement simple (qu'on retrouve dans d'autres disciplines comme l'histoire et la philosophie), mais cette simplicité ne doit pas tromper. Ces formulations, sous leur apparente évidence, sont plus complexes qu'il n'y paraît : il est bien sûr impossible de se contenter d'une définition courte, dogmatique et indiscutable. Mais il ne s'agit pas non plus d'opposer quelques définitions concurrentes entre lesquelles il n'y aurait plus qu'à choisir. De tels sujets, de telles questions supposent plutôt qu'on les interroge elles-mêmes *ainsi que les mots qui les composent*, en élargissant au maximum, du moins dans un premier temps, la valeur qu'on peut leur attribuer. Ensuite, on pourra chercher ce qui unit ces valeurs entre elles et comment une problématique générale (entre autres, celle de la lecture, de la temporalité proustienne, du thème espagnol) peut les articuler ou faire progresser de l'une à l'autre. La question simple va donc faire apparaître des prolongements inattendus. On voit bien à ce moment-là les qualités nécessaires pour traiter un tel sujet : invention et synthèse, dans la mesure où la base même de la réflexion se concentre en un mot qu'il faut exploiter et sur lequel il faudra revenir tout au long du devoir, en le faisant varier, en progressant dans son intelligence.

EXEMPLE DE SUJET-DÉFINITION

▲ **Qu'est-ce qu'un bon livre ?**

- Remarquer d'abord le *caractère vague* d'un adjectif comme « bon » qui peut vouloir signifier intéressant, agréable, instructif, aussi bien facile qu'exigeant, moralement estimable que reconnu socialement. D'autre part, qu'est-ce qu'un livre ? Là aussi, un mot vague, une notion large qui ne doit pas cacher la diversité des livres et des lectures.

- Une première définition du « bon » livre nous renvoie à une *définition extérieure de la qualité littéraire*, par exemple au *jugement*

social dont l'expression sera trouvée par exemple :

– dans des chiffres de vente, dans des courbes d'éditions et de rééditions ;

– dans le statut et la reconnaissance de l'œuvre, notamment sur un plan universitaire et scolaire (cf. la notion de « classiques ») mais aussi dans un contexte religieux ou politique.

Nous sommes alors renvoyés à la *diversité des publics*, dans leurs diverses déterminations géographiques, historiques, culturelles, sociales et politiques, avec leurs impératifs, leurs critères, leurs modes.

• Mais la notion de « bon » livre semble évoquer davantage un *jugement personnel*, individuel, peut-être pris à un certain niveau dans un horizon d'attente, dans des déterminations larges comme celles qui ont été évoquées, mais vécu d'abord dans sa singularité intellectuelle et affective. Qu'est-ce alors que le goût d'un lecteur pour un livre ?

– le résultat, *en nous*, d'un jeu harmonieux des facultés d'entendement et d'imagination (voir Kant et la définition du jugement esthétique) ?

– ou alors un *dialogue*, un partage (postulé aussi chez Kant) ?

• On est donc obligé d'associer le jugement du lecteur sur la qualité de son livre à la *participation* que celui-ci lui offre, lui demande : le lecteur *créant* le livre au même titre (?) que son auteur. Le « bon » livre devient ainsi celui auquel nous accordons le plus : il faut qu'il soit, que nous le laissions être, peut-être aussi que nous le fassions être. Il n'est pas non plus le « beau » ou le « grand » livre.

• D'où un PLAN simple :

I Une définition sociale et extérieure du « bon » livre.

II Une définition personnelle.

III Qu'est-ce qu'un bon lecteur ? Liaisons possibles avec la notion de critique.

3. LES SUJETS DOUBLES

Un autre type de sujet propose des questions ou des citations très courtes : elles vont mettre en cause deux notions (et non plus une seule) qu'il faudra bien sûr rapprocher, opposer, faire dialoguer en un jeu productif :

▲ **L'amour de des Grieux est-il pour lui un destin ? (dans *l'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, de l'abbé Prévost).**

▲ **Les œuvres théâtrales appartiennent-elles à la littérature ?**

En l'occurrence, il s'agira donc de s'interroger sur les rapports entre amour et destin dans le premier cas, entre théâtralité et littéarité dans le second. Certes, la recherche conceptuelle sur de tels sujets commence par une étude sémantique de chacun des termes considérés, mais il faut passer très vite à une étude comparée : en aucune manière on ne peut admettre des développements séparés qui ne répondent pas à la question synthétique posée. C'est au contraire la rigueur dans les confrontations entre ces deux (ou trois) notions qui fera l'intérêt du plan et de la démonstration. Même chose pour des sujets encore plus simplement « alternatifs » ou comparatifs, où il ne faut abandonner à aucun moment un des deux éléments associés par une conjonction qui devient en fait le vrai sujet :

▲ La nature et la loi dans *L'Esprit des lois* de Montesquieu.

Maîtres et valets...

ou

L'être et le paraître chez Marivaux.

Le Nouveau Roman : mort ou renaissance du genre romanesque ?

Pensez-vous que l'œuvre littéraire nous détourne de la réalité ou, au contraire, nous aide à mieux comprendre les choses de la vie ?

On remarquera au passage la proximité entre ce type de sujet « à deux inconnues » et le lien réversible qu'introduit un « de » d'appartenance ou de détermination, sur lequel on pourra jouer éventuellement, à bon escient et sans excès. Sur une question portant par exemple sur :

▲ **Le langage de la vérité chez Rousseau,**

on pourra faire remarquer que la quête autobiographique, l'exigence de sincérité sont indissociables d'une recherche sur la vérité du langage, sur ses origines (cf. son *Essai sur l'origine des langues*), sur ses virtualités, son aptitude au mensonge, etc. (cf. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*).

EXEMPLE DE SUJET DOUBLE

▲ L'amour et la mort dans le thème de Don Juan.

- On suppose acquise une connaissance suffisante de l'histoire littéraire et dramatique du thème dans ses grandes étapes : le *Don Juan* baroque de Tirso de Molina (1620-1630), celui de Molière (1665), celui de Mozart et Da Ponte (1787), la figure presque positive du Don Juan romantique, avant les renouvellements contemporains (Ghelderode, 1928 ; Montherlant, 1958).

- L'image commune de Don Juan est celle du *séducteur perpétuel*, impénitent et qui sera puni de ses outrances, de ses péchés : la mort et l'Enfer, donc, vécus essentiellement comme une *punition* infligée à un amour (mais ne faut-il pas plutôt parler d'une conquête séductrice ?) sans règles, qui bouleverse l'ordre social, moral et religieux. Cette version du thème donjuanesque est celle qui entre le mieux dans la *démonstration apologétique* qui fut, à l'origine, celle de Tirso de Molina. Déjà chez Molière, les nuances et la profondeur du personnage en font un séducteur agnostique et rebelle, plus responsable de lui-même et de ses actes.

- De façon plus positive encore, Don Juan peut aussi apparaître comme un *symbole de vie*, d'énergie sensuelle et passionnée qu'on peut alors opposer à une *mort froide et cruelle* (celle représentée par la statue de pierre du Commandeur) ; la vie vio lente et riche contre cette attente de la mort, sensible dans les joies les plus aiguës de la sensualité (comme chez Mozart).

- À moins encore qu'on ne voie dans l'amour, ou plutôt dans le *défi* des aventures de Don Juan (qui d'ailleurs n'aime pas, mais veut surtout conquérir) le remède à une *inquiétude intérieure*, peut-être de type *métaphysique* : l'amour (?) *divertissement* d'un être baroque qui pressent

à sa manière le *néant* (l'*absurde* ?) de la mort, qui fuit aussi ses contradictions et ses vertiges. À ce moment-là, le séducteur voit sans doute dans la mort une dernière « aventure », au double sens du mot (comme chez les premiers Don Juans baroques, mais aussi le Don Juan proche de Sisyphe qu'on trouve chez Camus).

• D'où un PLAN qui essaie de jouer sur les deux notions proposées, de la manière suivante :

I La mort, punition d'un amour interdit.

II L'amour et la vie contre une mort cruelle.

III Les jeux de la séduction face au néant.

4. LA COURTE CITATION

Jusqu'à trois ou quatre lignes de texte, ce type de sujet permet encore une lecture non seulement très attentive, mais surtout exhaustive de tous les mots importants qu'on n'oubliera pourtant pas d'intégrer dans une perspective globale, plus synthétique. Il faut donc les outils de l'analyse et de la synthèse pour, dans un premier temps, comprendre le sujet, en effectuer une lecture active, et ensuite édifier, à partir de la pensée de l'auteur, une pensée personnelle, autonome : celle-ci, cependant, aura éclairé et traité les enjeux de la citation. Un dialogue doit donc s'établir et l'on évitera aussi bien l'acceptation passive de l'opinion de l'auteur qu'une thèse qui refuserait même d'envisager le point de vue proposé ou qui commencerait par le réfuter. L'autonomie commence ici par l'écoute d'autrui.

Donc, pour résumer, pas de lecture partielle qui oublierait un mot important, un aspect majeur du sujet ; pas non plus d'à-peu-près superficiel qui résumerait la citation à une idée assez vague, encore moins une lecture myope et sans unité des éléments séparés d'une pensée qui a sa ligne directrice, son sens, sa valeur.

▲ « **La vraie lecture commence quand on ne lit plus seulement pour se distraire et se fuir, mais pour se trouver.** » (J. Guéhenno).

▲ « Le théâtre vit de morale... Toute grande œuvre dramatique suppose une question de morale et la suggère. » (Citation anonyme).

▲ À la question toujours posée : « Pourquoi écrivez-vous ? » la réponse du Poète sera toujours la plus brève : « Pour mieux vivre. »
Votre lecture personnelle d'*Éloges* de Saint-John Perse vous permet-elle d'expliquer cette prise de position de l'auteur ?

On trouvera dans ce type de sujets aussi bien des citations accompagnées d'un nom d'auteur que d'autres qui peuvent rester anonymes. Dans ce dernier cas, le but du « donneur de sujet » est de ne pas focaliser l'attention sur un nom, une référence culturelle, mais sur une idée ou une pensée. Dans la mesure où le propos est souvent celui d'un critique parlant d'une œuvre, d'un auteur ou d'un thème, ce sont bien sûr ces derniers éléments qu'il faut privilégier dans la perspective proposée par le critique (qui peut, à la limite, rester inconnu). Ce qu'on ne négligera pas, en revanche, ce seront non seulement le contenu, mais aussi le ton même de la citation, son organisation, sa présentation rhétorique, son vocabulaire (par exemple polémique), le début de thèse qu'on peut y trouver.

Il faut malgré tout apporter quelques précisions à ces recommandations. On peut imaginer d'abord le cas de l'auteur parlant de son œuvre ou d'un genre qu'il a lui-même pratiqué : dans ce cas, bien sûr, on exploitera l'effet de miroir qui en résulte. Il y aura aussi le cas où le critique mérite à son tour d'être critiqué, analysé et apprécié à partir de son œuvre qui explique un regard porté sur d'autres œuvres : Balzac parlant de Stendhal, Barthes parlant de Proust. On peut imaginer enfin qu'une indication de date, une référence à l'occasion qui l'a fait naître, peuvent venir préciser le contexte du propos : un contemporain de Montesquieu glosant son œuvre, un ami de Flaubert jugeant *Madame Bovary*, Roland Barthes et Raymond Picard polémiqueant entre eux par Racine interposé. Il reste que ces considérations doivent passer tout de même au second plan par rapport à l'objet central de la citation et à son contenu propre.

EXEMPLE DE COURTE CITATION

▲ « Il est absurde de voir en Baudelaire un “réaliste” ou un “naturaliste”. C’est dans ses thèmes les plus brutaux et les plus choquants que brille avec le plus de force cette “ardente spiritualité” qui tente d’échapper à tout le réel. »

H. FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, 1956.

- Le repérage des mots importants du sujet met tout de suite en valeur un double système de rapports. D’abord l’*opposition* installée d’emblée entre les « réalistes » ou « naturalistes » d’une part, et Baudelaire d’autre part, dont il faudra se demander comment le qualifier : surnaturaliste, surréaliste, idéaliste ? Ensuite, non plus une opposition, mais une *association* que l’auteur propose entre les thèmes « brutaux » ou « choquants » et l’« ardente spiritualité » de Baudelaire.

- Pour commencer, il faudra *mettre en valeur ces thèmes surprenants, choquants et brutaux* (par exemple, dans « Une charogne », ou dans les pièces condamnées des *Fleurs du mal*) avec deux interprétations possibles :

- *Une description réaliste* (cf. exemple p. 10) : qui montrerait des choses jusqu’à présent occultées ou jugées indignes de la littérature. D’où l’audace et le fameux procès de 1857. Élargissement des possibilités de la littérature, provocation, complaisance ? Une hypothèse qui pourrait s’appuyer en outre sur l’histoire littéraire et le groupe qui liait Baudelaire aux auteurs « réalistes » de 1850.

- D’autre part, l’utilisation de ces motifs surprenants, scandaleux ou banals au profit d’une sorte de secousse salutaire, d’un renouvellement des sujets prisé, non pas pour lui-même, mais pour l’*exploration d’univers nouveaux* qu’il permet, pour le défi à l’expression et surtout à l’*imagination* qu’on peut y trouver.

- On peut essayer alors de définir l’« ardente spiritualité » évoquée par l’auteur de la citation, dans l’apparent paradoxe qui la situe au cœur de ces motifs brutaux et choquants (mais aussi ailleurs). Définissons dès lors l’*idéal baudelairien* à partir de l’œuvre poétique, de l’œuvre critique également, par exemple à propos de Delacroix :

- non pas une copie du réel,

– mais un *autre monde* imaginaire, plus beau, plus riche, plus coloré que le monde réel, à la fois choquant *et* ardent, entrevu plutôt que possédé.

• La fonction de l'art n'est donc plus de représenter, mais de *créer* et l'on ne jugera plus une œuvre en fonction de sa fidélité « réaliste », même avec des qualités nouvelles et provocantes, encore moins en fonction de sa moralité ! On la jugera d'après sa qualité esthétique, son *intensité imaginaire*, son *pouvoir de dépaysement* (cf. « l'Invitation au voyage »), qui cependant nous fait voir le réel autrement.

5. LA CITATION LONGUE

Au-delà de trois ou quatre lignes de texte, l'exploitation d'une citation change un peu de nature. On peut certes répéter ici la plupart des conseils donnés précédemment : se donner la peine de relire attentivement (et à de nombreuses reprises) le passage proposé en en dégagant bien les principaux enjeux (mots importants, problématique d'ensemble). Peut-être même le recopiera-t-on pour mieux se l'approprier. Mais la difficulté est en l'occurrence celle de l'abondance, et l'on devra s'attacher particulièrement à saisir l'unité du raisonnement proposé et le projet démonstratif que contient un petit paragraphe : le risque étant d'insister trop sur un élément particulier (notamment au début !) par rapport aux autres (notamment à la fin du passage !). D'où souvent une problématique partielle, éventuellement hors-sujet ou alors dispersée. Donc un impératif difficile et triple : toujours conserver un regard d'ensemble sur la citation, ne jamais la quitter pour un développement autonome, bâtir une problématique à la fois personnelle, pertinente et *synthétique*.

EXEMPLES DE CITATIONS LONGUES

▲ **En 1912, Maurice Barrès, député de Paris, refusa les crédits demandés pour la commémoration du deux centième anniversaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau :**

« Je ne voterai pas ces crédits, déclara-t-il ; je ne proclamerai pas que Rousseau est un prophète que doit écouter notre société. Il est un grand artiste, mais limité par des bizarreries et des fautes que seul l'esprit de parti peut nier. Que d'autres fassent leur Bible de *L'Émile*, du *Discours sur l'inégalité* et du *Contrat social*. Pour moi, je l'écoute comme un enchanteur dans ses grandes symphonies, mais je ne demanderai pas de conseil de vie à cet extravagant musicien. »

Vous prendrez position sur ce jugement, sans limiter votre étude aux trois œuvres citées par Maurice Barrès.

▲ « Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri, et se tait. Cependant, j'ai tout entendu. C'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poète qui finit tout ? Il tourne le dos à la nature. – Mais Racine ? – Racine ! À ce nom, je me prosterne, et je me tais. Il y a un technique traditionnel, auquel l'homme de génie se conforme. Ce n'est plus d'après la nature, c'est d'après cette technique qu'on le juge. Aussitôt qu'on s'est accommodé d'un certain style figuré, d'une certaine langue qu'on appelle poétique ; aussitôt qu'on a fait parler des hommes en vers, et en vers très harmonieux ; aussitôt qu'on s'est écarté de la vérité, qui sait où l'on s'arrêtera ? Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité ; c'est son succès qui fonde chez un peuple un système dramatique, qui se perpétue par quelques grands traits de nature, jusqu'à ce qu'un philosophe poète dépèce l'hippogriffe et tente de ramener ses contemporains à un meilleur goût. »

Commentez ce jugement que porte Diderot, dans le *Salon de 1767*, sur le théâtre de Racine et de ses successeurs.

▲ En illustrant votre développement d'exemples précis et variés, vous analyserez et vous discuterez cette affirmation de l'écrivain allemand Heinrich Böll, prix Nobel de littérature :

« Un roman, c'est d'abord une œuvre qui détient un élément si possible captivant, distrayant et son auteur est, jusqu'à un certain degré, un séducteur. Grâce au style, au langage, au rythme, à la

construction qui sont les siens, l'écrivain invite le lecteur à accepter d'être pris au piège, de souscrire à son dessein. »

Heinrich BöLL, *Une mémoire allemande*, 1978.

Sujet développé

▲ « Tous, nous avons eu affaire à des avarés et à des hypocrites, mais nous n'avons jamais rencontré Tartuffe ni Harpagon, ni le Père Grandet ; il existe une planète Balzac, une planète Dostoïevski, habitées par des monstres à tête d'homme et de femme aussi vivants, plus vivants peut-être, moins éphémères en tout cas que les habitants de la planète Terre, mais qui ne leur ressemblent pas ou qui n'ont avec eux qu'une ressemblance superficielle. »

Vous mettrez en lumière et vous discuterez, en vous fondant sur des exemples très précis, les aspects principaux du (des) problème(s) soulevé(s) par François Mauriac dans ses propos de la postface de *Galigai* (1952).

- Apparaît d'abord un *système d'oppositions* assez simple entre la réalité à laquelle nous avons affaire et celle que créent les écrivains, entre les spécimens humains que la vie de tous les jours nous propose et les types littéraires :

- les vrais avarés, les vrais hypocrites, peut-être moins vivants et plus éphémères que les types littéraires, habitant sur la même planète que nous, ne ressemblent pas... ;

- à Tartuffe, à Harpagon, au Père Grandet, aux monstres, peut-être plus vivants et moins éphémères que les personnages de la vie réelle, habitant la planète des auteurs qui les ont conçus. Caricatures, allégories absolues.

- Cette opposition semble pouvoir être contestée à partir d'un certain nombre de déclarations d'auteurs, évoquant leur désir de peindre le *tableau fidèle*, de retracer l'*histoire exacte* de la réalité (qui offre, par ailleurs, bien des aspects extraordinaires et invraisemblables), de présenter un miroir à l'humanité.

- Mais si la réalité humaine peut nous paraître extraordinaire, c'est peut-être parce que les livres, les romans nous l'ont fait apparaître

comme telle. Il faut donc en revenir au *pouvoir poétique* des grands romanciers : inversement, le temps, parfois, n'épargne pas des œuvres qui se sont voulues tranches de vie, miroir de la vie réelle.

- Il reste alors à envisager spécifiquement la question du *type* humain, universel, synthétique, stylisé, excessif : ne doit-il pas son énergie et sa grandeur à l'ampleur même du monde romanesque dont il est l'âme (la question des « planètes » selon une métaphore présente aussi dans *Le Temps retrouvé* de Proust) ?

D'où le PLAN suivant :

I Le type humain émane d'une réalité que le romancier se contente d'observer ou de préciser, parfois de grandir ou d'exagérer.

II Il est au contraire une création pure, fictive, il est l'expression du pouvoir poétique d'un créateur, de sa liberté, et ce personnage est porteur de forces et de valeurs proprement littéraires ou éthiques.

III Il est en liaison avec l'unité intérieure d'un monde romanesque, d'une planète qui nous parle et peut inspirer notre vision du réel, voire changer celui-ci.

6. LES FORMULATIONS ANNEXES

On verra plus tard comment aborder un sujet ou le lire, y découvrir des réseaux de sens, des thèses et des questionnements précis ; mais en dehors des citations ou des questions expressément posées, des mots essentiels, on ne négligera pas les quelques formules par lesquelles l'auteur du sujet s'adresse à son lecteur : elles ne sont pas négligeables et peuvent être d'un certain secours. Par exemple, en suggérant un regard, parfois une problématique, ou même un plan si l'on sait les lire (il n'est pas obligatoire d'ailleurs de s'y sentir lié). Tel jugement peut ainsi être proposé comme un paradoxe, un argument polémique dont il faudra voir alors à quelle autre idée courante ou adverse il s'oppose.

Le plus souvent, cependant, une phrase assez banale et neutre suggère « d'expliquer et de commenter », de « donner son sentiment », de « discuter et de prendre position » sur un sujet donné et à partir d'exemples précis. Il ne faut pas faire dire ici aux verbes plus qu'ils ne

veulent dire : une prise de position, un sentiment donné, même personnels, doivent s'appuyer sur une explication et un commentaire précis, argumentés ; le genre « français » de la dissertation exclut en effet, plus ou moins l'appréciation impressionniste, l'humeur ou le jugement de valeur pris pour lui-même. Inversement, une dissertation n'est pas, sauf exception, une question de cours pure et simple à laquelle on puisse répondre sans faire un peu œuvre personnelle : l'équilibre est donc souhaitable et la diversité des formulations annexes ne doit pas faire illusion : il y a plus là des variantes que des types vraiment différents de sujets.

CHAPITRE 2

COMMENT LIRE LE SUJET ?

Dans un bon devoir, les idées maîtresses paraissent toujours liées par une grande cohérence interne ; elles semblent naître du sujet et s'enchaîner si clairement qu'on ne voit pas comment l'une d'entre elles aurait pu échapper à une construction aussi logique.

Mais les recherches préparatoires ne présentent assurément pas la même allure, évidente, simple et ordonnée ; il faut commencer par :

- cerner les **mots importants** du sujet, à la fois dans leur singularité et dans leurs liens à l'intérieur d'un propos ou d'une question ;

- définir les **enjeux importants** de ce sujet, la problématique générale qui les rassemble et les exemples capables d'illustrer ou de relancer la réflexion, de la sortir parfois de certaines impasses. C'est dans cette étape essentielle que se jouent finalement la qualité d'une dissertation, sa richesse, sa capacité, ou non, à nous convaincre.

L'ébauche du plan ne résulte pas d'un processus mystérieux ; elle est la conclusion logique d'une méthode rigoureuse : même si chaque démarche a sa particularité, il existe des techniques finalement assez simples qui permettent d'avancer une idée en engageant une autre.

Une réflexion étymologique conduit ainsi à une comparaison, une opposition appelle une nuance, une définition patiente peut être riche de déductions : tout cela semble bien artisanal, mais il y a des cheminements utiles à connaître, des apprentissages indispensables et dont la réunion fait une méthode. Étymologiquement, *methodos* en grec renvoie à l'idée de poursuite, de recherche, régulière et menée au plus près, sur une voie claire (*odos*).

1. ÉTUDIER LES MOTS DU SUJET

Le point d'appui de tout raisonnement juste, ou qui se veut « à-propos » dans le sujet et non pas hors-sujet, ce sont évidemment les mots du sujet : il faudra toujours en partir et toujours y revenir pour éviter les dérives décevantes. En effet, on attend que l'auteur du devoir, à plusieurs reprises, marque le lien entre ce qu'il dit et le sujet, qu'il justifie son parcours, même et surtout si la perspective a changé en chemin. Aucun développement ne peut se permettre d'être gratuit, et l'intérêt d'un devoir tient à l'unité de la question précise et donc des mots dont tout est parti. Bien lire un sujet, ce n'est donc pas le parcourir rapidement, se dépêcher de croire l'avoir compris : **il faut au contraire le lire et le relire patiemment**, peut-être se garder de rien écrire avant quelques minutes, peut-être aussi réécrire soi-même le sujet pour mieux se l'approprier et entrer dans sa logique. Cela signifie d'abord définir les mots essentiels qui le composent : ils sont le point de départ du devoir et on les retrouvera peut-être redéfinis au terme de la réflexion : on tient là le domaine, le champ où celle-ci évoluera, et qu'il faut marquer dans ses limites (la définition, étymologiquement, marque les frontières).

On peut donc dire que la lecture du sujet suppose, pour commencer, une **explication de texte**. Une fois les mots examinés et compris dans leur sens, leur ton et leur(s) valeur(s), on en cherchera la portée synthétique. Car cette étude de chacun des mots du sujet s'expose au danger d'une certaine myopie, d'un examen minutieux, mais parcellaire, qui ferait perdre au devoir toute cohérence, le disperserait entre les dix facettes verbales du sujet choisi. Par conséquent, il faudra, dans l'examen des mots, dégager un fil directeur qui réunisse tous les éléments : à la limite, un mot, à lui seul, peut révéler une diversité explosive qu'il faut alors dominer en l'utilisant.

Deux conseils pour finir : interroger le vocabulaire et la pensée, formulée ou secrète, du sujet (aussi bien au moment de sa lecture que de la préparation du plan), d'autre part, dans la rédaction même, suivre et rappeler clairement les formulations proposées (et cela sans leur consacrer une partie spécifique).

Distinguons à présent quelques axes de lecture et d'analyse, qui permettent de faire des mots l'instrument en même temps que l'objet de la réflexion.

1.1 RECOURIR À L'ÉTYMOLOGIE

L'étymologie permet d'éclairer, parfois même de révéler certains mots : on n'y découvrira pas le secret ultime qui expliquerait tout, mais une des vérités du mot, un des sens à partir desquels son occurrence particulière peut être comprise, dans une phrase donnée. On fera appel pour cela aux **racines latines et grecques, à l'histoire du français** : certains termes retrouveront alors une saveur trop oubliée, plus forte d'être justement redécouverte.

L'ÉTYMOLOGIE CONTRIBUE À DÉFINIR DES GENRES LITTÉRAIRES

Par exemple :

- Le THÉÂTRE, lieu ou genre, est bien sûr une notion d'origine grecque, et l'on y reconnaît le verbe *theômai*, signifiant, selon le *Dictionnaire Bailly* : contempler, considérer, examiner ; /être spectateur au théâtre ; /passer en revue ; /contempler par l'intelligence ; /voir.

D'où l'idée qu'être spectateur au théâtre, c'est d'abord voir, et que la théâtralité se définit en partie par le spectacle offert : la prédominance du texte le fait trop souvent oublier, aux critiques comme à nous-mêmes, qui découvrons le théâtre à travers des fascicules et des extraits de manuels. Une réflexion sur le théâtre devra donc prendre en compte les aspects non verbaux du spectacle théâtral. Le théâtre, en effet, est moins « littéraire » que la poésie ou le roman : on y sera sensible, par exemple, à une mise en scène qui met en œuvre un décor, des costumes, des lumières, une gestuelle, des postures et des déplacements, tout ce qui, plus généralement, ressortit de la **présence** des corps et des objets théâtraux, des voix aussi et de leurs accents.

Dès lors, comment apprécier le rapport entre un spectateur, lui aussi présent, et cet univers de fiction, **réel** dans sa matière et **symbolique** dans sa portée, qu'on lui propose ? Cette relation demande à être définie par rapport à un éventuel théâtre exclusivement littéraire, à d'autres fictions narratives (l'épopée, le roman), à d'autres spectacles esthétiques donnant à voir des présences vivantes (la danse, la musique non enregistrée, le sport ?...), ou des images (le cinéma, la peinture). Qu'est-il donc donné à voir au théâtre et quel est le rapport entre ce spectacle et le texte transformé par son énonciation, précisée et balisée par d'éventuelles didascalies (les indications de jeux de scène) ? Ces interrogations débouchent alors sur la nécessité d'une définition de cette autre réalité qui se crée au milieu des pierres d'Épidaure, sur les planches d'une scène à l'italienne ou sur les dispositifs divers des théâtres modernes. Intervient donc finalement au terme d'une réflexion sur la nature du regard théâtral, la question du rapport entre ce monde, mis à distance du nôtre, qu'est le théâtre, et le monde réel, que le théâtre, une fois **vu**, permet de **faire voir**. D'où une définition étymologique du théâtre qui pourrait s'organiser en trois points :

1. La théâtralité du théâtre : un théâtre à voir. À propos des mises en présence et du spectacle (*specto*, en latin, regarder).

2. Le théâtre comme mise à distance : un théâtre qui se fait voir. À propos de l'écart entre le monde réel et la fiction fabriquée du spectacle (le masque, l'outrance...).

3. Le théâtre comme instrument de compréhension : un théâtre qui fait voir et amène à se voir. À propos de la fonction psychologique et sociale du théâtre, qui n'est plus dès lors un divertissement, mais une expérience humaine et une perspective.

• La **POÉSIE** aussi est un mot d'origine grecque, fondé sur la racine *poio* qui signifie d'après le *Dictionnaire Bailly* : fabriquer, inventer ; /créer, produire, enfanter, faire naître, causer ; /agir, être efficace ; /procurer.

Il faut alors se demander ce que l'art poétique (*ars* lui-même signifiant en latin : activité ordonnée, technique) fabrique ou produit, en quoi il est efficace. Est-il recherche ou production d'un monde dont le poète serait le dieu ? Ou alors création d'un discours particulier, usage personnel et

responsable d'un langage où le message se prend lui-même comme son propre objet, dans un subtil jeu réflexif présent dans la fonction poétique du langage définie en linguistique par Jakobson. Mais quelle est alors l'efficacité de ce discours ? Doit-on la chercher uniquement dans le langage où la poésie serait cause, et ferait œuvre, de liberté et de conscience ? Ne faut-il pas plutôt montrer qu'un autre usage des mots nous amène à reconnaître le monde, à le revoir et peut-être à le *refaire* en le disant autrement : la conséquence en serait une réflexion finale sur le pouvoir de la parole par rapport à la parole du pouvoir, sur le poète homme de liberté. Une interrogation sur la poésie amènerait donc à envisager successivement :

1. Le **travail** du poète sur le verbe, son attention au langage et la nouvelle perception qu'il nous en offre.

2. Ce que **produit** la poésie : une vision du monde et de l'être renouvelée par l'usage créatif et souvent subversif des mots.

3. **L'action** du poète : guideur de peuples, saint ou marginal, il est toujours l'homme par qui la différence arrive dans un univers de routine façonné par les mots convenus, les idées reçues.

• De l'étymologie du mot **ROMAN** à l'écriture romanesque. Le roman, c'est d'abord une langue, la langue vulgaire par opposition au latin, langue des clercs. Et c'est dans cette langue que sont écrits les premiers « romans » qui sécularisent des mythes anciens comme ceux de *l'Iliade* ou de *l'Énéide*. Certains y découvrent alors, malgré tout l'appareil merveilleux qui y figure, un souci du réel qu'il faut peut-être, dans ces conditions, rapprocher d'une forme accessible à un public relativement plus large. Ne peut-on envisager, à ce moment-là, que le roman au sens où nous l'entendons, au sens moderne, puisse présenter lui aussi une telle correspondance entre contenant et contenu, un échange de ce type lorsqu'il devient le genre littéraire le plus lu ? D'où une définition du roman comme « épopée bourgeoise » (Hegel), capable d'« exalter les faits, gestes et aspirations d'un individu dans les limites (ou contre les limites) d'une classe, d'un groupe, d'un milieu » (Michel Zérafra) : récit, non plus en vers, mais en prose, d'un personnage, et non plus d'un héros mythique, vivant son aventure dans un environnement réel (même si ce dernier mot est ambigu).

Par là, on peut amorcer une problématique du roman par opposition aux genres voisins : le mythe ou l'épopée ; à l'intérieur même du domaine romanesque, on peut aussi expliquer l'apparition d'un certain nombre de sous-genres qui sont autant de modes d'exploration des réalités concrètes : le roman picaresque, le roman d'éducation ou de formation, le roman historique, le roman d'aventures, le roman policier (voir M. Zérafra). On conçoit aussi l'intérêt de rapprocher le genre romanesque d'une perspective réaliste dans la mesure où justement l'environnement des personnages est autant en cause que leur personne même : dans le creuset d'une forme large, peu fixée et libre (accueillante, donc, non seulement à une langue nouvelle, mais à travers elle, à de nouveaux sujets traités différemment). À quoi il faudrait alors ajouter que le roman est sans doute **le lieu d'une mise en question du temps dans sa dimension sociale** : on pourra donc lier la forme romanesque à certaines mutations historiques dont il offre l'image, mais qu'il est peut-être capable de susciter lui-même (Zola, par exemple, peintre de son temps, est aussi un visionnaire, que la révolution ou l'utopie n'effrayent jamais). D'où deux thèmes majeurs autour desquels il faudrait réfléchir pour une première approche du genre :

1. Le roman comme approche et vision de la réalité : d'une langue à un univers.

2. Le roman comme forme littéraire privilégiée dans le questionnement de notre univers historique et social (sans doute aussi psychologique et moral).

PETIT RÉPERTOIRE ÉTYMOLOGIQUE DE L'ANALYSE LITTÉRAIRE

Plus rapidement, examinons à présent quelques mots pour lesquels l'étymologie peut indiquer des voies d'approche parmi d'autres :

▲ L'AUTEUR est un garant (*auctor* en latin) qui augmente (*augeo* en latin) la confiance, qui est aussi l'instigateur, le promoteur, le créateur de quelque chose.

▲ Le BAROQUE, mouvement esthétique et littéraire, doit son nom à un mot portugais (*barroco*) désignant une perle *irrégulière*. D'où une

réflexion possible sur l'irrégularité et le déséquilibre baroques.

▲ Le **CHARME** est lié au chant magique par une même étymologie (*carmen* en latin).

▲ Le **CLASSICISME** et l'auteur classique doivent être envisagés à partir du mot latin *classicus* signifiant « qui appartient à la première classe, au premier rang ». D'où l'idée, très présente dans la doctrine classique, d'un **ordre** à respecter et d'une **hiérarchie de valeurs**, à l'intérieur d'une esthétique qui se veut immuable et éternelle (au même titre que l'ordre social qu'elle célèbre et dont elle est issue en partie).

▲ La **COMÉDIE** vient du *kômos*, c'est-à-dire d'une « fête dorienne avec chants et danses en l'honneur de Dionysos » (*Dictionnaire Bailly*). Présence, donc, de ce dieu d'outrance et de sauvagerie dont la trace subsiste peut-être dans le rire des comédies modernes.

▲ Le **DRAME** vient, lui, du mot *drama*, signifiant en grec **action**, puis action se déroulant au théâtre et donc pièce de théâtre. Le drame est alors particulièrement tourné vers l'action et peut être plus *réaliste* ou *aventureux*, moins inéluctable et moins mythique que la tragédie à laquelle on le compare souvent.

▲ Le **FANTASTIQUE** est lié dès son origine aux fantômes et aux fantasmes par une même racine *phainô* et *phainomai* signifiant briller et surtout paraître. Quelle est alors la réalité ou la matière des apparitions fantastiques entre apparence et apparition ?

▲ La **FATALITÉ** qui s'exerce dans la tragédie est à l'origine le *fatum*, c'est-à-dire la divine parole (du latin *fari*, dire, que l'on retrouve dans enfant, *in-fans*, qui ne parle pas). La fatalité est donc, pour une part, un jugement prononcé. On la distinguera du destin et de la destinée.

▲ L'**HISTOIRE** est, une **enquête**, une **recherche** (*historia* en grec). D'où une expression comme « histoire naturelle » (enquête sur la nature). Voir sur ce dernier point M. Foucault, *Les Mots et les choses*.

▲ L'**IDÉE** est une vision, l'*idea* grecque étant liée à l'*eidos* (l'aspect), dont on retrouve la racine dans le verbe latin *video* (voir).

▲ Le **LAID** est désagréable et fait souffrir (*Leid* en allemand).

▲ Le **LECTEUR recueille**, ramasse et rassemble (du latin *lego* venu lui-même du grec *legô*) des éléments dont l'unité synthétique pourra seule donner un sens à sa lecture. C'est ainsi qu'il fera prendre le texte ou le livre, comme on fait prendre un feu (comparaison de J.-P. Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*).

▲ Le **MOT** est le grognement (*muttum* en latin) de celui qui dit *mu* (mou), qui grogne et qui grommelle.

▲ Le **MYTHE** est une **parole** (*muthos* en grec) et c'est sur cette constatation que s'ouvre un texte théorique célèbre de Roland Barthes dans les *Mythologies* (« Le mythe aujourd'hui ») : « Qu'est-ce qu'un mythe aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie : *le mythe est une parole.* »

▲ La **NAÏVETÉ** d'un auteur, d'un charmant poète comme Marot auquel cet adjectif est souvent associé, est son côté **naturel**, natif (du latin *nativus*) et l'on sait, d'autre part, que la « nature » est liée à la naissance (*natura/nascor*).

▲ La **PASSION** d'un personnage (de Phèdre par exemple) est étymologiquement sa **souffrance** (du latin *patior*, souffrir, subir, soutenir). On connaît la Passion du Christ.

▲ Le **PERSONNAGE** désigne une personne importante, mais, si l'on pousse plus loin, on découvre la *persona*, un mot latin d'origine étrusque qui désigne le **masque** de l'acteur, puis, dans un sens dérivé, le rôle au théâtre. Un personnage alors n'est-il pas un masque et notre identité personnelle est-elle autre chose qu'un rôle ?

▲ La **POLÉMIQUE** est une forme de guerre (*polemos* en grec).

▲ La **POLITIQUE** consiste en l'art de gérer les affaires de la cité (*polis* en grec).

▲ La **PRÉCIOSITÉ** cherche à redonner du prix (*pretium* en latin) aux choses et aux mots.

▲ Le **ROMANTISME** est à éclairer d'abord par son étymologie anglaise. *Romantic* signifie romanesque et désigne donc quelque chose qui, dans la réalité, semble appartenir au domaine de la fiction, et par conséquent, de

l'émotion, du rêve, de l'irréel, sans parler du pittoresque. Les Allemands parleront eux aussi de romantisme, et de leurs recherches naîtra une démarche engagée cette fois vers la définition d'une authenticité culturelle (*die Romantik*). Il faudra voir dans le romantisme, la recherche constante d'une *origine* (celle des cultures dans le passé des premiers âges, celle de l'homme dans l'enfant qu'il fut...), en même temps que d'un ailleurs (exotismes géographiques, sociaux, temporels, mentaux même, avec le fantastique). En effet, le curieux dialogue qui s'élabore entre la réalité et la fiction romanesque amène par définition le romantique à imaginer la possibilité d'une autre réalité, plus authentique et sans doute mieux faite (le voyage, le rêve, l'utopie, éventuellement l'action politique, *l'identité profonde, la nature*).

▲ Le **SYMBOLE** (du grec *sumbolon*) est à l'origine « un objet coupé en deux, dont deux hôtes conservaient chacun une moitié transmise à leurs enfants ; ces deux parties rapprochées servaient à faire reconnaître leur porteur et à prouver les relations d'hospitalité contractées antérieurement » (*Dictionnaire Bailly*). Un symbole lie donc ceux qui le partagent ; il réunit autant qu'il assemble, il est échange éventuel, signe de reconnaissance et de convention. Mais il est aussi, et d'abord, le lien intime qui associe deux réalités artificiellement séparées. À l'inverse du signe purement conventionnel, il jette un pont entre deux éléments déjà unis *par nature*. Les parfums, les sons, les couleurs de Baudelaire, liés par des correspondances entre domaines différents de la sensation, peuvent donc être qualifiés à juste titre de symboliques : ils sont conjoints par un lien réunissant sur un autre plan les objets de la réalité et des présences mystérieuses qui les animent à un degré supérieur, par l'intermédiaire cette fois des correspondances verticales. Le symbolisme est donc une « religion » qui relie, en même temps qu'un mouvement littéraire : il se donne la mission, en poésie et en art, de découvrir les liens secrets (et sacrés) qui tissent le monde.

▲ Le **TEXTE** est une sorte de tissu (du latin *textus* et *textum*), une trame où s'entrelacent des mots, des réseaux de sons et de sens qu'un lecteur devra défaire et recomposer, brin à brin.

▲ La **TRAGÉDIE** est à l'origine sans doute le chant (*odè* en grec) du bouc (*tragos*), c'est-à-dire de cet animal sacrifié rituellement lors de

certaines cérémonies dionysiaques. Nous sommes donc ramenés aux origines liturgiques du théâtre, ainsi qu'à la notion de sacrifice, fort utile pour comprendre la position et le statut du héros tragique (voir Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*).

Parmi les vocables non directement littéraires, sachons enfin que :

- l'**ALLUSION** fut d'abord un jeu (latin *ludus*) de mots ;
- la **CAUSE** et la **chose** ont la même étymologie ; le latin *causa*, signifiant entre autres motif, procès, affaire au sens large ;
- la **COMPRÉHENSION** consiste à prendre ensemble (latin *cumprehendo*) ;
- la **CULTURE** est l'effort de celui qui prend soin (latin *colo*) d'une terre ou d'un esprit ;
- l'**ÉRUDITION** consiste à sortir (latin *ex*) de l'état de celui qui est inculte, grossier, ignorant (latin *rudis*) :
- la **FOLIE** ressemble sans doute par son vide et son inconsistance hésitante au ballon plein d'air (latin *follis*, soufflet, outre gonflée) ;
- l'**HOMME** (latin *homo*) est d'abord le « glébeux », l'habitant de la terre (latin *humus*) ;
- le **MENSONGE** est une fiction de l'esprit (latin *mens*) ;
- la **QUESTION** est bien une recherche (latin *quaestio*) ;
- la **RELIGION** est soit ce qui relie (latin *religare*) les hommes à Dieu, soit plutôt, ce qui est relu et repris souvent par la pensée (latin *relegere*) ;
- la **RÉVÉLATION** dévoile, tire le voile (latin *velum*) en sens contraire (latin *re-*), à moins qu'elle ne remette un voile après avoir retiré l'ancien ;
- **RIEN**, vient paradoxalement du latin *res*, la chose ; lorsqu'on ne fait rien, on ne fait en effet pas grand-chose !
- le **SAVOIR** est lié à la saveur par l'étymologie (latin *sapio*, avoir du goût, en parlant des choses ou des hommes) ;
- le **TRAVAIL** fut d'abord un instrument de torture (latin *tripalium*, venu lui-même de *tripalis*, à trois échelas ou pieux).

On constate par ces exemples que la connaissance étymologique peut engager la réflexion sur des pistes très productives, même si elles ne sont pas les seules. L'étymologie doit être sûre : rien de pire que de s'appuyer

sur une étymologie fautive comme celle, par exemple, qui ferait venir voyage, de voir, alors que le mot est lié à *via*, la route en latin ! Du reste, on évitera d'en abuser, même si elle est juste ! On voit toutefois, à parcourir cette première piste d'analyse à quel point il est nécessaire de s'interroger sur l'histoire et, plus généralement, sur « l'épaisseur » des mots. Il faut avoir le goût de les retrouver et l'on utilisera pour cela les ressources des différents dictionnaires de langues française et étrangères, ainsi que des ouvrages plus précisément centrés sur l'héritage grec et latin, par exemple les deux ouvrages de Francis Martin, *Les Mots grecs*, *Les Mots latins*, Hachette.

1.2 CONFRONTER LES DIFFÉRENTS SENS DES MOTS

UN MÊME MOT PEUT AVOIR PLUSIEURS SENS, RAPPROCHÉS OU, AU CONTRAIRE, RADICALEMENT OPPOSÉS

On cherchera donc les divers sens des mots du sujet pour éviter les appréciations trop rapides sur l'extension d'un concept et sa détermination, pour ouvrir le sujet aussi, sur d'autres horizons. Il est vrai qu'on adoptera ici la plus grande rigueur : il faut que cette recherche ne soit utilisée qu'à bon escient, c'est-à-dire en liaison avec le sujet et non comme une panacée. Mais la méthode permettra d'élucider, de préciser, de problématiser certains sujets.

SAVOIR EXPLOITER CES DIFFÉRENTS SENS

Cet axe d'analyse a plusieurs mérites. Il nous évite tout d'abord d'éventuels contresens qui pourraient naître d'une interprétation trop rapide ou restrictive du sujet, peu attentive aux connotations, aux valeurs multiples d'un même mot, dont il conviendra cependant de spécifier l'emploi précis dans le cas du sujet donné. Il nous permet aussi de mieux percevoir la richesse d'une notion dont on est amené à découvrir qu'elle a une extension ou des applications inattendues. Et enfin de mieux apprécier les convergences et les oppositions, les dénominateurs

communs et les singularités des divers emplois possibles, les contaminations qui apparaissent, définissant ainsi la valeur d'un mot à l'intérieur d'un propos ou d'un contexte : mais celle-ci ne dépend pas seulement de ce qu'elle est en propre, elle se réfère aussi à des mots voisins, par le sens, la racine ou la proximité syntaxique.

Parmi les divers sens d'un mot, on n'oubliera pas non plus d'examiner les valeurs anciennes d'un terme qui peuvent bien avoir été oubliées. Quand « charme » signifie fascination magique ou quand « admiration » signifie étonnement profond, on ne peut se fier aux interprétations habituelles !

EXEMPLES DÉVELOPPÉS

1 La notion de *STYLE* :

- On définit d'ordinaire le style (latin *stilus*, le poinçon) comme la caractéristique d'une écriture saisie dans sa **spécificité irréductible et singulière**. Au-delà même du domaine littéraire, on parle du style d'un musicien, d'un artiste comme de sa qualité individuelle la plus spécifique, sans doute le rapport avec un corps qui ressent et qui œuvre : en partie parce que la rupture romantique nous a habitués à chercher toujours dans une œuvre (souvent associée à un homme) ce en quoi elle se distingue des autres. Et cela souvent par un écart qui l'oppose aux recettes générales de la rhétorique, aux règles du lexique et de la grammaire ; qui la sépare aussi des livres antérieurs, parfois au prix d'une certaine gratuité, de l'incompréhension aussi du grand public.

- Mais cette définition entre en contradiction avec une autre acception du mot qui voit dans le style une *qualité générale*. Un écrivain ayant *un style*, *son style*, a-t-il aussi *du style* ? Y a-t-il même quelque chose qui pourrait s'apparenter à ce *grand style*, dont certains disent qu'il unirait les écrivains « supérieurs » ? Il s'agit ici d'une vision plus classique du style, et même de l'art dans sa permanence et ses qualités immuables.

- Et que penser alors de ces styles d'époque, par lesquels on ne singularise plus les artistes, mais on les réunit dans une catégorie plus large et souvent vague, aux dimensions d'un règne, d'une dynastie, d'un

siècle, d'un mouvement (le baroque, le classicisme, le romantisme, le réalisme) ? Certes, il y a toujours la *particularité*, mais située paradoxalement à un tel niveau de *généralité* qu'elle disparaît presque et s'oppose en tout cas à la définition du style individuel.

- Enfin, où situera-t-on le style, sur quoi prendra-t-on appui dans une œuvre pour la faire appartenir à la manière particulière d'un auteur, à un genre, à un mouvement ou à un temps ? Est-ce là une affaire de **forme** superficielle, d'apparence (le pur jeu verbal et signifiant d'un énoncé), ou, au contraire, de contenu, **de fond**, d'univers à exprimer », une affaire de « technique » ou de « vision » (Proust, *Le Temps retrouvé*) ? Le style est-il alors un aspect de la personnalité esthétique d'une œuvre, ou bien cette personnalité même ?

Ces interrogations sont nées du simple examen attentif de quelques articles de dictionnaire essayant de cerner une notion, qui, au terme de l'enquête, semble près d'être problématisée dans son unité et ses contradictions :

- Le style en tant que particularité individuelle ou collective, avec les tensions que cela suppose entre le conformisme et la transgression, l'échange et l'incommunicabilité de l'expérience littéraire en rapport avec une langue et une parole.

- Le style interrogé dans son origine et son lieu : la personnalité intime et sans doute d'abord physique, l'influence de l'environnement, l'intention significative, l'énonciation et l'énoncé, la forme et le fond.

2 Essayons à présent d'envisager un sujet où il faudra mener une **DOUBLE INTERROGATION SÉMANTIQUE** :

▲ **Peut-on parler de faute de goût en littérature ?**

Commençons par examiner séparément les deux mots importants, faute et goût, avant de croiser les deux séries d'acceptions. Bien entendu, cette étude doit être effectuée dans le cadre *littéraire* imposé par le sujet. Il serait maladroit, d'autre part, de le mener de façon autonome dans une partie du devoir bien séparée : elle doit, au contraire, constituer la trame de la dissertation.

- La **faute** peut être étymologiquement un simple *manque*, une *absence*. Mais elle peut être aussi une *transgression* délibérée, un manquement *volontaire* à la règle prescrite (avec éventuellement des conséquences morales, une instance qui ordonne et des sanctions qui punissent). Refus, risque, audace.

- Le **goût**, de son côté, est la « faculté de discerner le beau et le laid, la perfection et l'imperfection dans la création littéraire ou artistique » (*Dictionnaire Larousse*).

Cette définition simple mérite d'être discutée. Si le *bon goût* se définit, malgré sa prétention à l'intemporalité et à l'universalité, par une *norme* sociale et historique, le goût, en revanche, est plutôt une manière de sentir *personnelle*, une « prédilection ou un penchant qu'une personne éprouve pour une chose » (*Dictionnaire Larousse*) et qui peut être au point de départ d'une appréciation critique (ou d'une œuvre inspirée).

- *La faute de goût* est-elle simplement *ignorance de la norme esthétique* ? Auquel cas on peut l'expliquer par l'impuissance ou la maladresse, et il faut alors définir la norme littéraire, ses statuts, ses manières de se diffuser et de s'imposer : les institutions littéraires, l'école, l'édition, plus largement encore tout l'environnement social de la littérature ; et sur un autre plan, les conventions littéraires, la bienséance, par opposition au scandale, la notion de genre... Mais la faute de goût peut être aussi une **transgression délibérée** qui suppose à la fois la conscience de la norme et sa mise en cause, au profit d'une affirmation personnelle qui se donne une *norme interne*, et non plus externe. La faute de goût prend alors une valeur quasiment positive ; il reste cependant à savoir si la norme transgressée reste indispensable à sa négation même (comme le blasphémateur offense un dieu auquel il croit malgré tout), ou si elle est dépassée et en fin de compte oubliée (quitte à ce que la faute de goût ancienne devienne norme à son tour).

- Pour enlever à la réflexion son abstraction, il serait bon de réfléchir sur tous ceux qu'on a pu accuser de mauvais goût ou de fautes de goût, tous ceux qui ont pu scandaliser, choquer ou s'attirer les foudres de l'autorité sociale, administrative, juridique, religieuse ou littéraire. On aboutirait alors, et le trait est bien révélateur, à une liste impressionnante où figurent presque tous ceux qui comptent aujourd'hui à nos yeux en

littérature. Révélateur, aussi bien de la *résistance de l'ordre moral* à certaines novations intellectuelles et littéraires, que d'une certaine *fonction critique de la littérature*. Pensons en effet à tous ceux qui furent, un jour ou l'autre, pour un livre, un poème ou une pièce, poursuivis, accusés, mis en cause, attaqués : Villon, Rabelais, Corneille l'irrégulier, Molière, l'auteur du *Tartuffe*, Voltaire, Rousseau et Diderot, tous les grands romanciers du XIX^e siècle, Balzac, Eugène Sue, Flaubert, Hugo, Zola, sans parler des grands scandaleux, comme Sade ou Lautrémont, ou encore des modernes (les surréalistes, par exemple). La faute de goût, liée à d'autres contestations semblerait presque un critère de qualité, pour notre *goût* moderne tout au moins !

3 Avec la notion de **CRITIQUE**, on retrouvera des éléments de réflexion déjà évoqués à propos du style et du goût.

Le mot vient de *krineîn* qui, en grec, signifie *séparer, distinguer*, puis décider, trancher, juger (*Dict. Bailly*). Quand il est **adjectif**, il désigne en français selon le dictionnaire Robert ce qui « a rapport avec une crise, qui décide du sort de quelqu'un, qui amène un changement important, par exemple en science » ; dans un sens esthétique ou philosophique, il signifie « qui décide de la valeur, des qualités et des défauts des ouvrages de l'esprit, des œuvres d'art », et aussi « qui examine la valeur logique d'une assertion, l'authenticité d'un texte », puis « qui [...] est porté à critiquer, négatif ». Quand il est **nom commun**, ce mot peut définir un *jugement esthétique* (art de juger, jugement prononcé, homme qui juge), un *jugement intellectuel* (notamment philosophique), ou encore l'action de critiquer : la « tendance de l'esprit à émettre des *jugements sévères*, défavorables », ou enfin, le « jugement défavorable », le reproche ou la diatribe.

- Mais comprendre la critique littéraire, c'est la distinguer d'abord de ces attaques ou de la polémique d'humeur, même si celles-ci ne sont pas absentes ou exclues par principe. Il y a en effet dans toute critique un *jugement*, mais qui cherche à s'appuyer sur une *connaissance* pour produire une *analyse* et déboucher ensuite sur une lecture plus riche ou plus aiguë (peut-être sur une écriture). C'est donc au confluent de

l'appréciation subjective ou impressionniste, du jugement *normatif* d'autre part, et enfin d'une science encore mal définie, hésitante sur ses objets et ses méthodes, que l'on trouvera la critique : une réflexion sur les sens divers du mot nous a ainsi introduits au cœur de la problématique de ce genre (?), de ses contradictions fécondes qu'un devoir sur le sujet aurait à mettre au jour.

1.3 DISTINGUER LES MOTS VOISINS

L'UTILITÉ DE CONFRONTER LE SENS D'UN MOT AVEC CELUI DE SES VOISINS

Un mot se définit aussi et surtout par **opposition**, **contraste** et **différence**. Comme Ferdinand de Saussure nous l'a appris, un signe linguistique, un mot est d'abord ce que les autres ne sont pas : d'autres mots avec lesquels il est donc dans une relation essentielle, mais avec lesquels il ne se confond pas. Il n'y a pas en effet de synonymes parfaits et chaque mot se distingue par son image acoustique, son étymologie, son histoire, ses connotations, ses emplois les plus fréquents, les registres où il intervient, les exemples, aussi, auxquels on peut l'associer. On est donc amené très logiquement à réfléchir sur les différences entre termes voisins ou associés par l'idée, le sens (synonymes approximatifs ou antonymes), le son ou la racine. On fera ainsi mieux émerger les vraies valeurs des mots-clés du sujet. On consultera sur ce point les dictionnaires habituels, et aussi certains dictionnaires analogiques ou de synonymes (Larousse, par exemple).

EXEMPLES

1 La notion de SINCÉRITÉ (étymologiquement du latin : *sin-cerus* : qui est d'une seule venue, d'où pur) est souvent associée ou confondue avec celles d'authenticité, de franchise ou de loyauté. Plus largement, elle est liée à des concepts comme ceux de pureté, d'intégrité, de réalité, de vérité, d'honnêteté. On lui opposera la déloyauté, l'hypocrisie, le

mensonge ou la tromperie. Toutes qualités qui relèvent d'un jugement sur une personne qui parle ou agit faussement, sur ses paroles et ses actes.

Si l'on restreint l'enquête lexicologique au domaine littéraire, qu'est-ce que la sincérité d'un auteur ?

- On peut y voir d'abord l'expression sans détours d'une personnalité disant *sa* vérité qui ne se confond pas avec *la* vérité d'un témoignage neutre et objectif sur la *réalité* (quel serait-il d'ailleurs ? Même une photographie suppose un point de vue, un éclairage...). La sincérité littéraire serait alors l'authenticité d'un écrivain dans l'écriture, sa fidélité à lui-même.

- Mais qu'est-ce que cette *authenticité* dans le cadre d'un art qui suppose par définition un *artifice*, au moins une *expression*, c'est-à-dire une *médiation*, une *élaboration*, une *traduction*, donc une *trahison* de la personnalité non esthétique de l'artiste (elle-même transformée en retour par ce travail auquel elle conduit) ? Plus simplement, on voit que la sincérité littéraire, si l'on veut la sauver, doit se distinguer de la *spontanéité franche*, et cela autant que du *mensonge* intéressé qui, à sa manière, révèle la personnalité quand on le découvre.

- Il faut donc chercher à définir une sincérité esthétique d'un autre ordre, à ne pas confondre avec la réalité d'un référent quelconque (dans les mots de l'écrivain comme dans les lignes et les couleurs du peintre, sans parler du cas évident du musicien), ou avec l'authenticité brute. Elle réside peut-être dans la démarche et l'effort d'un *travail* esthétique qui accouche d'une *personnalité seconde* : celle du style, c'est-à-dire de la vision. Le lieu d'une telle interrogation, ce sont en effet les formes où sont engagés le moi et ses différents *masques* : ceux, très subtils, de l'autobiographie, du journal intime, des mémoires et des correspondances où la personne est clairement, explicitement en jeu ; mais également ceux, tout aussi existentiels, des genres littéraires moins personnels. À l'inverse, il est vrai qu'on trouverait autant, sinon plus *de fiction* dans les journaux intimes que de *vérité intime* dans les fictions romanesques !

2 La notion d'IMAGE POÉTIQUE, son extension et ses limites, sa valeur et son contenu.

- Réfléchir sur l'*image* et son rôle en poésie suppose d'abord qu'on puisse la définir sur le plan de la rhétorique. On s'aperçoit alors que le terme est large (vague ?) et qu'il s'oppose par exemple à la précision :

- de la **comparaison** (qui veut un lien explicite dont la fonction sera de réunir clairement deux éléments rapprochés : « comme », « tel que ») ;

- de la **métaphore** (absence de terme comparant et distance marquée entre les deux éléments) ;

- de la **métonymie** enfin (absence de terme comparant et surtout lien de contiguïté ou d'inclusion – la *synecdoque* – entre les deux termes associés).

On peut cependant tirer de cette diversité une constance : la présence dans l'image de *deux* réalités, dont l'une, il est vrai, peut parfois être occultée par l'ellipse (métaphore *in absentia*, par exemple, où l'un des deux éléments est à restituer pour l'intelligence du propos). Deux réalités, donc, qui se succèdent ou entrent en collision dans des mots, mais selon des modes d'approche particuliers qui ont chacun leur spécificité : certains par exemple, comme Jakobson, verront dans la *métaphore* le domaine de la *poésie*, et dans la *métonymie* celui de la *prose*.

- On peut ainsi voir dans l'image un **ressort fondamental de l'écriture littéraire** et, au-delà, de l'*art* ou de l'*imagination*, qui, comme son nom l'indique, serait d'abord constituée d'*images*. On est d'abord fondé à opposer l'image à l'*illusion*, au *reflet*, à la *représentation* ou à la *reproduction*, réalités en dérive d'une *vérité* essentielle ; l'image, elle, met en rapport deux réalités à égalité et il faut s'interroger sur la nature et l'intérêt de leur mise en rapport. Y aurait-il alors dans l'image une remise en cause de la perception usuelle du monde ? Celle-ci s'oppose par son *effectivité* ou son efficacité poétique, créatrice, à l'image, au sens courant du terme, qui n'est qu'un *double* déjà acquis. Et on peut même considérer que l'image a le grand mérite de nous débarrasser de ce que Baudelaire, le chantre de l'imagination, « reine des facultés », appelle la « trivialité positive ». Elle est une *création*, une *aventure*. Pierre Reverdy la définissait d'ailleurs en ces termes : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement

de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » (*Le Gant de crin.*) La définition de l'image devient donc un enjeu essentiel de la poésie, sans doute aussi une *manière nouvelle d'approcher l'esprit humain* et son fonctionnement (comme le montrent Freud ou Bachelard).

3 Le **HÉROS** doit être distingué du *personnage*, peut-être du *caractère*, du *rôle* et du *type*.

Le héros en grec est l'*homme noble*, le *chef* et aussi, le *demi-dieu* : d'où les sens dérivés, d'*homme valeureux*, puis de *personnage principal*. Cette origine permet de relier le héros à des cadres « héroïques » comme l'épopée ou le mythe, où l'on voit intervenir des êtres semi-divins, entourés souvent d'un univers religieux ou merveilleux. Il faudrait comparer un saint et un surhomme.

Si l'on aborde le héros littéraire dans sa définition serrée et distincte, on pourra dire qu'il est celui qui, dans la vie réelle (?), semble plus fort, plus courageux et plus grand que les autres. On peut envisager alors d'opposer le *héros*, singularisé par sa *grandeur* et hors du temps, au personnage, certes capable d'être important, mais toujours *moins exceptionnel*, moins susceptible de souffrir de grandes douleurs ou d'accomplir de grandes actions.

Le **rôle**, quant à lui, est défini par la place, pas forcément privilégiée, occupée dans le système des personnages et surtout comme une « partie d'un texte dramatique, correspondant aux paroles d'un personnage ». Si le personnage et le héros appartiennent donc à la fiction, le rôle désigne clairement l'élaboration littéraire qui aboutit à cette fiction.

Pour le **type** et le **caractère**, ils supposent une unité forte de la figure, mais parfois proche d'une caricature à laquelle le héros échappe toujours.

Le héros se singularise donc par :

- son *aura religieuse* ou *mythique* ;
- sa *supériorité*, sa *différence de nature* (qui lui permet sans doute d'être en relation avec des instances supérieures) ;

– sa *présence dominante*, parfois écrasante, au cœur du récit qu’il anime et grandit : d’où sa fonction essentielle, par exemple, dans une tragédie ayant pour enjeu le châtement, par une *Fatalité* plus ou moins incarnée, de l’*outrance* (l’*hubris* grecque) d’un héros excédant sa condition humaine. Il pourra aussi avoir valeur de modèle moral.

4 La notion de FANTASTIQUE semble, pour sa part, rebelle à toute définition. Le fantastique, par le fait même qu’on y voit intervenir le surnaturel, échapperait donc à toute limitation rationnelle. Mais c’est là confondre le mot et la chose, et une bonne voie pour cerner la notion consiste alors à la confronter aux concepts voisins de *mer veilleux* et d’*étrange*. Tel est le propos de Tzvetan Todorov dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* (le Seuil, coll. Points). Après avoir montré que le genre fantastique exige, entre autres, l’*hésitation* du lecteur entre une interprétation naturelle et une « explication surnaturelle des événements évoqués », l’auteur envisage les deux catégories voisines citées plus haut. L’**étrange**, à ses yeux, c’est l’inexplicable expliqué, l’exceptionnel réduit à du compréhensible (le personnage a rêvé, il est fou...). Quant au **merveilleux**, il se fonde plus clairement sur une acceptation du surnaturel qu’aucun soupçon ne saurait mettre en cause (il existe des tapis volants). **Le fantastique est alors la ligne médiane entre l’étrange et le merveilleux** : instable et toujours mise en cause, « cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins » (T. Todorov).

5 AUTRES DISTINCTIONS plus rapidement traitées :

– L’**ATHÉE**, qui ne croit pas en Dieu, refuse d’y croire, ne se confond pas avec l’*agnostique* qui, lui, ne se prononce pas sur l’inconnaissable.

– Le **BESOIN** physiologique n’est pas le *désir*, élaboré et finalisé, et qui est épris d’un mystère, alors que le besoin connaît son objectif.

– La **CHARITÉ**, souvent connotée religieusement ou trahissant une certaine condescendance, n’est pas la *justice*, principe humaniste plutôt égalitaire.

– CONVAINCRE par des arguments rationnels, n'est pas *persuader* par des raisons que la raison ignore en recourant pour l'essentiel à des moyens affectifs.

– La DOULEUR, d'essence d'abord physique, n'est pas tout à fait la *souffrance*, dans laquelle entre une part plus forte de psychologie et de morale.

– L'ÉCRIVAIN ne doit pas être confondu avec le *narrateur* qui est bien un personnage inventé par l'écrivain, même s'il lui ressemble par plusieurs traits. On distinguera aussi, après Roland Barthes, l'écrivain de *l'écrivain*. Et enfin de l'auteur.

– L'ÉVOLUTION, neutre, n'est pas *le progrès* connoté positivement.

– L'ILLUSION, dont on est victime, n'est pas forcément le résultat d'un *mensonge* qui impliquerait une volonté consciente de tromper.

– L'INDIVIDU, élément dernier et indivisible du corps social, est différent de la *personne*, plus tournée vers l'intériorité psychologique et naturellement du *personnage*, apparence sociale extériorisée.

– L'IRONIE (grecque), « disposition railleuse », synonyme en rhétorique de *l'antiphrase*, se distingue de *l'humour* (anglais) qui envisage les choses « de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites » (*Dict. Robert* pour les deux citations).

– Le JOURNAL INTIME, comme son nom l'indique, est rédigé au quotidien, il est discontinu, souvent plus fluctuant et contradictoire que *l'autobiographie*, écrite d'un seul tenant, plus ample dans son souffle, plus construite.

– La LÉGALITÉ, caractère de ce qui obéit aux lois écrites et humaines, relatives, donc, parce qu'établies de façon arbitraire et transitoire, s'oppose à la *légitimité*, fondée sur des valeurs morales et souvent transcendantes, donc intemporelles (cf. l'opposition entre Créon, tenant de la légalité et Antigone, représentante de la légitimité).

– Le PASTICHE et la sympathie créative qui s'y manifeste ne sont pas tout à fait du même ordre que la *parodie*, plus mordante et agressive.

– La POSSESSION, simple état de fait, n'est pas la *propriété*, légalisée par le droit.

– Une **RACE**, concept discuté en matière de biologie et probablement simple représentation (variable) de la psychologie collective, n'est pas une *espèce*, encore moins une *culture* !

– La **RELIGION**, qui « relie » les hommes à Dieu (et entre eux) à moins qu'elle ne soit relecture ou reprise, n'est pas *superstition*, dans la mesure où la religion élève l'homme tandis que la superstition lui fait craindre une puissance supérieure par définition hostile et qu'il lui faut se concilier en s'abaissant devant elle (cf. Kant).

– Le **SNOBISME**, qui nous amène à vouloir nous distinguer des autres en suivant la mode de l'élite, s'oppose au *dandysme* qui est, lui, créateur et purement individuel, même s'il est à l'origine de quelques modes snobs.

– La **STRATÉGIE** à long terme et qui repose sur des plans vastes, est à un autre niveau que la *tactique* coordonnée à une moindre échelle et pour des enjeux moins lointains.

– Ce qui est **SUBJECTIF** ne se confond pas avec ce qui est *relatif*. La relativité peut être en effet globale ou collective et ne pas relever d'un individu. La légalité d'une action, relative au groupe où elle s'accomplit, n'est pas, par exemple, purement subjective.

2. DE L'INTERPRÉTATION À L'EXPLOITATION DU SUJET

Les analyses de détail jusqu'ici proposées permettent souvent d'entrer dans le sujet, mais elles doivent surtout servir un questionnement et une compréhension d'ensemble. On est ici au cœur de la préparation du devoir qui se joue sur la précision, la richesse et la cohérence des idées. Si le sujet peut donner l'impression de suggérer les directions essentielles, une lecture attentive va devoir cependant questionner le sujet dans ses mots, dans son discours : de toute façon, il est un peu artificiel de séparer cette lecture de la recherche conceptuelle puis de la composition d'un plan qui, inversement, trouvera toujours sa justification dans l'interrogation du texte de départ. Il faut cependant, pour la méthode, dissocier et sérier les questions. On verra donc comment lire activement et synthétiquement le sujet dans son ensemble, comment

ensuite mettre au jour ses présupposés, ses difficultés, son intérêt. À partir de là, des idées naîtront qu'on devra organiser.

2.1 LIRE LE SUJET DE FAÇON EXHAUSTIVE ET SYNTHÉTIQUE

La question se pose dès lors que deux mots importants ou deux notions apparaissent : le risque est évidemment de privilégier un élément et d'oublier l'autre. Inversement, un lecteur trop scrupuleux va se perdre dans des remarques dispersées sur dix notions différentes qu'il faut au contraire rassembler, « nouer ». On attend donc une attention au sujet qui soit homogène et en compréhension.

EXEMPLES

1 Sur un sujet court portant sur un auteur précis :

▲ **Les poèmes de Claudel font-ils apparaître que, comme le dit l'auteur lui-même, « le monde est une immense matière qui attend le poète pour en dégager le sens et pour le transformer en action de grâces » ?**

Au fur et à mesure de la lecture, relevons des points d'importance inégale :

poèmes : Le mot définit évidemment un domaine d'enquête, mais il a aussi, comme on l'a vu, une étymologie qu'il faudra rappeler à propos du poète qu'attend le monde, poète – créateur, auteur d'une genèse... Au-delà du genre poétique, le reste de l'œuvre de Claudel est peut-être aussi concerné par cette idée de genèse et de sens, en particulier dans les textes dramatiques.

comme le dit l'auteur lui-même : On peut réfléchir ici sur le regard du poète cherchant le sens de sa propre œuvre, sur le rapport entre une pratique et une théorie poétique, sur les textes, bien sûr, où Claudel explicite cette démarche existentielle qu'est pour lui la poésie : *Art poétique* (1904 et 1907). Si la poésie est connaissance et co-connaissance selon le calembour claudelien, que sera alors la connaissance critique de cette connaissance poétique ?

le monde : Au risque de surinterpréter, on peut y voir un univers déjà presque organisé, et c'est l'étymologie qui nous y invite puisque le *mundus* latin est aussi bien le monde que la parure (cf. le *kosmos* grec, par opposition à un chaos brutal). C'est sans doute cet ordre caché et encore indicible qui deviendrait sens à travers le poète, même s'il est déjà présent grâce à Dieu et à sa parole fondatrice.

une immense matière : L'immensité est d'abord la caractéristique de ce qui ne peut être mesuré, qui dépasse donc nos capacités, notre entendement rationnel... mais peut-être pas une certaine forme d'intuition esthétique ou d'imagination face aux éléments du tout : la terre où la mort nourrit la vie, l'Air, le Feu et l'Eau, symbole de l'Esprit (cf. « L'Esprit et l'Eau », dans *Cinq Grandes odes*, de Claudel).

« Je ne veux pas de vos eaux arrangées, moissonnées par le soleil, passées au filtre et à l'alambic, distribuées par l'engin des monts,

Corruptibles, coulantes.

Vos sources ne sont point des sources. L'élément même !

La matière première ! C'est la mère, je dis, qu'il me faut ! »

Des éléments immenses, on passe en effet facilement à la matière : inanimée, première, inerte, elle semble l'antithèse de l'esprit, elle est fruste tant que la main du sculpteur ne l'a pas pétrie, tant que la forme n'existe pas, dégagée de sa gangue. À moins de considérer que la forme existe déjà et qu'elle « attend » l'artiste. Étymologiquement la matière est mère (*mater*), souche fondamentale.

attend le poète : Cette idée d'attente semble impliquer un destin du poète ou plutôt une destinée, comme un devoir d'état, accepté habituellement. S'il est attendu, c'est que son existence se justifie et qu'elle est nécessaire dans une matière inconsciente d'elle-même tant qu'il ne lui a pas renvoyé son image signifiante. Y a-t-il alors un plan, un projet supérieur au poète et qu'il accomplit sans toujours le savoir (cf. le dieu auquel est adressée l'action de grâces) ?

pour en dégager le sens : On a vu qu'on ne pouvait dégager que ce qui existe, et il s'agit ici d'un sens de la matière, donc déjà déterminé, et que le poète fait passer de l'état virtuel à l'état formulé. Il faut voir aussi que le sens est autant direction que signification ou cohérence (deux

étymologies différentes, d'ailleurs). C'est dire alors que la démarche poétique, sans être rationnelle, n'en est pas moins sensée : on peut alors se souvenir que Claudel fut bouleversé par la lecture de Rimbaud projetant, « comme on sait, « de se faire *voyant* par un long, immense et *raisonné dérèglement de tous les sens* » ; on sait aussi que la leçon de Mallarmé à Claudel consiste dans ces mots : « Qu'est-ce que cela veut dire ?; c'est-à-dire que l'écrivain n'est pas seulement fait pour constater et pour décrire d'une manière plus ou moins agréable le spectacle qu'il a en vue, il est là pour essayer de le comprendre » (*Mémoires improvisés*). « Dérèglement raisonné », « essayer de comprendre » : dans les deux cas, comme chez Claudel, on retrouve bien l'idée d'une méthode heuristique et préméditée.

pour le transformer en action de grâces : La transformation est un concept double puisqu'on y découvre à la fois la notion de passage et celle de forme. Rapportée à la poésie, elle prolonge d'une part l'idée d'une sorte d'histoire du travail poétique « attendu » et menant à un sens. Elle suggère d'autre part que le poète crée à partir de la matière une « forme », non pas informe, mais où la forme n'est qu'une hypothèse ou un projet. Quant à l'action de grâces, elle est prière de remerciement : cela suppose donc que le poète s'exprime toujours pour remercier, et surtout que cette parole de gratitude s'adresse à un Seigneur qui a créé un monde dont l'homme comprend qu'il chante sa gloire, que lui-même est destiné à en retransmettre la beauté, par un art toujours inspiré par (et dévoué à) un dieu, à Dieu. Cette phrase de Claudel doit donc être analysée de près et jusqu'au bout, explicitée dans le détail et l'on peut ici faire crédit à chaque mot, toujours utile, porteur de signification. Mais l'analyse fait aussi apparaître quelques voies pour une compréhension d'ensemble de la phrase de Claudel dont les principaux enjeux pourraient être :

- le monde matériel de la Création, à percevoir et comprendre ;
- le poète et sa connaissance du sens ;
- la forme comme action de grâces ;
- la démarche métaphysique.

2 Sur un sujet long portant sur des questions générales.

▲ En vous appuyant sur vos lectures et sur vos réflexions personnelles, vous commenterez cet extrait de la *Lettre à mes Lecteurs* de Pierre-Henri Simon, publiée le 22 septembre 1972.

« Pour moi, la littérature est une chose importante, différente d'un pur divertissement, même distingué, ou d'une affaire de librairie, même importante. Comme Charles Du Bos, je crois que la littérature ne se sépare pas de la vie, qu'elle est "la vie prenant conscience d'elle-même" à un degré d'intensité et d'individualité de la sensation et du sentiment. Mais la source existentielle ne suffit pas : il faut encore qu'elle jaillisse chez un être doué d'une puissance exceptionnelle d'expression, chez un créateur de formes qui sont moins valables en tant que formes abstraites qu'en tant que moyens nécessaires d'une signification intime et originale qui, sans elles, ne serait pas communicable. Pas de forte littérature qui ne soit que style et pas de bonne littérature qui ne soit style.

Je sais bien que ce souci que vous m'avez toujours vu, chers lecteurs, d'atteindre le sens humain des œuvres et d'attacher dans ce sens une importance spéciale aux valeurs qui font de l'homme un animal qui s'est dépassé, cette exigence aussi d'un travail du langage pour lui faire livrer, au-delà de ses fonctions descriptives et pratiques, les secrets du monde intérieur, m'ont fait souvent accuser de moraliser la critique, d'ignorer la prouesse esthétique en tant que telle. Mais combien de grandes œuvres authentiques pourrait-on citer, et spécialement en notre temps, dont l'auteur n'ait pas eu projet de moraliste ou d'immoraliste, n'écrive pas pour la défense de la civilisation bourgeoise ou pour la révolution, pour privilégier la conscience rationnelle ou l'inconscient, pour ou contre le langage, pour ou contre la science, pour la purification du christianisme ou pour la mort de Dieu ? »

A Ce long texte d'un critique littéraire du *Monde* fut donné à un concours. Il présente quelques nouvelles difficultés spécifiques de la lecture active qui est préconisée :

1. Le repérage des **articulations** logiques essentielles, notamment avec les refus et les propositions, les thèses et les illustrations, les affirmations et les questions.

2. La définition des **concepts forts** et l'élagage en corollaire de ce qui est redondant ou secondaire, la longueur du texte excluant l'étude minutieuse pratiquée sur la phrase de Claudel.

3. L'**approche**, si possible, d'un ton et d'une personnalité qu'il faut comprendre en sympathie avant de la discuter ou de l'attaquer ; et cela pour atteindre justement ce « sens humain » que P.-H. Simon cherche dans les œuvres qu'il critique et qu'on peut trouver dans son texte même.

4. À partir de là, plus classiquement, la **compréhension** et la **justification d'une problématique** particulièrement ample ne doivent pas exclure la discussion personnelle des thèses de P.-H. Simon : donc, ni paraphrase, ni abandon du sujet... qui n'est pas prétexte ou alibi.

B Essayons de résoudre ces difficultés qui sont autant d'*étapes*.

1. Le premier paragraphe essaie de définir la valeur de la littérature par une série d'oppositions entre ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas : elle n'est pas « divertissement » ou commerce, elle est d'abord reflet de la vie, réflexion ; mais elle n'est pas *que* vie, elle est aussi forme et « signification ». Le deuxième paragraphe reprend la thèse en la justifiant par rapport à son auteur, à sa position de critique et surtout à la matière littéraire qui s'offre à lui, pleine de prises de position militantes et d'idées vécues. L'originalité de ce second temps tient essentiellement à un certain refus de l'art pour l'art (la « prouesse esthétique ») et à la foi en l'existence de « grandes œuvres authentiques » : cette authenticité définit peut-être alors le « *sens humain* » comme une sincérité à la forme aboutie.

2. Si l'on veut maintenant chercher dans ce texte ce qu'Alain appelait des « rochers de paroles », ces expressions ou phrases fortes autour desquelles tourne la réflexion, on peut retenir :

– l'expression du critique catholique Charles du Bos (1882-1939) voyant dans la littérature « la vie *prenant conscience* d'elle-même » ;

– les *formes* comme « moyens nécessaires d'une signification intime et originale », ce qui montre au passage que, pour P.-H. Simon, la vie est toujours réfléchie par un tempérament particulier, par une subjectivité singulière ;

– l'aphorisme balancé de la fin du premier paragraphe : « Pas de forte littérature qui ne soit que style et pas de bonne littérature qui ne soit style » : le *style* donc, nécessaire, mais pas suffisant ;

– le « sens *humain* », bien sûr, qui appelle à réfléchir sur l'humanisme de P.-H. Simon, et se définit par, à la fois, un « travail du langage » et un « monde intérieur » ;

– la question de la *morale*, évoquée à trois reprises (« moraliser la critique », « projet de moraliste ou d'immoraliste ») renvoyant à celle des valeurs : des textes, des idées, des hommes et de leurs choix.

– Au total, on peut donc résumer la position de P.-H. Simon en ces termes : la littérature est une activité existentielle où la subjectivité se projette dans un style tout en restant authentique.

3. On constate ensuite dans le sujet la présence insistante d'une première personne et d'un ton aux nuances variées : une ironie assez polémique dans les premières lignes, puis un credo tantôt vibrant, tantôt avec les accents de la confiance, tantôt encore avec ceux du plaidoyer (« m'ont fait accuser »). On peut alors imaginer que le texte de P.-H. Simon n'est pas seulement à prendre en lui-même, mais en rapport avec d'autres positions ou définitions de la critique : entre les lignes, on devine en particulier l'adversaire formaliste qui, en 1972, peut sembler l'emporter par la rigueur de ses théories et son audience (plus universitaire d'ailleurs que journalistique).

4. Dès lors, la discussion peut s'engager sur les principales affirmations de P.-H. Simon, essentiellement sur cette source existentielle dont tout découle à ses yeux : y a-t-il, *avant* le langage et avant les formes esthétiques, *avant* la création, un homme déjà homme ? Ou, autre manière de poser la question, la forme n'est-elle qu'un *moyen de communication* de cette « signification intime et originale » dont parle le texte ? Si oui, on a raison de chercher en un livre littéraire l'équivalent d'une confidence personnelle, d'une autobiographie, intellectuelle ou sentimentale. On peut penser au contraire que le langage, dans son extension la plus large, même lorsqu'il n'est pas utilisé à des fins esthétiques, *change* l'âme qui s'exprime et donc l'intention significative première. À plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une *création esthétique* : *révèle-t-elle* vraiment « les secrets du monde intérieur », un « projet » de démonstration antécédent, ou bien ne les *suscite-t-elle* pas ? Peut-on ainsi considérer que la forme est seconde ? À partir de là, qu'est-ce que l'*authenticité* d'une œuvre ? Ce n'est évidemment pas dans l'adéquation à des réalités intérieures ou extérieures qu'il faut la chercher, mais plus dans un *travail des mots* qui a, lui aussi, lui surtout, sa sincérité. Dès lors, la tâche du critique n'est pas vraiment de retrouver une intention ou un discours sous cette forme, ce que P.-H. Simon, de plus, ne demande pas vraiment : il vaut mieux penser, et là l'auteur ne serait probablement pas d'accord, que même « la prouesse esthétique » a son sens humain, que le critique doit voir le fond engagé dans la forme, le contenu du contenant. En l'occurrence, il ne s'agit pas de rechercher une objectivité critique impossible, une exhaustivité idéale, mais de proposer un regard personnel sur un texte : il a, c'est vrai, son sens humain et sa forme, mais aussi son unité qui associe ces deux aspects.

D'où une amorce de plan possible :

I La vie réfléchie par la littérature : le sens humain, individuel, qu'on peut y trouver.

II La question des formes et du langage : la littérature ne sert-elle qu'à exprimer et à communiquer, ne peut-on y trouver ce que Jakobson

appellerait la fonction poétique, autrement dit, une interrogation du langage sur lui-même ?

III La tâche du critique.

2.2 À LA RECHERCHE DES IDÉES

PRENDRE L'INITIATIVE D'UNE VRAIE RECHERCHE CONCEPTUELLE

L'exemple précédent a bien montré la nécessité d'une lecture active, capable de poser ces questions qui sont l'intérêt d'un devoir. Mais comment poser ces questions, comment en avoir l'idée, comment éviter cette absence de réaction ou cette soumission inerte au sujet qui conduit aux banalités, à la paraphrase ? Il s'agit en fait ici de *prendre l'initiative* d'une vraie recherche conceptuelle. Celle-ci commence bien sûr dès l'examen des mots eux-mêmes. Mais on n'est pas bloqué pour autant par une étymologie ignorée ou pauvre, par des champs lexicaux ou sémantiques trop réduits : il existe d'autres moyens d'explicitier le sujet sans le répéter, de voir ses tenants et ses aboutissants, de trouver son cœur. Ensuite, à partir de ce point focal, se dessinera une cohérence d'ensemble à laquelle tout peut se rapporter : les éléments annexes d'une thèse définie initialement, les prémisses d'une conclusion logique, parfois même des affirmations qui semblent essentielles, mais ne s'expliquent que grâce à un présupposé énoncé au détour d'un paragraphe, dans un adjectif ou un adverbe discret.

On peut raisonnablement partir de l'hypothèse que le sujet posé n'est pas gratuit et il faut alors définir sa part de pertinence quant aux thèmes abordés. À partir de quelques applications sur des exemples clairs, voyons à quelles conditions le sujet *peut* être posé : conditions **logiques** dans un raisonnement lié dont on définira ainsi le cadre et l'origine, conditions **historiques** à propos d'un certain nombre de concepts qui ont une histoire (à commencer par celui de littérature !) ou qui appartiennent à une culture. Il va de soi qu'une telle étude amène à constater inversement que le sujet perd son sens ou en prend un autre dans d'*autres*

conditions qu'il faut alors aussi définir, avec un certain nombre de cas où la question, sans être évidente ou impossible, semble difficilement ou étroitement envisageable. Apparaît donc un des moyens essentiels qui permettent de débrouiller les fils mêlés d'un sujet : voir en quoi ce sujet nous interroge, même lorsqu'il affirme une thèse avec force, et qu'on peut de plus en prendre, au moins à titre d'hypothèse, le contre-pied, ou encore y apporter des nuances et des contestations partielles. Voir donc la question que constitue le sujet en lui-même, ou encore la question implicite à laquelle il répond.

Car un sujet n'existe pas en lui-même et pour lui-même : il ne va pas de soi, y compris et surtout lorsqu'il prend l'apparence de l'évidence et qu'il faut précisément le problématiser.

INTERROGER LE SUJET : LES DIFFÉRENTES ÉTAPES

Voici donc quelques axes généraux qui permettent d'avancer dans la recherche. Il est bien clair qu'ils ne seront pas sensés ou pertinents sur tous les sujets et que, d'autre part, des interrogations plus précises et particulières seront souvent aussi efficaces :

PREMIÈRE ÉTAPE

Le premier angle d'attaque est évidemment le sujet dans sa formulation et sa présentation premières :

- A-t-il un auteur, et si oui, qu'en sait-on et que peut-on en tirer ?
- Dans quel contexte s'inscrit-il (culture, histoire, références, « intertextualité ») ?
- À qui s'adresse-t-il et à qui répond-il, implicitement ou explicitement ?
- Quel est le ton choisi ? Affirmatif, hypothétique, technique... ?

DEUXIÈME ÉTAPE

On examine ensuite la ou les thèses présentées qu'on explique et qu'on discute :

- Quels sont les mots essentiels et comment en jouer ?

– Quel est le point focal du sujet et comment se raccroche-t-il au reste ? Quels en sont les enjeux, les présupposés implicites et les conséquences ?

– À quelles conditions logiques ou historiques prend-il sens, ou pas ? Et pourquoi l’a-t-on posé ?

– Que se passe-t-il si l’on modifie un peu la formulation choisie, si on la nuance, si on la critique, si on l’inverse (cela sans la refuser d’emblée) ?

– Peut-on l’appliquer à certains cas particuliers ou, au contraire, l’élargir, par comparaison, analogie ou extrapolation ?

TROISIÈME ÉTAPE

On peut essayer enfin quelques couples d’idées ou d’antithèses sur le sujet en entier ou sur tel ou tel point, par exemple :

abstrait <i>et</i> concret	interne <i>et</i> externe
accord <i>et</i> différence	liberté <i>et</i> servitude
acquérir <i>et</i> posséder	lieu <i>et</i> temps
action <i>et</i> connaissance	moi <i>et</i> les autres (ou le monde)
actif <i>et</i> passif	le mot <i>et</i> la chose
amour <i>et</i> haine	nature <i>et</i> culture
analyse <i>et</i> synthèse	objectif <i>et</i> subjectif
animé <i>et</i> inanimé	opposition <i>et</i> complémentarité
Apollon <i>et</i> Dionysos	ordre <i>et</i> désordre
auteur <i>et</i> lecteur	original <i>et</i> banal
avant <i>et</i> après	origine <i>et</i> finalité
avec <i>et</i> contre	passé, présent <i>et</i> avenir
beau <i>et</i> laid	pour <i>et</i> contre

bien <i>et</i> mal	pourquoi <i>et</i> comment
bonheur <i>et</i> malheur	problème <i>et</i> solutions
conscient <i>et</i> inconscient	qualités <i>et</i> défauts
corps <i>et</i> âme	raconter <i>et</i> décrire
écriture <i>et</i> oralité	raison <i>et</i> absurde
équilibre <i>et</i> déséquilibre	réalisme <i>et</i> idéalisme
être <i>et</i> avoir (ou faire)	sensible <i>et</i> intelligible
expliquer <i>et</i> comprendre	science <i>et</i> religion
expression <i>et</i> communication	synchronie <i>et</i> diachronie
fini <i>et</i> infini	tout <i>et</i> rien (ou quelque chose !)
forme <i>et</i> fond	utile <i>et</i> inutile
identité <i>et</i> attenté	vérité <i>et</i> mensonge
individuel <i>et</i> collectif	vie <i>et</i> mort

Cette liste est bien sûr incomplète et hétéroclite : mais on y trouve quelques catégories essentielles de l'esprit dont l'une seulement sera peut-être applicable à un sujet donné. Elle a à la fois le mérite et le défaut d'être assez vague pour être toujours un peu productive si l'on « sèche » péniblement ! Pour autant, elle ne saurait justifier des développements gratuits ou des banalités.

QUATRIÈME ÉTAPE

Deux ressources, enfin, en cas de blocage :

– Trouver des exemples qui illustrent le sujet ; les idées abstraites peuvent brusquement s'éclairer en se concrétisant.

– Cerner les difficultés et en faire état. Le blocage vient souvent d'une vraie difficulté du sujet. La percevoir, en faire état tout simplement avant

de chercher naturellement à l'expliquer, c'est déjà la surmonter en avançant dans la réflexion.

EXEMPLES

Cherchons à appliquer quelques-unes de ces méthodes.

1 D'abord sur un sujet-question très bref :

▲ À quoi reconnaît-on qu'un langage est littéraire ?

PREMIÈRE ET DEUXIÈME ÉTAPES

Si le sujet est anonyme, on peut y voir quelques thèses et présupposés implicites notamment sur la notion de littérature qui semble ici acquise et dont apparemment il n'y aurait plus qu'à repérer les critères. Cette littérature se définirait en plus par un « langage » spécifique qu'il n'y aurait plus qu'à « reconnaître », ce qui signifie plus ou moins qu'on le connaît déjà ! Et cela parce que ce langage littéraire est une réalité intemporelle ? Ou alors sociale et reconnue, en fonction d'une connivence entre un auteur et un lecteur ? En continuant à interroger les mots, on doit se demander en effet qui est ce « on » qui reconnaît le langage littéraire : un individu, libre de ses choix, une collectivité ? Pourquoi, ensuite, parler de « langage » littéraire ? On peut penser que ce langage spécifique est alors à séparer de la langue généralement parlée dans une communauté, mais aussi d'autres langages spécifiques, scientifique par exemple. Enfin, de quelle littérature est-il question : des belles-lettres et de leur ordonnance stricte, classique ou même, peut-être, académique ; ou alors des textes qui, par un « je-ne-sais-quoi » plaisent au goût et procurent du plaisir ; ou alors de ceux où se manifeste une recherche esthétique qui subvertit un code généralement accepté (du romantisme jusqu'à aujourd'hui) ?

La question posée semble donc traduire une idéologie dont l'essence serait une définition stable de la littérature, reconnaissable à des critères reconnus. Elle ne peut donc intervenir que dans un contexte où la littérature existe, ce qui ne serait pas le cas, par exemple, dans le monde

antique, mais qui l'est sans conteste à partir, en gros, de l'époque classique. Mais la formule doit aussi être manipulée ou discutée : peut-on en effet *toujours* reconnaître un texte littéraire, n'y a-t-il pas des textes dont la « littéarité », le caractère littéraire est discutable, variable avec les opinions ou le *temps* ? Inversement, des textes non littéraires ne peuvent-ils pas le devenir si on les regarde et lit autrement, ce qui veut dire évidemment que la définition de la littérature est plus flottante qu'on ne l'a cru d'abord, qu'à la limite, tout peut être littéraire, ou rien ne l'être... Pour poursuivre la démarche, on doit dire que les mêmes difficultés interviendraient dans le cas de genres précis (poésie, roman, théâtre), ou dans celui des écrits divers d'un même homme qui écrit (sa correspondance ou son journal intime sont-ils toujours littéraires ?). La question, pour élargir maintenant le débat, devrait aussi se poser dans le cas d'autres arts : qu'est-ce qui est musique, peinture, qu'est-ce qui est artistique et qu'est-ce qui ne l'est pas : une idole cycladique, une agate finement coloriée par la nature sont-elles des œuvres ou des objets d'art ? Peut-on suivre Malraux voyant dans l'art la grande démarche humaine dans ses mutations : l'art témoin d'abord d'un absolu religieux, puis d'une religion de la beauté, enfin chez les contemporains, d'une volonté souvent sacrilège d'affirmation et de révolte créatrices ?

La multiplicité de ces questions montre quand même la voie d'un raisonnement : s'il y a des critères, des indices du littéraire, ceux-ci sont relatifs et supposent donc un pacte social ou interindividuel. On choisit et on décide de considérer tel texte comme littéraire ; si l'on veut, on projette de la littérature sur lui, il n'est pas littéraire en soi. En ce sens, la littérature est donc le résultat surtout, d'une attitude d'esprit, de lecture et d'écriture, qui répond sans doute à des enjeux sociaux et psychologiques à définir.

TROISIÈME ÉTAPE

Essayons ensuite quelques-unes des pistes proposées parmi les notions doubles souvent productives :

- Y a-t-il *accord* ou *désaccord* sur les critères de la littéarité ? D'où une autre question sur le « on » qui reconnaîtra le langage littéraire : est-il *individuel* ou *collectif*, s'appuie-t-il pour juger sur des *indices matériels assurés* ou sur des *impressions*, peut-être même des *a priori*, des *coups*

de force méthodologiques. Par exemple, Sade utilise-t-il tout le temps un langage littéraire aux yeux de tous les lecteurs ? Ce langage est-il littéraire par son lexique, sa syntaxe, la composition ou le sujet des livres ? Ou alors le qualifier de littéraire ne relève-t-il pas d'une *orientation critique* qui a pu avoir son caractère polémique ?

- Est-ce alors *l'auteur* ou le *lecteur* qui décide, en *accord*, en *désaccord*, de façon *variable* ou *régulière*, de cette littérarité ? Faut-il alors se situer, de façon plus générale, du côté de la *création* ou de la *réception*, dans la mesure tout au moins où l'on accepte qu'un texte n'est pas littéraire *en soi*, mais *pour des lecteurs* et plus précisément encore *pour des lectures* ? En fait, cette littérarité peut souvent être *imposée* ou reçue (par des canaux institutionnels comme l'école), mais elle peut aussi, et cela ne vaudrait-il pas mieux, être *proposée*, construite, attribuée, cela *activement* et non pas *passivement*.

- On comprend alors que ce qui a été littéraire *avant* peut ne plus l'être *après*, qu'un jugement de lecteur peut aussi être en accord ou en réaction par rapport à d'autres jugements où interviennent des catégories morales autant qu'esthétiques : la *bonne* littérature contre la *mauvaise*, ou celle qui n'en serait pas, la *belle* contre la *laide*.

- La littérature, dont l'étymologie est *litterae, arum*, pluriel de *littera*, la lettre, et signifiant connaissances littéraires ou culture, la littérature donc, est-elle uniquement affaire d'*écrits* et de *livres* (auquel cas le langage littéraire pourrait être celui du locuteur qui « parle comme un livre ») ? Mais tous les livres ne sont pas littéraires, et que dire alors de l'abondante *littérature orale* de certaines cultures ? D'autre part, et enfin, le langage littéraire est-il vraiment celui des littérateurs spécialisés (y compris les pédants et les précieux) qui écrivent des textes littéraires, des livres, ou bien ne le trouve-t-on pas autant dans le roman populaire ou la chanson des rues ?

- Le langage littéraire a-t-il d'abord, comme le langage ordinaire, une fonction de *communication*, une fonction *instrumentale* aussi ? Ou alors, doit-on y voir l'*expression* d'une imagination ou d'une sensibilité, peut-être d'un rapport au monde différent ? À ce moment-là, le mot est-il toujours le signe d'une chose ou n'est-il pas chose lui-même, la forme n'est-elle pas fond ? Le langage, dès lors, n'est plus orienté vers ce qui

lui est *extérieur*, mais vers *lui-même*, dans le *plaisir* et non les *services* qu'il peut rendre...

- Au-delà encore, on pourrait réfléchir sur la *vérité* et le *mensonge* du langage littéraire, la vie et la mort des œuvres qu'il anime, au cours du temps et des lectures.

QUATRIÈME ÉTAPE

On peut enfin travailler à partir des exemples et des difficultés :

a) Les exemples

Le cas qui se présente immédiatement à l'esprit est celui des styles reconnaissables (d'ailleurs susceptibles d'être pastichés) et que certains ramèneraient volontiers à la personnalité des écrivains (« Le style, c'est l'homme même », Buffon). N'y a-t-il alors que des styles, c'est-à-dire des utilisations particulières du langage dans le langage littéraire ? Il y a probablement là une idée romantique de cette notion et qui débouche sur l'hypothèse paradoxale qu'il n'y a pas une **langue** littéraire générale et stable, mais des **paroles**, au sens saussurien du terme : autrement dit, des actualisations particulières de la langue et qui pourraient sans doute n'exister qu'en fonction de l'écart qui les sépare de la langue commune. Le langage littéraire est alors en perpétuelle révolution en lui-même, contre lui-même. D'où l'analyse utile du style de certains romantiques, du style « artiste », du style de Proust, de Céline, de Joyce, de Queneau dans leur rébellion contre les conventions du langage qui sont aussi, au passage, des jugements banals (voir le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert). Le langage littéraire peut alors intégrer toutes les formes de langage, du plus soutenu au plus vulgaire, plus exactement tous les niveaux de langue, mais en les soumettant à un traitement particulier qui les détache de leur existence sociale ordinaire. Mais, inversement, il ne faudrait pas oublier qu'une telle définition du langage littéraire s'oppose à une conception beaucoup plus normative et classique selon laquelle le langage littéraire devrait être obligatoirement soutenu, élevé, conforme à un certain ordre dans le langage, à un certain bon goût qui sera plus tard le cheval de Troie de la subjectivité.

Dans ce dernier cas, on pourra étudier les exemples d'un certain classicisme d'apparat qui peut aboutir à l'académisme et qui présente ostensiblement les critères de son langage littéraire : périodes rhétoriques, références culturelles... cela de Bossuet jusqu'à Marguerite Yourcenar ! De l'autre côté, on aura les innovateurs, les manieurs de mots audacieux et inquiétants : Rabelais, certains baroques, Diderot, Hugo, les symbolistes, les surréalistes et jusqu'aux expériences de l'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) d'aujourd'hui.

Mais, en même temps, il faut comprendre comment tous ces écrivains appartiennent à la littérature, et pour qui. On doit alors s'intéresser aux voies de la reconnaissance littéraire de ces auteurs : les salons, les circuits éditoriaux, les phénomènes de mode, les rapports avec le pouvoir politique ou religieux, l'école... On verra alors se constituer lentement, et *a posteriori*, l'idée de classicisme, Baudelaire, Flaubert, Zola accéder progressivement aux manuels des lycées et au programme de l'agrégation ! Se pose alors et enfin, le cas des textes et ouvrages dont le caractère littéraire est problématique : non plus pour Sade, La Fontaine ou R. Roussel, consacrés par la critique moderne, mais peut-être pour toute une infra-ou para-littérature souvent peu considérée. Par exemple, la littérature pour enfants, le roman policier, la science-fiction, la bande dessinée, les romans-feuilletons ou les romans populaires, les almanachs, ou encore sur un autre plan, les correspondances et écrits intimes de ceux qui sont par ailleurs (?) des écrivains... Est-il même impossible d'envisager le cas de certains textes dénués de tout rapport proche ou lointain avec la littérature reconnue : par exemple, certains articles de journaux, certaines enseignes, un tract, un titre de mélodrame peuvent devenir littéraires aux yeux d'un écrivain, receler des vertiges ou des épouvantes, devenir littérature de la même façon que le papier collé devient peinture chez un cubiste ; le matériau langagier est alors presque transmuté en littérature, pour reprendre le vocabulaire des alchimistes. De la même façon, placera-t-on les ouvrages des historiens, des critiques, parmi la littérature ? Si Michelet est littéraire, Barthes, son commentateur, l'est-il ? Tout Michelet, tout Barthes, et aussi Marc Bloch, toute l'école des *Annales* et les « nouveaux historiens » autant que la « Nouvelle Critique » ? Il y aurait encore à examiner les textes des

savants et des philosophes : Claude Bernard ou Pasteur ont été considérés en leur temps comme les maîtres d'un grand style scientifique, et il y a chez Descartes, Montesquieu, Bergson ou Jankélévitch des bonheurs d'écriture indéniables. Mais sont-ils littéraires ? Et à quels critères, à quelles conditions cette littérarité leur est-elle reconnue ? Tous ces cas douteux et intéressants ont au moins le mérite de mettre en cause une définition simpliste et dogmatique de la littérature, de montrer que son extension est variable.

b) Les difficultés

Les exemples précédents indiquent bien une des difficultés majeures du sujet et qui pourrait arrêter un candidat : s'il n'y a pas de critère stable et objectif pour juger qu'un texte est littéraire, deux options extrêmes peuvent se présenter. De manière tranchée, on peut décider que tout est littéraire ou que rien ne l'est, à moins qu'on ne se perde dans le relativisme. Le sujet semble alors se dissoudre, sauf si l'on s'aperçoit que l'origine du jugement esthétique n'est pas dans la chose qu'il nous appartient de juger, mais dans le regard et l'esprit qui les juge. Il faut donc comprendre que, s'il y a en apparence des critères de littérarité assez évidents, ils se révèlent toujours insuffisants ou discutables en eux-mêmes : il importe alors de voir d'où ils nous viennent et à quoi ils correspondent dans notre existence sociale et notre goût.

Une deuxième difficulté peut permettre paradoxalement d'avancer dans la réflexion, celle du langage littéraire. « À quoi reconnaît-on un langage littéraire ? » n'est pas : « Qu'est-ce que la littérature ? ». Une dérive dangereuse consisterait en effet à oublier la question centrale du langage : bien sûr, la littérature permet à un sujet de s'exprimer, elle permet aussi à un monde imaginaire de se révéler, mais toujours avec des mots. D'autre part, il faut voir aussi qu'un langage littéraire peut exister en dehors de la littérature reconnue, ce qui ramène à la difficulté précédente.

D'où, finalement, un PLAN possible qui pourrait suivre ce cheminement :

I Les critères extérieurs de la littérarité dans le langage.

II Leurs insuffisances et leurs variations.

III La construction de l'objet littéraire et de la littérarité par un lecteur.

EXEMPLE

2 Envisageons à présent un sujet un peu long portant sur un auteur, ici un jugement de Maupassant que l'on essaiera d'appliquer aux œuvres fantastiques de Théophile Gautier.

▲ Maupassant écrit : « Quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar. » (Texte publié dans *Le Gaulois* en 1883.)

Votre lecture des textes fantastiques de Théophile Gautier vous permet-elle d'accepter ou de discuter les impressions de Maupassant, sa description de l'effet du surnaturel moderne en littérature ?

Pour suivre la problématique qui va s'élaborer, il est bon évidemment de posséder les références évoquées. On pourra s'appuyer à cet effet sur l'édition de poche « Folio » (Gallimard) : Théophile Gautier, *la Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques* (avec une préface de J. Gaudon). Mais suivons à présent le cheminement proposé.

PREMIÈRE ÉTAPE

L'auteur de la citation ne réfléchit pas ici précisément sur le cas de Gautier, mais plus généralement sur le surnaturel « depuis vingt ans », c'est-à-dire, pour Maupassant, depuis que le surnaturel s'est « évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée » (même texte). Aux yeux de Maupassant, la peur de l'irréel a disparu et « de là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique », autrefois très forte et très vivante quand l'homme était pris dans ses croyances, mais aujourd'hui en voie de disparition.

Cette thèse pourrait certainement être contestée : on montrera en effet que le fantastique naît, ne peut naître logiquement, que dans un monde où les croyances ont été déjà mises en cause et où le surnaturel n'existe plus vraiment dans la vie et l'esprit des hommes. Le diable est bien réel à l'époque médiévale, il ne pourra devenir un thème fantastique qu'à partir du moment où il sera douteux. D'autre part, autre contestation possible, peut-on vraiment accorder à Maupassant que la littérature fantastique est vouée à disparaître, surtout à la brève échéance qu'il indique ?

C'est là qu'il faut voir sans doute que l'auteur du jugement n'est pas indifférent, et que la définition qu'il donne du fantastique correspond à une pratique littéraire personnelle. Qu'on pense par exemple aux différentes versions du *Horla*, ou même au schéma classique de certaines nouvelles moins connues, par exemple *Qui sait ?*, où un narrateur dont on apprend qu'il est interné, rédige le récit de ses aventures surprenantes qui sont peut-être des hallucinations. On pourrait aussi lier le choix et la définition du genre fantastique par Maupassant à une problématique psychologique personnelle qui se libère, se noue ou s'exprime dans le fantastique. À partir de là s'expliquent les métaphores du jugement qu'il s'agit d'appliquer à Gautier, cette idée du lecteur qui « perd pied », « s'enfonce » et « se débat ». Mais cette attitude de Maupassant permet-elle de cerner aussi le fantastique de Gautier : totalement, en partie, ou avec des nuances ? Qu'en est-il alors de la spécificité de Gautier par rapport à Maupassant et, plus généralement, par rapport aux autres auteurs fantastiques de la même époque (par exemple Mérimée ou Edgar Poe) ?

DEUXIÈME ÉTAPE

Le ton choisi par Maupassant semble presque contaminé par le sujet choisi (l'eau sans fond, le fantasme d'enfoncement ou d'engloutissement, la fièvre, le cauchemar...) et l'on pourrait déjà marquer la différence entre cet arsenal, cher à Maupassant, et les ressources de Gautier, sans doute plus esthétiquement étranges et même, parfois, souriantes.

Il faudrait ensuite déterminer les mots essentiels de ce jugement :

- On a déjà vu la chronologie implicite sur laquelle repose le début du jugement de Maupassant. Elle devrait être explicitée, notamment autour

de la notion de doute : quel doute et à propos de quoi, a pu retenir la subtilité de l'art de Gautier qui est grande. D'autant que Gautier fut aussi, on le sait, le théoricien de l'art pour l'art ainsi qu'un amateur éclairé de peinture.

- Demandons-nous ensuite quelle est la nature que dépasse le surnaturel de Gautier, et surtout à quoi tient le vertige (l'« hésitation », l'« effarement ») que peuvent susciter ses textes fantastiques : hésitation entre quoi et quoi, ambiguïté entre quelles catégories, entre quel réel et quel surnaturel dont la confusion crée l'indécision du lecteur remarquée par Maupassant ?

- Quelle est enfin la nature de la fièvre et du cauchemar que l'on peut (ou pas) trouver chez Gautier ? Si ces mots désignent bien ce qui se passe chez Maupassant pour le narrateur et le lecteur qui s'identifie à lui, peut-on en dire autant pour Gautier dont la tonalité semble plus proche (mais pas toujours) du rêve, souvent plus belle et attachante que véritablement terrifiante ? Il y aura cependant quelques scènes d'un mélodramatique achevé qui corroboreraient l'opinion de Maupassant.

- Parmi les autres expressions à retenir, on peut noter que l'écrivain « rôde » autour du surnaturel, ce qui signifie qu'il ne s'y engage pas pleinement : avec quelles réticences, donc, chez Gautier ? On voit aussi que Maupassant insiste particulièrement sur les nombreux et rapides passages ou alternances entre un univers et un autre (« à tout instant », « brusquement », « tout aussitôt », « de nouveau ») : où se trouvent ces moments et avec quelle fréquence chez Gautier ?

Le point focal du sujet apparaît alors sans difficulté : il s'agit essentiellement de l'angoisse du lecteur, de ses sources et de ses effets chez Gautier dans le cadre qui est le sien, notamment sur le plan de l'histoire des mentalités. Plus précisément, le texte revient à plusieurs reprises sur les hésitations, les ambiguïtés présentes dans les textes fantastiques et qui sont justement capables de susciter cette angoisse chez le lecteur : pour Gautier, ce seront par exemple les allers et retours entre le passé et le présent réunis paradoxalement dans une même temporalité, le dédoublement d'un personnage entre deux corps ou deux psychologies, l'être à la fois pas assez mort et trop vivant.

Pour animer cette problématique, il faudra ensuite chercher à interroger ces thèses, probablement les mettre en cause ou les élargir. En effet, n'y a-t-il pas chez Gautier autant de charme que de terreur et est-ce bien « l'âme » qui est touchée chez lui ? N'est-ce pas plutôt et surtout l'imagination esthétique ? Apparaît alors une orientation nouvelle et, semble-t-il, assez riche pour le traitement du sujet : le fantastique de Gautier serait moins destiné à terrifier toujours qu'à constituer une sorte d'initiation, un passage vers d'autres univers infiniment plus riches et séduisants que celui de la réalité. Par exemple, le passé et l'art, la beauté dont on sait que certains y ont vu comme une promesse de bonheur. Dès lors, ce n'est plus de confusion ou d'angoisse qu'il faut parler, mais, du moins dans certaines nouvelles, d'un *jeu* très riche et grisant : celui, peut-être, qui existe aussi dans d'autres formes d'art ou de contemplation esthétique : et si le fantastique est ainsi finalisé dans l'esthétique, n'est-ce pas que l'esthétique elle-même est toujours plus ou moins fantastique, capable de nous entraîner dans un autre monde (d'où cette religion de l'art de Gautier qui a inspiré Baudelaire) ?

TROISIÈME ÉTAPE

La plupart de ces développements pourraient être retrouvés en jouant sur les catégories déjà citées. Par exemple, le fantastique est-il subi *passivement* et dans la peur par des personnages porteurs d'angoisse, ou cherché *activement* comme une voie vers la beauté ou l'amour (voir en particulier les nombreuses liaisons chez Gautier entre le fantastique et un certain érotisme, d'ailleurs assez morbide et capable de rejoindre l'amour et la mort) ? D'autre part, on n'a pas encore interrogé ce lien implicite que Maupassant établit entre l'*auteur* et le *lecteur* : dans la mesure où nous ne sommes pas au même niveau, comment se fait le passage et qu'en est-il, d'autre part, du personnage et notamment de celui du *narrateur* ? Ensuite, comment les catégories classiques du *lieu* et du *temps* réagissent-elles aux déformations fantastiques et surtout quelle nouvelle réalité définissent-elles hors de la réalité commune ? N'y a-t-il pas là une traduction de l'*idéalisme* de Gautier refusant, comme on le sait, le *réalisme* épais et trivial de son époque ? Faisant aussi l'apologie de la vision personnelle et onirique contre les cadres usuels de la représentation ; préférant un *beau mensonge* à une *laide* ou plate vérité,

l'inutile à l'utile, le subjectif à l'objectif. En fait, on voit bien que les catégories classiques (non seulement le lieu et le temps, mais le réel et l'irréel, la vie et la mort, l'animé et l'inanimé), sont bouleversées au nom d'une aventure de la sensibilité qui, avec ses noirceurs, est sans doute moins désespérée que chez Maupassant, moins cynique que chez Mérimée, moins systématiquement bizarre que chez Hoffmann, plus heureuse que chez Poe... Cette peinture, qui cherche probablement plus à *montrer* qu'à *décrire*, croit dans les vertus de l'*image* ou du *mot* pour se substituer à la *chose* et instaurer par là le temps béni d'un bonheur d'art.

QUATRIÈME ÉTAPE

Si l'on aborde enfin les exemples que peut proposer l'édition déjà citée, on y trouvera facilement un certain nombre de confirmations. *La Cafetière, conte fantastique* et *Omphale, récit rococo* proposent en effet des aventures où la vision du passé, parfois teintée de sensualité souriante, vient animer le sérieux ennuyeux du présent. *La Morte amoureuse* trouble, elle, et de façon plus noire, l'opposition de base entre la vie et la mort, entre la mort et l'amour, Éros et Thanatos. *Le Chevalier double* et *Deux acteurs pour un rôle*, jouent sur le vieux et efficace thème du double, plus systématiquement exploité encore dans *Avatar*. Vertige d'une autre nature avec l'Égypte du *Pied de momie* ou la Pompeï d'*Arria Marcello*, malédictions avec *Jettatura* : en fait, l'art de Gautier ne réside pas essentiellement dans la nouveauté des thèmes exploités, mais dans l'originalité virtuose, le détail toujours très travaillé de leur exploitation et qui constitue la vraie finalité de ces récits. C'est par là sans doute qu'on peut résoudre l'apparente difficulté du sujet, c'est-à-dire l'inadaptation partielle du jugement de Maupassant aux textes fantastiques de Gautier : ceux-ci ont en effet leur singularité esthétique, tenant en particulier à leurs qualités picturales et pittoresques, où l'érudition verbale et historique alimente un goût très sûr, une religion de l'art.

D'où un PLAN éventuel :

I Le lecteur indécis : la présence du surnaturel, le vertige des catégories.

II Rêve ou cauchemar : le registre de la terreur enrichi par une imagination plus souriante.

III Le fantastique comme chemin vers l'art, c'est-à-dire vers un monde plus riche et plus beau.

CHAPITRE 3

COMMENT BÂTIR UN PLAN ?

1. LA MÉTHODE

Ces recherches conceptuelles ont bien sûr leur logique et leur unité, mais la démarche a souvent ses inflexions, ses contradictions temporaires : il faut alors intégrer l'essentiel des remarques, des exemples dans un **plan**, c'est-à-dire dans un **raisonnement suivi** dont la cohérence doit être la principale qualité, avec le caractère **démonstratif**. Sans cela, on s'expose évidemment aux oublis, aux illogismes, aux paralogismes, aux juxtapositions abruptes ou aux répétitions, aux inventaires inutiles, aux hors-sujet, en fait à tout ce qui déroutera un lecteur éventuel. En l'occurrence, aucune différence avec un exposé oral ou une démonstration scientifique : il s'agit bien, dans une dissertation littéraire, d'*affirmer en démontrant*, et de déboucher sur des *conclusions nettes* ; la sensibilité littéraire, si l'on choisit de disserter, ne justifie en aucune manière les impressions sans consistance, les approximations, les redites...

1.1 ORGANISER ET HIÉARCHISER SES IDÉES

Mais s'il est acquis qu'il faut bien un plan, comment faire face alors à la masse de remarques, d'idées souvent éparses et de propositions que la recherche conceptuelle aura dégagées ? On peut d'abord remarquer que toutes ces remarques ne sont pas nées fortuitement : une idée en a entraîné une autre et il peut arriver que cette logique spontanée de la démarche puisse être gardée peu ou prou dans un plan d'ensemble. Par exemple, la recherche étymologique a débouché sur une amorce de

problématique qui va s'organiser en une thèse nette capable ensuite de rebondir sur ses propres contradictions. C'est là le meilleur des cas et le raisonnement d'ensemble ainsi restitué a un côté vivant qui peut convaincre, à condition d'être clairement mis en place. Une tâche qui s'impose avec encore plus de nécessité dans certains cas moins simples. Car l'itinéraire est souvent complexe, emprunte des voies de traverse qu'il faut simplifier, s'enferme dans des impasses ou des contradictions, se perd dans des sentiers qui ne mènent nulle part. On comprend alors l'importance d'une construction solide pour donner une issue à la recherche conceptuelle, même si elle est bien là pour en reprendre l'essentiel, avec le droit cependant d'élaguer souvent. Cette construction va peut-être paraître artificielle ou raide au premier abord si on la comprend comme un cadre obligatoire et formaliste : elle peut au contraire donner l'impression de la clarté et de la facilité, au bon sens du terme, organiser fermement un discours, lui donner la force de l'évidence, même sur les matières les plus difficiles.

1.2 COMBIEN DE PARTIES ?

Deux ou trois parties ? L'usage académique préfère trois parties dans la mesure où il semble que, par rapport aux plans en deux parties, les plans qui en comportent trois évitent justement les oppositions simplistes, appellent presque un progrès, un développement harmonieux et abouti. D'un autre côté, aller au-delà des trois parties peut disperser l'attention ou retomber dans le cadre pair des deux parties dédoublées, avec une symétrie sans âme. Selon le conseil de Verlaine, on préférera donc l'impair, d'autant que ce plan en trois parties va se ramifier ensuite en six, sept, huit ou neuf sous-parties qui permettent de multiplier les centres d'intérêt tout en restant dans le cadre d'une synthèse qui progresse. En effet, il va falloir réunir, mais en même temps distinguer en les faisant émerger, les points différents d'une même partie qui sera nette (visuellement, mais aussi conceptuellement) dans son unité et sa répartition interne. Donc *trois parties consistantes*, sans retours abusifs ou délayage, et dans chaque partie, *deux ou trois paragraphes ou sous-parties* : ni longues pages indigestes enchaînées à la file et sans aération,

ni paragraphes dispersés de trois lignes qui embrouillent les questions à force de les hacher menu ! Quant à la longueur totale, elle variera évidemment selon le niveau d'études et les choix du jury, mais on peut estimer qu'avec sept ou huit pages d'une écriture normale, on répond aux critères d'un premier cycle du supérieur : la quantité, de toute manière, n'est pas l'élément essentiel de la note.

1.3 LES FONCTIONS DES TROIS PARTIES : DÉFINIR, DISCUTER, DÉPASSER

Ce plan n'est pas une forme vide ou gratuite, purement rhétorique : il faut que, dans son cadre, on trouve de la matière, de la chair sur ce squelette si l'on préfère une autre métaphore ! On doit admettre d'abord que chaque sujet peut suggérer un plan tout fait qui lui sera bien particulier, que chaque lecture du sujet peut même conduire à adopter une orientation différente. Il n'y a donc pas de plan à appliquer, de recette-miracle, et le meilleur plan sera toujours celui qui sera le mieux adapté au sujet traité : à part l'incohérence ou le désordre, rien de pire que ces plans artificiels ou rebattus dans lesquels le rédacteur oublie le sujet à force de suivre un parcours obligé. Mais inversement, on peut faire état de quelques idées de bon sens sur la logique d'un discours en trois points :

- La **première partie** est évidemment le fondement du devoir et elle doit donc présenter les notions de base et les enjeux principaux, montrer les conditions de possibilité du sujet, et non pas le réfuter d'emblée. Les enjeux apparaîtront par exemple dans l'examen, l'explicitation et la justification d'un jugement, dans la *définition* aussi d'une notion qui pourra alors être présentée dans son origine et son extension. On imagine bien que ce n'est pas dans la première partie qu'on trouvera les considérations les plus complexes, les opinions les plus subtiles et les plus personnelles : c'est le lieu au contraire des constatations de base, éventuellement des tours d'horizon problématisés, des historiques un peu généraux où l'on peut s'appuyer sur le sens commun, quitte plus tard à préciser la perspective ou à critiquer ce sens commun.

- La **deuxième partie** va en effet *discuter* ces termes du débat qui auront été posés dans la première. Il s'agit alors d'interroger les

affirmations du début, de les mettre en cause ou de les critiquer franchement, peut-être de les élargir ou de les restreindre ; on peut peser le contre après avoir pesé le pour dans la première partie, on peut renverser les termes d'un premier débat, chercher les causes de ce qu'on aura constaté, ou encore les présupposés sur lesquels s'appuie une affirmation. Tout cela ressemble bien sûr beaucoup à l'antithèse des plans classiques, mais on peut éviter le pur jeu formaliste et produire un véritable progrès dans la démonstration.

- La **troisième partie**, elle, *dépasse* le sujet en ce sens que, tout en se situant dans la droite ligne de ce qui précède, elle déplace l'interrogation vers un terrain plus large, vers des considérations plus subtiles ou complexes, intègre la question posée dans une problématique plus large qui nécessite l'intervention d'autres éléments. C'est souvent aussi le lieu d'une synthèse qui doit d'abord éviter de répéter la thèse et l'antithèse ; c'est le lieu d'un compromis, d'une actualisation de la question ou de sa projection dans l'avenir, le lieu des jugements généraux, des comparaisons avec d'autres domaines, des retours réflexifs et souvent positifs ou conciliants !

On peut donc formuler les choses de façon mnémotechnique en parlant de la **règle des trois D** : il s'agit de *définir*, puis de *discuter* avant de *dépasser* le sujet, de *l'élargir*. On cerne en effet le sujet, on essaie de le justifier ; on l'interroge ensuite, on l'explique, on en cherche le pourquoi et le comment ; ensuite, on en montre le sens synthétique et ultime, l'unité globale que la construction générale aura déjà suggérée, la solution qui tient compte des deux premiers temps, le tout étant bien lié par des enchaînements clairs.

Cette forme de dialectique n'est cependant pas la seule possible : la rhétorique ancienne se proposait de développer chez l'orateur les qualités suivantes : l'*inventio* consistait en la recherche de la matière à évoquer et de l'argumentation la plus persuasive. Il y avait ensuite la *dispositio* qui nous intéresse davantage parce qu'elle consistait justement à trouver le meilleur enchaînement possible des éléments du discours qui étaient, toujours selon la rhétorique ancienne : l'*exorde*, la *narration*, la *discussion* et la *péroration*. Venaient ensuite l'*elocutio*, la *pronuntiatio* et

la *memoria*, autrement dit l'usage des mots ou le style, la déclamation et la mémoire nécessaires au rhéteur.

Mais pour en revenir à la *dispositio*, que reprendre de la structure proposée ? Si on ne peut garder telle quelle, dans le cadre d'une dissertation littéraire, l'organisation d'un discours politique, judiciaire ou moral, on peut cependant garder l'idée d'un nécessaire déroulement convaincant. Et cela passe forcément par une adresse de l'auteur à l'auditeur ou au lecteur (l'exorde), par un exposé des faits et des motifs (la narration), par une discussion qui se clôt de manière synthétique (discussion et péroraison). On peut imaginer aussi que la logique d'un sujet appelle un *plan chronologique* dont l'intérêt est alors la périodisation et les étapes choisies. Par exemple, la définition d'un genre, le style d'un auteur peuvent présenter des moments différents avec des plages et des coupures qui correspondront à autant de parties et de sous-parties. Ce plan historique peut d'ailleurs être mitigé d'un plan conceptuel ou synthétique qui expliquera par exemple, à chaque fois, le pourquoi et le comment d'une de ces étapes, son contexte et sa problématique : on retombe alors plus ou moins, au niveau interne de la partie, dans le premier genre d'organisation évoqué. De façon plus originale et particulière, évoquons un plan valable surtout pour des sujets-jugements : on peut procéder bien sûr comme précédemment, mais il est aussi envisageable de prendre les éléments essentiels de la thèse présentée et de les discuter *individuellement*, les uns après les autres, de façon évidemment organisée et liée : on évite ainsi le plan mécanique qui, comme d'habitude, présenterait encore une fois le jugement avant de le discuter et de le dépasser.

Citons enfin le *plan inclusif*, qui se développe donc du particulier au général ou du général au particulier (par ex., l'équité [I] fait partie de la justice [II] qui appartient elle-même à la morale [III]).

EXEMPLES AVEC DES SUJETS NON LITTÉRAIRES

Essayons d'appliquer ces recommandations, et d'abord sur une série de **courts sujets non littéraires** où nous pourrions mettre au point certaines techniques :

1 L'art n'est ni l'expression de l'artiste, ni l'imitation du monde, il est création (I, définition) d'un autre monde où se manifeste une volonté d'affirmation liée à une recherche où l'imagination joue avec les formes concrètes (II, discussion). Les œuvres d'art qui nous sont transmises devront alors être lues, perpétuellement redécouvertes en permettant ainsi de nouveaux regards sur le monde, en constituant également un appel à notre propre sensibilité (III, dépassement).

2 La démocratie peut être définie étymologiquement comme le gouvernement du peuple, et celui-ci nécessite des procédures électorales régulières et libres, mais aussi un consensus sur certaines valeurs qui n'exclut pas les divergences (I, définition). Les limites de la démocratie et de ses libertés, mais surtout ses faiblesses dues à ses divisions, à ses crises récurrentes, peuvent susciter chez certains l'aspiration à un gouvernement fort et plus efficace qui, cependant, va mettre en cause l'idée même de citoyenneté (II, discussion). On voit alors la nécessité de la formation de ce citoyen démocratique pour que l'exercice de ses responsabilités puisse concilier l'efficacité avec la tolérance (III, dépassement ou synthèse).

3 Ce qui justifie l'école, c'est la relation pédagogique qui s'y instaure entre le maître et l'élève en vue d'une formation intellectuelle (I, définition). Mais celle-ci peut entrer en conflit avec une relation humaine franche qui est rendue impossible par un système d'autorité souvent abusif. Inversement, une discipline moins sérieuse n'altère-t-elle pas une bonne transmission des connaissances (II, discussion) ? La tâche d'une société est alors de se pencher avec intérêt sur ce lieu où elle projette certes ses valeurs et ses conflits, mais où elle fonde aussi son avenir (III, synthèse, projection).

4 L'étranger est d'abord une énigme inquiétante par sa différence qui dérange notre culture et peut susciter alors deux types antithétiques d'ignorance : la méfiance et la peur, d'une part, qui débouchent sur la xénophobie et le racisme. Mais aussi, inversement, l'adhésion ou l'amour irréfléchi qui trahit un certain refus de nous-même et de nos références (I, définition). Il reste cependant des moyens d'approcher vraiment l'étranger et de le comprendre dans sa différence : le voyage, le commerce, la traduction et l'ethnologie permettent partiellement de le

découvrir à travers un regard dont il faut prendre conscience qu'il reste égocentrique, formé par notre cadre mental, éventuellement nos préjugés (II, antithèse). On comprend alors que l'étranger (hommes ou pays) nous apprend à relativiser ce cadre ethnocentrique, nous amène par là à nous définir autrement et, mieux, à être moins étranger à nous-même (III, synthèse, retour réflexif).

5 La **fête** semble sortir du cadre ordinaire de la vie normale, elle est outrance, libération explosive d'un certain nombre d'instincts et de pulsions, rejet des normes (I, définition, thèse). Mais elle est aussi régulièrement célébrée, elle est souvent ce temps communautaire qui scande les grandes étapes de l'année et commémore le passé (II, antithèse). On peut alors voir la fête comme une soupape de sûreté qui, de façon rusée, fait rentrer le désordre dans l'ordre. Mais le sens de la fête ne disparaît-il pas aujourd'hui (III, dépassement) ?

6 L'**histoire** est le récit des événements du passé. Après avoir été un genre littéraire, elle prétend aujourd'hui au statut de science humaine et veut en ce sens donner l'image la plus exacte de ce qui fut (I, définition). Mais le discours historique ne pourra jamais être l'histoire, au sens de ce qui a eu lieu : *elle* est en fait une reconstitution *a posteriori* qui est souvent lacunaire ou orientée. On connaît en effet de nombreux exemples de ces histoires qui relèvent de la manipulation ou du mensonge. Mais n'est-ce pas toujours le cas, même chez les historiens les plus consciencieux où l'on trouvera certainement la projection de leur personnalité ou de leur idéologie (II, discussion) ? L'histoire reste malgré tout indispensable pour qu'une culture puisse se saisir dans le temps et inventer son avenir : on doit alors demander à l'historien de prendre conscience du caractère réflexif et historique, justement, de l'histoire qu'il écrit (III, synthèse et retour réflexif).

7 Le **jeu** est une activité libre, désintéressée et réglée où l'on trouve cependant plusieurs catégories (jeux d'affrontement, de hasard, de simulacre et de vertige, cf. R. Caillois) (I, définition). On l'a souvent analysé en en dénonçant le caractère futile, en y voyant un divertissement ou un opium du peuple qui nous détourne des vrais enjeux de notre existence et peut mener à la passion (II, discussion). Mais, d'un autre

côté, c'est par le jeu que l'enfant se forme et que l'adulte apprend à distancier le monde, à le comprendre intelligemment (III, dépassement).

8 La **mode** est un phénomène de renouvellement et d'usure rapide des habitudes de vie et de pensée (du vêtement à la philosophie !). En tant que telle, elle relève d'une société « chaude » où l'histoire évolue vite (I, définition). On peut la critiquer lorsqu'on constate la massification qu'elle produit, cet esprit grégaire dont sont inconscients ceux qui veulent paradoxalement se distinguer en étant à la mode (d'où des phénomènes de consommation et de gaspillage) (II, antithèse). Mais on peut aussi défendre la mode en faisant d'elle le moteur non seulement de l'économie, mais de la vie intellectuelle, de la créativité, de l'esprit d'invention et de découverte. Le tout est alors probablement de garder sa liberté dans la mode, de faire *sa* mode dans la mode et d'être alors sincère et indémodable ! (III, synthèse et dépassement).

9 La **mort** est la fin de la vie et surtout pour l'homme de cette conscience qui s'effraie de penser à sa propre disparition : voici de l'impensable même (I, définition), d'où naît forcément une angoisse qui se cherche des réponses psychologiques, sociales, religieuses ou philosophiques (II, discussion, progrès). Grâce à elles, l'homme essaie de dompter ou d'apprivoiser la mort dont il finit par considérer : soit qu'elle n'existe pas en tant que telle, mais seulement comme un mot vide, soit qu'elle est un passage (vers un salut par exemple), soit enfin qu'elle peut donner un sens à la vie (la belle mort, le sacrifice, la philosophie comme apprentissage de la mort) (III, synthèse).

10 Le **rire** est le propre de l'homme, même si ce n'est pas toujours pour les mêmes raisons que l'on rit ou que l'on a ri (variations individuelles ou collectives). Par le rire, il s'affirme, cet homme, en tant qu'individu mais aussi en tant qu'élément d'une collectivité conviviale (I, définition). Mais le rire est double : s'il est parfois une manifestation d'agressivité par rapport à une victime désignée, il met aussi souvent en cause l'ordre social, moral ou intellectuel, et toutes les conventions admises (réaction de défense ou de vengeance d'un inférieur sur un supérieur) (II, discussion). En ce sens, on voit bien que le rire, malgré sa spontanéité apparente, manifeste un recul qui est souvent un signe

d'intelligence et de maîtrise, d'accomplissement serein (III, dépassement, synthèse).

EXEMPLES AVEC DES SUJETS DE PHILOSOPHIE DU LANGAGE

Les exemples qui précèdent ont pu montrer des mécanismes utiles qui, tout en évitant les développements tout faits, permettent cependant de construire assez facilement quelques plans. Avant de traiter certains sujets de dissertation proprement littéraires, on se propose de commencer avec des thèmes de philosophie du langage instructifs pour des études littéraires : même lorsque le propos est surtout conceptuel, il faut s'emparer d'un sujet, le reconnaître dans sa spécificité et ses présupposés, le mettre en perspective, lui poser des questions, déboucher ensuite sur une problématique liée et construite, progressivement approfondie selon des plans bien sériés et organisés. Inversement, on évitera le défilé de doctrines, le catalogue d'exemples, l'incohérence, les dérives anecdotiques ou purement personnelles.

1 ▲ Le langage nous éloigne-t-il des choses ?

I Au rebours de ce que suggère le sujet, on peut dire d'abord que le langage et les mots créent en réalité les objets, les disposent à nos yeux, à notre esprit et nous permettent d'en parler avec autrui. Mais il faut faire la différence entre la chose et l'idée que nous en avons, à savoir le signifié qui n'est jamais qu'un point de vue ou un regard sur le monde (relatif, culturel), et non le monde tel qu'il est en lui-même.

II D'où ce qu'on peut considérer comme un éloignement entre les mots et les choses : les mots créent finalement un espace verbal purement artificiel qui peut être considéré comme trop général, trop abstrait et même trop extérieur au vécu de conscience qui s'exprime à travers eux. On est donc bien loin de la chose elle-même devant laquelle les mots mettraient alors comme un voile, un écran opaque.

III On peut alors tenter de compenser son absence ; cela passe le plus souvent par la perception du mot en tant que chose, et même en tant que seule chose sur laquelle nous ayons vraiment prise : tel est l'objet même de la poésie.

Commentaire

[On a donc commencé par définir le rôle « génétique » des mots par rapport aux choses, avant de renverser la question pour montrer que le langage porte le deuil des choses qu'il désigne. La troisième partie opère un retour réflexif sur les puissances du mot et sa capacité à s'exhiber lui-même : l'enjeu essentiel est évidemment ici de montrer que la chose pour nous naît dans le mot et que le mot lui-même a une matière, une épaisseur, sur laquelle travaille la littérature.]

2 ▲ Pourquoi la philosophie doit-elle s'intéresser au langage ?

I Le philosophe est celui qui s'étonne de ce qui va de soi, et la parole s'impose donc comme l'objet préliminaire de son enquête. Non seulement comme un thème parmi d'autres, mais comme le lieu où naissent aussi les notions qu'il interroge.

II Apparaît alors le point important de sa démarche et de son interrogation par rapport au langage : le langage dit-il, ou est-il la vérité des choses ou alors est-il ce qui les voile, auquel cas il faudra trouver ailleurs un langage de vérité ? Cela pour donner ensuite plus de sens à nos mots ou pour donner de meilleurs mots au sens.

III On voit donc la nécessité pour la philosophie de mieux prendre conscience de ce qu'elle dit : elle use des mots et doit percevoir, lorsqu'elle parle du monde, la parole par laquelle elle le décrit ou le met en cause. D'où l'apport de la linguistique à la philosophie (cf. la philosophie analytique) et aussi la question de savoir à quoi correspond le style en philosophie.

Commentaire

[Le développement de ce plan ne présente pas de difficultés à partir du moment où l'on comprend que les deux sujets confrontés ne sont pas que deux domaines séparés, que les mots ont leur philosophie implicite, que la philosophie elle-même est faite de mots. Deux manières de parvenir à cette idée : envisager le retour réflexif sur chacune des deux notions ; ou alors chercher tous les rapports possibles entre deux notions : séparation totale, proximité, intersection, recouvrement, inclusion...]

3 ▲ « Il est bien clair que la parole constituée, telle qu'elle joue dans la vie quotidienne, suppose accompli le pas décisif de l'expression. Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde. »

M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

PLAN SUGGÉRÉ

I La « parole constituée » dans son système et ses effets, oublieuse d'elle-même et de sa vraie valeur.

II L'expérience purificatrice du silence, non pas en tant qu'échec du langage, mais comme ce qui le précède et lui donne finalement sens en s'opposant à lui.

III Le geste de la parole, éprouvée à nouveau en tant qu'acte décisif très différent d'une habitude usée.

Commentaire

[On a presque suivi ici la chronologie de la citation proposée dont la richesse et la complexité suffisent à occuper le plan.]

4 ▲ « Parier, c'est avant tout détenir le pouvoir de parler. Ou bien encore, l'exercice du pouvoir assure la domination de la parole : seuls les maîtres peuvent parler. Quant aux sujets : commis au silence du respect, de la vénération ou de la terreur. Parole et pouvoir entretiennent des rapports tels que le désir de l'un se réalise dans la conquête de l'autre. Prince, despote, ou chef d'État, l'homme de pouvoir est toujours non seulement l'homme qui parle, mais la seule source de pouvoir légitime : parole appauvrie, parole pauvre, certes, mais riche d'efficacité, car elle a nom commandement et ne veut que l'obéissance de l'exécutant »

P. CLASTRES, *la Société contre l'État*.

PLAN SUGGÉRÉ

I Du pouvoir des mots aux mots du pouvoir.

II La valeur politique du langage.

III Pour une parole libre.

Commentaire

[On commence encore une fois par une définition avant d'élargir le sujet, puis de le dépasser.]

EXEMPLES DE SUJETS LITTÉRAIRES

1 ▲ « La littérature se propose d'abord comme une voie de développement de nos puissances d'invention et d'excitation, dans la plus grande liberté, puisqu'elle a pour substance et pour agent la parole, déliée de tout son poids d'utilité immédiate, et subordonnée à toutes les fictions et à tous les agréments imaginables. Mais la condition d'agir sur un public indistinct vient aussitôt gâter cette belle promesse [...] Quelle que soit l'issue de l'entreprise, elle nous engage donc dans une dépendance d'autrui dont l'esprit et les goûts que nous lui prêtons s'introduisent ainsi dans l'intime du nôtre. »

P. VALÉRY, *Variété, Mémoires du poète.*

I Il faut d'abord constater avec Valéry l'opposition entre la littérature et le discours ordinaire, le dialogue quotidien ou l'article de journal. En effet, son utilité n'est pas de véhiculer une information le plus directement possible : elle est art et, en ce sens, peut se prendre elle-même comme objet, c'est-à-dire dans son corps de paroles. On comprend alors qu'elle ne saurait avoir d'autre but qu'elle-même, dans une originalité qui fait sa liberté. Toujours dans ce premier point, on voit bien comment Valéry a besoin de cette parole libre pour expliquer la mise en œuvre d'un monde autre : autant la parole usuelle nous enferme dans une pseudo-réalité convenue et rébarbative, autant un autre usage de cette parole peut ouvrir les portes d'un univers d'imagination qui a même son utilité, celle de nous apprendre à voir, à sentir et à vivre.

II Car cette parole singulière n'est pas solitaire, elle touche un auditeur ou un lecteur. Selon Valéry, il y aurait là une sorte de perte ou de

déchéance dans la mesure où la parole se finalise ainsi à nouveau et se vulgarise en touchant des publics imprévus et probablement incompréhensifs. De plus et surtout, la sincérité s'altère lorsque le poète veut charmer ou séduire : faudrait-il alors qu'il reste seul à chanter ou à narrer ce que personne ne serait destiné à entendre ? Il faut bien avouer que les conséquences de cette poétique de Valéry sont paradoxales.

III Car on peut montrer au contraire qu'il n'y a pas que des lecteurs anonymes ou réduits à un dénominateur commun bien bas : il y a plutôt des individus lecteurs et des lectures diverses qui animent diversement le jeu littéraire. En fait, l'incommunicabilité même se dit et le rêve d'une parole littéraire solitaire, d'un écrit seulement adressé à soi-même veut ignorer la vocation communicative de tout acte de langage, fût-il poétique. Ce superbe isolement de l'écrivain a été celui de l'écrivain romantique : transformé par Baudelaire, systématisé par Mallarmé, il touche Valéry à son tour.

Commentaire

[La pensée de Valéry est suivie durant les deux premières parties où il faut définir les bases linguistiques de l'art littéraire et du monde qu'il fonde, apparemment dans une sincérité solitaire. Mais on n'est pas obligé d'accepter les conséquences ultimes de la pensée de Valéry, d'où la discussion de la dernière partie qui peut s'appuyer sur des considérations aussi bien linguistiques (cf. la section précédente) que littéraires ou sociales (la figure du lecteur).]

2 ▲ À propos de *Manon Lescaut*, roman de l'abbé Prévost, celui-ci écrit dans un Avis censé être rédigé par l'auteur de la série des *Mémoires d'un homme de qualité*, que : « l'ouvrage entier est un traité de morale, réduit agréablement en exercice ». Qu'en pensez-vous ?

Manon Lescaut est souvent apparu comme un ouvrage scandaleux, par les sentiments ou les milieux évoqués autant que par la déchéance aventureuse du personnage principal. En effet, avec sa valeur probablement autobiographique, il ne correspond pas vraiment aux stéréotypes de la narration romanesque de l'époque, pas plus d'ailleurs qu'à une morale

simpliste. D'où l'apparent paradoxe de ce plaidoyer de l'auteur ou de son représentant (mais faut-il le prendre au pied de la lettre ?)

I L'ouvrage peut cependant être compris comme un traité de morale à condition d'y voir la trajectoire effrayante (bien punie par le destin autant que par l'ordre politique et moral) de celui qui quitte sa famille, sa vocation religieuse, son groupe social, et, pour finir, son pays, à seule fin de suivre un amour, par définition douloureux et immoral.

II Mais des Grioux n'est pas qu'un contre-exemple, on peut voir aussi en lui le parangon des plus hautes vertus morales de l'amour dont les lois et les exigences n'ont rien à voir avec le conformisme moral. L'immoralité apparente du héros n'est alors que le signe de l'incompatibilité entre une soif d'absolu (la passion ou la véritable religion de l'amour qu'il professe) et les contingences sociales. Peut-être même faut-il voir dans la figure de des Grioux une forme de sainteté à rapprocher de la Phèdre racinienne à qui, on s'en souvient, n'avait manqué que la grâce.

III Mais, au-delà de ces oppositions entre les deux morales, on peut aussi voir dans *Manon Lescaut* l'« exercice agréable » évoqué dans la citation proposée : autrement dit, le livre aurait cet intérêt de ne pas nous proposer une démonstration morale rigide et unique, mais de faire appel au contraire à notre jugement personnel : le lecteur est alors convié à exercer par lui-même ses capacités morales sur un cas difficile. En ce sens, l'ouvrage ne s'impose pas plus qu'il n'impose une morale : il invite le lecteur à conférer un sens personnel à cet ouvrage ondoyant, contradictoire et libre.

Commentaire

[Il ne s'agit donc pas, dans ce sujet, de prendre parti pour ou contre la moralité de l'ouvrage, mais de voir *les* morales qui y sont en cause et le choix, lui-même éthique, qu'elle suscite. On doit donc éviter une réponse naïve ou, au premier niveau, pour interroger plutôt les définitions possibles de la morale, sa place en littérature comme question ouverte plutôt que comme thèse imposée.]

3 ▲ « Dans toute histoire de revenants, disait Mérimée, un peu d'obscurité est nécessaire ». Ce principe est-il applicable à ses nouvelles fantastiques ainsi qu'à toutes les autres ?

De la *Vénus d'Ille* à *Djoûmane* et *Lokis*, en passant par *Les Ames du purgatoire* ou *il Viccolo di Madama Lucrezia*, l'œuvre fantastique de Mérimée est l'une des plus importantes du genre.

I Elle correspond bien à la définition que l'auteur lui-même en donne : autrement dit, l'obscurité y joue un rôle essentiel, non seulement dans un décor souvent nocturne, mais aussi sur un plan narratif avec le doute, l'indétermination ressentis par le narrateur et souvent communiqués au lecteur. Surnaturel ou réalité simplement étrange, la question reste souvent posée, même après la dernière ligne. On ne tranche donc pas, on n'explique guère, l'hésitation et l'interrogation demeurent.

II On débouche alors sur certaines formes de vertige, par exemple entre les catégories de l'animé et de l'inanimé (*la Vénus d'Ille*), du rêve ou du cauchemar et de la réalité (*Djoûmane*), de l'homme et de l'animal (*Lokis*), du passé et du présent (*Il Viccolo...*). N'y aurait-il pas là finalement un aspect proprement mériméen, et donc à chercher aussi dans d'autres textes, par exemple dans *Colomba* et *Carmen*, dont l'intérêt repose pour une bonne part sur un caractère étonnant, insaisissable, monstrueux (d'ailleurs le plus souvent féminin).

III On peut donc émettre l'hypothèse que l'œuvre entière de Mérimée est placée sous le signe de cette obscurité inquiétante et énigmatique : on sait à quel point il aime les mystifications et les travestissements, les formes bizarres : une psychocritique y décèlera peut-être l'écho d'une inquiétude où l'intellect méfiant et rationaliste n'arrive pas toujours à dominer certaines angoisses existentielles.

Commentaire

[L'enjeu essentiel de ce plan consiste à montrer que ce qui pourrait n'être qu'une technique d'écrivain recouvre en réalité une problématique générale qui est sûrement une des clefs de l'œuvre : cette généralisation doit être à la fois prudente et convaincante.]

4 ▲ Rabelais est-il un auteur sérieux ?

I Le paradoxe de la question est la première caractéristique du sujet. Paradoxe, autrement dit opinion contraire à l'opinion commune, qui voudrait que Rabelais soit d'abord un auteur joyeux. Cela signifie bien

sûr qu'on oppose le sérieux à la joie ou à la fête : on peut alors construire la première partie en prenant le contre-pied de la formule proposée, en montrant l'apologie chez Rabelais d'un corps épanoui, d'un esprit libre, enclin à la plaisanterie et à la joie, ennemi de la gravité inutile ou de la contrainte parce que « rire est le propre de l'homme ».

II D'un autre côté, et on renverse alors la démarche, l'œuvre de Rabelais n'est en aucune manière superficielle ou seulement drôle : elle témoigne aussi d'une haute culture, d'une réflexion profonde, elle traite d'enjeux essentiels sur le plan de la morale, de la religion, de la connaissance. On peut donc trouver chez Rabelais un poids de réflexion, une hauteur de vues à prendre vraiment *au sérieux* et dont l'apparence plaisante n'est peut-être que le masque utile.

III La solution de cette antithèse consiste alors à montrer qu'elle résulte d'une opposition qui n'a pas vraiment lieu d'être et qu'il importe donc de dépasser : une certaine exaltation du corps libéré et joyeux va de pair avec la philosophie la plus consciente de Rabelais. La grandeur de son œuvre est alors justement de se défier d'un sérieux sans valeur, à la gravité ignorante, d'exalter une euphorie aussi bien spirituelle que matérielle. On en vient donc à déplacer la question du sérieux et, sans doute, à définir Rabelais en partie par cette conciliation inattendue (quoique très humaniste) qu'il opère entre la joie et le savoir comme entre le corps et l'âme. Là est la grandeur, l'importance, le vrai sérieux de son message.

Commentaire

[La difficulté et l'intérêt du sujet résident donc dans cette mise en cause de la notion de sérieux : elle permet successivement trois approches de Rabelais en même temps qu'une utilisation assez large des options critiques qu'offre la bibliographie sur cet auteur. Comme d'habitude, on part d'une situation du sujet au premier niveau, dans son sens le plus simple. On passe ensuite à une discussion qui mène à un deuxième niveau (le « sérieux » de ce qui n'est pas sérieux). On évite ainsi plusieurs défauts fréquents sur ce type de sujets : la réponse dogmatique et trop simple, qu'elle soit positive ou négative, l'antithèse

rigide et sans évolution, ou encore la pure juxtaposition de deux perspectives sans unité, peut-être même la dérive vers les digressions et les banalités. D'autre part, on ne refuse pas le sujet en ne répondant ni pleinement oui, ni pleinement non : on en fait au contraire évoluer le sens, on le « travaille » afin d'y trouver finalement un élément important pour la compréhension de l'auteur. En effet, une technique utile pour la troisième partie (mais non systématisable) consiste à montrer la portée générale d'une question particulière et pointue où se révèlent un art poétique, une métaphysique ; inversement, on pourra y montrer l'application particulière d'une thèse générale.]

5 ▲ Sujet du CAPES de Lettres modernes de 1974

En vous appuyant sur des exemples précis, vous commenterez ces réflexions d'un auteur contemporain :

« L'œuvre d'art est un appel ; nulle création d'artiste, même anonyme, qui ne soit adressée, c'est-à-dire faite pour un public. Mais, inversement, il appartient au public de lui donner la vie : il en est responsable. Autant nous dépendons des chefs-d'œuvre pour pénétrer à l'intérieur de nous-mêmes et élargir notre champ d'existence, autant leur survie est entre nos mains. Nous pouvons nous rendre sourds à leur appel, refuser de leur répondre : alors ils ne sont plus que des choses parmi les autres, ils passent à l'état de documents. Mais ce ne sont pas les érudits, si nombreux soient-ils, qui leur rendront vie ; ce ne sont pas non plus les professeurs dont le rôle paraît être trop souvent d'entretenir artificiellement la survivance scolaire d'œuvres qui sans eux seraient mortes depuis longtemps faute de retentissement et parce que décidément elles ont basculé dans le passé. Les œuvres mortes sont d'ailleurs susceptibles à chaque instant de resurgir si les circonstances leur sont favorables, si, à travers les siècles, un lien s'établit, une reconnaissance redevient possible. Ce n'est pas quand elle est investie de thèses qu'une œuvre prouve sa vitalité, c'est quand elle offre au Livre de Poche un placement rentable. Certes, et nous l'avons répété, la connaissance en s'approfondissant rend plus aisée et plus pertinente la rencontre, mais c'est celle-ci finalement qui donne du sens. »

[Texte de Jean Onimus, *la Communication littéraire* : la référence ne figurait pas sur le sujet.]

I Le premier point à dégager est le lien établi par le texte entre d'une part l'artiste ou l'œuvre, et d'autre part le public. À noter ici que le sujet ne porte donc pas exclusivement sur la littérature. Selon l'auteur, on ne peut donc accepter le rêve illusoire d'une autarcie de l'artiste dont la voix attend en réalité une réponse. À une époque donnée, qui correspond à un certain état culturel, social, politique, linguistique, l'artiste est bien lié à une collectivité : cela vaut bien sûr pour la nature propre de l'œuvre, forme et fond, mais aussi pour son inscription dans le circuit économique qui est intimement liée à cette nature propre. Ce phénomène, clair pour les temps anciens où l'artiste est souvent un producteur socialement reconnu, est aussi présent lorsqu'il est ou se croit marginal (voir les analyses de Sartre sur le sujet). Une première partie donc, où l'on marque bien les deux sens du dialogue : d'une part ce que l'œuvre doit à son public et à l'histoire où elle est prise, d'autre part ce que ce contexte doit à l'œuvre et ce qu'il en fait, y compris dans le cas important où il l'ignore. On peut voir là les deux ou trois paragraphes de cette première partie.

II Mais l'étude ne peut pas être seulement synchronique et on doit logiquement aborder ensuite l'aspect diachronique ou évolutif de la réception d'une même œuvre. Car on sait que la vie d'une œuvre est dans ses relectures, dans sa fortune critique, c'est-à-dire dans les regards divers qui sont successivement portés sur elle. C'est donc une métamorphose que cette vie de l'œuvre suggérée par les métaphores biologiques du texte de Jean Onimus (« vie », « survivance », « mortes », « vitalité »). Reste alors à définir les lieux de cette métamorphose-échange (autres métaphores sur l'« appel », la réponse à cet appel, la connaissance en tant que « rencontre ») : le texte oppose la thèse érudite et l'enseignement des professeurs à un goût plus sincère que le grand public pourrait manifester, en achetant par exemple des livres de poche ou en recevant volontiers les messages de certains grands médias.

III Interviennent alors les questions qu'on est en droit de poser à Jean Onimus. Pour commencer, peut-on distinguer ainsi la bonne lecture du grand public et les pages ennuyeuses (?) des spécialistes qui, eux, vont prétendre au contraire détenir la vérité authentique de l'œuvre, à opposer alors aux contresens et aux anachronismes des lecteurs ignorants ? Au

fond, la question revient alors à se demander s'il peut y avoir une bonne lecture de l'œuvre d'art, une lecture légitime, quelle qu'elle soit. Sans doute vaut-il mieux montrer que toute la lecture est à la fois légitime et traître et que la vérité de l'œuvre d'art n'existe pas, en tout cas qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes. On peut regretter alors l'impossibilité de « comprendre » (au sens de maîtriser) totalement cette œuvre, ou, au contraire, se dire qu'il y a une beauté de plus dans ce renouvellement où sont impliqués ensemble les modes d'approche les plus simples comme les plus savants, dans un dialogue permanent et inépuisable entre le plaisir et la connaissance, l'explication et la compréhension.

Commentaire

[Ce plan, inspiré en partie du rapport rédigé par le jury, propose d'abord, dans les deux premières parties, une explication de la pensée de l'auteur : et cela sur les deux plans possibles de l'état fixe et de la durée, et avec d'autre part, les deux sens possibles de l'échange (de l'artiste au public, global ou individualisé, et du public à l'artiste). Ensuite, une discussion peut mettre en cause certains présupposés du texte : non pour refuser ses thèses, mais pour les élargir à propos de la lecture, de la critique, peut-être aussi de la création qui en résulte.]

2. LA MISE EN PLACE DÉFINITIVE

2.1 SOIGNER LE DÉCOUPAGE INTERNE DES PARTIES

Une fois l'architecture générale acquise, tout n'est pas joué pour autant. Il faut encore mettre en place le détail des parties en disposant les arguments de façon équilibrée, en essayant aussi d'obtenir, à l'échelle des parties, l'efficacité démonstrative qui doit être celle du devoir. On évitera donc les catalogues ennuyeux, les découpages « mous », peu clairs, sans justification, et l'on tentera au contraire d'avancer toujours, en articulant nettement les étapes du raisonnement. Pourquoi, dès lors, ne pas proposer au début de chaque partie, isolées ou non dans la mise en page, quelques

lignes rédigées pour amorcer ce moment du devoir, dont l'acquis sera ensuite résumé sous forme de conclusion partielle et de transition vers la suite ? Cela après les deux ou trois paragraphes bien nets déjà recommandés, et dont la logique, encore une fois, doit apparaître clairement : les principes avant les conséquences, ou alors les effets dont on induit les causes, le passé qui explique le présent, ou, au contraire, les constatations actuelles qui appellent un retour au passé, le général puis le particulier, ou bien le particulier qui demande qu'on en revienne au général...

En fait, on devine qu'il n'y a pas une recette, mais des cas particuliers, et bien sûr, l'inspiration du rédacteur... L'important en la matière, c'est donc l'organisation claire et assurée d'une démarche intellectuelle qui se suit. Les détracteurs de la dissertation y verront un carcan, une idéologie latente : il y a là aussi une pratique utile, une discipline d'esprit qui apprend à penser, à éviter la confusion. D'un autre côté, il est possible au cours de la rédaction qu'un élément nouveau soit découvert. Qu'en faire alors ? Essayer bien sûr de l'intégrer dans le plan détaillé dont on vérifie alors la pertinence : selon l'importance de ce qu'on aura à dire, le remaniement pourra se produire sous la forme d'une allusion au détour d'une phrase, d'un nouveau paragraphe, qui suppose alors que l'on condense ailleurs le raisonnement. Il y a là une sorte d'artisanat qui demande rigueur et imagination.

EXEMPLES

1 Si l'on veut exposer les **thèmes et thèses surréalistes**, on peut imaginer une répartition simple mettant d'abord en avant les refus surréalistes, puis les propositions. Si l'on constitue donc une partie autour de ces refus, on constate qu'ils sont sans nuance, mais surtout nombreux et variés : en vrac, citons la guerre, l'armée, l'État, la littérature traditionnelle, la religion, les poncifs et idées reçues de tout ordre, une certaine façon bourgeoise et grégaire de vivre et de penser. Comment organiser cela ?

On peut commencer en montrant que le surréalisme apparaît historiquement à la fin de la Première Guerre mondiale ou un peu après

et qu'il peut alors être considéré comme une protestation contre la guerre, l'armée et, plus généralement, contre tout ce qui a permis le massacre, à savoir les institutions et les morales, civiles ou religieuses. Au-delà encore, le surréalisme en vient logiquement à s'attaquer à une certaine façon de penser, étroitement rationaliste et conformiste : par là, il se définit donc positivement comme une esthétique, une politique, une philosophie subversive en guerre contre les esthétiques, les politiques, les morales et les philosophies installées, les langages convenus.

À partir de là, on peut passer sans difficulté aux propositions surréalistes, à l'utopie surréaliste d'un homme nouveau : l'homme surréaliste veut exploiter toutes ses virtualités psychiques, spirituelles ou physiques. Sa vie se définit alors comme une aventure dans un monde qu'il transforme aussi bien par l'action politique que par l'acte esthétique. D'où l'exaltation de ce qui est libérateur *parce que* subversif : l'amour, l'humour, le merveilleux, la folie, le voyage, l'art, mais non en tant que discipline sage et bien repérée ; plutôt en tant que signe d'un cheminement personnel révolutionnaire dont les œuvres ne sont que les étapes.

On en arrive ainsi au PLAN DÉTAILLÉ suivant :

I Les refus surréalistes :

- a) contre l'institution répressive,
- b) contre la tyrannie de la Raison.

II Les propositions surréalistes :

- a) un homme nouveau,
- b) l'aventure libératrice,
- c) un monde à venir.

2 Supposons qu'une partie du devoir amène à parler du rapport entre **l'écrivain et le réel**.

Les formes possibles de ce rapport sont bien entendu multiples (redoublement, refus, reflet, subversion, choix, révélation, réinvention) et il importe de sérier toutes ces attitudes, de trouver celle qui correspond le

mieux à ce que nous appelons littérature et qui a sa *réalité* (différente du *réel* parce que construite).

Passons vite sur l'idée commune selon laquelle l'œuvre d'art est un double du réel et abordons la thèse du reflet, de l'image : à quelle condition celle-ci peut-elle prétendre être objective, et peut-elle l'être vraiment ? En fait, on découvre facilement que toute représentation est un point de vue sur la chose envisagée, qu'elle traduit donc des choix et sans doute aussi une élaboration, finalement une reconstruction à partir du réel. À la limite même, c'est l'idée de réel qui se dissout et laisse la place à une réalité autre : celle que notre culture et notre esprit construisent, image mentale du réel à laquelle contribuent l'art et la littérature et qui nous donne une perspective sur les choses dont il faut connaître la relativité.

D'où le PLAN suivant pour cette partie :

a) De l'illusion du double à la réalité choisie.

b) De l'élaboration littéraire à l'œuvre d'art formatrice du regard sur le réel.

3 Traitons enfin, plus en détail, un sujet un peu plus long :

▲ « À l'âge classique – auquel appartient encore le xvii^e siècle – l'idée de nature porte en elle l'espoir des hommes, (...) son rôle est à la fois d'éveiller l'inquiétude et de délimiter étroitement, avec le champ des possibles, celui des aventures de l'esprit » (J. EHRARD).

Expliquez et appréciez ce jugement en l'appliquant aux rapports que *L'Esprit des lois* de Montesquieu établit entre la nature et la loi.

Trois temps dans la démarche de pensée choisie :

I L'idée de nature « *éveille l'inquiétude* » et anime « *les aventures de l'esprit* » :

a) elle fonde une nouvelle définition de l'homme, non plus sujet de Dieu et du Souverain, mais libre et conscient de lui-même dans un monde qu'il peut comprendre :

– l'idée de nature humaine (*L'Esprit des lois* I,2), avec les contestations qu'on y a apportées, est un solide point d'ancrage ;

– les lois du monde intelligent existent à l'intérieur des grandes lois de la nature (ambiguïtés à montrer) : *L'Esprit des lois* I, I.

b) elle fixe des objectifs à la connaissance (« aventures de l'esprit ») :

– connaître les lois de la nature (la physique plus le monde intelligent) en tant que rapports (voir Newton), et non comme lois-commandements venues d'une autorité souveraine ;

– cela pour éviter les préjugés (« ce qui fait qu'on s'ignore soi-même ») dénoncés dans la préface de *L'Esprit des lois*.

c) elle permet la contestation de certains ordres établis (« inquiétude ») :

– La nature humaine est une arme contre l'oppression (par ex. la légitimité contre la légalité dans le cas de la torture, de l'esclavage, du despotisme). Ou encore elle remet en cause les révélations et les transcendances religieuses (voir les réactions à *L'Esprit des lois*).

– Mais quelle est alors la conciliation possible entre l'idéalisme moral de Montesquieu et sa croyance au déterminisme ? Il concilie en réalité le fait et le droit en rendant la nature morale, ce qui permet de rendre la morale naturelle en retour !

II L'idée de nature « *délimite étroitement, avec le champ des possibles, celui des aventures de l'esprit* ».

a) Dans une nature laïcisée (différente donc de la surnature ancienne), apparaissent des lois venant non pas de l'extérieur, mais des choses mêmes dans leur immanence. On passe alors de la prescription (cf. I) opérée par la nature à la description nécessaire.

b) Les lois décrites lient de façon cohérente tous les réseaux de causalité (milieux, climats, économie, religion, esprit général d'une nation abondamment évoqués dans *L'Esprit des lois*). Le tout semble impliquer un rationalisme déterministe auquel on ne peut échapper (« délimiter »), sauf peut-être dans le cas du monde intelligent (espace de liberté doté d'une marge d'erreur ?).

c) On peut alors envisager d'établir des propositions énonçant en les décrivant ces lois inscrites dans les choses et les hommes (visée générale de *L'Esprit des lois*).

III *L'ambiguïté et la richesse* de l'idée de nature

a) L'ambiguïté : la nature est l'objet d'un constat et d'un espoir, de la raison et de l'idéal. Mais peut-on décrire et juger à la fois ?

b) La richesse et l'intérêt : on évite grâce à ce concept aussi bien l'allure du pamphlet subjectif et non scientifique que l'impassibilité indifférente du constat. Cela en proposant une nature qui est en fait...

c) une valeur, qui promet le Bien, l'ordre et le bonheur (plutôt que la subversion ou la sédition, fort loin des idées de Montesquieu) et peut constituer la norme visée par l'action du législateur : y a-t-il alors chez Montesquieu une philosophie de l'histoire en germe ? Ou un programme politique ?

d) Pour Montesquieu, il faut donc adhérer en conscience à ce à quoi on ne peut échapper tout en l'améliorant ! C'est là le but de Montesquieu et la démarche de sa recherche. Mais a-t-il bien conscience de la force nouvelle de sa pensée et surtout de son « idéologie », fondée en grande partie sur le complexe concept de nature ?

2.2 LE BON USAGE DES EXEMPLES

On a vu auparavant que les exemples pouvaient stimuler utilement la recherche conceptuelle. On les retrouve à présent dans une autre fonction, aussi importante, lorsqu'il s'agit d'illustrer une démonstration déjà en partie construite, tout en la complétant et en la faisant avancer. La première exigence à avoir, c'est bien sûr **l'à-propos dans le choix et l'utilisation de ces exemples**. Ils doivent d'abord être pleinement justifiés, appelés même par le raisonnement tenu. On ne doit pas non plus les développer trop, les délayer ou les multiplier stérilement au point de perdre le fil de la démonstration d'ensemble : une idée forte bien explicitée, un exemple appliqué à bon escient et le paragraphe se suffit à

lui-même. Il faut éviter les inventaires, les catalogues, et utiliser chaque exemple pour obtenir un progrès dans la démonstration. Deuxième exigence : **la connaissance exacte des références, exemples et citations utilisées**. En effet, une simple approximation, une simple confusion se transforment vite en « perles » capables de défigurer un devoir, d'autant plus graves que rien n'empêchait l'auteur de procéder autrement. On demande enfin que ces exemples soient présentés de façon efficace et agréable : cela veut dire qu'on fera en sorte qu'ils soient connus ou suffisamment expliqués, qu'on évitera l'énigme destinée simplement à intimider le lecteur. D'autre part, on choisira des exemples aussi variés que possible : la poésie ne se limite pas à Rimbaud, le roman à Balzac ou la tragédie classique à *Phèdre* ! Donc ni dispersion éclectique, ni originalité affectée, ni banalités...

EXEMPLES

1 ▲ Qui peut-on citer à propos des traductions, des lectures et relectures critiques qui débouchent sur de véritables créations ?

Dans l'ordre chronologique, et sans aucune exhaustivité, on peut citer les auteurs de la Pléiade qui demandaient qu'on « feuillette de main nocturne et journalière les exemplaires grecs et latins » (du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*). On peut montrer comment Montaigne annote et commente les auteurs anciens, s'en inspire au point de les considérer comme les partenaires d'un dialogue. Scarron travestit Virgile, La Fontaine reprend Ésope ; Molière a lu Plaute et Térence, Sophocle est la référence de Racine, Théophraste celle de La Bruyère. Leconte de Lisle traduira les auteurs antiques, Saint-John Perse lit et relit Pindare. Valéry a traduit *les Bucoliques* de Virgile dont s'est inspiré Chénier, et Joyce se souvient d'Homère dans son *Ulysse*. Si l'on quitte maintenant l'Antiquité, les héritages apparaissent partout : Zola se définit contre, mais aussi par rapport à Balzac, Claudel et les surréalistes font de Rimbaud leur figure tutélaire, Proust pastiche, parce qu'il les aime, Saint-Simon, Sainte-Beuve, Flaubert et les Goncourt, tandis que Nathalie Sarraute ne se comprendrait pas sans la lecture de Proust.

Cet ensemble est évidemment bien incohérent, mais un tel survol permet déjà d'apercevoir certains enjeux de la question : notamment tout l'éventail des attitudes devant la littérature antérieure : la traduction exacte ou libre, le plagiat, l'imitation, l'adaptation fidèle ou lointaine, le pastiche, la parodie, le souvenir plus ou moins présent ou explicite, sans parler de l'ignorance, volontaire ou pas, qui a sa valeur. On peut voir aussi dans ces exemples les façons différentes d'aborder l'héritage selon les époques et les esthétiques : la Renaissance se définit d'abord par ce qu'elle fait justement renaître, le classicisme veut retenir à chaque fois les leçons des Anciens, tandis qu'on trouverait sans doute aux époques postérieures une liberté individualiste plus accentuée. Quoi qu'il en soit, la multiplicité des références montre quand même qu'un texte dépend souvent d'un autre texte : de la même manière que Malraux disait que l'art s'apprenait dans les musées, ne peut-on dire que la littérature s'apprend autant dans les livres des autres que dans la vie, qu'il n'y a pas de littérature originale, que toute littérature est écriture ?

2 ▲ Dans quelle édition souhaiteriez-vous lire un ouvrage que vous aimez ?

Des exemples précis s'avèrent tout de suite indispensables :

- Même s'il ne s'agit pas explicitement d'une édition, pourquoi ne pas commencer en parlant de l'émotion qu'on peut avoir en découvrant le manuscrit original d'un grand texte, objet aujourd'hui d'une critique génétique ? Malgré certaines difficultés de lecture (pensons au *Mémorial* de Pascal, aux ratures de Flaubert ou aux « paperolles » ajoutées de Proust), on peut y suivre le travail de création de l'auteur, dans son développement concret : voir par exemple l'exemplaire de Bordeaux des *Essais* retravaillé par Montaigne, les épreuves de Balzac ou alors les imposants dossiers préparatoires de Zola, avec documentation, plans successifs et rédaction, conservés presque tous par la Bibliothèque nationale.

- Vient ensuite dans la chronologie, l'édition originale d'un livre, authentique ou réimprimée, celle où les premiers lecteurs ont découvert le texte dans sa fraîcheur nouvelle qui, *a posteriori*, peut être émouvante autant que précieuse, et cela qu'elle soit luxueuse ou dans un mauvais état, ajoutant alors à l'émotion (?!). Pensons aux neuf éditions

successivement complétées des *Caractères* de La Bruyère, à l'édition Poulet-Malassis des *Fleurs du mal* de Baudelaire, aux éditions Charpentier des romans de Zola.

- Mais une édition ancienne peut être intéressante sans être l'édition originale ou même sans être rare. Elle peut avoir sa valeur, en dehors de toute qualité extérieure, par les annotations d'un lecteur célèbre (*les Commentaires* de César lus par Montaigne, l'édition des poèmes de Desportes lue par Malherbe...), ou par la simple idée qu'il l'a possédée ; ou encore parce qu'il a appartenu à la bibliothèque familiale, parce que certaines marques d'usure traduisent une longue fréquentation que l'on poursuit soi-même...

- Une lecture universitaire plus que sentimentale a besoin plutôt d'une édition commentée et d'abord vérifiée, expurgée de toutes les fautes et coquilles qui s'accumulent vite dans un texte, dotée aussi de toutes sortes de renseignements apportés par une préface, de notes abondantes sur l'auteur, son œuvre, la langue utilisée, les références ou les allusions présentes : la collection de la Pléiade ou les Classiques Garnier visent par exemple cette exhaustivité savante, de même que certaines éditions de poche bien faites.

- On peut dire cependant que ce type d'édition alourdit le texte dont on fait alors l'enjeu essentiel, mais en supposant que le lecteur possède les informations nécessaires : certains préféreront ainsi la netteté de l'édition vierge de tout commentaire, qui laisse au lecteur sa liberté (tout en l'exposant, il faut le dire, à certains risques).

- D'autres voudront plutôt une édition de luxe, et donc de prix, qui ajoute au plaisir du texte celui d'un bel objet où le grain du papier, la typographie impeccable (comme dans le cas des éditions de l'Imprimerie nationale), la reliure ornée et souvent précieuse, la tranche dorée plairont au bibliophile : par exemple à ces collectionneurs enragés, bibliomanes plutôt que bibliophiles, décrits par Nodier, courant les ventes et les bouquinistes, mais aussi à tout lecteur qui, dans son enfance et même plus tard, a pu feuilleter les Jules Verne de la collection Hetzel ou les livres de la comtesse de Ségur dans la Bibliothèque rose.

- On peut signaler à ce propos le cas essentiel des éditions illustrées où deux artistes collaborent ou s'affrontent ; le plus souvent avec le peintre ou le dessinateur succédant à l'auteur, à moins que celui-ci ne rêve en plaçant des mots sur les lignes et les couleurs. On voit ainsi le lien intime entre Walter Scott et Devéria, Balzac et Daumier, Hugo poète et Hugo dessinateur, Huysmans et Gustave Moreau ou Odilon Redon, Gustave Doré et Rabelais ou Eugène Sue, Barbey d'Aurevilly et Félicien Rops, Zola et Steinlen, Saint-John Perse et Braque, Miró et Yves Bonnefoy, sans parler des planches de l'*Encyclopédie* ou des multiples éditions des *Fables* de La Fontaine.

- Mais l'édition la plus humble, l'édition de poche, a aussi ses avantages : peu chère, souvent maniable, elle a le mérite de diffuser largement un auteur et un texte, de les démocratiser dans certaines limites.

- On peut enfin réfléchir sur les qualités d'une bonne iconographie ; sur l'intérêt des portraits d'auteurs, des décors, des paysages qu'ils peuvent voir, des photographies ou peintures représentant telle interprétation ou adaptation de l'œuvre, sur tous les rapprochements possibles entre un texte et l'art ou la société de son temps : Baudelaire et Delacroix ou Manet, Millet et George Sand, les poètes surréalistes et Magritte ou Dali, mais aussi les tapisseries, les costumes, les meubles qui entourèrent Hugo, le château de Montaigne...

Le texte d'une œuvre n'est donc pas sa seule dimension et de nombreux lecteurs ont remarqué l'importance, pour leur lecture, du contexte matériel qui l'environne (cf. Proust, *Journées de lecture*). La progression de la problématique devrait donc essayer de faire sentir les rapports entre le texte et ces éléments extérieurs avec leurs avantages (mémoire affective, expérience concrète de l'objet-livre, pluralité éventuelle des langages utilisés), mais aussi avec leurs inconvénients (fétichisme, dispersion de l'attention, désaccord entre les langages...).

2.3 L'IMPORTANCE DE L'INTRODUCTION ET DE LA CONCLUSION

L'**introduction** d'un devoir constitue à la fois une prise de contact avec le lecteur et le premier temps de la réflexion qui suivra. Une bonne introduction doit donc répondre à un cahier des charges précis. Dans l'ordre :

– Il s'agit d'abord de **présenter le sujet** ou, plus exactement, d'amener logiquement à le poser. On ne peut pas en effet se contenter de le reprendre simplement dès le début : on attend au contraire, et il y a là une tradition assez logique, quelques lignes qui serviront d'« accroche », d'incitation et d'invitation à lire. Un exemple original et bien choisi, un paradoxe ou une formule bien tournée, une réflexion historique, une référence étymologique *seront* bien venus pour capter la bienveillance ; ils valent mieux qu'une citation énigmatique, une anecdote trop personnelle, une fantaisie hors de saison ou pire, une banalité du genre : « De tout temps les hommes... » ! On évitera aussi les biographies d'auteurs ou les parcours historiques interminables et le plus souvent hors-sujet.

– On en arrive ainsi logiquement à se poser, explicitement, la ou **les questions du sujet**. Après ces quelques lignes, on attend en effet le sujet proprement dit, repris presque intégralement si possible, ou en tout cas donné dans ses termes essentiels et explicités. On notera qu'il est censé ne pas être connu du correcteur et qu'il serait bien sûr maladroit de le refuser d'emblée ou d'en marquer naïvement la difficulté. Bien sûr, il faut que ce sujet soit bien intégré dans le corps de l'introduction, *logiquement* dans le propos tenu, et *grammaticalement* dans l'enchaînement des phrases.

– C'est ensuite qu'intervient l'énoncé de **la problématique** développée à partir du sujet et des mots qui en définissent la substance, qui en précisent brièvement les grands enjeux, la portée générale : par exemple, sous la forme de deux ou trois interrogations directes ou indirectes.

– Le tout mène à un plan présenté de la manière la plus claire possible, en évitant notamment de dévoiler trop tôt ses « batteries », en fuyant aussi les phrases interminables et les lourdeurs (éviter par exemple : « dans ma première partie... »).

Cette introduction ne doit être ni négligée, ni trop développée : elle aura à peu près la taille d'un des paragraphes du développement. Peut-être vaudra-t-il mieux, en l'occurrence, la rédiger après le développement, dans la mesure où la ligne générale du devoir aura été encore mieux précisée par cette rédaction.

Quant à la **conclusion**, elle est évidemment le moment où l'on prend congé du lecteur selon des procédures simples mais nécessaires : les négliger donnerait sûrement l'impression d'une lacune, d'un inachèvement pénible.

– On devine qu'il faut d'abord tirer le bilan du développement, et cela en usant le moins possible des mots et tournures déjà proposés, en présentant au contraire les choses de façon renouvelée. Il serait bon, aussi, de répondre aux questions de la problématique. L'ensemble aura ainsi un côté « rond », complet.

– Ensuite, la tâche est plus difficile puisqu'il s'agit d'« ouvrir » le sujet. Pour cela, plusieurs solutions : garder d'abord un bel exemple, riche en perspective, qu'on n'aura pas utilisé auparavant, ou alors proposer une nouvelle analyse, mieux informée à présent, d'un exemple déjà donné. On peut imaginer aussi une projection historique où l'œuvre, l'écrivain, le thème en question apparaîtront sous un autre jour : vie et périodes des formes littéraires, carrières des écrivains avec des césures diverses, fortune critique des œuvres.

– Suggérons enfin que le thème abordé dans le devoir peut amener à envisager un autre qui sera alors esquissé dans les dernières lignes.

EXEMPLES

1 ▲ *Les Regrets de Du Bellay lus comme un Art poétique.*

Les différentes sections de cette introduction un peu développée ont été distinguées par des numéros de 1 à 4.

Introduction

1. Chant sacré, charme apaisant, expression lyrique, la poésie est d'abord pour du Bellay, une présence capitale, elle est vitale lors même qu'elle offre des tourments dont on tremble de guérir, des difficultés dont on ne voudrait pas s'affranchir. Car *les Regrets* n'offrent pas seulement le développement d'un univers imaginaire ou affectif, ils ne sont pas qu'une réflexion morale sur la vie, l'amour ou l'ambition, ils sont aussi la mise en forme d'une esthétique et d'un travail poétique. 2. On peut alors envisager cette œuvre comme un Art poétique, c'est-à-dire comme une théorie esthétique qui échapperait ici à la raideur du genre par une merveilleuse mise en pratique. Bien sûr, cette perspective ne fut sans doute pas celle de du Bellay, du moins au premier chef. *Les Regrets* cependant, qu'ils soient ou non l'application des théories de la *Défense et illustration de la langue française*, sont un étonnant plaidoyer pour « l'ornement et amplification d'icelle ». 3. Même s'ils ne sont pas d'abord une œuvre didactique, systématique ou polémique au même titre que la *Deffence (sic)*, ils n'en constituent pas moins (surtout dans les premiers sonnets), une réflexion sur l'art et la poésie dans leurs plus hautes ambitions comme dans leur technique appliquée. En fait, l'Art poétique ne succède pas ici à la création : les deux sont liés. Les règles dans l'exemple et l'intention dans l'expression voilà donc ce qu'il nous appartient de déchiffrer et de décrire. 4. On verra que du Bellay, s'il charge la poésie de tout dire du monde, veut en même temps s'y retrouver. Il y a là une haute mission qui a quelque chose de divin dans son essence et que les hommes doivent faire effort pour comprendre. Mais la poésie est aussi un travail où la liberté personnelle du poète ne peut se développer qu'en s'appropriant un héritage qui pour du Bellay était essentiellement celui des Anciens.

La **conclusion** du devoir pourrait se formuler en ces termes :

Du Bellay a donc bien réussi, il a bien atteint les objectifs de la *Défense* : il est bien celui qui « fait indigner, apaiser, éjouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, étonner ». Il est surtout celui qui, dans une complicité souvent mélancolique, aura su toucher son lecteur par un art consommé et très original : un travail qui se cache certes, mais qui permet d'utiliser à propos de cette œuvre la notion d'« art poétique »,

justifiée déjà par la philosophie esthétique qu'on y trouve. Mais comment prendre cet Art poétique que nous venons de découvrir ? *Les Regrets*, en effet, n'ont ni la même fougue polémique ni la même destination que la *Défense* dont ils appliquent pourtant les préceptes. En fait, *Les Regrets* sont sans doute un Art poétique, mais ils sont aussi et surtout des poèmes : en d'autres termes, la leçon suprême de cet Art poétique est dans le « faire », dans l'application même où il se donne à lire pour nous. Est-ce trop dire que d'imaginer du Bellay d'accord avec Verlaine : « N'allez pas prendre au pied de la lettre mon *Art poétique*, qui n'est qu'une chanson ! » ?

2 ▲ Vous vous interrogerez sur ce paradoxe de Pierre Reverdy : « Un bon poème sort tout fait » (*le Livre de mon bord*).

Introduction

1. Par la fureur divine qui l'agite, par la magie incantatoire qui en émane, la poésie effraie et intrigue à la fois. Quelle transmutation du langage « de la tribu » a pu créer ces rythmes, ces vers et ces mots ? Certes, nous sommes sensibles aux sonorités, aux jeux souples du rythme et de l'idée, à « l'efficace des charmes » (Valéry *Variété III*) auxquels nous nous abandonnons, mais comment l'expliquer ou le dire ? 2. En fait, nous ignorons tout ou presque de la genèse de ces œuvres dont Reverdy nous précise qu'elles seraient d'emblée accomplies. Selon cet auteur qui ouvrit la voie au surréalisme et fut notamment lié aux peintres cubistes : « Un bon poème sort tout fait. » Ce qui signifie apparemment que si nous pouvons aimer les poèmes ou en ressentir les effets, nous ne pouvons en connaître la genèse, lors même que nous serions le poète, cet atelier secret où se forgent les poèmes dont la beauté « consiste à ne laisser voir, par une possession impeccable de toutes les facultés, qu'on est en extase, sans avoir montré comment on s'élevait vers ces cimes » (Mallarmé, lettre à Cazalis). 3. Mais il y a ici, en réalité, deux hypothèses différentes. On peut avancer que la perfection du poème est acquise tout de suite en fonction d'une inspiration mystérieuse dont il ne faudrait à aucun prix chercher la source ; pourtant, on peut dire aussi, en se référant aux témoignages des meilleurs poètes, que cette perfection résulte d'un travail, soit conscient, soit inconscient, mais alors non moins réel – et par

là, on est confronté aux questions voisines de la sincérité, de la spontanéité et du travail, de la préméditation qui précède tout poème et de l'aventure que constituent sa lecture, et son écriture d'abord.

4. Voyons donc, dans un premier temps, les oppositions qui se dessinent entre les tenants du travail et ceux de l'inspiration spontanée. On verra qu'en fait ces oppositions sont superficielles : il faut alors chercher comment l'inspiration se donne les moyens d'exister, comment la poésie peut être effectivement l'élaboration d'un autre monde grâce à un labeur de l'expression qui fixe l'inexprimable, énonce l'ineffable.

Conclusion

1. Le poème sort donc « tout fait », mais d'une façon bien particulière : nous songions à la création inspirée et géniale d'où le poème jaillit, parfait dès le premier jet, mais nous nous apercevons en fin de compte que la démarche poétique est à la fois plus haute et plus laborieuse. Elle s'applique en effet à faire passer à la réalité, c'est-à-dire à l'écrit ou au dit, ce qui n'est en fin de compte que virtuel. Elle suscite et orchestre tout ce que porte en germe le poème premier, primitif, encore à venir, mais qui en réalité n'est pas encore vraiment poème. Car c'est bien par les mots savamment et patiemment agencés que le poète parvient en l'Autre Monde et nous y introduit ensuite, par une imagination verbale d'où la vision poétique « sort » plus forte et plus précise, nous parvient ou parvient ensuite au poète qui croit alors la découvrir dans sa fraîcheur inédite. C'est donc cette recherche, ce déploiement naissant d'une parole très pure qui est l'enjeu véritable du poème : il n'y a pas ici un simple passage ou un moyen. On ne peut donc considérer la phrase de Reverdy comme une apologie de la paresse, elle est en fait la traduction de cette admiration que le lecteur ressent devant ce qui est heureusement accompli et qui semble l'évidence même, simple, belle et saisissante, atteinte cependant au terme d'un travail qui, selon un sens de ce mot, « accouche » de l'œuvre.

2. D'autres esthétiques, cependant, imagineraient plutôt le poème comme un perpétuel travail « work in progress », jamais satisfaisant, toujours à reprendre et dont la version connue n'est qu'une étape possible parmi d'autres, choisie arbitrairement. On pense au film de Georges

Clouzot, *Le Mystère Picasso*, 1956, où le cinéaste montra les reprises infinies et les remodelages complets que Picasso faisait subir à ses toiles... Il est vrai aussi que Picasso affirmait : « Je ne cherche pas, je trouve » !

CHAPITRE 4

SUGGESTIONS POUR LA RÉDACTION

1. COMMENT PRÉSENTER UN DEVOIR ?

L'apparence extérieure du devoir est déjà en soi une partie du message que ce devoir essaie de transmettre. On veillera donc à respecter toutes les conditions matérielles de lisibilité et toutes les conventions admises. La liberté d'esprit ne passe pas par une ponctuation défailante ou une écriture illisible !

1.1 ATTENTION À L'ÉCRITURE !

Quel que soit le genre de graphisme qu'on ait adopté, quelques conseils de bon sens doivent être rappelés et peuvent être facilement suivis. L'écriture ne doit être ni minuscule, ni gigantesque, ni torturée, ni fantaisiste (petites lunes en guise de points sur les i, barres des t démesurément allongées) : sans écrire de façon mécanique, il faut faire un effort pour ne pas demander, justement, un trop grand effort au lecteur. Sur ce plan, l'encre noire se détache mieux sur un fond blanc que le bleu pâle : éviter de toute façon les couleurs rares ou bizarres (violet, orange, vert). Sur le même plan, on évitera aussi les effaceurs et papiers collés divers qui donnent un aspect négligé à la copie quand ils n'effacent pas au-delà de ce qu'on voulait enlever ! Mieux vaut réfléchir un peu plus longuement à ce que l'on veut écrire ou alors barrer nettement ce qui est erroné.

1.2 SOIGNER LA DISPOSITION D'ENSEMBLE

Il faudra aussi veiller à la disposition d'ensemble : le correcteur attend d'abord une marge nette d'au moins quatre centimètres si cette marge n'existe pas sur la feuille, auquel cas il est inutile d'en tracer une autre. Il attend aussi des lignes et des interlignes réguliers, pas trop serrés, ainsi que des paragraphes homogènes, compacts et équilibrés, d'une longueur qui sera aussi celle de l'introduction et de la conclusion. Entre les parties et les paragraphes, ni titre, ni intertitre, mais à chaque fois, une séparation nette, et, si possible, différente selon les cas : moyenne entre deux paragraphes de la même partie, plus importante entre deux parties ; on fera attention à ce que la séparation soit bien visible, même lorsque le paragraphe se termine en fin de ligne. Toujours pour être plus clair, on peut commencer un paragraphe en laissant un petit espace par rapport à la marge lors de la première ligne : cet alinéa fait mieux apparaître le début de la phrase.

1.3 COMBIEN DE PAGES ?

La longueur est évidemment variable selon le temps de l'épreuve et l'inspiration du rédacteur, mais une copie double et une demi-copie (pour quatre heures) ou deux copies doubles (pour six heures) sont la norme souhaitée, s'il s'agit ici de grandes feuilles et d'une écriture moyenne : on notera aussi que le devoir doit commencer dès la première page pour éviter que le correcteur ne croie à la copie blanche ! Six ou huit pages, donc : en dessous, on tombe dans l'allusion inexploitée, dans l'abstraction trop dense ou inintelligible ; au-dessus, on n'évite pas souvent le délayage informe. On devine sur ce point qu'il faut évidemment gérer son temps de manière à se ménager sur une épreuve de quatre heures une heure et demie ou deux de réflexion et de mise au point du plan détaillé, puis une heure et demie ou un peu plus de rédaction, le reste étant consacré *aux* relectures (suite des idées, orthographe...) et à une marge de temps toujours nécessaire.

1.4 QUELQUES POINTS SUPPLÉMENTAIRES

Divers points importants, mais plus rapidement traités sur le plan pratique :

- *On souligne les titres* des ouvrages cités (et pas les noms des auteurs). On veillera naturellement à l'exactitude des références et de leur attribution :

Le Cid de Corneille, et non de Racine ;

La Faute de l'abbé Mouret de Zola, dans *les Rougon-Macquart*, et non *le Curé* (confusion avec *la Curée* ?) dans *Rougon-Macquart* ! *Madame Bovary* de Flaubert, et non *Madame de Bovary* !

On évitera d'attribuer à un auteur un titre qui n'a pas été choisi par lui, mais par un éditeur ou un auteur de manuel :

Pages célèbres de X... n'est pas un titre voulu par l'auteur !

On aura évidemment les mêmes exigences pour les citations qui devront impérativement être exactes et nettement indiquées par des guillemets, au début *et* à la fin. Dans le cas des vers, on respectera en particulier la prosodie et la présentation typographique : on signalera au moins par le signe / le passage d'un vers à un autre.

- La coupe d'un mot à la fin d'une ligne a ses règles : pour les mots simples, la division se fait après l'épellation : ac-tion, dé-part. Pour les mots composés, la division doit tenir compte de l'étymologie : in-justice, trans-action. Il faut aussi éviter de laisser un « d' », un « l' », un « qu' » à la fin d'une ligne : on le reportera à la ligne suivante.

- On rappelle aussi l'importance des règles de l'élision :

<i>N'écrivez pas :</i>	<i>Écrivez :</i>
l'héros	le héros
le huissier	l'huissier
parce que il	parce qu'il
si il (très fréquent)	s'il

- Il faut éviter les abréviations et écrire d'autre part en toutes lettres les nombres (mais non les dates). Indiquez aussi explicitement le mot siècle quand il le faut :

« Au XVIII^e siècle, l'année 1750 voit paraître trois ouvrages importants... »

1.5 VÉRIFIER LA PONCTUATION

Le *point* clôt la phrase nettement, sur le plan de la syntaxe comme sur celui du propos tenu. Il ne se confond donc pas avec la *virgule*, brève respiration destinée à mettre en valeur les éléments d'une énumération, un complément circonstanciel, certaines relatives... Ni avec le *point-virgule*, pause moyenne qui distingue deux éléments joints par le sens. Le *point d'interrogation* est indispensable à la fin d'une interrogation directe et non indirecte, de même que les *guillemets*, au début et à la fin des citations que l'on fera en sorte d'introduire de façon aisée, naturelle, dans le cours d'un raisonnement et d'une phrase. Éviter d'autre part les termes familiers, même avec des guillemets pour en atténuer la surprise. On se souvient également qu'il n'y a que trois *points de suspension*. Les *deux points* sont bien commodes pour abréger, alléger une explication ou faire l'économie d'un terme subordonnant. Les *parenthèses*, ouvertes et refermées, peuvent être utiles, mais il ne faut surtout pas en abuser : elles feraient en effet facilement perdre le fil. On rappelle enfin l'existence des tirets et traits d'union, à ne pas confondre avec les apostrophes : « existe-t-il... ? », « ne confond-on pas... ? » (pas de t dans ce cas-là).

2. ATTENTION À L'ORTHOGRAPHE

Considérée comme un pont aux ânes, elle reste un critère essentiel pour l'impression générale d'un correcteur, surtout s'il hésite sur la valeur d'ensemble d'une copie moyenne. D'où des notes fortement minorées lorsque les fautes se multiplient et qu'elles sont graves (syntaxe, lacunes culturelles...). Notons les catégories de fautes les plus souvent rencontrées avant d'en dresser une liste non exhaustive.

2.1 ATTENTION D'ABORD AUX ACCORDS

– du masculin, du féminin : « la vraie vie », « seule la vie », « une meilleure affaire » ;

– du singulier, du pluriel : « Les moyens que le lecteur utilise **pourraient** être décrits » ;

– des personnes des conjugaisons : « toi qui **es** », « insensé qui crois », « vous qui savez », « c'est la question que la plupart d'entre vous **poseront** » ;

– des participes passés : « la pensée que j'ai eue », « les éléments qui ont été distingués » ; **on rappelle que les participes présents ne s'accordent pas** ;

– dans les cas où le sujet est inversé : « **peu lui importeront** sa vie et son honneur ».

PETIT CATALOGUE DES ERREURS LES PLUS FRÉQUENTES

Attention aussi aux *doubles lettres* (particulièrement dans les adverbes), aux *mots savants*, aux *fins de mots*, aux *noms propres*, aux *confusions* et aux *accents*. Plutôt que des règles détaillées, qu'on peut d'ailleurs consulter dans une bonne grammaire, on a préféré proposer une liste de quelques centaines de mots, assez fréquents pour la plupart, dont l'expérience prouve qu'ils sont l'occasion d'à peu près trois fautes sur quatre :

LES

SUBSTANTIFS _____

absence	cauchemar
absorption	champ
accueil	chefs-d'œuvre (<i>au plur.</i>)

acoustique	chiasme
acrostiche	christianisme (<i>≠ chrétienté</i>)
addition	chute
adhérent (<i>≠ part. prés. adhérent</i>)	clarté
adresse	classicisme
agglomération	cocasse
agression et agressivité	concept
ambiguïté	concurrence
apogée (<i>masc.</i>)	consensus
ascension	controverse
atmosphère	décor
carcan	un dieu (<i>≠ Dieu</i>)
digression	maintien
dilemme	métamorphose
discussion	métaphore
dissension	métonymie
dizaines	mystère
échappatoire (<i>fém.</i>)	mythologie
effervescence	obsession
emphase	opinion
énoncé	orgueil
essor	parasite

étymologie	paroxysme
euphémisme	personnalité
événement	piédestal
exaltation	la plupart
exception	poésie
exigence	prémisses (≠ prémices)
existence	propension
exode (<i>masc.</i>)	psychanalyse
expansion	rationalité
exubérance	recueil
exutoire (<i>masc.</i>)	recrudescence
genèse	réson(n)ance
halo	ressort
handicap (le handicap)	rhétorique
hasard	schéma
héros (le héros)	scission
imitation	soutien
impressionnisme	symbole
intérêt	synecdoque
laisser-aller	synonyme
laissez-passer	syntaxe
langage	thème

laps de temps	tranquillité
lapsus	ubiquité
litote	velléité
mainmise	vraisemblance

LES
ADJECTIFS _____

aberrant	caduc, cadu que
abscons	cent (mais deux cents et deux cent trois)
aléatoire	coercitif
ambigu (guë au fém., comme aigu)	cohérent
appauvri	combatif
banals (au plur.)	concomitant
bancaire	
concret (-crête au fém.)	inhérent
critiquable	insensé
dangereux	intéressant
une heure et demie (<i>mais</i> une demi-heure)	intrinsèque
disgracieux	irréel
divers (diverse au fém.)	mille
elliptique	nécessaire

enclin (encline <i>au fém.</i>)	obtus
erroné	passionnant
ésotérique	pécuniaire
essentiel	provocant (\neq <i>part. prés.</i> provoquant)
exaltant	public et publique
excellent	quatre et quatre-vingts (<i>mais</i> quatre-vingt-huit)
excessif	rationnel
exigeant	servile
explicable	soi-disant (<i>invar.</i>)
fallacieux	spatial
fatigant (\neq <i>part. prés.</i> fatiguant)	spontané
grec et grecque	stérile
honorifique	subtil
indicible	susceptible
indissociable	traditionnel
illettré	vraisemblable
inattendu	
ineffable	

LES VERBES ET LES
CONJUGAISONS _____

accommoder	apercevoir
------------	------------

accumuler	appeler
acquérir	il appelle
il acquerra	assujettir
acquiescer	assurer
aggraver	il atteint
agresser	attraper
agripper	il attribue
bien que j'aie	ausculter
alourdir	bafouer
amener	bannir
anéantir	bouleverser
annihiler	camoufler
il a choisi	j'ai inclus
coexister	insérer
coïncider	intéresser
conclure	jeter
il conclut	il jette
il conclura	mourir
il convainc	obnubiler
courir	occuper
il court	je peux
qu'il coure	il peint

il crée (<i>créée au fém.</i>)	ils se sont plu
débarrasser	se référer
déclencher	réhabiliter
il dépend	remémorer
développer	renouveler
discerner	répandre
il emploie	il se repent
il envoie	requérir
essayer	il résout
il essaie (ou essaye)	ressusciter
il essaiera (ou essayera)	il rompt
il a exclu	ils se soucieront
il exclut	il a subi
exhiber	suffire
bien qu'il faille	suppléer
il hait	susciter
imaginer	il va aller
inciter	il va être
	bien qu'il voie

LES ADVERBES, PRÉPOSITIONS, PRONOMS ET LOCUTIONS DIVERSES__

--	--

avoir affaire à	chacun
a fortiori	sans conteste
appare mm ent	consta mm ent
<i>a priori</i> (des <i>a priori</i>)	da vantage
au-delà	en définitive
entre autres	aux dépens de
par le biais de	différem mm ent
pour ce faire	étant donné (<i>invar.</i>)
cela	un jeu d'échecs
ce pend ant	eh bien
certes	à bon escient
c'est-à-dire	etc.
eux-mêmes	précisément
excepté (<i>invar.</i>)	quant à
un conte de fées	quasi
finale mm ent	dans quelle mesure
générale mm ent	en quelque sorte
un homme de lettres	quelque temps
maintes fois	quelquefois
malgré	<i>sine qua non</i>
néan mm oins	en tant que
bon nombre de	en tous points

notamment	tout à fait
nous-même(s), (<i>selon le nombre de gens considérés</i>)	tout entière (mais toute rouge)
en l'occurrence	de tout temps
aller de pair	de toutes pièces
parmi	avoir trait à
faire partie de	vice versa
peut-être (≠ il peut être)	cela n'a rien à voir
	voire (= même)

LES NOMS PROPRES ET LES MAJUSCULES _____

Amphitryon	Harpagon
Angleterre	Hegel
Anouilh	Heidegger
Apollinaire	Héraclite
Apollon	Heredia
<i>l'Assommoir</i> de Zola	Hippolyte
M. Aymé	Hobbes
Balzac	Hoffmann
R. Barthes	Huysmans
Baudelaire	<i>l'Iliade</i>
Sarah Bernhardt	Iphigénie

Lewis Carroll	Leconte de Liste
F.-R. de Chateaubriand (l'auteur des	Leibniz
<i>Mémoires d'outre-tombe</i>)	<i>les Lettres persanes</i>
A. de Chateaubriant (écrivain	Lévi-Strauss
<i>du 19^e siècle)</i>	la Libye
Dionysos	Locke
<i>Le Dom Juan</i> de Molière	Maeterlinck
l'État (<i>structure institutionnelle</i>)	Mallarmé
Michel Foucault	Malraux
Théophile Gautier	Manet (≠ Monet !)
	Méditerranée
Mérimée	J. Romains (<i>l'écrivain, à ne pas confondre avec J. Romain, le peintre italien</i>)
Merleau-Ponty	Sartre
H. Michaux	<i>Salammô</i>
Michel Ange	Sisyphé
Montherlant	Socrate
Nietzsche	Madame de Staël
l'Occident	Stendhal
l'Orient	le Tartuffe de Molière
Orwell	Thucydide

Poe	Valéry
l'abbé Prévost	Verhaeren
les Pyrénées	Verlaine
Queneau	J. Verne
la Renaissance	
la Révolution	
Rimbaud	

LES ACCENTS CIRCONFLEXES

accroître	entraîner
âge	envoûter
âme	extrême
appât	goût
bâtir	grâce
blâmer	île
brûler	maître
château	mêler
il clôt	ôter
il connaît	paraît
conquête	prôner
contrôler	rôle

côté	sûr et sûrement
côtoyer	tâche (≠ tache)
disparaît	théâtre
dû (<i>mais due et dus</i>)	

QUELQUES CONFUSIONS
FRÉQUENTES _____

a et à
ait et est, ou et
acceptation et acceptation
adapter et adopter
adhésion et adhérence
allusion et illusion

Bainville et de Banville
cahot et chaos
ce et ceux, ou se
censé et sensé
collision et collusion
compte, comte et conte

confer et confère
conjecture et conjoncture
consister et constituer
consommer et consumer
démystifier et démythifier
dénudés et dénués!
désintéressement et désintérêt
dessein et dessin
différend (subst.) et différent (adj.)
diffuser et divulguer
égaler et égaliser
émigrés et immigrés
éminent et imminent
empreint et emprunt
épigraphe et exergue
évoquer et invoquer
exalter et exhaler
fictif et factice
foi et fois
français (adj. et subst. désignant la langue) et le Français (habitant de la France)
frustes et frustrés
habileté et habilité
inclinaison et inclination
leur et leurs
mettre à jour et mettre au jour
martyr et martyre
moyenâgeux et médiéval (connotations différentes, négative pour

le premier, positive ou neutre pour le second)
mystique et mythique
on et ont
ou et où
pacifique et pacifiste
pause et pose
percepteurs et précepteurs
perpétrer et perpétuer
personnaliser et personnifier
peu et peut
près de et prêt à
prodige et prodigue
primitif et primaire
publiciste et publicitaire
quel(le) que et quelque
qui et qu'il
raisonner et résonner
recouvrer et recouvrir
repaire et repère
il ressort et il ressortit (au présent; deux verbes ressortir différents)
satire et satyre
statue et statut
tragédien et auteur tragique
vaut et faut (il vaut mieux)
ver, vers et vert
vérité et véracité
voie et voix
votre et le vôtre

3. SOIGNER LA SYNTAXE ET LE STYLE

Il ne s'agit pas, dans le cadre de ce livre, de rédiger des considérations exhaustives ou générales sur la langue et l'élégance de l'écriture : on renvoie pour cela au *Bon Usage* de Grévisse, par exemple. On a préféré, dans l'arbitraire de l'ordre alphabétique, proposer quelques exemples variés, quelques thèmes de réflexion importants, toujours motivés par des fautes constatées dans des copies de terminales ou de l'enseignement supérieur.

3.1 QUELQUES CONSEILS

AINSI est souvent utilisé comme liaison passe-partout, notamment dans les introductions ; sous une forme condensée, on rencontre : « On a beaucoup parlé de Hugo... » ou « Rimbaud a fait couler beaucoup d'encre... *ainsi*, on peut se demander... ». Suit alors la citation proposée comme sujet ! Il y a là un usage dévié de la vraie valeur de « ainsi » qui, dans cet emploi syntaxique, introduit surtout une comparaison ou une conséquence.

Éviter les **ALLUSIONS** à des œuvres, à des auteurs, à des concepts. Si l'on choisit d'en parler, il faut en parler vraiment et ne pas se complaire dans une pseudo-connivence avec le correcteur qui croira plutôt à une connaissance insuffisante de l'élément en question.

APRÈS QUE se construit encore (!) avec l'indicatif. Si l'on juge la construction bizarre ou trop lourde, tourner la phrase avec « après » suivi de l'infinitif.

On fuira bien sûr les **BANALITÉS**. En voici quelques-unes, parmi les plus rencontrées : « De tout temps, les hommes... », « On a beaucoup écrit sur tel ou tel sujet... », « C'est une grave question de savoir si... », « L'homme est un vaste sujet... », « Cette pièce est riche en actes et en paroles... », « Après la thèse et l'antithèse, cherchons le juste milieu... », « En conclusion, nous dirons que... ».

Pire encore, les **BARBARISMES** qui deviennent facilement des perles. Éviter par exemple des monstres comme : améliorement, les lecteurs attrayés, ils croivent, détendant, la dissécatation, l'éphémérité éberluante, ils ont exclué, fervemment, finité, immensitude, indédaignable,

irrésolvable, lassissement, oratoire, percevable, remanification, répuiser, solennellité, spiritueux, thérapeutic et vénimosité !

Attention à **CECI** et **CELA** ! Le premier renvoie à ce qui est le plus proche, dans le cas d'une énumération antérieure, ou à ce qui suit. Le second renvoie à ce qui est le plus loin ou à ce qui précède. Dire donc : cela dit, cela étant. Même chose pour *voici* et *voilà*.

Quand on utilise des **CITATIONS**, préciser toujours leur auteur, quand le doute est possible. On notera d'autre part à ce propos que leur longueur ne doit pas excéder trois ou quatre lignes, qu'elles doivent être introduites dans le cours du discours et non pas projetées sans précaution. D'où la nécessité de les marquer, aux limites, par des guillemets sans équivoque et de les intégrer grammaticalement (ponctuation, formules diverses...).

Les propositions subordonnées **CONCESSIVES** introduites par « bien que » ou « quoique » se construisent au subjonctif.

Pas de confusion entre **DE** et **DES** : « De grands auteurs ont pu dire », mais « des grands auteurs allemands, Goethe est le plus connu ».

DIFFÉRENT et **DIFFÉREMENT** se construisent avec *de*.

Trouver un moyen terme sur des matières discutées ou dépendant du goût, entre le **DOGMATISME**, volontiers moralisateur (il faut, on doit, il est bien évident que) et *l'hésitation molle* (ne pourrait-on dire que, peut-être, sans doute... à moins que).

Éviter les **CRITIQUES** et les **ÉLOGES SIMPLISTES**, souvent déplacés sous la plume d'un étudiant, et qui, de toute façon, n'apportent rien au raisonnement. Que penser par exemple de jugements du style : « Zola ne sait pas composer » ; « le charmant Balzac » ; « ce poème de Baudelaire est un petit chef-d'œuvre » ; « l'auteur gorgé d'inspiration est très séduisant » ; « cette phrase est fantastique ! » ?

Ne pas oublier certaines considérations d'**EUPHONIE** pour éviter par exemple : il a raison *et est* dans son droit ; ce n'est *pas parce* que ; il a *su surtout* ; ainsi, *si*, il a à attendre ; *sans s'en sentir*.

Je ne m'**EXCUSE** pas de quelque chose, mais demande à quelqu'un de bien vouloir m'en excuser !

On rappelle que les **EXEMPLES** sont absolument indispensables dans un raisonnement, mais qu'il ne faut pas transformer une dissertation en un déversement de fichiers ou en un catalogue interminable d'exemples. Choisir plutôt *un* exemple ou une *citation* pas trop longue et les exploiter.

LES **INTERROGATIVES INDIRECTES** sont l'occasion de nombreuses fautes, en raison des confusions faciles à éviter avec les constructions de l'interrogation directe :

<i>N'écrivez pas :</i>	<i>Écrivez :</i>
Dites-moi qu'est-ce que vous pensez ?	Dites-moi ce que vous en pensez.

Un certain **JARGON CRITIQUE** OU **PSEUDO-PHILOSOPHIQUE** doit être évité. Certains vocables ont leur valeur précise et peuvent parfaitement être utilisés (litote, métaphore, césure, hémistiche). Mais l'abus inutile devient vite lassant ou prétentieux : dans les cas douteux, on expliquera un terme technique qui risquerait de choquer ou de n'être pas compris. On évitera de toute manière des mots plus à leur place dans un texte philosophique ou sociologique : événementiel, conscientiser, ipséité, organisationnel, quiddité.

Les conventions universitaires demandent qu'on n'utilise pas le JE ni, en général, la première personne (moi, me, à mon sens...). Le moi, ici, comme ailleurs, est haïssable, ce qui ne signifie pas, bien entendu, qu'on ne puisse pas tenir un propos personnel : le tout est alors de le faire à la troisième personne, avec un ON assez commode, par exemple.

Il vaut mieux éviter, toujours dans un travail universitaire, de tomber dans l'actualisation **JOURNALISTIQUE** d'un débat plus large ou plus ancien, même si inversement, il est bon de marquer la valeur *aujourd'hui* vérifiée d'une question ancienne. En l'occurrence, la pierre de touche est constituée par la proximité entre la question traitée et l'exemple, par la pertinence de ce dernier. Dans un débat littéraire, on peut évoquer, à condition de le justifier, le dernier prix Goncourt, mais probablement pas les dernières controverses de politique intérieure ! Éviter en tout cas de transformer la dissertation en manifeste dogmatique.

Un des grands enjeux de la rédaction est naturellement la recherche du **MOT JUSTE**. Si elle aboutit, elle débouche souvent sur une réflexion plus précise et plus nette : elle évite souvent aussi les banalités et les incorrections.

<i>N'écrivez pas :</i>	<i>Écrivez :</i>
être un indice	constituer un indice
avoir une qualité	posséder une qualité
faire une maison	bâtir une maison
la destinée du héros tragique est	la destinée du héros tragique est
aléatoire (= soumise au hasard)	cruelle
Il faut être osé pour se relancer	il faut être audacieux pour...
dans une telle tentative	
la non-logique de ce raisonnement	l'illogisme de...
réagir au coup pour coup	... au coup par coup
effectuer un métier	exercer un métier
s'accaparer un thème	s'emparer d'un thème

L'utilisation des mots et expressions de **LIAISON** (« donc », « alors », « effet ») est souvent pratique pour bien lier les différentes articulations logiques d'un raisonnement. Il faut naturellement le faire sans excès et à bon escient. On ne fera donc pas usage d'un « mais » ou d'un « cependant », s'il n'y a pas opposition. On n'utilisera pas non plus trop de liaisons lâches, dont l'abus indique plus une juxtaposition d'idées qu'une organisation stricte : d'ailleurs, d'autre part, passons à, quoi qu'il en soit...

La **LONGUEUR** des phrases est évidemment variable. On signalera cependant qu'il faut éviter les enchaînements interminables de

subordonnées : de plus, ils multiplient les risques grammaticaux ! Soulignons qu'il faut absolument rédiger des phrases *complètes* et où les subordonnées, justement, ne seront pas trop enchevêtrées ou accumulées.

On se méfiera des **MÉTAPHORES** osées et inutiles qui alourdissent le propos et constituent parfois des « perles ». Par exemple, évitons « d'approfondir le noyau central qui est l'essence du sujet », évitons de dire que « les chevelures féminines sont un tremplin pour l'imagination aérienne du poète » : le tout rappelle un peu ce char de l'État qui, selon M. Prudhomme, naviguait sur un volcan !

Ne pas abuser non plus d'un certain nombre de **MOTS ET EXPRESSIONS À LA MODE** qui, de plus, peuvent facilement être remplacés et sont incorrects. Par exemple, *alternative*, au sens de « *solution unique de remplacement* » (Le Robert), est critiqué par les puristes, de même que « car » qui est souvent lourd. Remplacer *baser sur* par *fonder sur*, *chose* par un mot plus précis (voir les remarques sur le mot juste). *Par contre*, lui-même est avantageusement remplacé par *en revanche*. Fuir aussi le style télégraphique et préférer une rédaction plus longue, mais plus claire (le *côté humoristique* ou la *valeur esthétique*, et non le *côté-humour* ou la *valeur-beauté*) ! *De par* est inutilement plus lourd que le simple *par* ; *excessivement* veut dire *trop* et non pas *très*. Préférer d'autre part *produire*, *effet*, *espoir* à *générer*, à *impact* et à *motivation*.

Évitez :	Préférez :
s'investir	se donner ; se consacrer à
au niveau de ; au plan de	en ce qui concerne ; à propos de
dans cette optique	à ce propos ; dans cette perspective
performant	efficace ; dynamique
un plus	un ajout, un supplément
positionner	placer ; poser
problème	difficulté ; question ; élément

quelque part	un peu ; dans une certaine mesure
réaliser	comprendre (lorsqu'il peut avoir ce
	synonyme)
solutionner	résoudre
le top niveau	le sommet, l'excellence, la perfection
au travers de	à travers (lorsqu'il peut avoir ce
	synonyme)
les U.S.A.	les États-Unis
le vécu	la vie
véhiculer	communiquer ; transmettre
vis-à-vis	envers ; en ce qui concerne

Éviter au maximum les **DISCOURS MORALISATEURS**, impératifs ou grandiloquents, du type : il faut, on doit, ce serait déplorable de... Éviter aussi l'académisme (derechef, nonobstant) et les adjectifs convenus (vibrant hommage, regard acéré).

Faire très attention aux **NÉGATIONS** qui ont, dans la plupart des cas, *deux* termes, par exemple dans une phrase comme : « on n'entend pas » où le premier terme est facilement oublié. Ne pas oublier non plus cette négation dans une construction comme : « Pas d'hésitation dans ce cas-là, pas de peur *non plus* » (et non pas également).

Conserver toujours un **NIVEAU DE LANGUE SOUTENU** et se garder, donc, des incorrections, des vulgarités, des anglicismes dont suit un petit florilège : un livre bien, avoir la tête bourrée (ou farcie) de, le boulot, un challenge (pour un défi), décortiquer le style d'un auteur, se défouler, on s'éclate, la déprime, fantastique (pour satisfaisant, plaisant) ou génial (dans le même emploi), le look, mais attention, malgré que..., marrant, minable, se mettre dans la peau du personnage, une petite métaphore de

rien du tout, montre le ras-le-bol, le standing, stopper, une super-image, des tas de, la télé, vu que...

Pas de confusion entre ON et NOUS, spécialement dans le cas où l'on est amené à utiliser un possessif : « *nous* avons pris *notre* livre » (et non « on a pris notre livre », qui signifierait que quelqu'un d'autre nous a pris notre livre), « c'est à nous de nous en préoccuper »...

On PALLIE quelque chose (et non pas à quelque chose).

LES PARTICIPES PRÉSENTS sont souvent bien lourds : les remplacer peut-être par une relative ou alors couper la phrase.

Fuir toujours les PLÉONASMES comme « car en effet, mais cependant, monter en haut et descendre en bas, penser dans sa tête (!), puis ensuite, sans cesse permanent, les classes sociales de la société, trop exagéré, voire même... ».

Attention AUX POSSESSIFS et aux mots auxquels ils renvoient : normalement c'est au dernier mot du genre et du nombre considéré. Il en va de même pour les PRONOMS et les DÉMONSTRATIFS (il, elle, celui-ci, ce dernier, ce, cet).

Utiliser de préférence le PRÉSENT **de narration** lorsqu'on s'engage dans un récit : le passé oblige en effet à des variations et contraint parfois à l'emploi d'un passé simple affecté ou bizarre. Pour la même raison, préférer le présent du subjonctif à l'imparfait pour des formes peu usitées.

Pour les PRONOMS, se méfier des redoublements intempestifs. Dire par exemple : « il est possible d'en suivre l'évolution » (et non d'en suivre son évolution), « ce dont il est la victime » (et non ce dont il en est la victime), « où l'on voit le signe » (et non où l'on voit là le signe), « la poésie est... » (et non la poésie, elle est...).

On a déjà indiqué dans la section précédente la confusion habituelle entre QUEL (LE) QUE et QUELQUE, ainsi qu'entre *quoi que* et *quoique*. Si l'on n'est pas sûr de soi, tourner autrement, avec des constructions plus simples comme « bien que ».

Attention aux propositions RELATIVES et aux pronoms qui les introduisent : « la forme à laquelle il est attaché, une des règles

auxquelles obéissent ces écrivains ».

Éviter soigneusement les RÉPÉTITIONS des mêmes mots, aussi bien pour les termes importants (on ne doit pas les voir réapparaître à trois lignes d'intervalle), que pour les mots-outils : de ou des, que ou qui. S'interdire d'écrire, par exemple, « la réforme *de* la réduction *de* la durée *du* temps *de* travail *de* la semaine » ! Attention aussi aux répétitions cachées que constituent les mots construits sur la même racine ; ne pas écrire par exemple : « il exprime ses impressions », ou « il s'oppose en posant ses propositions » !

SANS QUE... se construit normalement sans négation : inutile donc d'alourdir gratuitement la subordonnée.

Le SI conditionnel n'est pas suivi du mode conditionnel, mais de l'indicatif.

SOIT QUE..., SOIT QUE... se construit, lui, avec le subjonctif.

Dans les comparaisons avec TEL, bien faire la différence entre les constructions du type « des choix formels *tels que* ceux-ci » et « ce personnage, *tel* un héros antique ».

Ne pas se complaire dans de longs développements sur la VIE DES ÉCRIVAINS : se limiter aux considérations biographiques strictement nécessaires à l'intelligence des questions littéraires posées.

La connaissance et l'usage approprié d'un VOCABULAIRE étendu est naturellement très utile dans l'approche des textes et dans la rédaction des dissertations littéraires. Sans adopter un style obscur ou pédant, usons de toutes les ressources de la langue : pour cela, comme pour tout le reste, la lecture des bons auteurs est déterminante. Prenons par exemple les premières pages des *Mythologies* de R. Barthes et relevons les mots qui nous semblent rares ou difficiles : au fil des pages, on peut trouver en effet : emphase, janséniste, symbolique, efficence, paroxysme, point d'orgue, hideur, viscosité, fatuité, vindicative, diacritique, rictus, fabulant, intériorité, pantomime, scolastique, iconographie. L'exercice consisterait alors à vérifier dans un dictionnaire la bonne connaissance de ces vocables savants. Lire pour mieux écrire, écrire pour mieux lire, voilà sans doute le meilleur conseil à appliquer pour rédiger correctement, et peut-être avec un peu de style.

CHAPITRE 5

QUELS SONT LES INSTRUMENTS DE TRAVAIL ?

1. OUTILS POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE

La rédaction d'une dissertation fait bien sûr appel à des ressources personnelles, à une intelligence des textes et du sujet qui appartient en propre au rédacteur. Mais, pour former précisément cet intérêt et cette connaissance, nous avons besoin d'un certain nombre d'informations et de lectures. D'où les orientations bibliographiques, les références qui suivent et dont la quantité ne doit pas faire peur ; si aucun livre indiqué n'est inutile ou superflu, il ne s'agit pas de les lire tous ou tout entiers, ou tous à la fois : plutôt de s'y référer pour quelques pages, pour approfondir un élément ou l'autre dès que la nécessité ou l'envie s'en feront sentir !

1. OUTILS POUR L'ÉTUDE DU LANGAGE

Une dissertation n'est après tout qu'un texte écrit sur d'autres textes. On comprend donc la double nécessité de s'interroger sur le langage : d'une part pour en faire soi-même le « meilleur » usage, d'autre part pour bien percevoir la valeur de ces productions linguistiques particulières qu'on appelle la littérature.

1.1 LES USUELS

LES DICTIONNAIRES

Comme dictionnaire courant et général, on peut conseiller le très complet *Petit Larousse*, et surtout le *Petit Robert*, régulièrement revu, corrigé et mis à jour, condensé du *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, du même P. ROBERT, consultable en bibliothèque (six vol. et un suppl., Soc. du Nouveau Littré 1953-1954 et 1970).

Pour la langue classique, le *Littré, Dictionnaire de la langue française*, 1863-1873 est aussi très utile, quoique parfois discutable ou très daté : deux éditions modernes existent, en sept volumes (Pauvert ; Gallimard-Hachette, 1956) ou en quatre (Éd. du Cap, 1958).

Plus accessible à un budget d'étudiant sont les abrégés du précédent (notamment par A. BAUJEAN, Gallimard-Hachette, 1959, et d'autre part en coll. 10/18, UGE, 1964).

Pour l'histoire de la langue, penser au *Dictionnaire des racines des langues européennes*, 1949-1950, par R. GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, au *Nouveau dictionnaire étymologique*, 1964, par A. DAUZAT, J. DUBOIS et H. MITTERAND, ces deux ouvrages chez Larousse.

A un niveau plus spécialisé, il y a aussi le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, par O. BLOCH et W. VON WARTBURG, PUF, 1964, et le monumental *Französisches etymologisches Wörterbuch* (depuis 1928), du deuxième auteur, souvent disponible en bibliothèque.

D'autre part, on a déjà conseillé la consultation des dictionnaires grec et latin (le *Bailly* [1950] et le *Gaffiot* [1934], Hachette) ainsi que des *Mots grecs* et des *Mots latins* (les deux par F. MARTIN, Hachette).

Penser aussi à la collection *Le français retrouvé*, chez Belin, où sont publiés des ouvrages attrayants et utiles (*Trésors des expressions françaises*, *Trésors des racines grecques*, *Trésors des racines latines...*).

Pour la bonne compréhension des textes anciens, on aura recours à certains dictionnaires plus spécialisés.

Celui de F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle* (dix volumes, 1821-1902) a été abrégé sous le titre *Lexique de l'ancien français* (1901) ; le plus disponible est cependant le *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle* (1968), par A.-J. GREIMAS, Larousse. Pour les

époques postérieures, penser au *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* d'E. HUGHET (1925-1967) et au *Dictionnaire de la langue française classique* (1971) de J. DUBOIS et R. LAGANE, respectivement chez Champion-Didier et Larousse.

Il existe également de très nombreux dictionnaires spécialisés pour les vocabulaires rares ou techniques, les noms de lieux, de famille, l'argot, les locutions françaises et étrangères : pourquoi, d'ailleurs, à ce sujet, ne pas se procurer les pages roses d'un vieux dictionnaire Larousse pour les citations latines les plus courantes ?

Autre piste intéressante pour l'exploration sémantique et lexicologique, le *Dictionnaire analogique* de C. MAQUET (1971) et le *Dictionnaire des synonymes* de R. BAILLY (1971), les deux chez Larousse. On peut également conseiller la possession d'un dictionnaire de citations (GRATELOUP, *Dictionnaire philosophique des citations*, Hachette, 1985, par ex.) et de dictionnaires pour les langues européennes les plus usitées.

Enfin, en ce qui concerne les noms propres et plus généralement les connaissances encyclopédiques nécessaires à la compréhension des textes, on peut utiliser le *Robert 2* souvent révisé ou des *encyclopédies Larousse* en deux ou trois volumes. Voir aussi l'édition en sept volumes du *Grand Larousse* de la langue française.

À un niveau supérieur ou plus approfondi, penser à l'*Encyclopædia Universalis* (1968-1983) complétée chaque année. La consultation du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1865-1890), de P. Larousse, est souvent pittoresque et instructive, à condition bien sûr de remettre l'ouvrage dans une perspective historique. Pour une référence rapide, on pouvait utiliser le *Quid* de l'année ; on préconise aujourd'hui les ressources d'*Internet*.

LES GRAMMAIRES

L'ouvrage indispensable est en l'occurrence le *Bon Usage* de M. GRÉVISSE, Duculot, 10^e éd. 1975, qui est d'ailleurs moins une grammaire normative qu'une brillante et très complète présentation des questions grammaticales, avec de nombreux exemples littéraires.

Plus simple et plus scolaire, le *Code du français courant* de H. BONNARD, Magnard, 1981, est un abrégé utile qui fait partie d'une collection où l'on trouve aussi, publiés, en 1981, *Exercices de langue française* et *Procédés annexes d'expression* (avec des éléments de stylistique, de rhétorique et de poésie).

Pour ceux qui auraient des difficultés particulières d'orthographe, penser par exemple au *Guide pratique d'orthographe* par O. et E. BLED, avec H. BÉNAC, 1959, Hachette (1975), à *l'Art de conjuguer*, de BESCHERELLE, Hatier et aux *Cinq cents fautes de français à éviter* par A. DEMARLY, 1983, même éd., dans la même collection qu'*Écrire avec logique et clarté*.

Pour des curiosités grammaticales plus poussées, on aura recours à G. RAYNAUD de LAGE, *Introduction à l'ancien français* (Sedes, 1966) ; pour la langue médiévale à l'essentielle *Grammaire du français classique et moderne* de R.-L. WAGNER et J. PINCHON (Hachette, éd. revue en 1980). Du premier auteur cité, la *Grammaire française* (Sedes, 2 vol. 1968 et 1975) et de J. DUBOIS, la *Grammaire structurale du français* (3 vol., Larousse, 1965-1969).

1.2 LES ÉTUDES LINGUISTIQUES ET LA PHILOSOPHIE DU LANGAGE

Pour un tour d'horizon à la fois très général et très précis, on peut consulter le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'O. DUCROT et T. TODOROV, Le Seuil, coll. Points, 1972, qui, en quelques pages, propose des bilans éclairants sur les principales questions linguistiques (les écoles, les domaines, les concepts méthodologiques, les concepts descriptifs). À chaque fois est également donnée une bibliographie détaillée qu'il n'est pas possible d'indiquer ici. L'approche de la linguistique peut également être réalisée à travers l'ouvrage très accessible et stimulant de C. HAGÈGE, *l'Homme de paroles*, Fayard, 1985 (du moins dans les deux premières parties). On pourra également consulter des extraits significatifs des grands linguistes et des principaux philosophes du langage dans trois manuels, indiqués ici dans la chronologie de leur parution : P. PETIT-GIRARD, *Philosophie du langage*,

Delagrave (1976), des textes de Platon à Heidegger ; J.-P. BRIGHELLI, A. BAUDART et M. REVAULT D'ALLONNES, *le Langage* (deux vol. : I. *Littérature et sciences humaines* ; II. *Philosophie*), Belin (1986) ; enfin par B. HUISMAN et F. RIBES, *les Philosophes et le langage*, deux volumes, Sedes (1986).

Peut-être plus utile pour le littéraire « pur », il faut signaler l'excellent travail de D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas (1986).

On propose à présent une quarantaine d'ouvrages écrits par une trentaine d'auteurs. Tous facilement accessibles en français, ils constituent les éléments essentiels d'une petite bibliothèque linguistique de référence (qui n'a cependant rien d'exhaustif).

A. ARNAULT et C. LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée*, republiée PAULET avec introduction de M. FOUCAULT, 1969.

C. BALLY, *Le Langage et la vie*, Giard et Droz, 3^e éd., 1952.

R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953 ; *Nouveaux essais critiques*, 1972 ; *Mythologies*, Le Seuil, coll. Points, 1957 ; *L'Empire des signes*, Flammarion, coll. Champs, 1970.

E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I et II, Gallimard, 1966 et 1974.

E. CASSIRER, *La Philosophie des formes symboliques*, t. I, *Le Langage*, éd. de Minuit, 1972.

N. CHOMSKY, *Structures syntaxiques*, 1969 et *La Linguistique cartésienne*, 1979, Le Seuil ; *Le Langage et la pensée*, Payot, 1970.

F. DELOFFRE, *La Phrase française*, 1970, et avec J. HELLEGOUARC'H, *Éléments de linguistique française*, Sedes, CDU, nouvelle éd., 1983.

J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, éd. de Minuit, 1967.

M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.

S. FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905, Gallimard, coll. Idées, 1^{re} éd. de la trad. 1930.

A.-J. GREIMAS et J. COURTÈS, *Sémiotique*, Hachette, 1979, compl. en 1986 après *Sémantique structurale*, Larousse 1972 et PUF, 1986 du seul A.-J. GREIMAS.

P. GUIRAUD, une série de vol. dans la coll. Que sais-je ?, PUF, dont *L'Étymologie* (1964), *La Grammaire* (1961), *La Sémantique* (1966), *La Sémiologie* (1971), *La Syntaxe du français* (1962).

G. GUSDORF, *La Parole*, PUF, 1953.

R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963.

J. KRISTEVA, *Sémeiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, 1969, et *Le Langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*, Le Seuil, 1969.

C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, 2 vol., 1958 et 1973.

J. LYONS, *Linguistique générale*, Larousse, 1970.

A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, 1973 ; *La Linguistique synchronique, études et recherches*, PUF, 4^e éd. 1974.

G. MOUNIN, *Histoire de la linguistique des origines au xx^e siècle*, PUF, 1967 ; *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, 1974.

B. PARAIN, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Gallimard, 1942.

PLATON, *Le Cratyle*, par ex. dans un vol. de l'éd. Garnier-Flammarion des *Dialogues*, et *le Phèdre*.

B. POTTIER, *Linguistique générale, théorie et description*, Klincksieck, 1974.

J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, 1781, abrégé dans la coll. Profil Formation chez Hatier, 1983.

N. RUWET, *Introduction à la grammaire générative*, Plon, 1967.

F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, 1916-1922, Payot, et son abrégé dans la coll. Classiques Hachette, 1978.

S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Francke, Berne, 1952.

J. VENDRYES, *Le Langage, introduction linguistique à l'histoire*, Albin Michel, 1968.

L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Gallimard, 1961.

Certains n^{os} (4, 8, 11, 16) de la revue *Communications*, ainsi que *Le langage*, ouvrage faisant partie de l'Encyclopédie de la Pléiade, resp. A. MARTINET, 1968.

Le Langage, ouvrage coll. sous la direction de B. POTTIER, CEPL, 1973.

2. OUTILS POUR LES ÉTUDES LITTÉRAIRES

2.1 LES CONCEPTS DESCRIPTIFS

Pour la dissertation comme pour l'explication et le commentaire composé, on a d'abord besoin d'outils intellectuels pour aborder les textes dans leur travail proprement littéraire. Le côté technique de ces concepts descriptifs ne doit pas tromper : s'il est bon de savoir identifier une litote ou une métaphore, il s'agira ensuite d'en préciser la valeur esthétique dans un texte donné. On se doute également que les ouvrages qui vont être cités auraient pu être accompagnés par une grande partie de la littérature linguistique ou de la critique dont on proposera plus tard la bibliographie (et où chaque auteur est amené à préciser sa méthode en même temps qu'il l'exerce).

L'ouvrage de référence le plus commode est sans doute le *Gradus* de B. DUPRIEZ, sous-titré *Les Procédés littéraires (dictionnaire)* et publié dans la collection de poche 10/18, extrêmement complet et très accessible.

On aura aussi des aperçus détaillés dans H. MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* (PUF, 1961), ainsi que dans l'ancien ouvrage de P. FONTANIER, *Les Figures du discours* (avec introduction de G. GENETTE), republié chez Flammarion (en 1968).

D'aspect plus systématique et plus théorique, la *Rhétorique générale* du Groupe Mu (J. DUBOIS, F. EDELIN, J.-M. KLINKENBERG, P. MINGUET,

F. PIRE, H. TRINON), publiée au Seuil dans la collection Points (1982) et la série essentielle des *Figures* (I, II et surtout III), publiée par G. GENETTE au Seuil (1966, 1969, 1972). Voir aussi le *Dictionnaire des notions littéraires*, Encycl. Univ. et Albin Michel, 1997. D'autres ouvrages sont plus spécialisés dans certains genres. Pour la poésie, on consultera F. DELOFFRE, *Le Vers français*, SEDES 1969, *Le Petit traité de versification française* de M. GRAMMONT (A. Colin, 1975), *Les Éléments de métrique française*, de J. MAZALEYRAT, A. Colin, 1974, *La Poésie*, de J.-L. JOUBERT (Coll. Cursus, A. Colin, 1988), J. JAFFRÉ, *Le Vers et le poème*, Nathan, 1984, et le très accessible *Pour étudier un poème* de F. NAYROLLES, Hatier, coll. Profil Formation, 1987.

Pour le roman, on lira par exemple *L'Univers du roman*, PUF, 1972 de R. BOURNEUF et R. OUELLET. Voir aussi J.-M. ADAM, *Le Texte narratif* ; B. VALETTE, *Esthétique du roman moderne*, Nathan, 1985 pour les deux et l'ouvrage collectif *Poétique du récit*, Le Seuil, 1977.

Il existe par genre, deux ensembles très utiles chez Nathan : d'une part, de M. PATILLON, un *Précis d'analyse littéraire* (I. *Structure de la fiction*, 1974. II *Décrire la poésie*, 1977), d'autre part la coll. Littérature et langages, dirigée par H. MITTERAND, où figurent en particulier : I. *Le langage, le théâtre, la parole et l'image* (1975). II. *Le conte, la poésie* (1974). III. *Le roman, le récit non romanesque, le cinéma*.

Orientés, comme les ouvrages précédents, vers la pratique de l'explication dans l'enseignement, les livres de la collection Faire/Lire chez DIDIER (*Faire/Lire*, 1979 et 1985 et *Savoir lire*, 1982 par M.P. SCHMITT et A. VIALA).

Enfin, un ouvrage très attrayant, bien illustré et stimulant par les exemples offerts, *La Petite fabrique de littérature*, par A. DUCHESNE et T. LEGUAY, Magnard, 1984, après J.M. CARÉ et F. DEBYSER, *Jeu, langage et créativité*, Hachette-Larousse, 1978.

On peut joindre à cette bibliographie certains ouvrages de stylistique comme le *Traité de stylistique française* de C. ALLY, Klincksieck, 1909 et surtout, les *Études de Style* de L. SPITZER, Gallimard, 1972, puis réédité dans la collection Tel avec une préface de J. STAROBINSKI.

Voir aussi les *Essais de stylistique* de P. GUIRAUD, Klincksieck, 1969, et les *Essais de stylistique structurale* de M. RIFFATERRE, Flammarion, 1971.

2.2 L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

Autrefois un peu dévalorisée par certains néophytes de la Nouvelle Critique, l'histoire littéraire revient en force et semble être reconnue aujourd'hui comme indispensable à l'intelligence des textes, aussi indispensable que la poétique la plus théorique !

Une étude brève, simple et cependant complète, de plus facilement accessible, est proposée dans le *Précis d'histoire de la littérature française* de M.-M. FRAGONARD (Didier, coll. Faire/Lire, 1981). Il existe d'autre part, plus détaillées ou approfondies par siècles et époques, de grandes séries : par ex. les *Introductions à la vie littéraire* des différentes périodes, Bordas, *La Littérature française*, de C. PICHOS, Arthaud, 16 vol. 1968-1979, ou *L'Histoire littéraire de la France* de P. ABRAHAM et R. DESNÉ, Éd. sociales, 12 vol. 1974-1980.

À mi-chemin, enfin, entre la concision du premier ouvrage et les gros volumes de ces deux dernières séries, deux *Histoires de la littérature française*, chez Bordas : la première sous la direction de P. BRUNEL (2^e éd., 1977), la seconde sous celle de D. COUTY, 1988 (respectivement deux et huit petits livres). Plus récemment *La Littérature française : dynamique et histoire* (dir. Y. TADIÉ), Folio Essais, 2007.

Une autre approche est fournie par certains grands dictionnaires qui procèdent par ordre alphabétique (noms d'auteurs, genres, concepts critiques...). Fayard a ainsi publié un *Dictionnaire des lettres françaises* sous la direction du cardinal G. GRENTE (en cinq vol. 1951-1972). Il existe d'autre part, chez Bordas, un très complet *Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de J.-P. de BEAUMARCHAIS, D. COUTY et A. REY (quatre vol. dans la deuxième éd., 1987). Pour un panorama plus large de toutes les littératures mondiales, la référence est désormais l'excellent *Dictionnaire historique, thématique*

et technique des littératures (sous la dir. de J. DEMOUGIN, Larousse, 1985-1986).

L'histoire des genres est un autre angle d'attaque possible : pour le roman et le récit, par exemple, songer à H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, A. Colin, 2 vol. 1967-1968, à M. RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, A. Colin, 1967 et au livre du même auteur dans la collection Cursus, *Le Roman*, A. Colin, 1988. Voir aussi P.L. REY, *Le Roman*, Hachette Sup, 1992 ; *Idées sur le roman, textes critiques sur le roman français* (dir. H. Coulet), Larousse, 1992, et pour un genre particulier J.P. AUBRIT, *Le Conte et la nouvelle*, A. Colin, 1997. R. SABATIER a publié, d'autre part, une *Histoire de la poésie française* en 8 vol., évidemment plus détaillée que celle de J. ROUSSELOT, PUF, coll. Que sais-je ?, 1967. On peut consulter aussi « *La poésie, c'est autre chose* », *1001 définitions de la poésie*, Arfuyen, 2008.

Pour le théâtre, consulter *Le Théâtre*, D'A. REY et D. COUTY, Bordas, 1980, ainsi que le *Dictionnaire du théâtre*, de P. AVIS, Éd. sociales, Messidor, 1980 et M.C. Hubert, *Les grandes théories du Théâtre*, A. Colin, 1998 ; depuis a paru A. COUPRIE, *Le Théâtre*, A. Colin, 2009.

Pour la critique, la référence sera enfin le livre de R. FAYOLLE, *La Critique* (A. Colin, nouvelle éd. 1978) ; depuis a paru A. MAUREL, *La critique*, Hachette Sup, 1994. Pour la lecture V. JOUVE, *La Lecture*, Hachette, 1993, A. MANGUEL, *Une histoire de la lecture*. Actes Sud, 1998. À côté de ces ouvrages essentiels, on trouvera d'abondantes études particulières (consulter par ex. les bibliographies du *Dictionnaire* Bordas indiqué plus haut). Voir aussi, pour les thèmes, des collections critiques comme ULB (Bordas), Idéologies et sociétés (Larousse), Thèmes et parcours littéraires (Hachette).

Deux derniers conseils : sachez utiliser à bon escient les manuels d'extraits, souvent fort bien faits. On peut signaler par exemple les mérites du célèbre LAGARDE et MICHARD (Bordas), décrié bien à tort, mais il faut citer aussi la collection Magnard, très complète et riche, ainsi que celle d'Hachette (coll. Perspectives et Confrontations). Pour la littérature contemporaine, penser à *La Littérature en France de 1945 à 1968* chez Bordas (par quatre auteurs) et à *La Littérature en France depuis 1968* (même éd. par B. VERCIER et J. LECARME). Ce ne sont là, évidemment, que

des choix personnels et non des indications exhaustives. Les articles nombreux et toujours très informés de la *Revue d'histoire littéraire de la France* seront toujours utiles et en particulier sa bibliographie régulière de la critique sur la littérature française.

Penser aussi aux ressources bibliographiques essentielles : celles des ouvrages déjà cités, celles des catalogues-matières des principales bibliothèques, celles enfin des ouvrages spécialisés comme ceux de H. TALVART et J. PLACE ou D'O. KLAPP (sections bibliographiques des bibliothèques).

2.3 UNE BIBLIOTHÈQUE CRITIQUE

La liste qui suit n'est encore une fois que le résultat d'une sélection subjective de l'auteur. S'y mêlent les ouvrages essentiellement théoriques et les études particulières dont on a considéré qu'elles étaient représentatives d'une attitude ou d'un projet critique importants.

E. AUERBACH, *Mimésis*, Gallimard, 1946.

G. BACHELARD, *Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938 et 1985, et *Poétique de la rêverie*, PUF,

M. BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, 1970 ; *L'Œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970 ; *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

P. BARBÉRIS, *Le Monde de Balzac*, Arthaud, 1973.

R. BARTHES, *Sur Racine*, 1963, *Essais critiques*, 1964 puis 1984 ; *S/Z*, 1970 (Le Seuil pour les trois ouvrages).

J. BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979.

P. BÉNICHOU, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1977.

M. BLANCHOT, *La Part du feu*, 7^e éd. 1949 ; *Le Livre à venir*, 1959 ; *L'Espace littéraire*, Gallimard pour les trois ouvrages.

- C. BRÉMOND, *Logique du récit*, Le Seuil, 1973.
- R. CAILLOIS, *Les Impostures de la poésie et Approches de la poésie*, Gallimard pour les deux réunis avec d'autres textes en 1978.
- J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- A. COMPAGNON, *La Seconde main*, Seuil, 1979 ; *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998.
- E.-R. CURTIUS, *Balzac*, Grasset, 1933.
- G. DELEUZE, *Proust et les signes*, PUF, 1964.
- S. DOUBROVSKY et T. TODOROV, *L'Enseignement de la littérature*, colloque de 1969, Plon, 1971.
- J. DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, Nathan, 1979.
- C. DUCHET, *Sociocritique*, Nathan, 1979, contenant des textes de divers auteurs.
- G. DUMÉZIL, *Du mythe au roman*, PUF, 1970.
- R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, PUF, Que sais-je ?, 1958 et *Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1970, contenant des textes de divers auteurs.
- Les formalistes russes, *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1966.
- N. FRYE, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969.
- G. GENETTE, *Mimologiques* (1976), *Palimpsestes* (1982), *Le Nouveau discours du récit*, 1983, Le Seuil et l'introduction aux *Figures du discours*, de P. Fontanier, Flammarion.
- R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- L. GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1959, rééd 83.
- H. GOUHIER, *Le théâtre et l'existence*, Vrin, 1991.
- T. GRACQ, *En lisant en écrivant*, José Corti. 1981 et *Entretiens*, José Corti, 2002.
- A.J. GREIMAS (et alii), *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972.
- P. HAMON, *Du descriptif*, Hachette Sup., 1993.
- H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

- A. JOLLES, *Formes simples*, Le Seuil, 1972.
- J.-L. JOUBERT, *La Poésie*, A. Colin, 1977, nv. éd. 1988.
- J. KRISTEVA, *Le texte du roman*, Mouton, 1970, *La Révolution du langage poétique*, Le Seuil, 1974.
- G. LANSON, *L'Art de la prose*, 1907, rééd. Nizet.
- P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- C. LEVI-STRAUSS, *Mythologiques IV*, Plon, 1971.
- G. LUKACS, *Le Roman historique*, Payot, 1965 ; *Balzac et le réalisme français*, Maspero, 1967 ; *La Théorie du roman*, Gonthier, 1971.
- C. MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Ophrys, 1957, et *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti.
- H. MESCHONIC, *Pour la poétique*, Gallimard, 1973.
- H. MITTERAND, *Le Discours du roman*, PUF, 1980 et *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*, PUF, 1994.
- J. PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941 ; *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944.
- O. PAZ, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, 1965.
- G. POULET, *Études sur le temps humain*, Éd. du Rocher 1976-77 ; *Les Métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979.
- V. PROPP, *Morphologie du conte*, Le Seuil, 1970.
- M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard-Idees, 1954.
- P. REVERDY, *Le Gant de crin*, Plon, 1927.
- M. RAIMOND, *Le Roman*, A. Colin, 1988.
- J. RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, 1967, et *Pour une théorie du Nouveau Roman*, 1971, Le Seuil.
- J.-P. RICHARD, *Poésie et profondeur*, 1955, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, 1961 ; *Proust et le monde sensible*, 1974, Le Seuil.
- A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Gallimard, 1963.
- J. ROUSSET, *Forme et Signification*, J. Corti, 1962.
- N. SARRAUTE, *L'Ère du soupçon. Essai sur le roman*, Gallimard, 1956.

J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1947 et *L'Idiot de la famille*, 3 vol. 1971-72, Gallimard.

J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Plon, 1957, Gallimard, 1971.

J.-Y. TADIÉ, *Le Récit poétique*, PUF, 1978.

Divers auteurs, *Théorie d'ensemble*, Le Seuil, 1968.

T. TODOROV, *Littérature et signification*, Larousse, 1967 ; *Poétique de la prose*, 1971, après *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, et *Les genres du discours* 1978 (les trois ouvrages au Seuil).

P. VALÉRY, les différents volumes de *Variété*, par ex. dans les *Œuvres*, coll. de la Pléiade, Gallimard, 1959-60.

M. ZÉRAFFA, *Personne et personnage*, Klincksieck, 1969.

2.4 QUELLE DÉMARCHE FACE AUX TEXTES ?

On ne voit pas *a priori* où serait l'utilité d'une laborieuse et douteuse liste exhaustive des auteurs à lire, où l'on essaierait de concilier les goûts personnels, la reconnaissance sociale due aux « grands » écrivains (notion à définir !), l'utilité pédagogique... Mieux vaut sans doute conseiller une attitude générale face aux textes abordés. On les consultera, on les lira pour commencer dans l'édition la plus exacte possible, donc de préférence dans une édition « savante », revue, corrigée, annotée, peut-être accompagnée d'une biographie de l'auteur ; ce qui ne veut pas dire l'édition la plus chère ou la plus récente : certains textes de références sont parus en livres de poche il y a quinze ou vingt ans. Se méfier en tout cas des versions abrégées ou pire, remaniées. On essaiera aussi d'acquérir la connaissance approfondie de quelques auteurs importants déjà aimés ou qu'on apprendra à goûter, de quelques œuvres marquantes : cela, plutôt que de disperser ses lectures superficielles dans tous les sens (il est vrai que cette cueillette a aussi ses charmes, mais il faut parer au plus pressé).

On pourra ainsi s'appuyer sur des souvenirs solides, raisonner sur des auteurs et des textes bien connus, éviter l'approximation, l'allusion,

l'erreur ou la perle (prendre la *Chartreuse de Parme* pour une des maîtresses de Julien Sorel !). Cette connaissance approfondie demande une certaine initiative au lecteur et doit laisser des traces : on se constituera donc à cet effet, sur une dizaine ou une vingtaine de livres, des fiches personnelles où l'on relèvera par exemple les étapes essentielles du récit, le système des personnages, celui des temps, des lieux, ainsi que quelques citations choisies illustrant les caractéristiques formelles et stylistiques de l'ouvrage. Après seulement, on pourra faire appel à des livres d'accompagnement comme ceux des collections Profil d'une œuvre, Hatier, Univers des Lettres (Bordas) ou Classiques illustrés (Larousse). Citons pour finir quelques auteurs modernes dont la lecture rendra attentif aux jeux et enjeux proprement littéraires du travail d'écriture :

G. APOLLINAIRE, *Calligrammes*, coll. Poésie, Gallimard, éd. orig. 1918.

R. BARTHES, *L'Empire des signes*, coll. Champs, Flammarion, 1970.

S. BECKETT, *En attendant Godot*, Éd. de Minuit, 1953.

M. BUTOR, *La Modification*, Éd. de Minuit, 1957.

L. CARROLL, *Alice au pays des merveilles ; De l'autre côté du miroir (Tout Alice)*, coll. GF, Flammarion, Éd. originale 1865 et 1872.

L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, coll. Folio, Gallimard, éd. orig. 1932.

M. DURAS, *Moderato cantabile*, Éd. de Minuit, 1958.

G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet ; Dictionnaire des idées reçues*, coll. GF, Flammarion, éd. orig. 1881 et 1911.

E. IONESCO, *La Cantatrice chauve ; La Leçon*, coll. Folio, Gallimard ; éd. orig. 1950 et 1951.

J. JOYCE, *Ulysse*, coll. Folio, Gallimard, éd. orig. 1922 ; *Finnegans Wake*, éd. orig. 1939, en anglais si possible, ou alors dans les trad. françaises de S. HEATH et PH. SOLLERS, Le Seuil, 1973, d'A. du Bouchet, Gallimard, 1974 et de P. Lavergne, Gallimard, 1982.

S. MALLARMÉ, *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, coll. Poésie, Gallimard. Éd. orig. 1869 et 1897.

OULIPO (Groupe), *La Littérature potentielle*, coll. Idées et Folio, Gallimard, 1973.

G. PEREC, *La Vie mode d'emploi*, le Livre de Poche, éd. orig. 1978.

F. PONGE, *Le Parti pris des choses ; Douze petits écrits ; Problèmes*, coll. Poésie, Gallimard, 1966, éd. orig. 1942, 1926, 1948.

M. PROUST, *Pastiches et mélanges*, coll. Idées, Gallimard, éd. orig. 1919.

R. QUENEAU, *Exercices de style*, 1947 ; *Bâtons, chiffres et lettres*, 1950 et 1965 ; *Cent mille milliards de poèmes*, 1961, *Les Fleurs bleues*, 1965 (les trois ouvrages chez Gallimard).

R. ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, le Livre de Poche ; *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, coll. 10/18 UGE, éd. orig. 1910 et 1935.

N. SARRAUTE, *le Planétarium*, coll. Folio, Gallimard, éd. orig. 1959.

J.-P. SARTRE, *Les Mots*, coll. Folio, Gallimard, éd. orig. 1963.

J. TARDIEU, *La Comédie du langage*, coll. Folio, Gallimard, 1987, contenant des textes antérieurs.

3. L'UTILITÉ D'AUTRES PERSPECTIVES

3.1 HISTOIRE DE L'ART ET ESTHÉTIQUE

Art des mots, la littérature a sa problématique particulière, mais on peut aussi l'envisager à la lumière des questions générales que posent l'histoire et la philosophie de l'art. On renvoie donc le lecteur à des ouvrages d'ensemble ou à des monographies qui montrent les liens entre cet art littéraire et la peinture, la musique ou le cinéma, qui étudient les courants esthétiques où ils se mêlent indissociablement (le baroque, le symbolisme, le surréalisme par exemple). On se référera pour cela aux bibliographies particulières des livres déjà cités, notamment dans la section consacrée à l'histoire de la littérature.

Plus centrée sur l'art proprement dit et très accessible, citons l'*Histoire de l'art* d'É. FAURE (6 volumes en Livre de Poche, 1966-71). Il existe d'autre part la prestigieuse collection l'Univers des formes (Gallimard) et celle de *L'Art et les grandes civilisations* (Mazenod) aux analyses savantes, aux illustrations nombreuses, et d'innombrables monographies (siècles, époques, styles, régions, artistes particuliers) ainsi que des histoires et dictionnaires portant sur certains arts particuliers ; entre autres l'*Histoire de la peinture française* de P. FRANCASTEL dans la collection Médiations chez Denoël-Gonthier, 1967, l'*Histoire de la musique* sous la direction de N. DUFOURCQ. Larousse, 1946 et 1965, consultable en bibliothèque, *Une histoire de la musique*, coll. Bouquins, ou les ouvrages de G. SADOUL sur le cinéma dans la collection Microcosme, Le Seuil. On consultera aussi *L'Aventure de l'art au XX^e siècle* (dir. J.L. FERRIER), éd. du Chêne, 1999.

À noter enfin les bilans condensés, très utiles en la matière, des divers volumes de la collection Que sais-je ?, PUF.

En ce qui concerne la philosophie de l'art et l'esthétique, une introduction large et complète est fournie par les deux ouvrages de *L'Art*, textes collection DIA, chez Belin, 1984, à savoir

DI. *ocuments*, par E. CAILLET et N. NABBERT, et II. *Philosophie et esthétique*, par A. BAUDART et M. REVAULT D'ALLONNES. Plus bref, mais très clair, le livre de J. LACOSTE, *La Philosophie de l'art* (PUF, 1981, coll. Que sais-je ?). Les deux renvoient aux classiques de l'esthétique parmi lesquels on citera, entre mille autres :

ALAIN, *Système des beaux-arts*, coll. Idées, Gallimard, 1978.

G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, 1938, coll. Folio, Gallimard, 1985.

H. FOCILLON, *Vie des formes*, 1943, coll. Quadrige, PUF, 1981.

G.W.F. HEGEL, *L'Esthétique*, 1835, coll. Champs, Flammarion, 1979.

M. HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1950, Gallimard, 1962.

R. HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955.

E. KANT, *Critique du jugement*, 1790, Vrin, 1960 et rééd. sous un autre titre, 1984.

A. MALRAUX, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1951.

M. MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, 1948, Nagel, 1966.

F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, 1872 et *le Crépuscule des idoles*, Denoël, 1888.

E. PANOFSKY, *Idea*, 1924, coll. Idées, Gallimard, 1983.

M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, 1927, nombreuses éditions de poche dont Folio, Gallimard, 1972.

3.2 HISTOIRE, HISTOIRE DES IDÉES, PHILOSOPHIE ET SCIENCES HUMAINES

La littérature peut aussi être envisagée comme une partie de l'histoire générale et elle ne peut de toute façon être comprise en faisant l'impasse sur la chronologie.

Deux références de base pour combler les lacunes les plus criantes : le très condensé *Atlas historique*, Stock, 1968, et les volumes informés et didactiques de la collection MALET-ISAAC, Hachette, si possible dans l'ancienne édition, plus nourrie.

On ne saurait oublier non plus la perspective philosophique, pour laquelle on peut citer trois références : la très claire *Histoire de la philosophie* sous la direction de F. CHATELET, Hachette, 1972, *Le Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, d'A. LALANDE, PUF, 1926 et la *Nouvelle histoire des idées politiques*, sous la direction de P. ORY, Hachette, 1987. Voir aussi F. CHATELET, O. DUHAMEL et E. PISIER, *Dictionnaire des œuvres politiques*, PUF, 1986 ; J. ROMAN, *Chronique des idées contemporaines*, Bréal, 1995.

On doit enfin inciter le lecteur à élargir ses curiosités aux sciences humaines en général : psychologie, psychanalyse (cf. J. BELLEMIN-NOËL,

Psychanalyse et littérature, Que sais-je ?, PUF, 1979, et C. WIEDER, *Éléments de psychanalyse, pour le texte littéraire*, Bordas, 1987-88), sociologie, épistémologie, économie, ethnologie, histoire font partie de la culture de l'étudiant d'aujourd'hui qui trouvera profit à lire R. ARON, J. BAUDRILLARD, P. BOURDIEU, F. BRAUDEL, G. DUBY, G. DUMÉZIL, M. FOUCAULT, R. GIRARD, C. LEVI-STRAUSS, J. LACAN, J.-F. LYOTARD, E. MORIN, M. SERRES, P. VEYNE...

3.3 QUELQUES AUTRES PROPOSITIONS

– Le *Dictionnaire de la mythologie* de P. GRIMAL, PUF, 1951, ou, à défaut, l'accessible *Mythologie grecque et romaine* de J. SCHMIDT, Larousse, 1965, bien utiles pour de nombreux textes classiques.

– Le catalogue de *Tous les livres de poche*, éd. du Cercle de la librairie, commode pour vérifier une référence, notamment lorsqu'il s'agit d'auteurs contemporains ; et aussi les catalogues des divers éditeurs, souvent distribués gratuitement.

– La lecture régulière des fascicules de la revue *l'École des lettres* (nombreuses études et monographies).

– Une sélection des quelques livres indispensables parmi tous ceux qui ont été cités dans ce chapitre : *Le Petit Robert* et *le Robert II*.

M. GRÉVISSE, *Le Bon usage*, éd. Duculot, 10^e éd. 1975.

O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. Points, Le Seuil, 1972.

B. DUPRIEZ, *Gradus*, coll. 10/18, UGE, 1984.

M.-M. FRAGONARD, *Précis d'histoire de la littérature française*, coll. Faire/Lire, Didier.

Le Langage et L'Art, recueils de textes, coll. DIA, Belin 1984 et 1986.

F. CHATELET dir., *Histoire de la philosophie*, Hachette, 1972.

QUELQUES MOTS DU VOCABULAIRE CRITIQUE A BIEN
CONNAÎTRE

(en chercher la définition dans les ouvrages indiqués)

abîme et abyme (<i>mise en...</i>)	exorde
actant	euphémisme
adjuvant	fantastique (<i>subst.</i>)
allégorie	focalisation
allitération	gradation
anagramme	hémistiche
anaphore	histoire (<i>vs. récit</i>)
antiphrase	humour
antithèse	hypallage
antonomase	hyperbole
assonance	image
asyndète	ironie
catachrèse	litote
césure	lyrisme
champ (<i>lexical et sémantique</i>)	merveilleux
chiasme	métaphore
comparaison	métonymie
connotation	métrique
dénotation	morphème
didascalie	mot-valise
diérèse	oxymore ou oxymoron

distanciation	palindrome
ellipse	parataxe
emphase	paronomase
enallage	périphrase
enjambement	péroration
épopée	phonème
pléonasme	satire
polysémie	signifiant (<i>et</i> signifié)
prétérition	symbole
prolepse	synecdoque
prosodie	synérèse
prosopopée	tautologie
registre (<i>de</i> langue)	zeugme (<i>ou</i> zeugma)
rejet	

DEUXIÈME PARTIE

DISSERTATIONS-REPÈRES

PRÉSENTATION

Les textes qui suivent essaient d'appliquer concrètement les conseils de la première partie. Il ne s'agit pas de modèles et certaines dissertations seront critiquées pour leurs maladresses ou leur non-conformité aux normes habituelles : ce sont plutôt des exemples divers, des points de repère destinés à faire comprendre comment peut se mettre en œuvre, d'un bout à l'autre, une démarche de pensée et d'écriture. On a choisi d'envisager successivement cinq textes ou auteurs appartenant aux cinq siècles de la littérature moderne, puis cinq questions générales d'esthétique littéraire, le tout à travers des sujets précis effectivement donnés sur :

- *les Regrets* de Du Bellay pour le ^{xvi}^e siècle (d'après une dissertation d'étudiant) ;
 - *les Caractères* de La Bruyère pour le ^{xvii}^e siècle ;
 - *Jacques le Fataliste* de Diderot pour le ^{xviii}^e siècle (d'après une dissertation d'étudiant) ;
 - *Lorenzaccio* de Musset pour le ^{xix}^e siècle (plan) ;
 - l'œuvre de Giono pour le ^{xx}^e siècle ;
- puis, d'autre part,
- la *poésie* et le « réel absent », d'après une citation de Reverdy ;
 - le *roman* : « raconter ou décrire », d'après Lukács ;
 - le *théâtre*, d'après une citation d'Artaud (plan) ;
 - les formes *autobiographiques* et leur vérité (plan détaillé) ;
 - la *lecture* et la *critique*, d'après une citation de Montaigne (plan détaillé).

Chaque dissertation est précédée, dans le cas des auteurs, de petits rappels d'histoire littéraire et d'une rapide présentation de l'écrivain en question : le tout ne dispense pas de lectures plus approfondies, et bien sûr, d'une connaissance un peu précise de l'œuvre examinée. Viennent

ensuite quelques questions préliminaires posées au sujet, puis un plan, avant la rédaction proprement dite. Il a semblé bon de faciliter cette lecture par des intertitres qu'un devoir réel devrait éviter. On signale enfin que, dans certains cas, la matière a permis de dépasser un peu les normes d'une dissertation du premier cycle, surtout en temps limité, et de rejoindre plutôt les dimensions d'un devoir de CAPES ou d'agrégation. Dans le cas des questions générales, on trouvera une présentation plus courte des notions en cause et du sujet, puis, toujours aéré par des intertitres, le devoir lui-même : les deux premiers de ces devoirs sont dus à Guy Lafon, à qui vont tous nos remerciements, les trois derniers se présentent sous la forme d'un plan détaillé qui sera, on l'espère, d'utilisation commode.

CHAPITRE 6

LE XVI^e SIÈCLE À TRAVERS DU BELLAY

1. LE XVI^e SIÈCLE : DE L'HÉRITAGE À L'INQUIÉTUDE

1.1 QUELQUES REMARQUES GÉNÉRALES

1 Comme souvent, l'unité du siècle est fortement sujette à caution et il y a loin de la tolérance confiante des premières décennies aux luttes inexpiables et à l'angoisse des dernières années. Se méfier donc de l'amalgame malgré d'importantes constantes qu'on peut essayer de définir.

2 Deux mots définissent souvent cette époque dans les histoires de la littérature :

- D'abord la **Renaissance** qui se définit étymologiquement par le lien retrouvé avec l'Antiquité, ses arts, sa littérature, ses monuments, sa pensée et ses textes. Elle prétend aussi échapper à la mort d'une période antérieure, décrite alors comme obscure et ignorante : ne pas accepter cette vision simpliste d'un Moyen Âge que la Renaissance, sur de nombreux points, ne fait que prolonger dans une continuité indiscutable.

- Ensuite l'**humanisme** qui, comme son nom l'indique, est une attitude d'esprit fondée sur l'homme, son corps réhabilité, son intelligence et son savoir, sa puissance sur un monde compris et dominé : en découle sans doute une démarche nouvelle de la créature face à son créateur ainsi qu'une exaltation de l'individu. Le tout s'explique en partie par certaines configurations sociales nouvelles (la place de la bourgeoisie, l'importance des villes, l'émergence des sentiments nationaux, avec les

langues qui leur sont associées). Et cette évolution est accompagnée et renforcée par certaines découvertes géographiques, techniques et scientifiques dont certaines datent du siècle précédent : le livre, l'Amérique, la Terre tournant autour du Soleil...

3 L'intérêt et la difficulté du siècle apparaissent bien dans les contrastes qu'il présente :

- D'une part entre le souvenir du passé (l'Antiquité) et le sentiment de construire un monde nouveau.
- D'autre part entre la tolérance intellectuelle et religieuse du début du siècle et les controverses de la fin.
- Donc, entre l'heureuse ouverture d'esprit d'auteurs comme Érasme ou Rabelais et le scepticisme de Montaigne ou la violence d'Agrippa d'Aubigné. La figure de Du Bellay, malgré son originalité mélancolique, est liée, elle, à la première moitié du siècle et aux travaux de la Pléiade dont il écrivit le manifeste.

1.2 À PROPOS DE DU BELLAY (1522-1560)

Sa « triste jeunesse » est éclairée par l'amitié qu'il trouve parmi ses compagnons de la Pléiade, dont Ronsard. Au collège de Coqueret (à Paris, sur la montagne Sainte-Geneviève), il perfectionne sa connaissance des langues anciennes et modernes – notamment l'italien dont l'inspiration nourrit *l'Olive* (1549 et 1550) – et c'est sous son nom que paraît *la Défense et illustration de la langue française* (1549). Fatigué, souffrant, Du Bellay reprend courage lorsqu'un cousin cardinal l'emmène à Rome où il ne réalisera pas cependant ses ambitions diplomatiques : d'où les croquis acerbes et drôles, mais aussi la mélancolie nostalgique, le lyrisme à la fois maîtrisé et sans apprêt, la poésie-prose des *Regrets* (1558, la même année que *les Antiquités de Rome*). La fin de la vie de Du Bellay, qui meurt très jeune, est assombrie par les tracasseries personnelles et la maladie.

2. LE SUJET

▲ *Les Regrets* de Du Bellay lus comme un Art poétique.

2.1 COMMENT ABORDER LE SUJET ?

On a donc choisi de traiter ici un sujet évoqué déjà parmi les exemples d'introduction et de conclusion. Le texte proposé est une dissertation d'étudiant globalement convenable et qui correspond en gros aux enjeux dégagés dans la petite étude problématique qui suit. Elle présente cependant certains défauts signalés dans les remarques qui accompagnent chaque paragraphe ainsi que dans l'appréciation finale. On rappelle que les titres et intertitres, placés là pour faciliter la lecture, n'ont pas à figurer dans une rédaction normale. On procédera de la même façon pour toutes les dissertations repères.

COMMENT EXPLOITER LA FORMULATION

- Elle indique d'abord le choix d'une perspective qui n'est pas la seule possible : *les Regrets* peuvent être pris dans leur valeur satirique, lyrique, nostalgique... Le sujet insiste donc implicitement sur la richesse de l'œuvre et sur la nécessité d'une lecture particulière, qui, pour autant, ne doit pas mutiler l'œuvre. Au rédacteur de montrer alors comment cet angle d'attaque *singulier* est à la fois *pertinent* et *majeur*, comment il rejoint aussi certains autres aspects essentiels qu'il ne s'agit pas d'oublier.

- Qu'est-ce qu'un *art poétique* ?

Étymologiquement, on sait que l'art est un savoir-faire habile et les textes connus sous le nom d'art poétique proposent souvent des *conseils techniques* portant sur la langue, la versification, les formes à adopter.

Mais ils proposent aussi une *réflexion* sur les thèmes choisis et la manière de les évoquer. En ce sens, pas de solution de continuité entre la forme et le fond examinés ou critiqués ensemble par un art poétique qui, souvent, pratique lui-même dans son énoncé les conseils qu'il donne.

D'autant que, traitant de la matière poétique, mots, images et idées, on en vient bien sûr à parler de la fonction du poète et de la poésie : l'art poétique devient alors une *esthétique*, parfois une *philosophie* ou une morale.

Quelques exemples dans l'ordre chronologique : celui d'Horace (*Épîtres*, livre II, 3^e lettre), ceux de T. Sébillet (1548) et de J. Peletier du Mans (1555) contemporains de Du Bellay, mais aussi ceux de Boileau, de Verlaine, de Claudel...

- Il faut cependant voir en même temps que *les Regrets* ne sont pas explicitement un Art poétique et qu'il faut donc chercher une portée critique et réflexive à un texte que nous lisons normalement au premier degré. Où les notations d'art poétique, souvent disséminées au hasard des poèmes, devront donc être rassemblées en une doctrine cohérente, qui n'apparaît pas telle quelle dans le texte. N'y a-t-il pas là une manière de le fausser ? Non, si l'on accepte que *les Regrets* ont justement une autre valeur que l'anecdote railleuse et le lyrisme dolent auxquels on les réduit souvent. Ils traduisent aussi une esthétique en œuvre, qu'il faudra confronter au programme de la *Défense*, mais aussi considérer en elle-même, dans les principes et les techniques qu'elle affirme.

DANS LA PERSPECTIVE D'UN PLAN

- Le plan des *Arts poétiques* du temps commence souvent par des considérations sur la poésie et l'esthétique en général, puis aborde dans un second temps les questions concrètes de la technique poétique. Si on la reprend dans une dissertation, cette disposition a le danger de faire figurer à la fin du devoir une partie surtout formelle qui paraîtra artificiellement isolée. Néanmoins on peut garder ce dessin général à condition de faire *émerger* ce dernier point, d'y faire voir un progrès dans le raisonnement, en évitant l'allure dogmatique et lourde d'un traité purement didactique.

- On peut alors commencer par l'objet même du dire poétique dans ses ambitions universelles : ici, le rapport difficile et poignant (indiqué par le titre du recueil) entre le monde présent (surtout social) et l'univers

intérieur du poète, pétri de souvenirs, tourné vers le passé. La fonction de ce poète (second temps) est cependant haute et presque divine : elle s'exerce (troisième temps) à travers une matière verbale dont la rénovation savoureuse est un peu la revanche de la poésie sur les laideurs du monde.

PLAN de la dissertation d'étudiant ci-dessous :

I Le sens des *Regrets* :

- a) l'ambition de tout dire,
- b) la haute fonction du poète.

II Sincérité et traditions :

- a) une confiance travaillée,
- b) Ovide retrouvé ?

III Entre l'héritage et l'invention :

- a) le modèle antique et la modernité,
- b) une écriture inventive.

NB Le détail d'un autre plan, plus convaincant, figure dans les *Remarques générales* sur la dissertation.

2.2 L'INTRODUCTION

L'introduction rédigée que l'on trouvera plus haut présente les points suivants :

1. L'importance de l'enjeu poétique et humain des *Regrets*.
2. La présentation du sujet avec une amorce de définition pour l'Art poétique en tant que genre.
3. Une problématique sur ce sujet : l'Art poétique comme théorie, mise en pratique, résultat et projet.
4. Une présentation justifiée du plan.

2.3 LA RÉDACTION

I Le sens des Regrets

I a) *L'ambition de tout dire*

Dès la première lecture apparaît l'intention fondamentale : *Les Regrets* sont d'abord des confidences. Du Bellay le dit bien au sonnet XIV :

1 « Les vers chantent pour moy ce que dire je n'ose. »

Voilà donc une création lyrique : elle prétend nous révéler un caractère, une sensibilité, un homme, elle prétend mettre à nu une personnalité. Souvenons-2 et 3 nous que 16 sonnets commencent par « Je » ! Allons plus loin : c'est une œuvre qui vise à l'intensité de l'expression. Mais exprimer ses tourments, cela veut 4 dire aussi les amplifier, les exagérer et (pourquoi pas ?) les inventer pour le plai-5 sir de se plaindre ; si le poète est lui-même la matière de son livre, il n'écrit pas 6 forcément un livre absolument sincère. Mais les Regrets sont aussi le tableau 7 et 2 d'une société, d'un monde, d'une époque. Du Bellay sait, en 14 vers, évoquer un 8 univers profond ou une saynète bouffonne ; il dit « je voy ». il fait sien le conseil d'Horace : *Ut pictura poesis* ; il observe, il décrit, il raconte et il chante, il sati-9 rise aussi, il regarde autour de lui et s'amuse de tout : courtisanes et courtisans, prélats et gens de guerre, banquiers et poètes. Du Bellay s'observe, il est vrai, mais il observe aussi les autres : il est observateur et observe ; c'est une poésie qui 10 joue sur tous les plans, sur tous les langages (car il cite l'italien), elle s'attaque à 11 et 12 tous et à tout ; elle est bien, malgré toute la modestie de Du Bellay, d'une monstrueuse ambition, elle ne peut appartenir qu'à un homme de la Renaissance. En 13 192 sonnets, évoquer, décrire une ville, une société, une époque, un monde, 14 un homme ! Voilà une gageure qui mérite bien le premier chapitre de notre art poétique : « Du tout voir, du tout sentir, du tout décrire (et quelques autres choses que doit observer le poète français) » !

REMARQUES sur I a

1 Quelle différence y a-t-il alors entre le dire et le chanter ? D'autre part, le chanter n'est sans doute pas la spontanéité brute à laquelle il est

identifié ici. Attention aux masques du poète, y compris et surtout quand il se confie !

2 Seize : les chiffres sont à transcrire en toutes lettres.

3 Quel rapport avec ce qui précède ? Pourquoi « Allons plus loin », d'autre part ? Le lien logique n'est pas bien assuré.

4 Soit, mais il semble qu'on soit assez loin de la problématique du sujet. Il faudrait peut-être raccrocher plus explicitement ces développements à la question de l'art poétique : on n'a pas encore donné une définition claire du genre et de ce qu'on peut y trouver.

5 Expliquer la référence à Montaigne (*Essais. Au lecteur*).

6 Mais y a-t-il des livres absolument sincères ? (voir les développements du chap. II, 3).

7 Voir la remarque 4. Quel est le fil directeur ? Son absence commence à devenir vraiment sensible.

8 Mot vague et facile, à préciser par un exemple.

9 Dès lors, expliquer clairement que la poétique de Du Bellay est celle de la diversité, mais c'est un peu faible ! Encore une fois, on aimerait un fil directeur plus net.

10 Sérions les questions : d'une part les sujets de Du Bellay, d'autre part son style, enfin son idée de la poésie et de l'art.

11 Faut-il vraiment y croire au premier degré, la prendre au pied de la lettre ?

12 Le mot est bien péjoratif...

13 En fait, cent quatre-vingt-onze (cf. remarque 2).

14 Expliquer qu'il y a là une fiction, plaisante il est vrai ! D'autre part, malgré quelques bonnes amorces de raisonnement, l'ensemble du paragraphe n'est pas très convaincant en raison d'un certain manque d'unité et d'une interrogation insuffisante de l'idée d'art poétique.

I b) *La haute fonction du poète*

1 Mais la poésie, pour Du Bellay, c'est aussi un « charme apaisant », c'est 2 aussi le seul remède à une nostalgie proche du désespoir : six

quatrains dans la dédicace à Monsieur d'Avanson et quatre sonnets (de XI à XV) sont là pour en témoigner :

« La Muse seule au milieu du labeur
Flatte la peine, et desseiche les larmes. »

Faire de la poésie, c'est donc écrire des vers et « beaucoup davantage » : c'est se rencontrer quand on est exilé à soi-même, c'est parler aux autres 3 poètes qui sont restés en France, c'est oublier les échecs, les déceptions, les découragements, c'est retrouver la sécurité d'une vie, d'un monde à soi après mille tracas :

« Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ? »

Ce monde idéal de la poésie, qui semble artificiel, a, pour Du Bellay, plus de 5 réalité que l'autre : le poète s'y réfugie, s'y enferme, s'y blottit. La poésie, dans cette optique, constitue le souverain bien, c'est, à la vérité, la seule chose importante : l'impuissance poétique serait dans ces conditions une véritable mort :

« Et les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent. » La poésie est une présence capitale, elle est vitale : c'est une maladie, oui, mais dont on tremble de guérir. Elle est poison, elle est remède. Après tous les « fascheux » d'une 7 journée harrassante (*sic*), bien contraire au recueillement conseillé dans la 8 Deffence, Du Bellay y trouve le réconfort et l'apaisement : c'est un véritable sauvetage par la poésie :

« Qui sera de mon mal la seule guérison. » Cette fantastique puissance de la poésie ne peut être que d'essence divine ; Du Bellay l'avait affirmé dans 9 la Deffence, l'inspiration poétique est « sainte déité », « fureur divine ». Du 10 Bellay a lu le Ion de Platon, et il ne saurait renier le deuxième chapitre de *l'Art poétique* (qu'il n'a pas écrit !) :

« Que la poésie est chose merveilleuse et divine. »

REMARQUES sur I b

1 Il faudrait mieux lier au paragraphe précédent et définir aussi plus nettement le projet démonstratif de ce développement : il n'apparaît pas

avec clarté.

2 Quelques précisions biographiques sur Du Bellay seraient ici nécessaires, ou alors quelques lignes, au moins, sur la signification du titre donné au recueil.

3 Sérier les questions. Beaucoup d'éléments intéressants, mais à développer chacun à son tour et en suivant une ligne logique plus claire. Des propositions un peu gâchées.

4 Expliquer mieux le rapport entre la citation et ce qui précède.

5 Il aurait fallu développer bien davantage à propos de cette « haute fonction » du poète, à propos, également, de la valeur du texte poétique comme « autre monde », alternative au monde décevant de la réalité. Cet enjeu essentiel du devoir est plus évoqué que véritablement traité. Dommage, d'autant qu'il avait l'avantage de produire un équilibre dialectique avec le premier paragraphe : voir le monde, se voir soi, mais aussi en produire un autre.

6 Éviter cette expression : dire plutôt « en ce qui concerne la poésie », « à propos de la poésie ».

7 Orthographe : harassant.

8 Pour la première référence à cette œuvre, mettre le titre en entier : *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549).

9 Éviter ce type d'adjectif facile et, en l'occurrence, abusif : employer plutôt « étonnante, riche, saisissante... ».

10 *L'Ion*.

11 Soit pour la reprise de cette fiction, mais la définition de l'art poétique n'a pas été davantage précisée que dans le premier paragraphe : d'où un certain flottement dans ce développement qui n'est pas hors-sujet, qui est même tout à fait dans le sujet, mais pas assez relié, du moins explicitement, à la question centrale.

II Sincérité et traditions

II a) *Une confidence travaillée*

1 Il n'y a pas cependant que l'inspiration : le chapitre 3 de la *Deffence* est clair : « Que le Naturel n'est suffisant a (*sic*) celui qui en Poësie veut faire 2 œuvre digne de l'immortalité, » Il y exalte le travail, en l'occurrence l'imitation des « bons auteurs Grecs et Romains, voyez bien Italiens, Espagnols et autres ». Cependant Du Bellay veut l'aisance et la simplicité, il souhaite : « Soit une prose en ryme, ou une ryme en prose. »

3 La poésie ne doit pas avoir l'air recherché ; et l'auteur se sépare bien là d'une tradition d'obscurité et d'hermétisme, représentée par Maurice Scève. 4 Cette simplicité, même si elle est travaillée, doit être « sans rien qui pose ou qui pèse » ! Comment l'atteindre ? Exprimer purement et simplement ce que l'on ressent (et nous rejoignons là un souci de lyrisme). Les vers, dit Du Bellay, sont « de son cœur les plus seurs secrétaires ». Il faut donc écrire « à l'aventure », selon l'humeur, « soit de bien, soit de mal » : la 5 création poétique est en liaison avec la vie, elle est la vraie vie. C'est ainsi 6 qu'on peut comprendre *les Regrets* comme une sorte de journal poétique : sont-ils *les Essais* de Du Bellay ? Mais cette aisance n'est pas si facile à 7 atteindre ! Du Bellay a sans doute dû 20 fois sur le métier remettre son ouvrage : c'est un artisan fier de son ouvrage et non un dilettante. Et quand 8 il lance : « En vain travaillera, me voulant imiter », ne dit-il pas aussi : « Et moi j'ai travaillé, y voulant arriver » ?! Quel titre donner à ce chapitre sinon : 9 « Quel genre de facilités doit élire le poète françois » ?

REMARQUES sur II a

1 Ce mot intéressant, mais « piégé », mériterait d'être défini. D'autre part, le lecteur a un peu le sentiment d'un retour en arrière après l'évocation des hautes fonctions du poète. La composition semble donc à revoir, à moins de justifier davantage celle qui a été choisie, ou peut-être de la rendre plus claire.

2 Trop d'éléments à la fois : le travail poétique après l'inspiration et l'imitation. Développer successivement ou, en tout cas, lier logiquement ces éléments trop divers. Quel est le vrai sujet de ce paragraphe, et quel est le lien avec la question de l'art poétique ? Il existe : encore faut-il le

montrer. Développer bien davantage sur la fin (le rêve, très moderne d'une forme à la fois poétique et « prosaïque »).

3 Recherchée : la poésie n'a pas de visage.

4 Expliquer l'allusion à Verlaine (*Art poétique*).

5 Encore un autre sujet : la vie, la vraie vie. Mais les deux ne se confondent pas, surtout si l'on se souvient que l'expression vient sous la plume de Proust pour définir le monde de l'art par opposition à la banalité des notations quotidiennes.

6 Une idée intéressante, mais qui introduit encore un autre thème, à développer ailleurs...

7 Vingt. Expliquer l'allusion à Boileau après celle à Montaigne.

8 Hypothèse gratuite et qui débouche sur le rappel d'une idée déjà exploitée.

9 Ce titre est assez lourd et n'arrive pas à définir l'unité de ce paragraphe décidément bien dispersé : peu d'unité interne et une place assez floue dans le raisonnement d'ensemble.

II b) *Ovide retrouvé ?*

Le travail dont nous parlions, c'est l'imitation des Anciens, c'est ce qu'Émile 1 Faguet appelait l'innutrition : elle est ici profondément acquise. L'Antiquité est omniprésente dans *les Regrets* : pas une anecdote, pas un détail n'échappent à la « rare et antique érudition » de Du Bellay. Par la lecture des bons livres, comme il le dit dans la préface de la seconde édition de *l'Olive*, « il s'est imprimé quelques traits en la fantaisie, qui, après, lui coulent [...] en la plume ». Ce ne sont point là des pièces rapportées, ce n'est pas un « savoir pédantesque ». L'Antiquité et la mythologie lui sont familières, 2 il est en communion avec elles, Ovide lui est proche, *les Regrets* sont à la fois les *Tristes*, les *Pontiques* et les *Métamorphoses* de Du Bellay (le sonnet 2 LXXXVII en est un excellent exemple). Martial et Horace sont ses maîtres dans l'art de la satire, il se compare à Énée, à Orphée ou à Ulysse. Ce n'est point là un rapprochement convenu. Du Bellay est Ulysse, ou, du moins, il en 3 est très proche. L'imitation n'est pas formelle, elle est vécue. Du Bellay n'est

pas qu'un maillon entre Homère et James Joyce, l'Ulysse de Du Bellay a deux significations : le thème du voyage, de l'errance, bien sûr, mais sa plainte est peut-être aussi une « invitation au voyage » poétique, à l'aventure de 4 et 5 l'écriture. L'inspiration des Anciens est bien assimilée, pourrait-on dire, elle est même interprétée. Est-ce là le succès de la méthode prônée dans la *Deffence* ? Le « poète françoys » a ranimé la flamme antique ; la « faveur divine », dirait Rabelais, a bien passé : « des Assyriens ès Medes, des Medes ès Perses, des Perses ès Macedones, des Macedones ès Romains, des Romains ès Grecz, des Grecz ès Françoys » ! *Les Regrets* en sont la preuve.

REMARQUES sur II b

1 Mieux expliquer la réalité de ce rapport à l'Antiquité, qui n'est pas qu'une proclamation théorique, mais qui a des effets très visibles dans les techniques d'écriture.

2 Développer davantage ces rapprochements. Les justifier mieux également.

3 Sur quel mode précisément ? Ces bons développements demandent à être précisés.

4 Juste, mais encore une fois trop rapide, elliptique et allusif.

5 Comment se fait la transition avec la phrase précédente ? Plutôt : « L'inspiration des Anciens est donc.. ».

6 Il faudrait alors préciser les points sur lesquels il y a interprétation et selon quelles modulations.

III Entre l'héritage et l'invention

III a) Le modèle antique et la modernité

L'imitation des Anciens, nous le savons bien, se fait aussi sur le plan de 1 la forme : la *Deffence* est pleine de conseils minutieux et précis pour « donner à notre langue l'excellence et lumières des autres plus fameuses ». Et tout d'abord, Du Bellay « sonne ces beaux sonnetz, non

moins docte que 2 plaisante invention italienne ». Curieux choix, à la vérité ! Le poète est en 3 effet contraint de toutes les manières, il ne peut « suivre en son parler la liberté de France » et doit « pour répondre un mot, un quart d'heure y 3 songer », à la manière peu sincère d'au-delà des monts. Alors qu'on attendrait une ode, une épopée, quelque grand ouvrage où sa Muse débridée, dans un flot de vers généreux, s'affranchirait de la contrainte et de la feinte, on n'a, au lieu de cela, « que » 14 vers, il est vrai bien travaillés et bien polis, une forme cependant stricte et exigeante, un beau parc à la belle ordonnance, et non une forêt immense et touffue aux rencontres imprévues. 5 *Les Regrets* seraient-ils alors un exercice de style autant que la mise en 6 pratique d'une théorie de la forme ? Ce qui pourrait dans ces conditions faire peser quelque soupçon sur la spontanéité de son œuvre, à moins qu'il n'y ait 7 là quelque préjugé romantique, et donc anachronique. En fait, Du Bellay se 8 refuse à tout dire. Il veut évoquer, suggérer, et par là révéler l'essentiel qui échappe à l'analyse et à l'expression directe :

« Rien de plus cher que la chanson grise

Où l'Indécis au Précis se joint »

dirait Verlaine. Paradoxalement, cette poésie pure est silence, elle veut faire rêver, elle est ce

« Qui se peut beaucoup mieux représenter que dire. »

En cela, Du Bellay, héritier des Anciens semble bien moderne et fort proche des poètes du symbole...

REMARQUES sur III a

1 Cette opposition introductive entre la forme et le fond est assez faible et lourde. Si elle est commode dans un premier temps, il serait maladroit d'en abuser et, pour commencer, de ne pas en marquer les limites.

2 Une certaine inconséquence logique : les Anciens, puis les Italiens modernes. Quel est d'autre part, le vrai sujet de ce paragraphe ? L'imitation des Anciens, la liberté de l'auteur ?

3 Il est assez superficiel, et finalement faux, d'opposer la contrainte artistique aux beautés de la liberté. N'est-il pas trop rapide, d'autre part, d'identifier cette contrainte à l'insincérité hypocrite du jeu social ?

4 « Quatorze ». De plus, « que » est bien maladroit, malgré les guillemets, aussi bien que le « il est vrai » assez naïf.

5 L'expression n'a rien de péjoratif et la réserve de la phrase suivante est tout à fait justifiée.

6 Il faudrait alors définir davantage les liens entre technique et sincérité. Les allusions sont trop rapides, insuffisantes, d'autant qu'on tient là un embryon de définition de l'« Art poétique ».

7 Rapport avec ce qui précède ? Il n'apparaîtra que bien tard, à la fin du paragraphe : pour l'instant, on perd un peu le fil du raisonnement.

8 À définir.

9 À définir.

10 Exploiter mieux cette allusion qui est cependant risquée (anachronisme) et assez contestable.

III b) *Une écriture inventive*

1 Mais entrons dans le détail : comment, dans *les Regrets*, Du Bellay obtient-2 il la fantastique richesse de langue qui est la sienne ? Que va-t-il puiser dans 3 la corne d'abondance de son vocabulaire pour obtenir l'expressivité, l'éloquence, l'harmonie et le rythme ? Il crée des mots, d'abord : « poltronner », « seigneuriser », il introduit le langage technique de la Cour papale :

« Demain nous parlerons d'aller aux stations,

De motu-proprio, de réformations

D'ordonnances, de briefz, de bulles et dispenses. »

Il innove donc et il archaïse, pourrait-on dire, quand il cite le « gomphanon », 4 il suggère (et intrigue) par l'antonomase préconisée dans la *Deffence* ; Orphée est « le grand prestre de Thrace au long sourpely blanc », Hannibal, « le borgne de Libye », Jason, « cestuy-là qui conquit la toison », et Ulysse lui-même devient le « grand Dulichien ».

On voit aussi que Du Bellay est conséquent 5 avec lui-même, mais en désaccord avec Montaigne lorsqu'il francise le Cancer qui devient le Cancre, quand le Rialto devient le Realte, quand « pour Charybde éviter », il nous faut tomber en « Scylle ». S'approprier un héritage, c'est de cela qu'il s'agit : l'infinif latin est là, il faut l'utiliser : Du Bellay emploiera « l'ouïr », le « naistre », le « trop lire », il fera de l'infinif l'outil principal de 6 la description (au sonnet LXXXV, par exemple). Il fera d'ailleurs grand usage des accumulations à la Rabelais, des similitudes de construction (le sonnet V est bâti sur cet effet), des énumérations :

« Les regrets, les ennuys, le travail, et la peine,
Le tardif repentir d'une espérance vaine
Et l'importun souci, qui me suit pas à pas. »

7 Le jeu de mots peut aussi provoquer le sourire du lecteur : Du Bellay associera à la rime « Lestrange » et « estrange », « Avanson » et « hamesson », « église » et « déguise ». Un mot déplacé ou grossier peut fournir un effet inattendu : les pêcheurs rapporteront des « harencs » au lieu de « lingots d'or », les Vénitiens seront des « Coïons magnifiques ». Rendre une poésie vivante, c'est aussi interroger, s'exclamer : Du Bellay rythmera ses sonnets de points d'exclamation et d'interrogation (aux sonnets XCI et LXXXVIII, par exemple). C'est aussi citer des noms propres : les héros mythologiques, les correspondants de Du Bellay, les personnages de la vie romaine, les membres de 8 la Pléiade (de Ronsard à Peletier du Mans) et mille autres encore, peupleront les vers des *Regrets*. L'adjectif offre aussi de merveilleuses ressources : on peut qualifier l'espérance d'« ingrate » au sonnet XXVIII, le Bourguignon de « traistre » au sonnet LXVIII et le François d'« indiscret ». Une césure appropriée, un temps ou un mode bien choisi, une rime riche et naturelle donnent une grâce merveilleuse : on n'en finirait pas d'énumérer les ressources éton-9 nantes de la langue et de la métrique exploitées par *les Regrets*.

REMARQUES sur III b

1 Entrée en matière peu engageante : il faudrait au moins montrer que ces détails techniques sont essentiels pour comprendre l'art de Du Bellay et sa vocation de poète. Évitez donc l'apparence du catalogue ennuyeux.

2 Encore !

3 Des mots qui ne sont pas synonymes !

4 Expliquer ce mot rare du vocabulaire de la rhétorique.

5 Expliquer qu'il s'agit ici de la francisation des termes antiques ou étrangers.

6 Éviter ce type de mot comme « d'ailleurs » qui embrouillent souvent, comme ici, la trame d'un raisonnement.

7 L'ensemble commence à tourner un peu trop au catalogue. Il faudrait une problématique plus serrée. Éviter l'accumulation des « aussi ».

8 Il faudrait évoquer davantage la technique poétique. Jusqu'à présent, on a surtout parlé de vocabulaire.

9 Une fin assez décevante : ces exemples particuliers devraient nourrir des développements généraux plus amples, d'une autre portée. Ne faudrait-il pas alors inverser, permuter les deux paragraphes de cette troisième partie ? D'autre part, ce paragraphe n'est-il pas un peu long par rapport aux autres ?

REMARQUES GÉNÉRALES

C'est un devoir écrit dans une langue convenable et qui prouve une bonne compréhension d'ensemble du sujet. Néanmoins, des défauts faciles à corriger et qui concernent surtout la *composition* et l'*explicitation du sujet*. Sur ce dernier point, il faudrait mieux définir la notion d'art poétique : doit-on y voir l'énoncé d'une philosophie esthétique, la présentation de certaines techniques particulières, l'emblème d'un groupe ?... Ces éléments sont bien sûr envisagés dans le devoir, et souvent bien traités, mais on aurait aimé une étude plus poussée et plus précise. Quant à la composition, elle peut être commentée à deux niveaux : à l'intérieur de chaque paragraphe, l'unité démonstrative devrait être mieux marquée, plus claire ; d'autre part, à l'échelle du

devoir dans son ensemble, on ne sent pas assez le progrès dans le raisonnement : il y a des points importants qui sont trop rapidement expédiés, des répétitions, des retours en arrière, et le devoir s'achève sur un catalogue intéressant mais peu probant à cette place.

On aurait pu penser à un PLAN plus dynamique et rigoureux, par exemple :

I Un projet esthétique :

a) décrire le monde (I a remanié),

b) se dire soi (II a remanié).

II Fonctions de l'art et du poète :

a) un autre monde,

b) la magie des mots (I b dédoublé donc, et nourri d'aperçus sur le reste de l'œuvre de Du Bellay ainsi que sur la Pléiade).

III Héritages et inventions :

a) l'héritage antique (II b remanié),

b) une écriture moderne ? (III b et III a condensés).

Bibliographie

Édition des *Regrets* par J. JOLLIFFE et M.-A. SCREECH, DROZ, et F. JOUKOVSKY, Garnier-Flammarion.

V.-L. SAULNIER, *Du Bellay*, coll. Connaissance des lettres, Hatier, 1951.

G. GADOFFRE, *Du Bellay et le sacré*, Gallimard, 1978.

CHAPITRE 7

LE XVIII^e SIÈCLE À TRAVERS LA BRUYÈRE

1. LE XVII^e SIÈCLE : L'ORDRE DES MOTS ET DES CHOSES

1.1 QUELQUES REMARQUES GÉNÉRALES

1 Se méfier de la notion de classicisme qui :

– ne saurait être utilisée pour désigner le siècle tout entier (cf. le baroque, le passage aux Lumières...);

– est difficile à préciser, y compris pour les auteurs « classiques », ou considérés comme tels, et auxquels il faut reconnaître une personnalité esthétique particulière.

2 Placer dans leur contexte des œuvres qui appartiennent d'abord à leur temps et qui pourraient tromper par une apparente familiarité ; cela :

– sur un plan historique et social (par exemple la place de l'Église et de la Monarchie dans sa nouvelle définition) ;

– sur un plan idéologique (le rôle de la tradition et de l'institution, de la référence à des ordres immobiles, la définition d'un Homme universel, pris entre raison et passions) ;

– sur un plan linguistique (de nombreux « faux amis », une syntaxe et un lexique qui doivent être restitués dans leur valeur du temps) ;

– sur un plan esthétique et littéraire : l'unité et la collaboration des arts, la référence et les modèles, une définition de l'art où l'idéal n'est pas senti comme contradictoire avec une représentation « vraie » des choses et des êtres.

- 3 Comprendre en quoi la littérature de ce temps peut nous parler :
- un idéal d'équilibre dont l'école a pu faire un usage discutable ;
 - l'accord entre un regard confiant sur le monde et ce monde même, compris et dominé, transcrit dans une langue qui se veut transparente à l'idée ;
 - de même, entre l'art d'écrire et la réflexion (cf. le sujet).

1.2 À PROPOS DE LA BRUYÈRE (1645-1696)

Inspirés au départ des *Caractères* de Théophraste, ceux de La Bruyère eurent neuf éditions différentes, et chaque fois enrichies, entre 1688 et 1696. On en retient d'abord le regard du peintre classique, du critique et du moraliste. Car le livre n'est pas qu'un miroir ou un livre à clefs : tout en faisant le portrait d'un certain nombre de types sociaux ou psychologiques (le bavard, le distrait, l'égoïste, le riche Giton et le pauvre Phédon...), *les Caractères* proposent aussi des opinions et des jugements (sur la richesse éhontée des fermiers généraux ou la condition des paysans). En ce sens, l'œuvre est sans doute *plus moderne que classique*, elle est en avance sur son siècle. Mais La Bruyère n'est pas un philosophe ou même un sociologue : les enjeux sociaux ou moraux passent par une écriture à la fois artiste et très dense.

2. LE SUJET

**▲ «C'est un métier que de faire un livre » (*les Caractères* chap. I, 8).
Comment définir ce métier littéraire à partir du livre même où La Bruyère propose cette définition ?**

2.1 COMMENT ABORDER LE SUJET ?

DANS SA FORMULATION D'ABORD

- Aller rechercher dans la mesure du possible, l'origine de la citation et son contexte. Voici le paragraphe dans sa totalité :

« C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule : il faut plus que de l'esprit pour être auteur. Un magistrat allait par son mérite à la première dignité, il était un homme délié et pratique dans les affaires : il a fait imprimer un ouvrage moral, qui est rare par le ridicule » (chap. I, 3).

- Être sensible au rapport entre la « théorie » de l'œuvre et l'œuvre où elle figure : effet de miroir.

- Ne pas être victime de l'apparente simplicité de la phrase : elle est à sa façon un art poétique et il faut lui *faire crédit* en ce sens. Elle mérite d'être problématisée (et de retrouver, pour commencer, son caractère polémique). Émise sur le ton de l'évidence, elle a une vigueur et des intentions qu'il faudra montrer.

DANS LA PERSPECTIVE D'UN PLAN

- Interroger d'abord la notion de « métier » :

- par rapport à une vision erronée de l'écriture facile et accessible aux non-écrivains sans un effort et un savoir technique ;

- sur un autre plan, par opposition aux stéréotypes de l'écriture inspirée, capable là aussi de faire l'économie d'un travail ;

- pour préciser la définition de ce travail littéraire qui aboutit au livre achevé (projet intellectuel et moral, « idées », composition, *style*...).

- Ne pas s'enfermer dans une vision purement formelle du sujet :

- le métier littéraire au sens strict (l'artisanat des mots) est en liaison avec un travail de la pensée : pas d'opposition, donc, entre forme et fond ;

- montrer, à partir de là, comment jouent *en interaction* dans les deux sens, le travail des mots et la recherche conceptuelle ;

- évoquer, ce faisant, *les sens* d'une œuvre comme *les Caractères* où le moraliste est aussi un virtuose.

- Rapprocher éventuellement le métier d'écrivain d'autres « métiers » impliquant les mêmes enjeux :
 - l'artisan soucieux de « belle ouvrage » ;
 - le peintre dont la vision a besoin de moyens techniques qui, cependant, ne définissent pas, à eux seuls, la valeur de son œuvre.
- Concevoir alors un plan qui aille d'une définition étroite du métier à un examen plus large des qualités littéraires des *Caractères*.

POUR UNE RÉDACTION ÉCLAIRANTE ET DE QUALITÉ

- Sélectionner des citations où l'effet artiste soit à la fois sensible et lié à l'acuité des idées.
- Ne pas s'interdire, si possible, la recherche personnelle dans l'expression et la pensée !

PLAN

I Les moyens de l'écrivain :

- a) un artisan,
- b) la passion des mots.

II Le sens de l'art :

- a) animer la réalité,
- b) une étude attentive de tous les cas.

III Le moraliste virtuose :

- a) l'instruction morale du lecteur,
- b) les plaisirs partagés de la rhétorique.

3. LA RÉDACTION

Introduction

On s'accorde généralement sur la virtuosité littéraire de La Bruyère : on est frappé par l'emploi qu'il fait de toutes les ressources de la rhétorique, par la variété renouvelée de l'expression, par la complexité des échanges, des renversements, des oppositions ou des symétries. Tout se passe comme si l'écrivain, sûr de sa technique ou de son art, voulait explorer, peut-être épuiser la richesse du langage et des figures ; c'est là le premier paradoxe d'une œuvre liée à la société, à l'époque d'où elle est issue, que de se fonder pourtant sur le travail d'une écriture ciselée, reprise et limée. Car cette langue est vive et serrée, à la fois pleine et nerveuse, et surtout, elle comporte pour le lecteur une grande part d'imprévu : l'auteur prend plaisir, semble-t-il, à sortir des sentiers battus, à décevoir à l'occasion notre attente pour y répondre mieux. Dans cette écriture diverse et habile, on sent donc bien ce « métier » que La Bruyère juge indispensable à la confection d'un livre. Dès lors, on pourra en chercher les finalités autant que les ressources, dans la mesure justement où l'idée, l'étude et la visée morale se fondent sur les qualités d'un style. Proscrire la banalité pour agréer, agréer pour persuader, persuader enfin pour convaincre ou instruire : tel est bien le secret que La Bruyère possède en sa palette, pour peindre la vie, pour la rendre, avec les ressources et les règles de l'art, dans toutes ses contradictions, ses surprises, ses bizarreries.

I Les moyens de l'écrivain

I a) *Un artisan*

L'écriture de La Bruyère trouve en effet son premier charme dans les tableaux qu'elle nous propose, et où l'écrivain cherche souvent à rejoindre le métier du peintre : son souci est d'abord de montrer, de « bien remarquer », et il s'attache à retrouver dans les techniques littéraires, par le dessin et la séquence d'une phrase, l'impression de foisonnement et d'ensemble que produisent, toutes à la fois, les mille touches d'une toile. Quel autre effet pourraient viser ces énumérations où le caractère est fouillé, détaillé, retouché à l'extrême ? C'est bien sûr le portrait de Giton et Phédon avec l'anaphore du « il » : « Giton a le teint frais [...], il parle avec confiance, il fait répéter celui qui l'entretient, et il

ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit. Il déploie un grand mouchoir. » La Bruyère insiste sur une construction simple choisie dès le début pour revenir sans arrêt sur le personnage, le cerner, le retrouver dans toutes ses attitudes – et le lecteur, de son côté, parviendra ainsi, avec un peu de mémoire, à la vision rassemblée d'une scène de genre. C'est d'ailleurs l'une des techniques favorites de La Bruyère : comme un compagnon polit et repolit son « chef-d'œuvre » avec le goût de la belle ouvrage, comme le dessinateur multiplie les croquis et les poses, il tourne et retourne devant nous son personnage, dans toutes les situations, qu'il s'agisse de Gnathon, le jouisseur égoïste, de Cliton, le mangeur, de Téléphe, d'Onuphre ou du sot : « Le sot est automate, il est machine, il est ressort ; le poids l'emporte, le fait mouvoir, le fait tourner » : il est vrai que cette manière, cet effet de style nous donnent à voir des pantins, des marionnettes : un geste, puis un autre, rapidement enchaînés animent une figure, un corps. Et pourtant, le plus souvent, nous restons ignorants du secret de la machine, de l'organisation interne de l'automate, du principe directeur qui régit le spectacle des « objets et des événements ». En effet, l'accumulation descriptive ne saurait ici nous donner le fin mot du portrait, que l'auteur recule le plus possible ; selon le mot de R. Barthes, cette écriture entasse les métaphores sans donner pour autant la clef qui nous expliquerait le portrait : celui-ci doit plaire, mais aussi nous poser une énigme qui se dénouera au gré de l'auteur lorsqu'il voudra bien nous donner les motifs véritables, cachés et par là décisifs, d'un comportement : « il est riche », « il est pauvre », « ils ont de l'argent », « je suis dévote », « c'est un homme à la mode » ; autant de raccourcis qui résument une définition et résolvent en même temps les interrogations antérieures : dénouement concerté où apparaît bien la maîtrise d'un artisan des mots, le travail d'un styliste.

I b) *La passion des mots*

La Bruyère aime en effet à multiplier les mots, à les aligner en cascade, il est souvent pris d'une sorte de passion verbale où l'on sent un jeu qui l'entraîne : « Les enfants sont hautains, dédaigneux, colères, envieux, curieux, intéressés [...] : ils sont déjà des hommes. » La ponctuation offre aussi des procédés multiples, et l'on est tenté d'y voir,

en poursuivant la métaphore du métier, une sorte de secret de fabrication. Les deux points peuvent marquer ainsi la rupture, ils peuvent aussi constituer comme les limites de deux tableaux voisins, de deux aspects d'une même réalité, à moins encore de faire succéder l'explication à l'énigme d'un premier temps. Car, à la différence du maître artisan, l'écrivain dévoile parfois ses secrets, le motif qui meut le personnage ou, à un autre niveau, l'idée qui organise tel paragraphe, un peu mystérieux de prime abord. Tout cela vise en réalité à nous permettre de décrypter à rebours une remarque ou une maxime qui pouvait rester jusqu'ici une intrigue au sens fort du terme ; « D'où vient qu'Alcippe me salue aujourd'hui, me sourit et se jette hors d'une portière de peur de me manquer ? [...] N'est-ce point pour être vu lui-même dans un même fond avec un grand ? »

Si nous voulions continuer ici dans le registre pictural et dans celui des métaphores, il faudrait remarquer le rapport qui unit l'art, le métier aussi de La Bruyère à celui des peintres d'anamorphoses et de curiosités qui lui sont contemporains. Le premier regard nous étourdit d'une multitude d'apparences, d'une vision étrangement plurielle, éclatée, ondoyante, mystérieuse, où les points de vue changent et s'entrecroisent. Un élément viendra pourtant restituer sa cohérence à l'ensemble : le regard à partir d'un point précis, avec un angle choisi, depuis une position définie par le peintre. Le lecteur de La Bruyère retrouve souvent de ces petites mécaniques optiques, merveilleuses, lorsque l'auteur, après l'avoir intrigué, interrogé, ébloui, lui livre enfin le secret d'une interprétation exacte : « Je m'y perds, dites-vous, et je n'y comprends rien ; il ne s'agit que de faire qu'ils s'abouchent, et qu'ils se parlent. Je vous dis, moi, que j'y vois clair, et que j'y comprends tout : ils se sont parlé. » De la maxime au portrait développé, de l'anecdote à la réflexion morale, le « métier » de La Bruyère va donc bien au-delà de la maîtrise ou de l'habileté technique. Un style apparaît tout de suite, dont on sent bien qu'il est aussi exigeant que riche et captivant : par là, une complicité s'établit qui nous amène à mieux suivre l'auteur dans son exploration des réalités sociales ou psychologiques, une nouvelle tâche qui s'offre à lui.

II Le sens de l'art

II a) *Animer la réalité*

L'objet, l'événement, grâce à La Bruyère, nous deviennent moins incompréhensibles, plus accessibles : son « métier » consisterait alors à voir et aussi « *faire voir* », avec le charme que peut exercer sur le lecteur une énigme dissipée. Nous aurons ainsi l'impression d'animer nous-même, avec l'auteur, son portrait de l'humanité, d'en saisir l'unité profonde, au-delà de la variété des notations. La mosaïque se reconstitue et la figure qu'elle dessine, « photographiée » sous tous les angles, prend une ampleur insoupçonnée, une densité, une cohérence, une exactitude renouvelées. D'autant que cette impression de mystère dévoilé ne se réduisait pas pour les premiers lecteurs à la découverte de types intemporels ; s'y ajoutait bien souvent l'allusion à un personnage bien réel, bien vivant : la « clef », ou les clefs, devaient plaire aux amateurs de jeux d'esprit jugeant, comme la marquise de Sévigné, que : « C'est une jolie chose que d'entendre vite ; cela fait voir une vivacité qui plaît et dont l'amour-propre sait un gré non pareil. » La Bruyère, pour autant, se refuse à jouer les Acis, les diseurs de phébus, il ne confond pas le « pompeux galimatias », « les phrases embrouillées » avec les phrases justes et nettes : il veut et sait être entendu, toute son habileté sert un vrai projet « sociologique » ou moral qu'il s'agit de servir en jouant subtilement avec le langage ; en ce sens, le plaisir d'écrire va de pair avec l'idée qui peut n'apparaître que dans une lecture très attentive, dans une re-lecture, quasiment dans une réécriture à laquelle La Bruyère nous convierait ainsi : son « métier » serait donc heureusement contagieux ! Mais cet effort que nous acceptons tient d'abord à l'élaboration de La Bruyère qui joue avec ce que Lanson appelle une « enveloppe de réalité concrète de sensations d'où l'esprit a extrait les idées, [...] cette enveloppe de représentations auditives et visuelles qu'est le langage, signe des idées » – une réalité que l'écrivain se donne tout en la ressentant comme essentiellement étrange, et en nous la faisant partager comme telle. La Bruyère doit alors renoncer à expliquer pédagogiquement à expliquer, à interpréter. Le fait est là, dans sa déroutante originalité, et c'est cette singularité pure qui nous fascine : le maniaque de l'estampe, de la tulipe, de la prune, le collectionneur de coquilles, l'amateur d'oiseaux, tous ces « vices uniques », ces multiples

« sortes de ridicules répandus parmi les hommes », existent bien, et l'art original de l'écrivain devra saisir la saveur de ces originaux.

II b) *Une étude attentive de tous les cas*

Ce n'est pas, en effet, parce qu'ils n'entrent dans aucune catégorie bien représentative que La Bruyère va s'abstenir de les évoquer, tant s'en faut : c'est qu'il écrit et que cette matière, en même temps qu'elle est une sorte de défi, se prête merveilleusement à l'invention par sa richesse ; « Diphile lui-même est oiseau, il est huppé, il gazouille, il perche, il rêve la nuit qu'il mue ou qu'il couve. » Ainsi ce sont bien souvent la rareté ou la bizarrerie spectaculaire qui feront l'intérêt d'un caractère, au-delà d'une possible exploitation morale : l'énigme vivante est un défi en même temps qu'une pâture pour l'écrivain. Par exemple, le caméléon mondain, ce caractère qui les réunit tous et qu'une remarque parvient bien à épingler : « Je le peins dévot et je crois l'avoir attrapé ; mais il m'échappe, et déjà il est libertin [...], la mode presse, il est dévot. » Mais il y a aussi des faits de société inexplicables, prodigieux, et ce Straton dont « la vie est un roman : non, il lui manque le vraisemblable. Il n'a point eu d'aventures il a eu de beaux songes, il en a eu de mauvais : que dis-je : on ne rêve point comme il a vécu ». Ici l'on ne saurait trouver de définition, de règle, de norme : l'incohérence et le caractère imprévisible dirigent tout et le commerce des hommes « est si enclin au dérèglement que l'esprit de singularité, s'il pouvait avoir des bornes et ne pas aller trop loin, approcherait fort de la droite raison et d'une conduite régulière » (R. Barthes). La Bruyère semble parfois rester saisi devant cette abondance d'originaux où l'excès devient la règle, mais l'étude ne perd pas son acuité ni sa systématité : finalement les folies se regroupent, les passions se rapprochent et on peut en chercher les déterminations historiques et sociales. Au fond, il y a là une autre difficulté du « métier » qui est surmontée, celle de réduire le divers à l'unité et de comprendre l'incompréhensible : un effort de rationalisation, de généralisation qui n'empêche ni de juger, ni de bien écrire. Penser que ces impératifs ne sont pas contradictoires est en tout cas révélateur d'une définition encore très classique de la littérature.

III Le moraliste virtuose

III a) *L'instruction morale du lecteur*

Montrer la réalité, en effet, ne signifie pas s'abstenir de la juger, et la description la plus exacte, la plus fouillée se référera, par le biais de l'ironie, à un idéal implicite de mesure et de raison. Un trait pointu vient finalement charger de sens un long portrait, ou alors c'est tout au long d'un fragment que les indices nous seront fournis. L'auteur, chef-d'œuvre ultime, peut alors se dispenser de conclure tant son sentiment est évident, tant sa pensée nous a convaincu insidieusement ; N... fait bâtir sa maison de pierres de taille, se promène dans ses ateliers, montre à ses amis ce qu'il a fait, il leur dit ce qu'il a dessein de faire : « Ce n'est pas pour ses enfants qu'il bâtit [...] ni pour ses héritiers... c'est pour lui seul, et il mourra demain. »

Souvent d'ailleurs, c'est grâce à l'opposition de deux éléments antithétiques qu'on parviendra, d'une manière détournée, à exprimer le scandale. Ainsi on montrera Champagne, au sortir d'un long dîner, signant un ordre qui pourrait affamer toute une province, garçon « si fleuri et d'une si belle santé », et on le flanquera de « six vingt familles indigentes qui ne se chauffent point pendant l'hiver, qui n'ont point d'habits pour se couvrir et qui souvent manquent de pain » : l'écart est si considérable qu'il est signifiant par lui-même, qu'il prouve clairement quelque chose. Les remarques de La Bruyère regorgent de ces oppositions criardes et outrées (Giton et Phédon, Démophile et Basilide), de ces rapprochements violents, de ces couples qui ne peuvent se résoudre qu'en un affrontement : petits et grands, richesse et pauvreté, on a là des pôles antagonistes qui constituent la tension première, dans le groupe humain qu'on observe comme dans l'écriture ; « l'une des deux, pour se tirer d'une extrême misère cherche à se placer : elle entre au service d'une fort grande dame et l'une des premières de la Cour, chez sa compagne ». Les disparités d'argent sont telles que les retrouvailles de deux amies aboutissent à une sorte d'oxymore social que l'écriture accentue et dont elle bénéficie : « C'est comme une musique qui détonne ; ce sont comme des couleurs mal assorties, comme de ces bruits ou de ces sons qui font frémir. » On voit donc que l'art de La Bruyère (le

mot de « métier » semble ici insuffisant) n'est pas fait de modération et que la mesure qu'il prône de façon très classique se débat dans un combat entre les extrêmes, marquée par exemple par le goût stylistique de l'asyndète qui exacerbe les contrastes et fait naître l'indignation : « Il manque à quelques-uns jusqu'aux aliments [...]. L'on mange ailleurs des fruits précoces [...], de simples bourgeois, seulement à cause qu'ils étaient riches, ont eu l'audace d'avaler en un seul morceau la nourriture de cent familles. » En résumé, l'art de l'écrivain n'est pas de tout expliquer : il ébahit l'imagination tout en faisant participer au jugement porté sur un caractère. Par là, selon le vœu même de La Bruyère, on plaît et l'on instruit : c'est bien la vocation d'un livre de qualité.

III b) *Les plaisirs partagés de la rhétorique*

Mais ce sens des *Caractères*, ces descriptions, ces démonstrations et ces jugements ne tiennent pas qu'aux idées de La Bruyère, on les doit aussi à sa façon de jouer avec les mots et les phrases. En fait, n'a-t-on pas dit que son œuvre était le musée des tropes ? C'est qu'il s'agit d'abord de rompre avec certaines habitudes de pensée par une forme nouvelle qui rajeunit même les poncifs moraux : le « métier » de La Bruyère n'est pas un conformisme, une routine, même s'il se comprend toujours par rapport à certains exemples illustres, antiques en particulier, comme Théophraste. L'écart introduit par les figures nous force aussi, de façon très littéraire, à reconstituer le sens, parfois banal, dont elles viennent : cette distance nous rend attentifs au texte, par la difficulté même qu'il y a à la combler. Nous apprenons ainsi notre métier de lecteur : c'est la métaphore qui rapproche l'esprit de discernement des diamants et des perles, qui identifie l'office où l'on prépare un festin, les coulisses d'une scène et la réussite de certaines personnes ; sans transition, on nous propose des images : « si vous entrez dans les cuisines... », « si vous allez derrière un théâtre... ». Puis, brutalement, *in cauda venenum*, le but auquel tout cela tendait : « de même, n'approfondissez pas la fortune des partisans » (les fermiers généraux).

Tout se passe donc comme si La Bruyère choisissait les objets les plus lointains possibles pour les réunir à la faveur d'un rapprochement foudroyant et très exact : « Combien d'hommes ressemblent à ces arbres

déjà forts et avancés ? [...] » ; on peut aussi penser à ces courtisans durs comme du marbre. Le sens vit donc de ce langage ouvré où prolifèrent les images et les effets rhétoriques, où la pensée se forme et progresse. Phrases énumératives, elliptiques, métaphores, antithèses, tout prouve que la manière de dire compte autant que la chose dite : mais n'est-ce pas la même chose et n'y a-t-il pas quelque artifice à séparer ainsi la forme du fond ?

Conclusion

Les Caractères vont donc jusqu'au bout des possibilités de la langue pour mettre en valeur l'idée qu'elles ornent ou révèlent, suscitent même. Double métier d'écrivain qui, selon La Bruyère lui-même, à force de mettre dans le discours tout l'ordre et toute la netteté dont il est capable, parvient « insensiblement à y mettre de l'esprit ». En effet, l'ingéniosité de la phrase n'a pas l'ambition subalterne de servir seulement le sens dont cette phrase est le vecteur : la forme et le fond sont un tout indissociable et subtil. En fait, le rôle du « métier » au sens restreint du terme, celui de l'écriture, du style, n'est pas à distinguer des autres qualités d'un écrivain profond, qui incite à la réflexion ; et l'œuvre fragmentée de La Bruyère, cette parole en éclats dont parle Barthes, permet bien des retours multiples, une réflexion intime jamais achevée. Quand la remarque ou le portrait se closent, et que le silence s'instaure dans sa durée, tout est encore présent à notre esprit. Et ainsi, nous pourrions avoir dans l'oreille tous les réseaux de sens, de sonorités et d'images qui parcourent le fragment et s'ouvrent à l'infini.

Bibliographie

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, spécialement les chap. 6 à 13, par exemple dans l'édition Garnier, 1962.

G. LANSON, *L'Art de la prose*, 1908, Nizet, 1968.

R. BARTHES, « La Bruyère », dans les *Essais critiques*, Le Seuil, 1964.

M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.

CHAPITRE 8

LE XVIII^E SIÈCLE À TRAVERS DIDEROT

1. LE XVIII^E SIÈCLE : LA RAISON ET LES LIBERTÉS

1.1 QUELQUES REMARQUES GÉNÉRALES

1 On aurait tort d'isoler cette époque de celle qui l'a précédée : la division par siècles ne doit pas cacher que les Lumières du XVIII^e siècle ont été préparées par Descartes et Newton. Les certitudes des hommes de ce temps continuent à s'appuyer sur la *Raison*, notamment dans son usage scientifique, lorsqu'il s'agit de théoriser les données de l'expérience ou d'expérimenter les théories.

2 Il est vrai cependant que cette Raison prend une force *critique* nouvelle qui résulte, selon certains, des revendications d'une bourgeoisie encore exclue du pouvoir politique malgré sa réussite économique. Cet esprit critique vise en particulier :

- l'*institution religieuse*, accusée de dogmatisme et d'hypocrisie (comme chez Voltaire) ainsi que le *surnaturel*, inacceptable pour ces tenants rationalistes du libre examen, plutôt que la transcendance, parfois mise en cause par de rares athées, mais souvent maintenue par un déisme humaniste.

- L'*autorité politique* lorsqu'elle est absolue ou despotique, entraînant alors son cortège de tortures et de misères, souvent pour les plus pauvres : on passe dès lors à certaines formes (prudentes) de critique sociale.

3 L'aspect positif de cette remise en cause générale consiste inversement dans des propositions qui se trouvent pour une bonne part résumées dans l'œuvre de Diderot :

- L'envie de *diffuser* (comme avec l'*Encyclopédie*) un *savoir* mieux assuré parce que capable de se discuter lui-même (voir Kant), et où les sciences sont un modèle de rigueur et d'efficacité.

- La certitude que certaines formes de démocratie politique ou de distribution des pouvoirs, liées à la tolérance et à la sociabilité, permettront d'assurer le bonheur des peuples et leurs libertés (cf. Montesquieu ou Rousseau en qui les historiens voient souvent des causes intellectuelles de la Révolution).

4 Il ne faudrait pourtant pas imaginer un XVIII^e siècle purement rationaliste, dans la mesure où, surtout après la moitié du siècle, les enjeux moraux ainsi que l'émotion et le sentiment viennent infléchir la critique dans un autre sens : Rousseau est vu alors comme la préfiguration d'un romantisme à venir.

1.2 À PROPOS DE DIDEROT (1713-1784)

Toutes les richesses et toutes les contradictions de l'époque se retrouvent chez cet auteur inclassable qui joue d'abord avec les formes littéraires les plus diverses : de l'essai (*Pensées philosophiques*, 1746 ; *Le Rêve de d'Alembert*, 1769 ; le *Supplément au voyage de Bougainville*, 1773 ; le *Paradoxe sur le comédien*, 1778, entre autres) à la critique d'art (les *Salons*, de 1759 à 1781), du conte (*Ceci n'est pas un conte*, 1772), du roman (*la Religieuse*, 1760 ; *Le Neveu de Rameau*, 1762 ; *Jacques le Fataliste*, publié en 1778 dans la *Correspondance littéraire*) au théâtre (les « drames bourgeois du *Fils naturel* », 1757, au *Père de famille*, 1758). On y sent un esprit curieux de tout (il fut le responsable de l'*Encyclopédie* avec d'Alembert), d'une grande liberté d'esprit, où le souci de la raison scientifique et matérialiste va de pair avec

l'imagination et la sensibilité. Cette variété audacieuse fait de Diderot un humaniste moderne.

2. LE SUJET

▲ Le lecteur dans et devant *Jacques le Fataliste* de Diderot.

2.1 COMMENT ABORDER LE SUJET ?

LA FORMULATION

- Deux éléments essentiels dans ce libellé un peu énigmatique.

– D'abord le fait qu'on soit conduit à s'interroger, dans *Jacques le Fataliste*, sur ce qui, d'ordinaire, va de soi, ou ne fait pas l'objet d'un questionnement particulier et difficile, en tout cas pas sous la forme double proposée ici.

Au sujet de cette forme double, nous pouvons commencer avec ce lecteur que nous sommes « *devant* » le livre de Diderot, comme devant les autres. Mais, précisé ment, le livre nous invite, nous force presque à changer notre façon usuelle de lire et d'avoir un rapport avec lui. À la fois déconcertés et fascinés par une forme inattendue, nous sommes obligés de sortir d'une certaine paresse, d'une passivité confortable : l'ouvrage, en effet, nous met en cause, se joue de nous tout en nous retenant. Nous sommes donc mis, sur ce simple et premier plan du lecteur « *devant* » l'œuvre, dans une position de responsabilité *créatrice* et *libre* tout à fait originale.

– Mais il y a aussi l'autre lecteur, celui qui est présent « *dans* » l'œuvre sous la forme de ce personnage inventé par Diderot et auquel un autre personnage d'auteur vient s'adresser. Sans être une nouveauté radicale, cette façon de faire, de distancier la fiction, mais aussi d'introduire dans la fiction la situation de lecture, remet une nouvelle fois en cause les rôles traditionnels, d'une façon à la fois ludique et pédagogique.

- D'où toute une série de questions :

- Quels sont les rapports entre ces *deux* lecteurs, à moins qu’il n’y en ait d’autres encore, à préciser : identité, contradiction, complicité ?...
- Comment cette problématique de la lecture s’inscrit-elle dans la grande expérimentation formelle que constitue *Jacques le Fataliste* ?
- Quelle place tient-elle parmi les autres interrogations morales et philosophiques présentes dans l’œuvre, notamment sur le fatalisme, la liberté et la servitude ?

DANS LA PERSPECTIVE D’UN PLAN

- Si les deux questions (« dans » et « devant ») sont intimement liées, il serait maladroit de les confondre ou de les traiter tout de suite comme si elles n’en faisaient qu’une, au risque de l’amalgame et de la confusion. Il s’agira donc, sans les isoler absolument ni irrémédiablement, de préciser qui est chacun de ces lecteurs et quelle place le livre leur fait (cf. *Remarques* à la fin de l’*Introduction*).

- Ce premier travail accompli, le raisonnement devra montrer autant, sinon plus, la cohérence productive de la question que sa richesse. Autrement dit, il ne s’agit pas d’insister trop longuement sur la diversité des lectures et des lecteurs « de » l’œuvre, mais plutôt de montrer comment ils retentissent l’un sur l’autre, comment ils interagissent : le plus logique est sans doute de commencer alors par le lecteur explicite de Diderot, le lecteur « dans » l’œuvre, celui qui s’impose presque à nous par sa présence, et de voir ensuite comment nous, lecteurs « devant » la même œuvre, nous devons accepter ou refuser ce rôle qu’on veut nous faire jouer – en changeant au passage nos habitudes de lecteurs passifs. Ensuite pourront intervenir logiquement des considérations plus générales sur le cadre des théories littéraires ou philosophiques de Diderot.

PLAN de la dissertation d’étudiant qui suit :

I Les désarrois du lecteur :

- a) le vertige de la diversité,
- b) un appel au lecteur.

II La liberté du lecteur :

a) l'intelligence de la lecture,

b) pour une lecture créative.

NB Le détail d'un autre plan, plus convaincant, figure dans les *Remarques générales* sur la dissertation.

2.2 LA DISSERTATION COMMENTÉE

Introduction

Quel étrange roman que *Jacques le Fataliste* ! Voilà un roman dont un prestigitateur a escamoté l'intrigue, avec désinvolture, voilà un roman anti-roman, voilà une réflexion à l'intérieur d'une création, voilà enfin un roman « moderne », 2 en donnant à ce mot son sens le plus péjoratif ! Quel lecteur saura s'extraire 3 de ce fatras, quel lecteur saura naviguer sur cette mer du langage : sans avertissement, on le plonge dans un texte où la virtuosité technique, où le feu 4 d'artifice éblouissant de l'écriture et de la composition, où la complexité étour-5 dissante surprennent, inquiètent, dérangent : il n'a pas affaire à « un livre de bonne foi » ; l'arbitraire y règne en Maître, la légèreté, le brillant et le sourire y 6 dissimulent d'autres ambitions, moins innocentes (*sic*). Et pourtant, il pourrait dire à Diderot ce qu'écrivait à Proust l'auteur des Faux Monnayeurs : « Depuis 7 quelques jours, je ne quitte plus votre livre, je m'en sursature avec délices, je m'y vautre ! » Vraiment, quel étrange roman que Jacques le Fataliste !

REMARQUES sur l'introduction

1 Éviter ce genre d'entrée en matière lyrique, pompeuse. Un peu de sobriété, de simplicité ! Trop de choses à la fois, pas assez exploitées, mal liées, et d'autre part trop loin du sujet qu'il s'agit d'introduire : il faudrait évoquer au moins la réaction du lecteur devant cette originalité du livre. D'autre part, la *modernité* du livre est aussi un élément positif

sur lequel il faudrait argumenter davantage et sans ironie gratuite : l'adjectif est ici un peu gâché !

2 Le mot « fatras » est inutilement péjoratif et n'apporte rien de plus au raisonnement.

3 Que de métaphores ! le feu et l'eau ne s'entendent guère. D'autre part et surtout, la réflexion piétine. On est toujours, et c'est le cas durant presque toute l'introduction, dans une description lyrique et fort peu problématique.

4 Il faudrait préciser les allusions à Montaigne (« C'est ici un livre de bonne foi, lecteur ») (*Essais. Au lecteur*) et au personnage du Maître dans *Jacques le Fataliste*.

5 Attention à l'orthographe (« innocentes ») ! D'autre part, on aimerait savoir de quelles ambitions il s'agit et quel rapport elles ont avec le sujet : on n'a toujours pas de problématique précise.

6 Pourquoi ces deux auteurs, quel rapport avec Diderot ? Mieux vaudrait indiquer ici les impressions d'un lecteur de *Jacques le Fataliste*.

7 Cette introduction est finalement décevante : malgré son allant, elle n'a pas défini une problématique, encore moins esquissé un plan. Compte tenu de ce qui suit dans le travail en question, il faudrait envisager les points suivants : le jeu entre les diverses figures du lecteur (comme le sujet y invite : « dans et devant », un sujet qui de plus, ne figure pas explicitement dans cette introduction), la part de surprise et celle de plaisir que procure la lecture de *Jacques*, le dialogue avec l'auteur (là aussi, l'auteur proprement dit et le personnage de l'Auteur), la réflexion que propose un tel livre sur l'intérêt romanesque et la forme du roman, la nécessité enfin pour le lecteur de l'ouvrage de ne plus être un objet passif, mais de participer en quelque mesure à l'œuvre qu'il goûte.

I Les désarrois du lecteur

I a) Le vertige de la diversité

1 Le lecteur naïf, innocent, vierge pourrait-on dire, comprend bien vite qu'il n'a pas acheté un livre comme les autres ; dès les premières lignes,

il est agressé, heurté : n'est-il pas mis en scène, mis en cause, l'exposition n'est-elle pas « expédiée » en une demi-page ? Et cela contre toutes les règles ! Le lecteur est en quelque sorte atteint dans son confort, le livre n'est plus un objet, il 2 et 8 absorbe, il mange son lecteur, le roman lit le lecteur, s'adresse à lui, il devine et contrarie ses désirs et ses habitudes : le piège se referme ! *Jacques le Fataliste* est bien réservé aux lecteurs avertis : il agace, gêne, scandalise, impatient, mais fascine. Le lecteur ne peut se détacher de cet univers aux mille échos : Goethe ne lit-il pas *Jacques* « de six heures à onze heures et demie, et d'une traite » ? C'est à un rythme haletant et endiablé qu'on parcourt ce livre, qu'on saute ses obstacles, qu'on franchit ses rivières. Cependant nous sommes déçus : 4 « on » néglige de nous indiquer les circonstances (quitte à nous les donner plus tard), « on » refuse toute psychologie aux personnages, il n'y a plus vrai-5 ment de héros, les événements manquent autant que les chapitres, mille fictions s'imbriquent et se superposent : le lecteur est désorienté, déconcerté, 6 dés-« arçon »-né, décontenancé, il n'a plus de points de repère. Il s'attendait peut-être à quelque intrigue traditionnelle avec héros, chapitres, exposition et conclusion ; or ici, les pistes sont brouillées, les cadres brisés, rompus, éclatés ou ridiculisés, apparemment dans l'anarchie la plus complète, le lecteur ne peut plus s'appuyer sur rien : *Jacques* est inclassable, c'est à la fois Sterne et Molière, la 7 *commedia dell'arte* et Marguerite de Navarre. Après dix pages, le lecteur de *Jacques* est aussi désorienté que celui de la *Première Méditation* de Descartes : rien de ferme, rien d'assuré. Il pensera même qu'on se moque de lui, qu'il est victime d'une mystification ou d'un canular, qu'il s'agit d'un « brouillon » 8 indigeste ou d'un ouvrage bâclé, que c'est un « festin » plus « barbare » que délicat ; les transitions sont superbement dédaignées par l'auteur : du dialogue, on passe à la narration ou au récit, du vrai au faux, de la scène libertine à la digression philosophique, du vraisemblable à l'invraisemblable, du roman picaresque au drame bourgeois, du plagiat littéraire à la comédie, du flash-back au 9 fondu enchaîné, de la gravure précise à la pochade exubérante et joyeuse. Tout cela n'est sans doute « qu'une insipide rhapsodie de faits, les uns réels, les 10 autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre » !

REMARQUES sur I a

1 Implicitement, il s'agit donc du lecteur « devant » le livre, de nous et non du personnage du lecteur qui figure dans *Jacques*. Encore faudrait-il le dire clairement et ne pas oublier ainsi ou passer sous silence cet aspect du sujet par lequel, en fin de compte il faudrait commencer. On peut enfin contester la naïveté attribuée d'office à ce lecteur.

2 Trois verbes (« agressé », « expédié », « mange ») assez malheureux et injustifiés. D'autre part, on a mêlé des éléments qui ne sont pas du même ordre (le lecteur « mis en cause » et l'exposition « expédiée »).

3 « Le roman lit le lecteur » : une formulation à préciser et qui pourrait être intéressante à condition de marquer que *Jacques* est un livre qui force son lecteur à réagir, à se dévoiler en créant sa lecture. Dans le texte, au contraire, il n'y a qu'une connotation péjorative.

4 Trop d'énumérations et de métaphores inutiles. D'autre part, quelle est la réaction dominante du lecteur : surprise, fascination, déception ? Il faut sérier les questions, organiser et problématiser davantage.

5 Si l'on choisit de décrire les innovations formelles, il faudrait évoquer plus clairement les réactions qu'elles suscitent chez le lecteur.

6 Il faut expliquer la référence à un épisode du livre où il est question d'arçon : plutôt que de tronçonner le mot, rappeler en une allusion ce moment auquel on pense.

7 Beaucoup trop de références, à expliquer et à justifier davantage, de toute manière.

8 Rappel d'une impression de lecture de Goethe qu'il faudrait expliquer.

9 Anachronisme cinématographique qui n'est pas indispensable ; d'autre part, toujours trop d'énumérations et une certaine impression de confusion dans l'ensemble de ce paragraphe.

10 Préciser qu'il s'agit d'une citation extraite de *Jacques*.

I b) Un appel au lecteur

1 Mais ce n'est pas tout : voilà qu'on s'adresse à lui (« lecteur »...), que le livre lui parle, l'interpelle, l'injurie (« vous n'êtes qu'une bête »). Le lecteur n'est plus libre, il est devenu un personnage typé dont on prévoit les réactions, au même titre que le père noble ou le jeune premier : il est entré dans 2 le livre, il est devenu la « chose » de l'auteur, sa marionnette irresponsable, 3 son guignol. On lui fait entrevoir, à posteriori (*sic*) et au conditionnel, tous les beaux épisodes, bien romanesques qui répondraient à notre attente : « Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer ! » – « Quel parti un autre n'aurait-il pas tiré de ces 4 trois chirurgiens ! » ; et ces belles aventures, « on » se refuse « méchamment » et presque par coquetterie, à les lui raconter, on veut aussi lui montrer que son imagination galope au-devant de l'intrigue ; le Maître ne dit-il pas : « Tu vas anticipant sur le raconteur et tu lui ôtes le plaisir qu'il s'est promis de ta surprise » ? Il s'agit aussi, nous l'avons dit, de décevoir le lecteur friand de 5 romanesque, d'arrêter son imagination, sa curiosité, son intérêt, puis de les relancer de plus belle par un nouveau récit : quel meilleur moyen de dérouter 6 et aussi d'asservir le lecteur ? En voilà peut-être un : lui ôter son guide tradition-7 nel, l'intrigue, le fil du roman (mais où vont Jacques et son Maître ?). À tout moment, Diderot veut garder son indépendance, il ne veut pas être obligé de raconter une histoire qui l'enchaînerait de la première page à la dernière ; par ce moyen, Diderot préserve sa liberté à nos dépens. Ne dit-il pas : « Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli ; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques ;... je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse... Il faut sans doute que j'aie quelquefois à votre fantaisie ; mais il faut que j'aie quelquefois à la mienne. » Mais il nous condamne aussi, paradoxalement, à retrouver notre liberté ; nous sommes abandonnés à nous-même et il nous faut retrouver le fil d'Ariane, organiser l'incohérence, et, par là, nous défaire de nos habitudes de passivité, d'engourdissement et de 8 mutisme : en un mot, Diderot nous oblige à être intelligents, à pénétrer dans la complexité du récit et de ses à-côtés, à trouver l'unité du roman, non plus dans l'intrigue centrale (en l'occurrence les amours de Jacques), mais dans la dispersion apparemment insaisissable des êtres et des choses : *Jacques le Fataliste* n'est pas qu'un roman picaresque, c'est aussi le roman de formation, le

« Bildungsroman », l'apprentissage du lecteur qui va de plaisir en déception. Pour découvrir le fil, Diderot nous donne parfois quelques éléments (une indication de lieu, une touche psychologique), souvent rien (« Le lendemain, ils arrivèrent... – Où ? – D'honneur je n'en sais rien. – Et qu'avaient-ils à faire où ils allaient ? – Tout ce qu'il vous plaira. ») ; à d'autres moments, il nous surcharge de renseignements insignifiants, de descriptions oiseuses, d'un fatras de coq-à-l'âne, de fadaises, de coquecigrues, « de balivernes et autres choses de la même importance », il nous accable de personnages éphémères et inutiles (l'enfant qui ne veut pas dire A). À nous de reconstituer le roman comme un puzzle, de le relire, de l'organiser nous-même, et, pourquoi pas ?, de le récrire comme nous y incite presque Diderot (« Et voilà tout juste pourquoi je n'aime pas les contes, à moins que je ne les fasse » – « Eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie »).

REMARQUES sur I b

1 On est donc passé à l'autre lecteur, au personnage du lecteur « dans » le livre. Il faudrait bien le dire et, en tout cas, mieux faire la différence, éviter les confusions et glissements de sens qui sont perceptibles à de nombreuses reprises.

2 Mots maladroits et inutiles.

3 « a posteriori » (sans accent).

4 Qui, « on » ? Quel auteur ? Être plus précis, éviter là comme ailleurs les allusions.

5 Encore des énumérations inutiles.

6 Faire mieux sentir alors que, si l'œuvre demande un autre lecteur, c'est parce qu'elle est elle-même une expérience romanesque aventureuse : bien montrer le lien et surtout la fonction qu'y joue le personnage du lecteur, ainsi que le travail du lecteur réel que nous sommes.

7 N'y aurait-il pas là une autre confusion, un autre amalgame entre Diderot et le personnage de l'Auteur figurant dans la fiction romanesque

(ou les fictions romanesques entrecroisées) ? En tout cas, mieux faire la différence.

8 De bons développements sur la liberté créatrice du lecteur à laquelle l'ouvrage de Diderot ferait appel. Mais n'arrivent-ils pas trop tôt dans le devoir ? En fait, il y a plutôt là matière à une solide troisième partie : on en profiterait pour mieux préparer cet aboutissement positif.

9 Expliquer ces allusions critiques et surtout les exploiter davantage.

10 Deux choses : d'abord introduire les citations plutôt que de les accumuler entre parenthèses ; ensuite, l'ensemble du paragraphe semble un peu long par rapport au premier.

II La liberté du lecteur

II a) L'intelligence de la lecture

1 Ainsi donc, *Jacques* ne nous renvoie qu'à nous-mêmes : on pourrait ajouter : qu'à notre propre incohérence, qu'à notre propre complexité, qu'à notre 2 propre vide ; le roman de Diderot, c'est notre reflet : nous y circulons comme 3 dans une galerie des glaces, nous heurtant toujours à notre propre image, à notre propre vie. Il y a là comme un effet de distanciation, ce que Brecht appelait le *Verfremdungseffekt*, par rapport à l'intrigue, à l'action ; Diderot 4 dira même : « Ce que vous trouvez dans les romans », il parlera de « son ouvrage ». Chaque fois qu'il nous interpelle, nous injurie, il nous fait penser à un acteur qui viendrait à l'avant-scène pour lancer au public : « Je suis un 9 acteur et je joue une pièce. » Souvenons-nous d'un titre de Diderot : *Ceci n'est pas un conte*. Les masques tombent, et la fiction romanesque n'existe plus : elle n'est qu'un alibi, qu'un sujet de conversation entre auteur et lecteur. Il y a en quelque sorte communion, connivence, complicité entre eux deux : l'auteur donne l'illusion à son lecteur qu'il participe à la création du livre ; il dira « vous et moi », « *nos voyageurs* », il laissera au lecteur le soin de combler des lacunes intentionnelles, il s'expliquera sur la vraisemblance du vocabulaire de Jacques ou d'une situation, sur les raisons qui font choisir une solution plutôt qu'une autre : c'est ainsi qu'il donnera au lecteur l'impression de composer le premier roman aléatoire,

à la manière de ces œuvres où le chef d'orchestre choisit entre les différentes partitions d'un même passage. 5 Jacques est donc une symphonie : Diderot écrit un roman, le lecteur le réécrit, 6 les personnages le racontent. Ne perdons pourtant pas de vue que les dés sont pipés : c'est Diderot qui tire les ficelles, c'est lui qui choisit en dernier ressort ; 7 c'est lui qui est la Providence du lecteur-personnage, c'est lui qui nous fait parler, qui invente nos réactions, qui prête au personnage du lecteur certains de nos comportements d'auditeur-lecteur « passionné, curieux, questionneur et importun », c'est lui qui, tout simplement écrit le roman. Diderot écrit ainsi un roman du mensonge, il nous plonge dans un « cul-de-sac » pour nous en sortir ensuite ; mais, ce faisant, il démonte aussi les mécanismes subtils et complexes de notre lecture, de notre intérêt, de notre imagination, de notre plaisir, et, au fond, de notre personnalité : lorsque le Maître fait avancer le récit par une maïeutique laborieuse, lorsque Diderot ressuscite l'abbé Hudson, c'est notre besoin d'être dirigés, d'écouter des histoires, c'est « notre furieux goût pour les contes » qu'il dénonce, c'est notre soif inextinguible de cohérence, de vraisemblance et de raison raisonnable.

REMARQUES sur II a

1 Se souvenir de la différence entre « nous-même » (qui renvoie à l'individu-lecteur) et « nous-mêmes » (collectif). D'autre part et surtout, qui est ce « nous » ? De quel lecteur s'agit-il entre les deux que nous propose le sujet (il y en aurait peut-être d'autres, en outre) ?

2 Trop d'éléments différents. Tout cela n'est pas synonyme. Sériens les questions, encore une fois : la complexité n'est pas le vide et ce dernier mot semble assez injustifié.

3 Cette valeur réflexive de *Jacques* devrait probablement être intégrée dans une réflexion plus large sur les lecteurs différents : sommes-nous vraiment ce lecteur caricatural que Diderot a beau jeu de manipuler à sa guise ? Oui *et* non. D'autre part, faisons la différence entre ce que Diderot ridiculise et ce qu'il nous indique d'incontestable sur le travail et le plaisir de la lecture.

4 Phrase peu claire. Montrons plus clairement qu'il y a là une intégration de la fiction dans une fiction élargie, celle de la rédaction du roman (cf. Sterne ou Proust, plus tard) qui n'est pas *la* réalité, comme on sait !

5 Toujours les glissements de sens entre les deux lecteurs : la fiction romanesque continue à exister dans le dialogue avec le personnage du lecteur auquel nous pouvons certes nous identifier, si nous le voulons ou si nous y consentons, mais que *nous ne sommes pas*. En tout cas, que nous ne sommes pas forcés d'être, que nous ne sommes peut-être plus justement parce que Diderot nous aura fait changer dans notre attitude de lecteur. D'où une réflexion possible sur *Jacques le Fataliste* comme éducation du lecteur à la liberté, comme réflexion sur cette dernière notion, sur un plan philosophique aussi bien que littéraire : on rejoint par là les nombreux développements du livre sur le fatalisme (voir le titre), le libre arbitre...

6 « Récrit », plutôt. D'autre part essayons de faire la liste de tous ceux qui, dans le roman, se trouvent, à un moment ou à un autre, en position de lecteur ou d'auditeur.

7 Expliquer les enjeux philosophiques de ce rapprochement entre la liberté du lecteur et la liberté de l'homme. Voir aussi les éventuels aspects sociaux : l'Auteur comme Maître, le Lecteur comme Serviteur ou objet passif ? À nuancer.

8 Formulation équivoque, à expliquer au moins.

9 Le mot est excessif. Il y a aussi de l'humour chez Diderot.

10 Trois termes à distinguer, expliciter et développer. Plus généralement, on aurait aimé dans ce paragraphe une organisation plus claire du raisonnement qui, cependant, est juste : commençons par exemple avec une étude de la caricature du lecteur-personnage, puis de ce que nous avons en commun avec elle et enfin de ce que nous apprenons d'elle en conquérant notre liberté (cf. certaines analyses de *Qu'est-ce que la littérature ?*, de J.-P. Sartre).

II b) Pour une lecture créative

Écouter des histoires, voilà notre incorrigible défaut : nous voulons « l'histoire du poète de Pondichéry », nous voulons voir, lire, écouter, mais sans nous « commettre » avec le livre, avec le roman, sans y entrer. Nous avons payé notre place pour voir le bouffon quémander notre intérêt, notre rire ou nos pleurs : mais voici que l'acteur descend dans la salle, que l'auteur surgit 1 du livre pour nous parler. Bien sûr, il raconte toujours l'histoire des amours de Jacques, il est toujours le bateleur de foire, le conteur à la veillée qui s'interrompt pour demander : « Qu'eussiez-vous fait à la place de Jacques ? », mais le ton a changé ; on dirait que l'auteur rêve d'un livre qui ne serait qu'un dialogue, qu'une conversation : une conversation de Diderot avec lui-même, une conversation avec le lecteur anonyme qu'il ne connaît pas, qu'il ne connaîtra jamais et qu'il invente, une conversation étrange et merveilleuse où l'on ne parlerait jamais que d'un roman virtuel : Diderot ne parle-t-il pas « des entretiens de Jacques le Fataliste et de son maître, l'ouvrage le plus important qui ait paru depuis le *Pantagruel* de maître François Rabelais, et la vie et les aventures du *Compère Mathieu* ? » Ne nous y trompons pas : c'est dans cette conversation, dans ces perpétuels échanges entre deux pôles que se trouve la véritable « intrigue » de *Jacques* ; et cela à de nombreuses reprises : quand Jacques répond au cours du récit de l'hôtesse à une question du marquis des Arcis, c'est nous qui parlons par sa bouche et Diderot par celle de l'hôtesse ; de même, lorsqu'il répond à « notre » objection sur la décence d'un petit conte licencieux, c'est aussi « notre » hypocrisie qu'il condamne ; voyons donc en Diderot le grand pourfendeur de nos habitudes, de nos préjugés littéraires, moraux et autres, saluons l'homme libre, l'homme libre qui veut le rester et nous inviter à en faire autant, l'homme qui se moque des règles du roman et de la vie. *Jacques le Fataliste*, c'est aussi l'histoire de la libération du lecteur pris « dans les fers » de tous les autres romans : il pourrait aussi bien 5 s'intituler *le Contrat littéraire* ou *De la libération du lecteur* ! C'est en effet l'absolutisme du romancier que Diderot caricature et nous pousse à renverser, tout en voulant paradoxalement détrôner le lecteur-roi. L'évolution du lecteur, pourtant se poursuit : il s'habitue à la « gymnastique » intellectuelle que lui propose Diderot, il se prend au jeu, il en tire bientôt un plaisir supérieur à celui que lui procuraient les autres romans, il aime cette « rhapsodie

insipide », ce roman-feuilleton (souvenons-nous qu'il fut publié en quatorze livraisons) où il est impossible d'écrire le « résumé des chapitres précédents » : on sent bien 6 là que Diderot a imposé un Nouveau Roman, qu'il nous est impossible de lire comme auparavant : *Jacques le Fataliste* est une expérience capitale et 7 ineffaçable dans la vie du lecteur. Mais qui est-il vraiment ce lecteur ? Est-ce nous ou le personnage de Diderot, est-ce le Maître qui écoute et qui est en quelque sorte la mémoire du récit, ou est-ce Jacques qui écoute l'hôtesse ? Tout le monde est lecteur, tout le monde est à la fois auteur et personnage : Jacques, qui raconte ses amours, tout comme le lecteur qui recompose le récit. À l'extrême, on pourrait dire que, dans *Jacques*, tous les rôles sont interchangeables : du héros au lecteur, du figurant au machiniste, de l'auteur à l'éditeur, tous forment une galaxie, un ensemble dont l'incohérence apparente cache l'unité et l'ordre profonds : soulignons cependant que cette splendide machine ne pourrait fonctionner sans nous, sans un lecteur : l'auteur ment quand il dit : « Écoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul... » ; *Jacques 10 le Fataliste* est fait pour être lu, c'est le destin « fatal » de tous les livres : Socrate a besoin d'un interlocuteur, le Maître d'un esclave, le livre de nous ! Le 11 livre n'est pas « posé » dans son autonomie : s'il se dépouille du superflu, si l'auteur ôte son masque, l'essentiel subsiste : un lecteur, un auteur, Diderot... 12 et nous ; et c'est là sans doute une ascèse salutaire, une Épuration et une Libération du roman et de ses techniques.

REMARQUES SUR II B

1 L'auteur-personnage ou Diderot ? Être bien attentif aux multiples masques de l'écrivain.

2 Hypothèse intéressante à condition de marquer qu'il s'agirait cependant toujours d'une fiction (à un premier niveau entre les deux personnages du lecteur et de l'auteur), ou d'un dialogue à travers cette fiction (à un autre niveau, entre nous et Diderot).

3 Sont-ce bien les mêmes règles ? Mieux marquer les différences entre les divers plans : littéraire, philosophique, politico-social.

4 Expliquer la double allusion (intéressante) à Rousseau et au *Contrat social*. Être toujours très explicite.

5 On change à nouveau de plan en revenant aux enjeux littéraires ; cette rupture du raisonnement est maladroite.

6 Expliquer l'allusion (un peu facile) au mouvement contemporain et à la modernité de l'œuvre en général.

7 Enfin !

8 Assimilation un peu rapide. D'autre part, y a-t-il encore des « héros » dans *Jacques* ? Plutôt des personnages, et il y a là une nuance importante.

9 Incohérence *mais* finalisée, *et* ordre *mais* brouillé. Il faut tâcher à chaque fois de faire sentir les aspects opposés et complémentaires qui font appel à notre subjectivité libre.

10 Tous ces éléments sont-ils vraiment équivalents ?

11 Obscur. À expliquer.

12 Allusions historiques totalement gratuites et injustifiées.

13 Un dernier paragraphe un peu long. D'autre part, seulement deux parties, ce qui donne un côté statique à la démonstration déjà (un peu) handicapée par certaines confusions et lacunes problématiques.

Conclusion

1 Nous voyons bien qu'à travers cette critique, cette parodie souriante et aimable du roman traditionnel, c'est toute une « éthique » du romancier, ce sont, plus généralement, tous les rapports d'un créateur avec son interlocuteur (qu'il soit auditeur, spectateur ou lecteur) que Diderot a évoqués ici. Plus même qu'une critique, les *Entretiens de Jacques le Fataliste* sont de véritables prolégomènes à toute lecture ; ils constituent une tentative révolutionnaire pour subvertir les 2 rapports du texte et du lecteur : celui-ci a bien changé ; le capharnaüm ne l'effraie plus, il lui plaît ; dans ce dialogue continu avec l'auteur et le texte, dans cette participation au récit, il a peut-être trouvé sa voie ; il ne lui reste plus qu'à inverser 3 les roles (*sic*), qu'à devenir auteur, qu'à prendre lui-même la plume : « il était 4 une fois... »

REMARQUES sur la conclusion

1 Une appréciation et des qualificatifs qui minorent un peu trop la vraie portée du livre, d'autant qu'après, on parle de subversion révolutionnaire !

2 Mot péjoratif, excessif et maladroit puisqu'on a dit d'autre part qu'il y avait une cohérence secrète de l'œuvre.

3 Orthographe : « rôles ».

4 Conclusion un peu courte par rapport aux autres paragraphes. D'autre part, les grands enjeux du devoir (littéraires, esthétiques, politiques et philosophiques) ne sont pas rappelés alors que ce serait justement le lieu de les rassembler dans une synthèse un peu audacieuse : ils avaient pourtant été bien esquissés dans le II-b.

REMARQUES GÉNÉRALES

Un devoir écrit dans une langue correcte, dans un style qui manifeste entrain et esprit, mais avec une surabondance d'expression, des fautes de goût, des opinions discutables ou maladroitement exprimées. Les grands enjeux du sujet ont été vus, mais parfois plus aperçus que traités ; ils disparaissent souvent, noyés dans un style un peu prétentieux qui irrite le lecteur. Il faut savoir écrire simplement avec plus de limpidité. De son côté, la réflexion est pertinente, mais elle devrait être plus claire et plus ferme dans l'établissement de la problématique et la progression des idées. Pour être plus convaincant, il aurait fallu en particulier mieux faire la différence entre les deux lecteurs proposés par le sujet. On aurait pu alors montrer la complexité des identités (lecteurs *et* auteurs) et la multiplicité des relations entre elles selon des contrats variables, inégaux, souvent violés.

Un PLAN en trois parties, plus dialectique qu'en deux, peut alors être proposé :

I Le lecteur dans *Jacques le Fataliste*, grand amateur d'histoires, crédule, impatient, objet de toutes les manipulations de l'auteur, des auteurs...

II Mais nous ne sommes pas ce lecteur, simple faire-valoir, compère commode inventé par Diderot qui nous apprend cependant à rompre avec lui.

III En ce sens, le livre de Diderot nous apprend à être des lecteurs plus libres face aux séductions littéraires, et cette liberté va de pair avec d'autres propositions du même auteur en matière de philosophie et de politique : *Jacques le Fataliste* est bien le livre des affranchissements et des initiatives.

Bibliographie

L'excellente introduction de P. VERNIÈRE aux éditions de l'Imprimerie nationale.

L'édition de référence est celle de S. LECOINTRE et J. LE GALLIOT, Droz, 1976.

Pour la critique :

M. ROËLENS, « Jacques le Fataliste et la critique contemporaine », dans la revue *Dix-huitième siècle*, n° 5, 1973.

E. WALTER, *Jacques le Fataliste*, coll. Poche-Critique, Hachette, 1975.

CHAPITRE 9

LE XIX^e SIÈCLE À TRAVERS MUSSET

1. LE XIX^e SIÈCLE : DU ROMANTISME AU RÉALISME PUIS À LA MODERNITÉ

1.1 QUELQUES REMARQUES GÉNÉRALES

1 Ce siècle est d'abord placé sous le signe d'une *Histoire* foisonnante et mouvementée, non seulement par la crise révolutionnaire qui l'a précédé, mais aussi par les mutations et les bouleversements qui le scandent : guerres napoléoniennes, révolutions (1830, 1848, la Commune de Paris après la guerre de 1870), et périodes troublées ou régimes multiples ; la France y fait l'expérience de plusieurs constitutions, de transitions tumultueuses où les affrontements idéologiques et sociaux se cristallisent entre une bourgeoisie victorieuse et un peuple qui prend conscience de lui-même. Mais l'Histoire est également à l'œuvre dans l'économie, les modes de vie et de pensée.

2 La philosophie qui inspire ces entreprises est une volonté de *conquérir le monde*, d'en faire l'exploration exhaustive (par la raison et l'expérience) afin de mieux l'exploiter. D'où le rôle essentiel dévolu aux sciences et aux techniques chargées à terme d'assurer le bonheur des hommes qu'il s'agira de mieux connaître, eux aussi, par de nouvelles « sciences humaines ». On peut rapprocher cette assurance encyclopédique (cf. le *Grand Larousse*) d'une littérature *réaliste*, cherchant à dire le monde dans sa diversité, sans les pudeurs et les conventions hypocrites d'un autre temps (on parlera ainsi du peuple ou des fonctions physiologiques). Mais il faut aussi insister sur la place qu'y tient le rendu de tout un grand mouvement social – montée de la bourgeoi

sie, assimilation de l'argent à une énergie (Balzac), force à venir d'un peuple exploité (Zola...) – : parfois approuvé par ces auteurs, toujours décrit avec fascination, il est souvent rapproché d'autres processus – évolution des espèces, biologie...

3 Mais le monde en progrès qui se constitue ainsi suscite d'autres réactions moins favorables et où le conservatisme n'exclut pas la révolte. La contradiction du romantisme est en effet d'être autant une protestation jeune contre tous les académismes qu'un cri contre les certitudes faciles d'une bourgeoisie (à laquelle, pourtant, appartiennent les romantiques, même s'ils en vomissent le progressisme timoré). D'où, chez eux, l'exaltation individualiste et lyrique du génie solitaire, novateur et rebelle, rejeté par une société conformiste où le scientisme menace une pratique et une foi en déclin ; d'où, aussi, des échappées vers la nature, le passé, l'ailleurs exotique et le fantastique. Cette protestation, par l'art et le rêve, contre la bêtise et la vulgarité, est enfin au départ de certaines interrogations, non plus romantiques, mais franchement modernes, naissant à la charnière du siècle, avec Baudelaire et Flaubert, suivis par Rimbaud, Mallarmé ou Lautréamont.

1.2 À PROPOS DE MUSSET (1810-1857)

Musset fait partie très jeune du groupe romantique dont les *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) orchestrent les thèmes les plus brillants : couleurs exotiques, originalité désinvolte et libre, lyrisme fantaisiste et ironique. Cette inspiration se précise et se dramatise davantage avec *Namouna* (1832) et *Rolla* (1833), où Musset fait entendre des accents douloureux. Malgré ou à cause de George Sand, le désarroi déchiré de Musset ne cessera de s'aggraver, sensible en particulier dans l'itinéraire autobiographique de *la Confession d'un enfant du siècle* (1836) et dans les poèmes des *Nuits* (1835-37). La forme théâtrale est celle qui aujourd'hui semble la plus convaincante : avec, par exemple, le mélange de badinage et de drame présent dans *les Caprices de Marianne* (1833) ou *On ne badine pas avec l'amour* (1834), avec surtout la grande pièce historique, philosophique et morale de *Lorenzaccio* (1834) : autant d'ouvrages non représentés à l'époque en raison d'une déception d'auteur

– les deux recueils d'*Un spectacle dans un fauteuil* (1832 et 34) après *la Nuit vénitienne* (1830) – mais aussi en vertu d'un choix de Musset lui-même.

2. LE SUJET

▲ Commenter cette appréciation de *Lorenzaccio* donnée par Théophile Gautier dans son *Histoire de l'art dramatique en France* (1839) : « Une admirable étude dramatique qu'aucun maître ne désavouerait, une magnifique étude philosophique, d'un comique terrible et douloureux. »

2.1 COMMENT ABORDER LE SUJET ?

LA FORMULATION

a) On peut d'abord être attentif à l'origine de la citation choisie : Théophile Gautier, le chantre du romantisme, qui, quelques années à peine après la parution de l'œuvre, la considère déjà comme une étape importante du romantisme théâtral, ou même de l'art dramatique en général. On peut donc s'interroger sur le lien entre *Lorenzaccio* (le personnage, mais aussi la pièce tout entière) et le paysage imaginaire, intellectuel du romantisme, ses valeurs, ses curiosités, ses impasses...

b) Si l'on met à part les qualificatifs élogieux, plusieurs mots importants méritent d'être mis en relief :

- **étude**, d'abord, répété à deux reprises, avec en particulier les valeurs « scientifique » et artistique qu'il faudra mettre en valeur, justifier dès le début du devoir : portrait d'un caractère, mais aussi exploration très ample de toutes les possibilités d'une forme ou d'une question intellectuelle.

- **dramatique**, ensuite, adjectif qui nous amène à réfléchir sur la théâtralité de l'œuvre, son inscription dans l'histoire du théâtre (souvenirs et refus) et sa nouveauté. Il faudra insister aussi sur les

diverses dimensions du spectacle que cette pièce, paradoxalement destinée à rester texte, sait offrir : aspects multiples d'un nombre très important de personnages, décors, lieux, effets de mise en scène suggérés ou indiqués... ;

c) Le surprenant adjectif **philosophique**, utilisé par Gautier nous invite à chercher le lien entre une forme théâtrale et la recherche d'une sagesse ou d'une vérité (notamment sur les divers plans de la politique et de la morale visés dans l'œuvre). Peut-on alors parler d'une philosophie de Musset et quelles en sont les valeurs et les impératifs, les questions, surtout ? Tout cela est-il lié à des philosophies constituées dont on pourrait retrouver l'inspiration dans *Lorenzaccio* ?

d) Gautier nous parle enfin du **comique terrible et douloureux** de l'œuvre, et il nous faudra alors montrer en quel sens ce comique est issu directement de l'expérience dramatique et du questionnement philosophique, en quel sens, aussi, un comique peut être qualifié par des adjectifs qui semblent si contradictoires avec son essence propre : on se souvient d'Aristote évoquant la terreur à propos de la tragédie.

DANS LA PERSPECTIVE D'UN PLAN

On peut considérer que les quatre points précédemment dégagés du jugement proposé vont constituer l'armature du devoir. Cela à condition, bien sûr, de ne pas les juxtaposer gratuitement et sans progrès ; d'où la nécessité de montrer comment et pourquoi le drame est philosophique, comment la philosophie ne pouvait être représentée que dramatiquement, comment enfin le comique n'est pas ici l'inverse du drame, mais une de ses faces indispensables, pourquoi il est même un aboutissement.

PLAN

I L'étude dramatique :

- a) un espace dramatique riche et animé,
- b) un personnage multiple et fracturé.

II L'étude philosophique :

- a) la question de l'identité,

b) le spectacle du monde : morale et absurde.

III Un comique terrible et douloureux :

a) rire et pleurer,

b) un désespoir surmonté ?

PLAN DÉTAILLÉ

I L'étude dramatique

I a) *Un espace dramatique riche et animé*

Fidèle à la poétique théâtrale du romantisme, Musset propose une action savamment éclatée dans une multiplicité de lieux, de décors, de temporalités entrecroisées. Mais cette virtuosité n'est pas gratuite, elle est au service de l'intérêt et de la tension dramatiques.

I b) *Un personnage multiple et fracturé*

Au centre de l'intrigue, un personnage fascinant retient notre regard. Lorenzaccio, grâce à une profonde étude psychologique, réunit tous les contrastes moraux et psychologiques : il est le débauché et l'idéaliste, l'homme d'action et le désespéré, le traître et le héros...

II L'étude philosophique

II a) *La question de l'identité*

Ce qui est en cause dans ce personnage, c'est d'abord son unité, déchirée par les contradictions où il se perd et par l'échec moral et existentiel qu'il subit. Cet échec est aussi celui de l'action politique et de l'engagement dans un monde désespérant.

II b) *Le spectacle du monde : morale et absurde*

Il faut alors passer du regard de Lorenzaccio aux êtres et aux choses qui l'entourent. On y découvre une diversité surprenante, capable de donner le vertige. Musset cependant, malgré le découragement et la nausée qui saisissent son personnage, sait prendre parti dans sa description.

III Un comique terrible et douloureux

III a) *Rire et pleurer*

La qualité de cette œuvre résulte en outre de la diversité de ton qu'on y trouve : si *Lorenzaccio* est une pièce noire et dramatique, elle rebondit

souvent sur des passages burlesques et ironiques où se crée une complicité souriante avec le lecteur-spectateur, non contradictoire avec l'émotion.

III b) *Un désespoir surmonté ?*

Ce rire traduit enfin une forme d'amertume et d'humour terribles qui sont aussi ceux de Lorenzaccio vis-à-vis de lui-même. Doit-on y voir une victoire sur le désespoir fondamental du personnage ?

Bibliographie

Essentiellement les travaux de Bernard MASSON :

– son édition critique de l'œuvre, Imprimerie nationale, 1978 ;

– ses analyses :

Lorenzaccio ou la difficulté d'être, Minard, 1962 ;

Musset et le théâtre intérieur, nouvelles recherches sur Lorenzaccio, Armand Colin, 1974 ;

Musset et son double, lecture de Lorenzaccio, Minard, 1978.

Voir aussi deux numéros de revue :

– *Revue des sciences humaines* (n° 108, 1962) ;

– Le colloque Musset dans la *Revue de la Société des études romantiques*, 1978.

CHAPITRE 10

LE XX^e SIÈCLE À TRAVERS GIONO

1. LE XX^e SIÈCLE : LA LITTÉRATURE EN QUESTION

1.1 QUELQUES REMARQUES GÉNÉRALES

1 Pour commencer, on insistera sur la difficulté de mettre en perspective le passé proche, d'y découvrir des cohérences et des mouvements clairs, encore plus d'établir une hiérarchie des valeurs peu intéressante. La multiplicité des bouleversements intellectuels et esthétiques, en relation avec une histoire agitée et désormais mondiale : tout contribue à l'impression d'une *diversité* infinie. L'unité qui se fait jour est alors, paradoxalement, la volonté de faire œuvre *personnelle*, même et surtout lorsqu'on appartient à une école ou à une famille d'esprits assez unie : le surréalisme insiste par exemple sur la liberté sous toutes ses formes, politique, sociale, intellectuelle, artistique, sensuelle. De même, le Nouveau Roman correspond plus à des sympathies qu'à un groupe discipliné et homogène. Ce qui n'empêche pas, en revanche, l'existence de solidarités, de réseaux d'amitié, de groupes de pression.

2 Malgré ce foisonnement, quelques constantes peuvent être définies :

- L'importance des *questions politiques* au sens large est indiscutable : des écrivains patriotes du début du siècle jusqu'à Genet, en passant par R. Rolland, les écrivains communistes, Camus, Sartre, mais aussi Gide et Bernanos, tous « s'engagent »...

- On ne doit pas oublier non plus des œuvres de qualité qui continuent à exploiter les voies ouvertes par les grands créateurs du XIX^e siècle : Roger Martin du Gard, François Mauriac ou Marguerite Yourcenar pour

les romanciers, Claudel ou Saint- John Perse chez les poètes, peuvent être les représentants de ce classicisme de notre temps.

- Mais d'autres, probablement aussi nombreux parmi les auteurs marquants ou « intéressants », préfèrent *jouer* avec ces formes héritées, jongler avec elles et les mettre en question : ce second degré ironique déplace alors l'enjeu littéraire vers une complicité créative avec le lecteur, installe une littérature du jeu et de la connivence (Cocteau, Giraudoux, Marcel Aymé...).

- Et ce jeu mène lui-même très logiquement à un approfondissement conscient des possibilités du langage, de la littérature et des formes esthétiques, surtout lorsqu'on les interroge sans concession dans un travail des mots toujours repris : après Baudelaire, Flaubert et Rimbaud, c'est ce qui fait sans doute la démarche commune d'auteurs comme Proust, Céline, comme les écrivains du Nouveau Roman, les poètes comme Char ou Ponge.

1.2 À PROPOS DE GIONO (1895-1970)

À l'écart des courants constitués, l'œuvre de cet auteur est marquée dans un premier temps par l'exaltation d'une grande nature inspirée et animiste, avec aussi un enracinement qui n'a rien de folklorique dans cette montagne de Manosque dont Giono fut le chantre : on le retrouve dans *Colline* et *Un de Baumugnes* (1929), *Regain* (1930), *le Grand troupeau* (1931), *le Serpent d'étoiles* (1931), *le Chant du monde* (1934), *Que ma joie demeure* (1935), *les Vraies richesses* (1936), *Batailles dans la montagne* (1937).

Vient ensuite la période où Giono est conduit à prendre des attitudes pacifistes qui lui vaudront certains ennuis, mais cet intermède politique est moins important que l'incontestable changement de manière, sensible dans *Noé* (1948), ou dans la concision élégante et stendhalienne de *Un roi sans divertissement* (1947), du *Hussard sur le toit* (1951), et dans *Deux cavaliers de l'orage* (1965). L'unité de la démarche est assurée cependant, chez Giono, par un sens poétique qui met en scène la nature et les êtres, sur un théâtre qu'on peut qualifier de baroque.

2. LE SUJET

▲ En quel sens peut-on dire que Giono est un romancier baroque ?

2.1 COMMENT ABORDER LE SUJET ?

LA FORMULATION

a) Il ne faut pas être surpris de l'adjectif « baroque » dont la définition doit être précisée (voir aussi le chap. II pour l'étymologie).

- *Historiquement*, le Baroque correspond à une période de durée variable qui commence à la fin de la Renaissance, en un moment de *vertige* social, politique, religieux, scientifique, au moment, aussi, où se développe une contre-offensive catholique en Europe, avec des effets théologiques *et* artistiques. Cette esthétique naît dans l'Italie du dernier Michel-Ange puis, bien plus tard, du Bernin, mais on retrouve son influence dans toute l'Europe et dans tous les arts avec des noms comme ceux de Góngora (le poète) ou de Churriguera (l'architecte) en Espagne, de Rubens en peinture, ou d'Arcimboldo avant lui ; de Maurice Scève, de Théophile de Viau et de Saint-Amant, du premier Corneille dans la littérature française. La période est en revanche très difficile à arrêter, pour son autre extrémité, puisqu'elle va jusqu'à l'esthétique classique dans notre pays alors qu'elle se poursuit, ailleurs, loin dans le XVIII^e siècle...

On doit signaler enfin que cette époque de l'histoire de l'art ne fut reconnue à part entière que vers la fin du siècle dernier, qui en fit autre chose qu'une décadence de l'art renaissant.

- Mais l'adjectif « baroque » désigne également une de ces tendances éternelles de l'art que connaîtrait, selon certains critiques, chaque jeu de formes particulier dans son épanouissement, avec des stades archaïque, classique et baroque, ce dernier mot marquant l'*exubérance somptueuse et inquiète* qui succède à l'ordre mesuré des classicismes. Achèvement, dégénérescence ?

- On en vient alors, *esthétiquement*, à définir le Baroque par des caractéristiques artistiques plutôt que chronologiques. Traditionnellement, ce seraient par exemple des formes *ondulantes* suscitant le sentiment d'un certain *déséquilibre*, les *métamorphoses* surprenantes, les *jeux* de mots, de perspective, de lumière, de théâtre.

b) La difficulté est donc de relier une période de l'art (ou un jeu formel très particulier) à un auteur qui en paraît, au premier abord, bien éloigné. D'abord pour des raisons chronologiques évidentes, ensuite en raison de l'idée que l'on se fait de son œuvre où l'on voit plus le peintre d'une nature vivante que l'amateur de raffinements précieux. Il faut donc, pour traiter le sujet, rejeter deux préjugés, sur Giono et sur le Baroque, et considérer qu'il y a, dans le Baroque, des images saisissantes et vastes, une ampleur qui permettent d'éclairer d'un jour particulier la poésie de Giono, moins réaliste et simple qu'on ne le pense, éprise de mythologies, de bizarreries évocatrices, de récits fabuleux et d'images magiques. L'anachronisme apparent recouvre dans ces conditions une vérité forte sur un auteur dont l'originalité signalée plus haut peut être comprise comme un baroque contemporain (où inclure alors d'autres noms ?).

DANS LA PERSPECTIVE D'UN PLAN

- On peut commencer le devoir en interrogeant les éléments matériels des textes de Giono et se demander si les inflexions contournées et mystérieuses de ses récits, les images saisissantes de ses descriptions peuvent rappeler les œuvres baroques. Mais on peut aussi inverser la question et chercher productivement Giono en partant du Baroque : en se demandant donc si les éléments essentiels de cette esthétique (métamorphoses, déséquilibres et excès, alliances surprenantes...), si ses interrogations peuvent être retrouvées chez l'auteur du *Chant du monde* et d'*Un roi sans divertissement*.

- Une démarche complète et probante devra concilier les deux façons de voir et surtout assurer le progrès de la démonstration en montrant qu'il n'y a pas, dans ce rapprochement, une idée gratuite ou une simple coïncidence, mais une connivence profonde, une analogie, ou plutôt une filiation qui permet de comprendre la poétique « gionesque », sa diversité

surprenante, ses renouvellements. Les deux poétiques ne sont-elles pas, par exemple, toutes deux telluriques ?

PLAN

I Surprendre et charmer :

- a) un récit étrange : les jeux de l'intrigue,
- b) des images insolites : une fête de l'imagination.

II Alliances violentes et singulières :

- a) métamorphoses,
- b) un opéra d'outrances.

III Une somme de vertiges :

- a) l'intensité des sentiments,
- b) jeux de regards.

2.2 LA RÉDACTION

Introduction

Lire les romans de Giono, c'est d'abord découvrir une profusion de sensations, de couleurs et de mots qui est comme la trame de cette œuvre, qui en fait l'unité au-delà des ruptures de manières : dans les paysages et les âmes, on trouve une richesse à décourager l'analyse, où l'on pourrait cependant ne voir qu'un assemblage génial mais arbitraire. Ainsi, pour cette poétique romanesque, on en viendrait facilement à refuser un autre ressort que la fantaisie et l'invention pures : en fait, la définition de cet art semblerait impossible. Mais n'avons-nous pas ici même la difficulté qui surgit dès qu'on approche d'une œuvre d'art baroque ? Il est vrai que faire appel aux notions de liberté, de fluidité ou de diversité reste insuffisant, et que la notion de baroque est fort ardue à cerner dans ses déséquilibres mobiles, dans ses métamorphoses théâtrales et miroitantes. Dans les romans de Giono, on a cependant une profonde variété, une abondance narrative et sensuelle qui correspondrait bien à la richesse du Baroque, selon un terme qui revient volontiers sous sa plume. Mais la similitude ne s'arrête pas à ces correspondances superficielles ; elle n'est

pas non plus pur artifice puisque Giono est intimement lié à cette période de l'art, qu'il en aime les peintres, qu'il en connaît les principes artistiques. Il faudra donc essayer de montrer comment il reprend les procédés du Baroque et ses images, pourquoi il en a les vertiges et les ambitions, comment enfin tout cela vient trouver sa place dans un récit qui use d'une écriture moderne tout en conservant le regard esthétique d'une époque ancienne.

I Surprendre et charmer

I a) *Un récit étrange : les jeux de l'intrigue*

Giono s'impose à nous grâce à la part d'étrangeté qui entre dans son écriture ; il nous surprend, nous heurte parfois. Et s'il nous arrête, c'est sa façon de raconter, de conter : le lecteur doit abandonner ici le goût de la narration linéaire, où tout est dit et où l'on partage confortablement l'omniscience du narrateur : il y a souvent des trous, des lacunes, des personnages qui interviennent ou disparaissent de façon incompréhensible, des psychologies, semble-t-il, incohérentes, des évolutions brusques, des épisodes qui sont passés sous silence et dont l'absence nous force à reconstituer une suite logique mise en péril ; il y a des inflexions du récit qui le rendent déconcertant, une ligne brisée ou synopée, ponctuée de retours en arrière, de digressions, d'anticipations : Giono, romancier « bizarre » à tout le moins ! Bien sûr, dans *Un roi sans divertissement*, on trouve dans la première partie des éléments qui résultent de la nécessité de créer, puis de préserver, le suspens d'une intrigue policière : notre ignorance fait partie des règles du jeu. Mais alors, pourquoi nous avoir parlé de M.V. dès la deuxième page du roman ? Et d'ailleurs, pourquoi nous refuser de compléter ce V. énigmatique ? Notre attente est donc déçue d'autant que nous ne sommes, en fait, qu'au premier tiers du roman lorsqu'elle se dissipe : où veut en venir le narrateur ? Le roman bifurque dès lors d'une façon très baroque, ondulante et méandreuse à la manière des lignes architecturales de ce temps-là, dans le goût des sculptures du Bernin, le roman change de genre : il devient moral, a-t-on dit, mais, surtout, le récit de la chasse à l'assassin devient celui de la contamination du justicier chasseur par son

coupable. Et encore tout cela ne se révèle-t-il que progressivement, ou, plus exactement, au coup par coup : l'interprétation des épisodes que Giono nous présente ne nous est pas clairement donnée par une préparation explicite ; c'est que le lecteur doit deviner, être intuitif, retrouver (inventer) les chaînons absents, les morceaux manquant à la mosaïque : les dernières phrases lui offriront la clef d'une porte qu'il doit déjà avoir ouverte. Le jeu consiste alors pour nous à repérer les indices, le sens sous-jacent, lentement infusé dans le récit et qui s'achève lorsque la dernière ligne vient compléter le titre et lui donner son sens plein : le « fin mot » n'est plus, dès lors, qu'une confirmation – à moins qu'ici encore, on ne nous ait frustrés, qu'on ne nous ait refusé les indices et qu'on se plaise à nous les apporter après, c'est-à-dire trop tard pour que l'éclairage ne se fasse pas à rebours comme avec ce personnage demandant bien tard : « Vous ai-je dit que j'étais bossu ? » Il y a là plus que le plaisir du conteur jouant avec son auditoire, plus qu'une pédagogie de l'écoute ou de la lecture : par des écarts dans le récit, des obscurités qui surgissent aussi bien dans l'interprétation d'une conduite que dans l'emploi d'un mot ou la syntaxe d'une phrase, par des mots rares, techniques, inventés ou déplacés, des phrases rompues, où l'enchaînement du raisonnement se fait mal, Giono montre une volonté de n'être pas immédiatement accessible, de jouer, à la façon baroque, sur le charme de ce qui est, au sens fort, une intrigue !

I b) *Des images insolites : une fête de l'imagination*

Mais l'insolite vient aussi jouer dans les images proposées : les rapprochements inattendus s'y multiplient et associent, dans une conjonction curieuse entre le Baroque et le Surréalisme, des objets aussi éloignés que possible les uns des autres : c'est la vision de sangliers sortant du métro, c'est l'arbre et le chiffre peints au minium dans *Un roi* ; mais sur ce chiffre lui-même vient jouer une seconde métaphore qui déborde le frêne pour envahir la forêt : « M 312 n'est pas en reste. Lui, ce sont des aumusses qu'il se met ; des soutanes de miel, des jupons d'évêque, des étoles couvertes de blasons et de rois de cartes. Les mélèzes se couvrent de capuchons et de limousines en peaux de marmottes, les érables se guêtrent de houseaux rouges, enfilent des

pantalons de zouave... » Ailleurs encore, ce serait l'enfant qui s'ouvre comme une pêche, ou dans *Colline*, le crapaud-homme : « son ventre est plein de chenilles, et c'est un homme ». On comprend mieux, dès lors, la qualité de merveilleux présente chez Giono : il naît, ce merveilleux, de ces rencontres apparemment fortuites et pourtant très exactes (au point d'en paraître parfois mythologiques), et qui font appel à tous les registres enchevêtrés : l'humain, le végétal, l'animal comme l'inanimé s'y répondent. Souvent même, l'interférence aboutira à la création d'une chimère étonnante, comme dans *Un roi*, où le loup devient une oreille comme un entonnoir embouché « dans les queues d'un paquet de mille vipères grosses comme le bras » ; dans *Noé* aussi, où c'est le romancier lui-même qui évolue dans un monde protéiforme : la varlope du menuisier lui traverse le ventre, ses cheveux rouges lui frottent le nez, la pelle du cantonnier lui jette du gravier à travers la poitrine, les chiens se déchirent sur ses cuisses et il sent le combiné du téléphone qui se tord « comme » une truite dans son dernier spasme. Non, Giono ne dit pas « comme », il n'associe pas, il unit par l'asyndète ; l'image ici ne sert pas simplement à préciser une qualité ou une saveur, elle est aussi un tremplin pour l'imagination qui décèle les rapports inconnus, les réseaux qui parcourent le monde, unissent l'hétérogène, bouleversent les catégories, les classifications : un mammifère et un poisson, un arbre et un vêtement. À la manière d'Arcimboldo, le peintre baroque qui peignait des visages avec des fleurs, des fruits ou des livres, Giono fait une fumée avec de molles pattes d'ours, des ruisseaux avec des fleurs de givre, un cheval avec une barque « amarrée de proue et qui talonne de la poupe dans un grand courant ». En fait, la vision impossible, incroyable, ne devient-elle pas l'élément narratif primordial d'un roman ? Un hêtre et un cadavre, un hussard franchissant un col des Alpes : certes, nous ne sommes pas dans le registre de la métaphore proprement dite ; nous conservons pourtant dans l'esprit ces mariages improbables qui donnent aux romans entiers leur charme magique et les installent dans un climat magique qui fait penser à Théophile de Viau ou à Tristan L'Hermite. Magie, disions-nous et peut-être folie dans la mesure où il n'est plus question d'avoir avec l'univers des relations usuelles : on part à la découverte à ses risques et périls, avec parfois, au bout, les malheurs, l'angoisse, l'exclusion hors de la société des hommes, la mort pour celui

qui a compris et déchiffré le mystère, comme Langlois, qui a saisi le sens du labyrinthe de buis qu'il a construit. Labyrinthes, chimères, formes évanescentes et mobiles, apparences illusoires qui désarçonnent la raison, ébahissent le bon sens, voilà bien les ouvertures baroques sur un monde dont l'étrangeté inépuisable fascine le regard : « Cette virtuosité de beauté hypnotisait comme l'œil des serpents ou le sang des oies sauvages sur la neige. »

II Alliances violentes et singulières

II a) *Métamorphoses*

Au cœur de ces couleurs et de ces formes oniriques s'organisent pourtant des systèmes de figures, dominants et cohérents. C'est ainsi qu'on retrouvera chez Giono ces métaphores minérales qu'on a pu découvrir (Gérard Genette) dans la poésie française du Baroque, et qui transmutent le vivant en pierres, en métaux, en montagnes, en perles, en bijoux. Premier modèle, l'insecte en qui se perpétue ce paradoxe, et dont l'image domine plusieurs romans : c'est le scarabée emblème du *Chant du monde*, du *Serpent d'étoiles*, celui auquel ressemble encore le cabriolet du procureur royal d'*Un roi* – c'est ce pullulement vital qui sort de l'inanimé, passant du bleu de la lame d'un couteau au roux de la brique, chevaliers en armure à la fois « longs comme des tuyaux de pipe » et regardant autour d'eux « avec leurs gros yeux de cristal ». Ils sont métal et passent à la forge : la terre qui, elle-même, « se tord dans son ombre comme la pâte de fer dans le feu », frappe « avec de gros marteaux de joie sur la cuirasse de leur crâne ». Les métaux ne forment donc pas ici un domaine à part, réservé, ils s'intègrent à une poétique de l'antithèse entre le vivant et le pétrifié à moins que le métal ne soit déjà animé et vivant... Voici par exemple comment Giono nous parle du printemps qui vient : « saison grise, pâtures en poil de renard, neige en coquille d'œuf [...] des coups de soleil fous couleur d'huile, des vents en tôles de fer-blanc ». Voilà ensuite son jardin de Marseille dans *Noé* : « ce hérissément de fers bourgeonneux et tordus, ces plaques de tôles déchirées, ces volutes entrelacées, ces agaves noirs, profonds comme des bols à bijoux ». Dans le *Chant du monde*, on aura un fleuve – herbe

d'argent, le feuillage d'or d'un incendie ou ce plumage des houldres du pays Rebeillard qui sont « en jaquette couleur de fer avec une cravate d'or ». L'or en effet reste ici le métal royal ; c'est lui qu'on file chez la brodeuse d'*Un roi*, c'est déjà lui qu'on trouvait en abondance sur le corps de la vieille altière du Poète de *la famille* : elle était vêtue « de bijoux d'or, car c'était des bijoux larges comme des plaques de cuirasse ; je sais maintenant qu'un de mes cousins les lui fabriquait spécialement à son usage en martelant plusieurs bijoux naturels ensemble. L'important était la surface d'or... ») et Giono nous décrit l'oiseau fantastique qui se dessine sous les impacts bruts des coups de marteau, sans oublier la bague en fer et ce bracelet dont l'agrafe « était une énorme fleur baroque, peinte avec quatre améthystes en larmes appointées en croix autour d'une améthyste ronde ». Mais si l'oiseau d'or et la fleur sertie sont figés, ce silence hiératique lui-même ne signifie rien : le métal ou la pierre sont loin d'être seulement des images de mort : la caverne de sel au bord du fleuve d'Antonio est éclairée par « de longues chandelles de cristal vivantes » ; Antonio lui-même n'est-il pas « la bouche d'or » ? Ainsi l'homme même peut devenir métal ou pierre : c'est le personnage Saucisse à la « bouche de cuivre », qui a vécu « entre des enclumes et des marteaux de toutes sortes », c'est Langlois et son uniforme luisant, c'est enfin Madame Tim, cette « femme de marbre bleuté » : en fait, il n'y a pas de limite à ces échanges généralisés, à ces métamorphoses infinies et fuyantes, à ce vertige des qualités et des sensations qui rappelle indiscutablement les décors inquiétants et beaux des palais baroques, le mystère des fresques et des tableaux, des « trompe-l'œil » répandus à foison...

II b) *Un opéra d'outrances*

Cela ne veut pas dire que la poétique de Giono comble les distances : elle vit au contraire des symétries, des contrastes et des oppositions ; comme dans le Baroque, il ne s'agit pas vraiment, pas seulement, d'intégrer la variété dans un vitalisme plein d'âmes, il faut encore accuser les oppositions : opposition entre nous et « l'âme d'un porphyre ou d'un onyx », opposition du naturel et de l'artificiel rapprochés : c'est la conque d'herbe devenue « cratère de bronze autour duquel montent la

garde [...] les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre... entremêlant les tiaras, les bonnets, les casques, les jupes, les chairs peintes, les pans brodés, les feuillages d'automne... » (avec cette thématique du vêtement constamment présente dans *Un roi*) ; oppositions multiples, du dehors et du dedans, du plein air et de la maison, avec ces « salles de la forêt » où s'allument les érables de *Que ma joie demeure*, aux couloirs, piliers et voûtes éclairées. C'est ainsi qu'on aboutit à une sorte de structure tendue et affrontée de l'imaginaire, très facile à joindre au paroxysme émotionnel qui fait la force du Baroque : cette structure triomphera dans la vision des temps noirs de la neige, ou mieux, dans le « four blanc d'une neige en feu », dans le mariage encore du volcan et du glacier qui constitue Mme Tim (et qui l'explique). L'envoûtement des romans de Giono naît pour une grande part de ces alliances saisissantes : le sang et la neige, le rouge et le blanc, le tissu écossais d'une jupe de femme. Ainsi un monde spectaculaire se bâtit à partir de deux pôles antagonistes, attirés l'un par l'autre ; et si l'on aborde le domaine des psychologies, cela s'exprimera dans le mélange des genres poussé jusqu'à une emphase qui explique certaines accusations de mauvais goût portées contre Giono comme elles ont pu l'être contre le Baroque, ses caricatures, ses travestissements, ses transgressions : ne trouve-t-on pas chez Giono le grotesque intermittent de Saucisse, du procureur ventru et des villageois, rompant avec le pathétique sombre de la trame d'*Un roi*, le confort intime du ménage de Langlois et la violence de son suicide ? En cela, Giono respecte parfaitement son programme : il écrit bien l'opéra-bouffe qu'il prétend (et il faut se souvenir que ce fut bien le Baroque qui inventa l'opéra). Giono, avec la musique particulière de sa langue et de ses images obtient en effet un mélange de tragique, de comique et d'émotion qui est plus qu'une tonalité spéciale, qui constitue en fait la tension première du roman, sa dynamique morale et narrative – avec des ruptures insolites entre le sérieux et le cocasse, avec aussi l'irruption d'éléments monstrueux qui tranchent avec l'ordre habituel des choses. N'est-ce pas Giono qui écrit lui-même : « Je manque totalement d'esprit critique. Mes compositions sont monstrueuses et c'est le monstrueux qui m'attire. Pourquoi ne pas lâcher la bride et faire de nécessité vertu ? » La violence, l'excès, la démesure, qualités bien baroques si l'on se souvient du goût des artistes de l'époque pour le

délirant ou le colossal, s'opposeront à la tendresse et à la douceur : voilà une des raisons de la « cruauté » de Giono, des crimes, des batailles qu'on trouve dans ses livres, des descriptions de « mauvais goût » parfois ; c'est le thème des *Deux cavaliers de l'orage* qui vivent d'une recherche de l'intensité, dans la beauté des paons tout d'abord, puis dans les bagarres et les combats à mort ; c'est aussi et surtout le sens d'*Un roi* : une cruauté de carnassier qui va de soi, qui s'insinue dans tous les hommes et qui force, en définitive, celui qui la sent monter en lui, « à se supprimer lui-même, dit Giono, pour supprimer la cruauté ». C'est que le Baroque conduit en fait à une impasse, à une outrance et à une mort : pour échapper à l'ennui, à l'ordre ou au banal, parce qu'il est issu aussi d'une époque de troubles et de vertiges (religieux, politiques, intellectuels), le Baroque invente les contrastes et les exacerbe, c'est le sens même du divertissement dont reparlera Pascal : et lorsqu'il ne se résorbe pas dans le classique, c'est dans une explosion létale qu'il trouve son accomplissement vrai et inéluctable.

III Une somme de vertiges

III a) *L'intensité des sentiments*

On a découvert plus haut l'amorce d'une thématique du sang ; au milieu d'un paysage uniformément gris et minéral, c'est d'abord une couleur qui éclate : le rouge, mais un rouge violent prenant bien cette valeur baroque que Giono dans son scénario pour *Un roi* voulait attacher à son groom écarlate. On peut y voir la catégorie du vivant qui détonne dans les neiges, « les gneiss, les porphyres, les grès, les schistes pourris, les horizons entièrement fermés de roches acérées ». Mais c'est aussi la rupture d'une harmonie ambiante : « La porte doit s'ouvrir sur une harmonie de couleurs, très exactes et très étudiées [...]. Rien de baroque. Tout cela est au contraire classique. Le groom seul doit être l'élément baroque. » Le rouge-sang, on l'a aussi avec les rousseurs violentes d'une chevelure ou les flammes d'un incendie, avec surtout, dans *Un roi*, l'élément très baroquement macabre d'un corps sans tête (comme dans certain récit de *la Vie de Rancé* de Chateaubriand se référant à cette époque) : celui, en l'occurrence de l'oie qui saigne sur la neige et

annonce la fin de Langlois ; le sang et l'oie : il y a dans ce registre métaphorique le résumé d'une poétique de l'excès et du paroxysme qui va jusqu'à la limite du grand-guignol. C'est que Giono ne se soucie pas de pudeur ou de convenance : une bonne part de ce qu'il écrit peut être considérée comme un péché contre les normes, un blasphème bizarre : souvenons-nous par exemple du passage sur le « foie » dans le *Hussard* ou de ceux sur les couleurs des cholériques. En cela Giono rejoint bien l'esthétique du plasticien baroque qui outre les couleurs, les attitudes, les sentiments et les dimensions, qui veut la grandeur et l'intensité jusqu'à la caricature énorme : « Et les arbres à travers lesquels nous passons, comme un obus [...], je les vois antédiluviens ; vraiment de très *grand format* dans toutes les directions ; dans l'étrange et le colossal », tels des statues de Bomarzo, formes mythologiques sculptées dans les rochers d'un jardin. Mais cela donnera aussi des personnages fous d'orgueil, fous de plaisir ou de peine, fous de courage ou fous de peur : l'homme rejoint ainsi l'inhumain par la passion : c'est la définition même du héros et l'on pense à certains Saint-Sébastien baroques, à certaines saintes en extase, mi-dolentes, mi-langouereuses... Quant au romancier, c'est sa folie des sensations qui le transporte et le fait voyager au cœur du végétal et dans la pierre : « Je me promenais dans les vastes espaces moléculaires d'un porphyre [...] ; je vois et j'entends avec une sorte de microscope, avec également un micro-téléphone qui m'apporte, dans le tumulte des bruits humains multipliés, le crachement de chat surpris du vent d'un monde à mille dimensions. » Les personnages de Giono et celui même du narrateur de *Noé*, ne sauraient donc être communs, faire partie des vies banales : comme leur créateur, ils vivent dans l'excès, et les contraires qu'ils incarnent s'attirent comme des pôles magnétiques : « le matelot fuégien de deux mètres de haut » et « Empereur Jules, fragment d'homme, crapaud à moignons », s'entendent et « se vautrent de compagnie » dans la pelouse de la résidence. Autour d'eux, c'est l'harmonie des médiocres, mais, en eux, ce sont les extrêmes qui se rejoignent et s'accordent dans la violence de leur réunion, dans l'écart qui les sépare.

III b) *Jeux de regards*

Il reste pourtant à expliquer la création de ces mille dimensions dans l'univers de Giono, la naissance de ces antithèses : sans doute faudrait-il en chercher une des sources dans le regard posé par lui sur le monde et dans les jeux de lumière, de vision, de perspective, de relief ou d'aplatissement qui le modifient, rappelant au passage les machineries et les décors, les jeux d'optique chers au Baroque. Ici encore, c'est l'opposition qui semble la figure fondamentale, les binômes antithétiques du clair et de l'obscur, du jour et de la nuit dont la succession et le combat baroque se marquent sur toutes choses : lueurs blanches et lueurs sombres, décors à la Rembrandt propices aux malfaisances de Don Juan, ombres et éclairages, Manosque la blanche ou *Napoli senza sole*, qui se rejoignent parfois, comme dans cette vision de Noé où la gare de Marseille devient un « soleil noir », entre Durer et Hugo. N'en concluons pourtant pas que le tableau se débâte uniquement entre le noir et le blanc : nous avons vu les assemblages violents de rose et de vert, de violet et d'or ; en fait, tout part du prisme transparent où la lumière se décompose en couleurs antagonistes : « À chaque instant, je suis jeté contre une sorte de cristallisation minérale, en vert, avec le jeu des prismes et des lumières dans une inhumaine froideur tellurique. » C'est au fond de ce prisme que prennent naissance l'écriture comme la vie, et la sensualité même part de cette origine, « cette sensualité qui faisait de moi une goutte d'eau traversée de soleil, traversée des formes et des couleurs du monde, portant en vérité comme la goutte d'eau, la forme, la couleur, le son, le sens marqué dans ma chair ». Les jeux savants du regard peuvent dès lors aboutir au miroir de l'eau et de la glace dont on sait la faveur qu'ils recueillirent aux temps baroques : ils multiplient les images, les effigies et les visages, les face à face entre deux versions d'un même objet, la mise en abyme d'un regard en étages comme on peut la trouver dans *Un roi* : les villageois regardent Saucisse qui fixe Delphine guettant la venue d'un colporteur. Toutes ces visions font foisonner le monde, lui donnent toutes les apparences ou, si l'on veut, les lui enlèvent toutes : vision plurielle, réfractée qui aboutit à ce réalisme magique par lequel Giono définit lui-même son œuvre. Grâce à son regard, le monde et l'espace prennent une ampleur infinie, et le Baroque montre ainsi toute sa modernité : similitudes fortuites ou rapprochements révélateurs entre deux époques de bouleversements et d'interrogations ? Toujours est-il

que les références les mieux assurées basculent, comme dans *Batailles dans la montagne*, sans que l'anarchie s'instaure : c'est qu'il subsiste un regard qui, par bien des aspects, peut nous rappeler celui porté sur une de ces images baroques réunissant en leur centre les éléments épars d'un espace éclaté. Qui ne sait pas regarder interprète le dessin comme un délire absurde ; qui le comprend, reconstitue la figure déformée à laquelle le charme de l'énigme, de l'incertitude, de la recréation, ajoute une dimension de plus. D'où cette constante modification des apparences, prêtes à tous les renversements : Giono échange les couleurs, « le poète est comme le teinturier », il solidifie le fluide, liquéfie une montagne, ou encore superpose le corps d'une jeune fille et le visage de sa grand-mère : sans arrêt, notre romancier joue donc avec les surfaces, avec les volumes, il déguise et travestit, il triche avec une réalité dont il retient pour les intégrer à sa création les éléments les plus scandaleusement disparates.

Conclusion

Dans ses romans, Giono nous propose donc un inventaire du monde, un autre livre des Merveilles (Marco Polo) : mais il ne s'agit pas ici d'un ordre neutre ou systématique qui classe, exclut ou partage ; tout s'y succède au contraire à foison, s'y mêle au gré des associations, des images, des métaphores et des métonymies : on y retrouve, à l'envi, coquecigrues, sensations inconnues et audacieuses... Cette passion des images et des mots s'enivre de rapprochements insolites, déroutants qui retrouvent pourtant le plus souvent la cohérence de figures antithétiques assez strictes. Il y a là une célébration inédite du monde, de l'affrontement et de la métamorphose des contraires. En résulte sans doute l'impression d'étrangeté qu'on ressent à une telle lecture : l'art et la nature, le métal et le vivant, le réel et son image s'y font écho. C'est que Giono aboutit tout « naturellement » d'une passion des mots à une passion vertigineuse des figures : comme l'artiste baroque, Giono voit et donne un monde follement parcouru de réseaux, complexe, toujours inachevé parce que toujours en mouvement. Le génie de son œuvre est fait essentiellement de ce syncrétisme, de cette assimilation habile de

l'hétérogène et d'une expansion qui ne peut s'arrêter, à moins de prendre comme la tête de Langlois, « les dimensions de l'univers ».

Bibliographie

Essentiellement les six volumes des *Œuvres romanesques complètes* dans la collection de la Pléiade, Gallimard, 1971, 1983.

On y ajoutera de C. CHONEZ, *Giono par lui-même*, Le Seuil, 1973.

CHAPITRE 11

LA POÉSIE

▲ Selon Pierre Reverdy, « la poésie, c'est le lien entre moi et le réel absent. C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes ».

Commentez et appréciez cette affirmation.

1. L'AUTEUR

Pierre Reverdy (1889-1960), poète et critique, eut un parcours original, d'abord antérieur et parallèle à celui des surréalistes (sans les rejoindre), puis consacré à la prière et à la réflexion (à partir de 1926). Il fut l'éditeur de *Nord-Sud*, revue littéraire d'avant-garde publiée entre 1916 et 1918, il est aussi l'auteur de nombreux recueils et plaquettes, souvent réalisés en collaboration avec les peintres ; il a enfin donné des ouvrages où la réflexion esthétique croise la méditation philosophique : *le Gant de crin* (1927) et *le Livre de mon bord* (1948). Cet auteur a déjà été évoqué dans un exemple d'introduction et de conclusion (chap. III de la première partie).

2. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

- Les définitions fort diverses de la poésie à travers les époques et les cultures ne doivent pas cacher une première constante : récitée ou écrite, la poésie est loin des discours habituels de la prose qui décrivent, narrent ou informent, du « reportage » odieux à Mallarmé. On peut alors comprendre la poésie comme un usage *singulier* du langage que l'étymologie permet de rattacher à son essence propre : la *création* d'un monde de mots où se révèle une fonction du langage qui lui permet de se

mettre lui-même en scène à l'intérieur d'un message (cf. la « fonction poétique », R. Jakobson).

- Divers points de vue essaient de rendre compte de cette originalité : on peut l'assimiler aux *contraintes* nécessaires à l'existence d'une forme artistique, y compris lorsqu'elle se révolte contre les formes anciennes en se donnant alors les cadres d'une liberté choisie ; on peut y voir aussi les règles d'un *jeu* ou d'un *rituel*, les inflexions très particulières d'une voix qui veut s'affirmer dans son *émotion* singulière, ou enfin, une démarche de connaissance productive du réel assez proche de la *gnose*.

- Le sujet pose en définitive la question des enjeux ontologiques et humains sur la poésie : lien établi par les mots entre moi et des choses qui m'échapperont toujours et cela autant par des images que par des rythmes ou des sonorités. La poésie *évoque* le monde et lui donne un sens qui me permet de l'« habiter », cela à travers un langage qui lui aussi m'est devenu plus présent.

PLAN

I Le rapport au réel :

- a) les mots en tant que matière,
- b) le sens figuré : les mots entre nous et les choses,
- c) les choses mises en cause.

II Le sentiment du manque :

- a) un échange de réalité : la voix des choses et la matérialité du poème,
- b) la tension entre le son et le sens,
- c) présence de l'absence.

III Un sens humain de la poésie :

- a) promesses du langage : la transcendance poétique,
- b) une parole menacée et fragile,
- c) la poésie pour mieux vivre.

3. LA RÉDACTION (DUE À GUY LAFON)

Introduction

La parole n'est pas un sixième sens. Parler ne nous donne pas les choses, comme lorsque nous les touchons ni même comme lorsque nous les voyons. Quand nous parlons, nous avons déjà perdu le réel d'une certaine façon. Il n'est pas dans nos mots comme il pourrait être sous nos mains ou dans nos yeux, Bref, nous parlons toujours des choses en leur absence. Dans ces conditions, il est bien surprenant qu'une certaine manière d'user de la parole nous réunisse aux choses absentes. Pierre Reverdy, en tout cas, n'en doute pas. Il écrit, en effet : « La poésie, c'est le lien entre moi et le réel *absent*. C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes. »

De quoi donc est faite la poésie pour qu'elle devienne le lien qui m'unit au réel en son absence même ? L'attache que constitue le poème a-t-elle pour effet de diminuer ou, au contraire, d'augmenter en moi le sentiment que le réel me manque ? Enfin, qu'il soit poète ou lecteur d'un poème, le moi n'est-il pas affecté, peut-être même transformé, d'être ainsi lié par le poème au « réel absent » ?

I Le rapport au réel

I a) *Les mots en tant que matière*

La poésie est faite de mots ou, plutôt, d'un travail qui prend la matière même des mots pour objet. Pour le poète en effet, les mots qui nous font perdre le contact sensible avec les choses, sont devenus les choses dont il s'occupe avec prédilection. De ce fait, pour lui, le réel n'est pas vraiment perdu ; puisqu'il possède au moins comme une réalité sur laquelle il peut opérer, l'immense domaine du langage. Non plus écrans ni même intermédiaires, qui permettent de penser les choses en les parlant, les mots sont donc en poésie du côté du réel. S'ils peuvent me lier à lui, c'est parce qu'ils en font partie. Ils sont entendus ou, sur la page, ils sont vus avant d'être compris. Avant de signifier quelque chose, ils sont ressentis. Avant d'appartenir au savoir, comme des signes de celui-ci ils tiennent de la musique et même, quelquefois, du dessin. Aussi le poète s'applique-t-il à les ouvrir comme un sculpteur fait du marbre ou de la pierre. En

somme, si, par leur chair, les mots dans la poésie me lient au réel absent, c'est de façon bien paradoxale. Car, par un côté, ils me feraient oublier cette absence du réel, puisqu'ils sont devenus dans le poème le réel. Mais, d'autre part, je ne peux oublier qu'ils se présentent comme un réel à la place d'un autre, un réel de substitution.

I b) *Le sens figuré : les mots entre nous et les choses*

Pourtant, en poésie, les mots ne sont pas devenus des éléments purement matériels. Ils gardent du sens. Mais maintenant le sens s'ajoute à eux, à leur matérialité, d'une façon bien originale. En effet, c'est par leur sens même que les mots s'imposent plus fortement encore comme des choses. Aussi sommes-nous plus encore que dans la conversation courante éloignés de la réalité à laquelle nous faisons référence quand nous prononçons les mots d'un poème. La vertu signifiante des mots y est, littéralement, tournée. D'abord, le sens n'y est pas simple. Le poète contourne le sens habituel des mots qu'il emploie. Pour parler comme Verlaine dans le poème, « l'Indécis au Précis se joint », la signification élémentaire se répercute sur d'autres, multiples, fuyantes, qui la déplacent et l'élargissent. Mais en outre, la poésie tourne aussi le sens des mots dans la phrase comme fait le potier de son vase sur son tour. Ainsi, par exemple, par l'effet de la métaphore, le croissant de la lune n'est même pas mentionné : à sa réalité, déjà désignée par une métaphore dans le parler ordinaire – mais une métaphore oubliée ! – s'est substituée une « faucille d'or dans le champ des étoiles ». Le trope façonne le sens du mot par la tournure qu'il lui applique. Tout se passe ici comme si le sens des mots constituait une réserve inépuisable de réalité, que les figures vont pouvoir exploiter, transformer. Ainsi le réel, confondu avec le sens habituel du mot, s'efface : à sa place, la réalité d'un autre sens apparaît, le sens justement nommé, *figuré*.

I c) *Les choses mises en cause*

Enfin, le référent lui-même vers lequel les mots nous dirigent quand nous parlons, est mis en cause lui aussi dans le poème. En effet, si le sens des mots peut être modifié, si aux mots des sens nouveaux peuvent venir

s'adjoindre, c'est donc qu'entre le sens et les choses la solidarité est bien fragile. Cela, sans doute, tout homme qui parle le sait, et les philosophes du langage en dissertent. Mais le poète, lui, tire parti de cette fragilité. Puisque le référent n'est pas soudé au sens du mot, le voilà lui-même devenu flottant, voire inconsistant. Alors le monde vacille, il se disloque comme en un rêve. Mais le monde peut aussi perdre toute densité, au point que n'existe plus que le sens qu'on lui donne dans le poème. Dans ce cas, le sens a comme dévoré l'existence des choses. Enfin, sans aller jusqu'à cette extrémité, si le monde conserve encore quelque épaisseur, il n'est plus là que pour introduire à un ailleurs : dans le poème, le monde est devenu une « forêt de symboles », un chemin vers un autre pays. Mais, quoi qu'il en soit du statut que reçoivent en poésie les choses elles-mêmes, elles n'y sont visées que pour être dépassées. Le geste poétique procède toujours à un constat d'absence de la réalité qui est extérieure aux mots et à leurs significations. Seule varie l'énergie de ce geste, qui peut soit déformer la réalité, soit la supprimer, soit passer par elle, pour aller vers autre chose, qui sera tout sauf un retour au réel qu'on a quitté.

En définitive, la poésie paraît bien être un « lien entre moi et le réel *absent* », puisque toute la densité de réalité présente dans les choses qui existent passe dans la matière même ou dans la signification des mots du poème. Aussi est-il bien difficile de décider si la poésie s'élève sur un réel déjà absent, perdu même, ou si, d'elle-même, elle secrète cette absence, si elle la fait advenir. Ce qui est sûr, c'est qu'elle tient lieu de réel.

II Le sentiment du manque

II a) *Un échange de réalité : la voix des choses et la matérialité du poème*

Quand les mots ont pris la place du réel, quand ce qu'on appelle ordinairement de ce nom est devenu sonore et plein de sens, sommes-nous alors libérés du sentiment que le réel nous manque ou, au contraire, un tel sentiment s'est-il accru ?

Pour approfondir ces questions, l'œuvre de Francis Ponge est sans doute exemplaire. Comme l'observait Jean-Paul Sartre, « la lecture du

Parti pris des choses apparaît souvent comme une oscillation inquiète entre l'objet et le mot, comme si l'on ne savait pas très bien pour finir si c'est le mot qui est l'objet ou l'objet qui est le mot ». La remarque est pertinente pour approcher d'un poète qui a écrit des arbres : « ...ils lâchent leurs paroles, un flot, un vomissement de vert. Ils tâchent d'aboutir à une feuillaison complète de paroles... Ils lancent, du moins le croient-ils, n'importe quelles paroles, lancent des tiges pour y suspendre des paroles... Ils croient pouvoir tout dire... » Avec une force inégalée et, véritablement, un parti pris, Ponge pousse ici à bout le vœu de toute poésie : offrir les choses comme des sources parlantes et, pour cette raison, transformer leur existence en voix, de sorte que pour finir ne règnent plus que des paroles, celles du poème. Ainsi déjà, les cieux chantaient la gloire de Dieu, mais pour qu'existe le psaume. Ainsi pareillement, le sourire des flots, dans les vers d'Homère, ne se dessine pas tant sur la face des choses, qui ainsi seraient décrites, que dans le poème, qui les chante et devient réalité. De ce fait, les choses entrées dans la parole lui communiquent leur réalité et, inversement, la parole transmet aux choses ce qui lui est propre, mais sans pourtant s'abolir tout à fait en elles.

II b) *La tension entre le son et le sens*

C'est qu'à vrai dire, en poésie, les mots ont beau se donner comme le réel même, ils restent des mots. Aussi gardent-ils de leur nature verbale la différence interne qui constitue tout signe dans le langage : l'écart entre le son et le sens. Dans le poème, les mots ne sont ni seulement des sons, ni seulement des vecteurs de sens. Comme toujours dans le langage, ils sont l'un et l'autre à la fois. Mais le propre de la poésie est sans doute d'augmenter ou, en tout cas, de moduler, de façon chaque fois singulière, la tension entre le son et le sens, de telle sorte que, dans le mot et dans la phrase du poème, s'ouvre une profondeur qui nous aspire. Du coup, le réel verbal nous emporte vers un autre réel dont il médiatise l'absence, qu'il maintient et même protège toujours dans son absence, une absence qu'il rend plus sensible encore d'avoir paru magiquement la supprimer et comme en être la relève. Ainsi, entre son et sens, la poésie induit quelque chose qui ressemble à un espace, où lèvent des lointains.

Car, d'une certaine façon, ce que dit le poème n'est jamais là, en face de nous, parce que ce qu'il dit appartient à l'énergie incarnée dans ses mots. Laissez résonner dans votre oreille : « Ô saisons, ô châteaux !/Quelle âme est sans défaut ? » Chaque mot a bien un sens. La phrase de Rimbaud n'est pas dépourvue de signification. Pourtant qui dira non seulement ce que veulent dire ces deux vers, mais encore la réalité qu'ils désignent ? À leur lecture, nous faisons l'expérience de sentir, à leur présence dans notre voix, l'absence absolue de ce qu'ils ont pourtant introduit dans le champ de la parole.

II c) *Présence de l'absence*

Dans ces conditions, ce n'est pas un hasard si la poésie parmi ses thèmes a toujours donné un privilège à l'absence. Le regret, la fuite du temps, la nostalgie, le deuil et la mort n'en sont que les manifestations les plus apparentes, les plus faciles, oserait-on dire, parce que l'usure et la convention les menacent. Mais l'étonnant n'est-il pas que chaque grand poète sache prêter une voix neuve à sa plainte du réel absent ? Nul ne confondra l'accent de Du Bellay avec celui de Lamartine ou celui de Baudelaire ! Et surtout, qu'on n'aille pas réduire cette insistance de l'absence dans les poèmes à l'obsession douloureuse du passé ! L'attrait vif de l'avenir, l'espoir sont aussi la marque de cet éloignement du réel sans lequel la poésie disparaîtrait. Tout près de nous, René Char fut de ceux qui ne supportent pas de « vivre sans inconnu devant soi ». Aussi écrivait-il pour introduire à l'un de ses recueils : « Né de l'appel du devenir et de l'angoisse de la rétention, le poème, s'élevant de son puits de boue et d'étoiles, témoignera, presque silencieusement, qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs, dans ce rebelle et solitaire monde des contradictions. » Ainsi donc, que la pensée, lisible dans le poème, nous tourne vers ce qui fut et qui n'est plus, comme l'élégie romantique sut le faire et avec quel génie !; que, plus moderne, elle renoue avec la sobre ivresse des Anciens et, comme Valéry, sans illusion d'éternité, célèbre « dans l'âme un creux toujours futur » ; que les choses, comme on l'a vu avec Ponge, transforment leur matière en verbe : toujours la poésie, jusque dans les thèmes dont elle se nourrit, apparaît comme la métaphore sensible d'une absence.

III Un sens humain de la poésie

III a) *Promesses du langage : la transcendance poétique*

« La vraie vie est absente ». À ce mot d'un poète répond celui de Pierre Reverdy : « C'est cette absence qui fait naître tous les poèmes. » Or, à la réflexion, ce propos peut surprendre. Qu'est-ce qui peut donc naître d'une absence ? Le vide serait-il fécond ? Nous touchons ici au plus près l'expérience que vit le moi, en poésie, qu'il s'agisse du moi du poète ou de celui de son lecteur attentif.

Si chargés d'être que soient les mots, ils ne peuvent pas faire illusion. Avec les poètes, nous savons bien qu'ils ne sont rien, ou presque rien, comparés à la dureté et à la résistance des choses et des événements. Mais justement, le mystère de la poésie consiste peut-être en ceci : il est possible de créer un monde plus réel que le monde à partir du presque rien des mots, ces souffles sensés ! On croit parfois que le poème naît d'une extrême richesse d'émotion, de pensée ou de spiritualité. Pourtant, nous savons bien qu'il ne suffit pas d'être sensible, ni d'être intelligent, ni même d'être un saint pour écrire de beaux poèmes ou pour les goûter. Il faut d'abord être accordé à la promesse qui est contenue dans la pauvreté en être du mot lui-même et, plus généralement, de la parole humaine. Alors la condition est remplie pour que puisse naître un poème, dans cette conjonction de la créativité et du dénuement. Ainsi la poésie apprend à apprécier les mots non en raison de leur fastueuse prodigalité, mais pour leur indigence même. Le rhéteur ou le styliste ne composera jamais qu'un ensemble de vers ou une prose conformes à des règles. L'enthousiaste, lui, exprimera la lave ardente qui brise son cœur. L'homme de la poésie sera seul capable d'inventer une œuvre, en l'écrivant ou en la faisant sienne par la lecture, qui soit un pont entre lui et ce qui lui manque. Oui, en somme, *la Divine Comédie*, mais aussi *Les Chants de Maldoror* naissent de cette exigence, apparemment insensée, adressée à des mots qui, par eux-mêmes, sont toujours très légers de réalité.

III b) *Une parole menacée et fragile*

Mais l'arche verbale, jetée par le poème, est bien fragile. Elle réconcilie avec le « réel *absent* », mais de façon précaire et peu sûre. Que dire d'autre, que faire, après avoir écrit ou lu *Une Saison en Enfer* ? Rimbaud avoue sans honte non son échec, comme on le dit parfois, mais que le chemin tracé et ouvert par la poésie le conduit à sortir d'elle : « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » La poésie l'a sauvé. Mais encore doit-il apprendre d'elle à se sauver d'elle-même. Tant d'autres, de Hölderlin et Nerval à Nietzsche, à s'enfoncer dans la poésie comme si elle était plus qu'une arche, se sont perdus ! Ce n'est pas que la poésie soit trompeuse, comme semble l'avoir pensé Platon. Mais elle égare sûrement celui qui ferait d'elle autre chose qu'une médiatrice entre lui et l'absence du réel, celui qui la prendrait pour le réel même, alors qu'elle n'est là peut-être que pour faire supporter son absence sans mourir.

III c) *La poésie pour mieux vivre*

À vrai dire, l'expérience que fait le moi en poésie (comme on dirait : en religion), c'est qu'il se manque à lui-même – « Je est un autre », déclarait Rimbaud ! – qu'il éprouve l'éloignement des autres et du monde comme un manque, bref, que tout le réel est absent, et cette expérience lui arrive dans les mots et par la vertu même des mots. Dans l'expérience ordinaire de la vie, cette expérience lui échappe ou il se la masque. Mais la poésie la lui impose brutalement, lui donne l'espoir de pouvoir la dépasser en la supprimant, mais finalement lui laisse assez de liberté pour ne pas être envoûté sous un charme. N'est-il pas remarquable, en effet, que la poésie rende lucides, et ceux-là mêmes qu'elle semblerait, à un jugement superficiel, avoir conduits dans la détresse des illusions ? À cet égard, on ne méditera jamais assez la destinée proprement *poétique* de Baudelaire. Ce n'est pas des fictions qu'il inventait dans ses poèmes que lui venaient sa lassitude et ses désespérances. *Les Fleurs du Mal* sont pas nées d'une volonté d'abandon, même si ces « fleurs » sont dites « maldives » par le poète lui-même dans la dédicace de l'ouvrage. Elles ne sont certes pas non plus un rempart qu'il dresserait contre sa faiblesse. Ni complicité avec son gouffre, ni défense contre la tentation d'y tomber,

la poésie est devenue, chez Baudelaire, un « témoignage », le « meilleur... Que nous puissions donner de notre dignité ». Témoignage qui ne révèle même pas dans la parole poétique la présence d'un dieu comme chez les Anciens, mais qui, plutôt, en fait supporter l'éloignement, puisqu'il ne va pas au-delà du « bord de (son) éternité ».

Conclusion

On comprend que la poésie puisse être entendue par Pierre Reverdy comme « le lien entre moi et le réel *absent*. » Car les mots en poésie ont une telle présence par leur poids, par leur charge de sens aussi, qu'ils font à eux seuls du monde réel une image et un signe d'autre chose. C'est par là du reste qu'ils portent, inscrit en eux, le pouvoir de nous dépayser à jamais de toute terre réelle à laquelle nous serions portés à nous attacher. Aussi bien nul n'est indemne, quand il a touché à la poésie, ne fût-ce que parce qu'il l'aime, sans oser la produire. Car nous serons toujours surpris de ressentir le miracle de création qui sans cesse se reproduit au cœur de ces mots de la langue, qui nous semblent pourtant si proches de n'être rien. Mais justement du fait de l'absence qui rayonne en leur centre, les mots du poème nous protègent de nous croire par eux délivrés de manquer du réel.

En fait, si quelque suspicion devait encore s'élever contre la poésie, elle ne prendrait pas pour prétexte la déception qu'apporte le poème. Car, après tout, pour « être le lien entre moi et le réel *absent* », il n'a jamais prétendu me donner le réel, en supprimer l'absence. Aussi bien je n'attends du poème rien, sinon qu'il me lie à cette absence. En revanche, on pourra soupçonner la poésie de trop bien remplir son office, cette fonction limitée qu'on vient de rappeler, quand on observera que, grâce à elle, nous en venons à nous plaire à cet éloignement des choses qu'elle avive en nous par l'incantation des mots. À quoi toutefois on pourra toujours répondre que, s'il convient mal à un dieu d'être poète ou sensible à la poésie – car il se placerait alors sous la loi du désir ! –, on ne voit pas qu'un homme y perde son humanité.

Guy LAFON.

CHAPITRE 12

LE ROMAN

▲ Selon G. Lukács, « le romancier d'aujourd'hui doit choisir entre les deux formes d'écriture qui ont longtemps composé la matière même du roman : il doit raconter, ou alors décrire ». Commentez et appréciez cette affirmation.

1. L'AUTEUR

G. Lukács (1885-1971), philosophe hongrois, fut un théoricien important du *roman* et du *réalisme*. Usant des outils intellectuels offerts par l'analyse *marxiste*, il voit dans les grands romans réalistes les étapes successives d'un grand processus historique et dialectique. En effet, le monde décrit y est interrogé, mis en cause et surtout transformé par des héros qui fécondent l'histoire dans le décalage même avec l'univers social où ils évoluent.

2. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

- Un exemple présenté a pu préciser que le *roman* fut d'abord la langue vulgaire opposée au latin. Mais après les romans de chevalerie écrits en cette langue, le roman devient la forme privilégiée d'une narration *réaliste* qui s'imposera de plus en plus, malgré les préjugés, par son succès public et sa *diversité*.

- Ce dernier point explique sans doute la *difficulté d'une définition* générale et englobante, capable de rendre compte aussi bien de Madame de La Fayette que d'Alain Robbe-Grillet, de Jules Verne ou de Céline. Mais on peut renverser la question en montrant justement que le roman a

cette fonction et cette qualité de pouvoir présenter toutes les formes de récits, tous les aspects d'un univers qui évolue : d'une histoire aussi qui change sans cesse et où les héros (les personnages plutôt), se forment pour *affronter* le monde ou le *conquérir*.

- D'où le lien entre le roman et une vision du monde *laïcisée et bourgeoise*, matérialiste et dialectique (ce sont là les thèmes de Lukács) qui fut à la base du monde moderne, et notamment au XIX^e siècle qui est l'âge d'or du roman. Mais qu'en reste-t-il lorsque ces cadres eux-mêmes sont contestés (comme dans le roman contemporain, de Joyce au Nouveau Roman) ?

- À partir de là, on peut chercher à comprendre les enjeux respectifs du *récit* et de la *description* que l'on peut envisager comme les deux pôles de l'écriture romanesque toujours prise entre un mouvement à suivre, à relancer, et un monde à peindre dans son épaisseur complexe...

PLAN

I Le choix du récit :

- a) rythmes (Stendhal),
- b) présence de l'Histoire (Hugo),
- c) la nature morte de la description (Flaubert et Camus).

II L'espace de la description :

- a) les choses de la vie (Balzac),
- b) fonctions narrative et psychologique de la description (Flaubert),
- c) une complémentarité secrète.

III Libertés du roman :

- a) la prison du récit (du réalisme à Faulkner),
- b) le lecteur-créditeur (le Nouveau Roman),
- c) une opposition à dépasser (Proust).

3. LA RÉDACTION (DUE À GUY LAFON)

Introduction

Pendant longtemps, les romanciers ont raconté, en mêlant à leur récit des descriptions. Ainsi encore, Balzac nous introduit aux aventures de Rastignac par la présentation minutieuse de la Pension Vauquer. Il lui semblait aller de soi de situer dans un décor qu'il nous fallait bien connaître l'histoire qu'il se préparait à raconter. Tel Homère, qui décrit longuement les scènes figurées sur le bouclier d'Achille, avant que celui-ci n'entre dans la bataille, il s'attarde à nous faire voir l'espace d'où va s'élancer son héros. Pour lui, comme pour Homère, la description semble faire naturellement corps avec le récit. Or, si l'on en croit Lukács, cette alliance serait aujourd'hui devenue problématique : le romancier devrait choisir entre raconter ou décrire.

Qu'y a-t-il donc, dans le récit, qui s'accorderait mal avec la description ? S'il faut en venir à préférer celle-ci au récit, quel profit y trouve le roman ? Enfin, est-il certain que les enjeux propres au roman soient bien définis par cette alternative entre raconter ou décrire ?

I Le choix du récit

I a) Rythmes (Stendhal)

Le romancier, quand il raconte, se conduit à la façon d'un souverain. De l'histoire, où il situe ses personnages, il fait un drame. Même quand les péripéties de celui-ci sont soumises aux exigences de la vraisemblance, il peut les disposer à sa guise, les inventer comme il l'entend. Cette liberté extrême se rencontre, bien sûr, dans le roman-feuilleton, chez Jules Verne ou Alexandre Dumas. Mais c'est elle aussi qui fait le charme de *La Chartreuse de Parme* ou d'un roman comme *Le Rouge et le Noir*, inspiré pourtant par un fait divers.

Stendhal est vraiment maître de la durée qu'il déploie. Il lui imprime son rythme, la presse ou la détend à son gré. Le monde extérieur est bien là, et la nature aussi. Le lecteur est instruit sur les paysages de l'Italie du Nord et sur les conditions de la vie sociale et politique en France, sous la Restauration. Mais l'action est si impétueuse, si alertement contée, si imprévisiblement surgissante que rien ne paraît pouvoir ni devoir

l'arrêter. Si les lieux sont évoqués plus que décrits, s'ils sont notés plus que dépeints, c'est sans doute parce que, s'il leur accordait davantage, Stendhal croirait les traiter comme de prétendus obstacles avec lesquels il lui faudrait composer. Or, pour lui, le récit n'a d'autres contraintes que celles qui naissent de la logique relativement souple des situations qu'il invente ou des caractères qui se révèlent au fil des événements. Aussi bien personne ne communique peut-être comme lui l'impression que le temps n'est pas clos, qu'il ressemble à une carrière toujours ouverte dans laquelle courent ses héros, si fatale que soit pourtant l'issue de l'histoire dans laquelle ils sont jetés ou se jettent eux-mêmes. De ce fait, ce qu'il y a de description ressemble à des touches posées, non sur l'espace, mais sur des trajectoires. Accuser les traits, charger le tableau de trop de couleurs, voilà qui mettrait de l'épaisseur là où se trace pourtant avec gravité un envol. La vie est sérieuse, difficile, tragique même, mais, plus que ses pesanteurs, seules comptent les actions qui la traversent et l'enlèvent. Le roman stendhalien jusque dans sa profondeur et dans l'émotion qu'il suscite tient tout entier par l'alacrité du récit.

Ainsi le récit, quand il domine dans un roman, fait la preuve expérimentale que le monde et la réalité tout entière n'existent pas, pour ainsi dire, avant qu'ils ne soient inventés par les aventures mêmes des héros. C'est vrai même pour les événements les plus certains qui soient, ceux que l'histoire a enregistrés et qu'elle impose au narrateur.

I b) *Présence de l'Histoire (Hugo)*

Qu'on pense seulement à la bataille de Waterloo, telle que Stendhal nous la raconte, en nous y faisant accompagner le jeune Fabrice Del Dongo. Il semble que l'événement « lève » sous ses pas, avec lui. Il ne s'y loge pas, comme s'il l'enveloppait : il le fait surgir, en traversant la campagne, à la recherche de la gloire. Ainsi la réalité de l'histoire est bien présente. Mais elle ne pèse pas sur le récit, comme si elle venait du dehors : c'est lui plutôt qui la sécrète. Pourtant l'histoire, en un tel cas, pourrait être là tout autrement. L'écrivain pourrait estimer qu'il doit lui payer sa dette en décrivant ce qu'elle fut, en faisant d'elle un tableau. C'est bien du reste ainsi que se présente, dans *les Misérables*, la dernière bataille de Napoléon. Hugo s'y montre certes visionnaire. Mais ce qu'il

voit et transfigure, c'est un réel qui est déjà là. Il le transcrit avec sa puissante imagination, mais en le reproduisant, en méditant sur lui, en dégagant sa signification. Le sauvetage d'un officier de l'Empire, le baron de Pontmercy, par Thénardier, un simple soldat, n'est qu'un prétexte pour reconstituer le déroulement objectif de la célèbre journée. Car, au fond, pour Hugo les destins singuliers ne sont que l'incarnation, lisible dans une intrigue, chargée d'événements, d'un conflit qui, d'abord, anime la grande histoire et dont il peint la fresque immense dans son livre. Même si les personnages et leurs aventures ne sont pas des épiphénomènes de ce conflit, ils en restent le produit. Si Hugo n'était pas romancier, et donc s'il n'était pas requis, malgré tout, par l'exigence d'un récit à inventer, il s'en faudrait de peu qu'il ne devienne historien. Chez lui, la réalité de l'événement public n'est pas comme chez Stendhal une atmosphère : elle précède le récit.

On perçoit ainsi à quel point l'attention portée aux choses telles qu'elles sont et aux faits tels qu'ils furent constitue une menace pour la liberté d'invention du romancier qui raconte – pour ne rien dire de la liberté du personnage. À trop considérer la réalité en la décrivant, il risque fort de perdre sa maîtrise. Bien plus : il est tenté d'y renoncer, d'accepter résolument de la perdre, ou, en tout cas, de continuer à raconter, mais en montrant par son écriture elle-même, qu'il est comme dessaisi de tout pouvoir d'initiative.

I c) *La nature morte de la description (Flaubert et Camus)*

A-t-on bien mesuré la portée des imparfaits qui si souvent arrêtent le récit chez Flaubert ? Par la seule vertu de ce temps grammatical étudié par Proust, c'est le temps du roman qui se fait presque immobile : son avancée est retenue, ralentie. Tout se passe sous le regard, celui du narrateur, ou celui d'Emma ou de Frédéric Moreau, un regard qui fige le mouvement en une vision panoramique. Veut-on tout de même garder au récit sa vigueur, mais sans oublier que rien vraiment n'arrive, qui soit neuf ? Il suffira de raconter, mais en signifiant clairement que tout est déjà arrivé, que l'histoire est révolue, archivée. Ainsi *l'Étranger* est raconté au passé composé. Meursault n'a pas d'avenir. Tout au plus lui est-il arrivé d'habiter, comme un lieu, une série d'événements

aujourd'hui close. Exemple limite d'un récit dans lequel le parcours de la durée vire à la description d'une sorte d'espace qu'on raconterait en s'en détachant, en se contentant de l'enregistrer ! « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. » On n'est pas loin du constat que fait Roquentin, dans *la Nausée* : « Dans la vie, il ne se passe rien. Les gens entrent et sortent, les décors changent, c'est tout. » Dans ces conditions, c'est vraiment miracle que la liberté continue à s'ouvrir des chemins, si la vérité de l'existence est à ce point immobilisatrice, si raconter, c'est en fait, présenter une illusion de changement.

II L'espace de la description

II a) *Les choses de la vie (Balzac)*

Est-il certain que le roman tende à disparaître, si la description l'emporte sur le récit ? Quand on fait voir les lieux de l'action, quand on détaille avec un grand luxe de précisions le physique ou le costume des personnages, ainsi qu'il arrive si souvent dans *la Comédie humaine*, ne fait-on qu'ajouter au récit un ornement superflu, voire dangereux pour la consistance même du roman ? La description ne serait-elle pas plutôt une harmonique du récit, solidaire de celui-ci, efficace finalement pour la construction de l'œuvre dans son ensemble ?

On pourra toujours conseiller au lecteur pressé de passer rapidement sur les quelque trente premières pages de *Béatrix*, pour aller vite à la narration de la tragédie qui se noue là-bas dans la Bretagne profonde, à Guérande, avant de se déplacer dans la société parisienne pour s'y résoudre. Ne s'arrêter qu'aux rencontres, ne s'attarder qu'aux dialogues, voilà ce qui seul importerait. Le reste ne serait que le cadre, le décor, dont il ne serait pas nécessaire de s'encombrer l'esprit. Or, si le lecteur de Balzac suivait ce conseil, il perdrait le sens même du roman. Il attendrait la vérité que délivre ce dernier des seules vicissitudes de l'action ou du jeu complexe des passions, alors que cette vérité tient aussi de l'adhérence de Calyste, de Camille, de Béatrix, et de tous les autres comparses du drame, aux rochers d'une côte sauvage, aux pierres des

édifices ancestraux, au mobilier des demeures, aux habitudes stagnantes d'une société qui s'éteint, aux tourbillons d'une autre société, naissante celle-là, à la fois frivole et cruelle. Bref, la vérité complète du roman n'est pas contenue tout entière dans l'agencement, inventé par Balzac, des attractions et des répulsions qui rapprochent ou éloignent les êtres. Béatrix, c'est l'histoire d'une fascination d'amour, mais c'est aussi, en même temps que cette histoire, en contrepoint avec elle, le tableau d'une humanité qui se transforme. L'épaisseur des choses, le poids des mœurs sont tout autre chose qu'une toile de fond. Ce qui semble d'abord n'être qu'un dehors contribue à donner sens aux tourments intérieurs. À vrai dire, les descriptions ne sont pas de trop ici. Le lecteur attentif de Balzac saura reconnaître qu'il a génialement réussi à supprimer l'opposition factice entre un extérieur qu'on montre et une intériorité dont on raconte les péripéties. Le dehors et le dedans sont inséparablement liés, confondus même.

Ainsi donc l'action, et la liberté qu'elle suppose, ne prennent pour nous figure de destin que si elles sont soudées aux déterminations résistantes d'une histoire, qui existe avec toute la force d'une nature sociale et s'inscrit dans l'objectivité apparemment neutre des sites et des choses. Les héros d'un roman peuvent certes se révolter contre l'emprise du réel immense ou, au contraire, donner à celui-ci leur consentement contraint ou volontaire. À la limite, qu'importe ! Mais il faut, pour nous du moins, lecteurs modernes – Hegel est passé par là ! – que la présence de la machine, dans laquelle ils sont pris, devienne sensible et comme visible. Or c'est à cela que la description concourt.

II b) *Fonction narrative et psychologique de la description (Flaubert)*

Il faut Yonville et la chape d'ennui qui recouvre tous les gestes de tous ceux qui vivent sous son ciel pour qu'Emma devienne la femme malheureuse, fuyant dans le rêve et, pour finir, dans la mort qu'elle se donne. L'arsenic qui l'emportera était déjà tout prêt. Avant de se mêler à son sang, le poison suintait déjà de partout autour d'elle. Mais comment nous serait communiquée la sensation de l'envahissement d'une lassitude d'être, si Flaubert n'avait pas mis sous nos yeux la montée progressive du néant sur les choses et dans les spectacles dont Emma nourrissait ses

pauvres délires ? Ce n'est pas, du reste, qu'elle se confonde avec cette ambiance. Car il y a en elle l'énergie d'une lutte, un effort pathétique pour se dégager du marais dans lequel elle s'enfonce. Mais si nous étions privés d'en sentir la fange, nous autres qui l'accompagnons avec le narrateur de son histoire dans sa misérable fuite, nous ne pourrions rien comprendre à la tragédie dans laquelle elle succombe. Et que dire alors de Gervaise, cette autre accablée ? Nous ne pouvons pas détacher l'impression que font sur nous son courage et sa déchéance, de l'universelle lèpre sociale et morale dont la vision nous obsède sans cesse et jusqu'à l'écœurement, à la faveur de tout ce que Zola nous fait voir et presque toucher, de la vie à Paris sous le second Empire.

II c) *Une complémentarité secrète*

En somme, qu'il s'agisse d'un roman de l'âme comme c'est encore le cas chez Flaubert, ou déjà d'un roman de la condition comme *l'Assommoir*, le récit n'a pas disparu, il ne s'est pas effacé sous la description. Il aurait plutôt gagné à être accompagné, ainsi qu'on le dit d'un chant, par la présence, fût-elle oppressante, d'un monde. C'est au point qu'on ne sait plus trop si l'attrait d'un roman est désormais constitué d'abord par l'intérêt que nous prenons à l'histoire racontée ou par l'accès que nous ouvre la description vers une réalité qui déborde cette histoire. Mais n'est-ce point parce que, sans qu'on y prenne garde, une nouvelle manière de *lire* un roman s'est insinuée parmi nous, depuis que celui qui *écrit* un roman a le souci exprès d'allier dans son écriture à la liberté de la narration la vérité de la vie ?

Il y aurait, en effet, quelque naïveté à penser que la liberté du romancier tient tout entière à l'invention d'une intrigue, à la maîtrise qu'il exerce sur son déroulement, à l'invention des situations, bref, à la construction de la fable. Tout cela constitue surtout la part de l'intelligence et de l'imagination dans la liberté de l'écrivain. Mais on ne peut oublier l'émotion qui accompagne l'esprit au moment même où il invente, et cette émotion n'est pas moins une manifestation de la liberté créatrice. Or elle ne disparaît jamais. Sinon le roman n'apporterait au lecteur qu'un plaisir d'intelligence, il ne le toucherait pas sensiblement. Ce sont les descriptions qui, dans un roman, rendront cette émotion de

façon privilégiée. Qu'on relise donc la page dans laquelle Rouen apparaît à Emma et au lecteur. On peut sans doute tenir cette page pour un morceau de genre, pour une belle pièce d'art littéraire. Pourtant, si la préoccupation esthétique y apparaît tellement, n'est-ce point parce que l'écrivain s'est appliqué à *traiter* un choc de la sensibilité elle-même ? Ce choc, il l'a éprouvé, analysé, transcrit, incorporé à l'histoire qu'il raconte. Or, nous autres, pourrions-nous accéder à la vérité de cette histoire, si, d'une certaine façon, nous ne passions pas à notre tour par l'épreuve de ce choc ?

III Libertés du roman

III a *La prison du récit (du réalisme à Faulkner)*

Travailler sur l'opposition qui existe entre raconter et décrire n'est pas sans profit. On y gagne de mieux saisir les enjeux de tout roman, surtout si l'on ne se contente pas de considérer la confection de l'œuvre par son auteur, mais qu'on y ajoute la réception de celle-ci par son lecteur. En effet, les rapports qu'entretiennent la prétendue liberté, laissée par le récit, et la non moins prétendue vérité, assurée par la description, ne jouent pas seulement dans l'écriture, mais aussi dans la lecture. En définitive, est-il sûr que je ne participe à la liberté du créateur que lorsque je lis ses récits ? N'y suis-je pas aliéné avec lui ? Inversement, suis-je rendu certain, comme lui et toujours avec lui, de la réalité des choses telles qu'elles sont, lorsqu'il me les place sous les yeux ?

Il y a de fait dans toute entreprise romanesque, une volonté d'expliquer, de rendre compte, qui en elle-même est réductrice de la liberté. À l'intérieur de la spontanéité du récit, nous logeons les événements, en les construisant à la façon d'une suite ordonnée : ils s'y enchaînent comme des effets à leurs causes. Or qu'arrive-t-il lorsque le romancier, le premier, s'avise de cette ruse présente dans toute fabulation ? Il veut briser le temps, le disloquer. À la séquence toujours tant soit peu déterministe des faits, il substitue, comme on le voit chez Faulkner, une présentation confuse des moments. Ainsi peut-il s'attaquer à la passion d'intelligibilité qui rend si souvent le lecteur complice du romancier, quand ils s'accordent à préférer le récit à la description, parce

qu'ils s'y croient engagés certainement dans une aventure de la liberté. Au reste, sans aller jusqu'à faire éclater le temps, ne suffit-il pas d'accepter d'être livré, et comme passivement offert, à l'absence de signification qui serait dans les choses elles-mêmes ? Telle est peut-être la finalité secrète de toute esthétique réaliste. On pense, en effet, que les romanciers qui s'en recommandent veulent avant tout faire vrai, et cela grâce à la multiplication de détails. À la réflexion, un tel souci, même s'il est explicite dans leurs déclarations théoriques, va plus loin qu'ils ne le pensent souvent eux-mêmes. Car, plus radicalement qu'une volonté de vérité ou de véracité, il y en a une autre : il s'agit de détruire jusqu'à l'objectivité même des choses et, pour cela, priver ces dernières de la signification élémentaire qui leur reste encore, tant qu'on les présente comme des objets. À la limite, comme l'observait Roland Barthes à propos d'Alain Robbe-Grillet, « tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un "être là" et de lui ôter un "être quelque chose" ».

II b) *Le lecteur créateur (le Nouveau Roman)*

Si jamais un mouvement littéraire, en dehors de tout conformisme, a mérité de recevoir le titre d'école, c'est bien ce collectif d'œuvres, rassemblées sous le nom de Nouveau Roman. Car nous en apprenons beaucoup. Après lui, nous ne savons peut-être pas mieux comment il faut écrire un roman. Mais assurément nous savons mieux comment on doit lire un roman.

En pulvérisant l'espace tout en le peuplant d'objets toujours plus obsédants, en cassant la ligne du temps tout en multipliant les accès à l'expérience qu'on peut en prendre, Robbe-Grillet et ses pareils nous ont enseigné à relire, à nouveaux frais, les romans antérieurs. Par les recherches qu'ils ont tentées, et souvent réussies, ils nous suggèrent comment le lecteur peut collaborer à la genèse d'un roman avec son auteur, par-delà l'opposition du récit et de la description. Car ces deux procédés ne sont finalement que des résultats. À l'origine de l'un et de l'autre se rencontre une multitude de perceptions fines, qui sont éprouvées par la sensibilité avant de se cristalliser en une histoire ou en un monde. Communiquer ces perceptions, faire le chemin par lequel elles se transforment pour aboutir à une intrigue ou à un spectacle, n'est-ce pas

permettre au lecteur d'entrer activement dans la genèse même du roman, dans le devenir de sa fabrication ? N'est-ce pas aussi, paradoxalement, le laisser avec lui-même, seul, alors même qu'on sollicite son imagination à s'identifier au héros d'une série d'aventures ou à sympathiser avec le regard du narrateur sur les choses ? Sans doute. Aussi bien une leçon exemplaire nous est-elle donnée, lorsque nous sommes associés à de tels exercices, puisque nous pourrons ensuite revenir vers des romans de facture plus traditionnelle, moins déconcertante : nous discernons en eux la solidification, l'état construit, d'une sorte de vécu primitif, et, pour ainsi dire, informe, avant qu'il n'ait reçu la consistance du temps et de l'espace imposée par le narrateur. Ainsi, instruits par les meilleures réussites du Nouveau Roman, nous pourrons, comme on fait à la lecture d'un poème, atteindre à l'en deçà de la mise en œuvre d'un roman, jusqu'à ces « groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs », qui sont préalables à son élaboration et, comme le dit Nathalie Sarraute, les « revivre... dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement ».

Mais en a-t-on fini cependant avec l'alternative entre raconter et décrire, si l'on doit, malgré tout, écrivain ou lecteur, s'appliquer à défaire l'ordre selon lequel de tels gestes tendent toujours à se recomposer, comme s'ils étaient une nécessité à laquelle nul n'échappe vraiment ? Le soupçon porté sur le récit et la description parvient-il à les dissoudre, à les faire oublier, à en délivrer à tout jamais le roman ?

III c) *Une opposition à dépasser (Proust)*

Pour répondre à ces questions, il ne suffit pas d'en appeler au récit et à la description comme à des formes *a priori* de tout roman possible, inévitables en tout état de cause. Ainsi tout romancier, de gré ou de force, devrait les accepter. Il ne pourrait tout au plus que dissimuler son consentement. Il est plus important d'observer ce que fait le romancier de cette obligation où il est, en effet, de raconter et de décrire. Or, avant l'apparition du Nouveau Roman, Proust avait ouvert un chemin. Le narrateur de la *Recherche* use du récit avec une extrême liberté. Il le

remplit d'événements auxquels il donne la force d'une vie immédiatement sensible. Mais, qu'il raconte ou qu'il décrive, il écrit toujours pour se souvenir. C'est un tel propos qui le conduit à remanier la durée et l'espace. Il ne se préoccupe pas de détruire ces deux impératifs adressés à tout romancier, mais de les organiser en fonction de sa quête. Or celle-ci est première, et bien originale. Car ce qu'il découvre, il sait qu'il lui faut d'abord l'inventer en l'écrivant, puisque tout ce à quoi il se rapporte est à tout jamais mort. Il n'a donc rien à reproduire qui serait extérieur à la mémoire qu'il exerce. Il ne relate ni ne peint, mais il évoque comme on fait pour des disparus par une véritable incantation d'écriture. S'il y a des essences qu'il poursuit, elles ne sont pas étrangères à la sienne propre, ou plutôt même à ce geste qu'il trace en écrivant. Contre le vide qui précède ce geste, rien ne peut l'assurer sur lui-même, ni une suite de faits racontés, ni la représentation de choses vues ou d'expériences vécues qu'il rendrait maintenant avec fidélité, mais seulement l'effort patient qu'il dépense, afin de gagner sur la mort déjà venue le livre de mémorisation créatrice qu'il écrit.

Conclusion

Le choix que le roman devrait faire, d'après Lukács, entre raconter ou décrire n'est-il pas, en définitive, assez fictif ? Autant préférer le temps à l'espace, l'expérience au monde lui-même, la liberté à la vérité, ou inversement. Il n'est pas sûr qu'en instituant l'obligation de tels choix, on rejoigne des décisions qui se proposent effectivement à la conscience d'un écrivain. En revanche, la formulation de l'alternative est suggestive au plus haut point pour les lecteurs de romans que nous sommes. Car il est bien vrai que raconter et décrire répondent à deux intérêts de l'esprit, inséparables, que la conscience critique discerne utilement l'un de l'autre, pour l'augmentation de notre plaisir de lire et pour l'instruction qui nous en vient.

Si le sentiment d'être libre et une leçon de souveraineté nous sont donnés par le récit, la description impose heureusement à cette liberté et à cette souveraineté le sens de leurs limites. À coup sûr, la vérité humaine d'une aventure surtout si elle est très fortement imaginaire, s'accroît d'être aussi celle d'un monde naturel ou social rendu sensiblement

présent. Mais rien n'empêchera jamais notre attrait pour une narration romanesque d'être d'abord déclenché par la participation qu'elle appelle, qu'elle exige même de nous qui la lisons. Non pas que nous n'aimons un roman que si nous pensons avoir pu l'écrire nous-mêmes, comme on le prétend parfois, mais plutôt lorsque nous est communiquée comme une joie, l'illusion de l'écrire en le lisant, quelque procédure ou quelque figure qu'on emploie à cet effet.

Guy LAFON.

CHAPITRE 13

LE THÉÂTRE

▲ « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même, le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il incite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela. »

Antonin ARTAUD, *le Théâtre et son double*.

1. L'AUTEUR

Antonin Artaud (1896-1948) a fait l'expérience douloureuse de toutes les virtualités psychiques ou imaginaires que nous portons en nous. Un itinéraire original amène ce surréaliste sans concession à quitter le mouvement tout en ne cédant rien sur le terrain des exigences esthétiques et morales. C'est le théâtre qui est probablement le point focal d'une œuvre écrite sous le signe d'une folie menaçante, mais finalement féconde : acteur dramaturge, metteur en scène, il est aussi l'auteur d'une

réflexion (*le Théâtre et son double*, 1938) qui a inspiré les créateurs contemporains.

2. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

- L'étymologie nous rappelle que le théâtre est d'abord fait pour être vu. D'où une première interrogation sur le rapport entre la théâtralité et la littérature. Le *texte* théâtral est en effet actualisé par un *acteur* présent, jouant lui-même au milieu d'une *matière* (espace, scène, décors, costumes, mouvements) qui rapproche le théâtre d'autres spectacles et y fait voir un jeu complexe de *signes* et de *langages* à déchiffrer.

- Il faut alors réfléchir sur le sens de cette *expérience* vécue par une *collectivité* qui y a toujours cherché des formes d'unité : *religieuse* au moment des origines grecques, mais aussi au Moyen Âge, ensuite laïcisée et cependant toujours très *signifiante socialement*, quelle que soit l'époque y compris la nôtre.

Le sujet pose alors la question de la force bouleversante du théâtre ainsi que de son utilisation *politique*, au sens large : l'outrance sacrée qu'on y trouve a une valeur dans notre expérience de la vie : nous la comprenons mieux grâce à cette fiction où nous nous engageons profondément.

PLAN

I L'ordre mis en cause :

- a) la violence tragique,
- b) la subversion comique.

II Les vertus de l'illusion :

- a) un masque sincère,
- b) purger les passions.

III Une force cachée :

- a) Apollon et Dionysos,
- b) la découverte de la réalité.

PLAN DÉTAILLÉ

I L'ordre mis en cause

a) *La violence tragique*

La tragédie était à l'origine un rituel liturgique centré sur un bouc émissaire ou sur une figure divine mise à mort et ressuscitée. Elle avait, et garde peut-être, la fonction de souder une communauté par l'exhibition d'une crise émouvante.

b) *La subversion comique*

Mais le comique a, lui aussi, cette valeur forte dans la mesure où il constitue souvent une sorte de fête sauvage et rebelle. Le comique a donc sa violence : il révèle les tensions d'une société en même temps qu'il permet de les assumer.

II Les vertus de l'illusion

II a) *Un masque sincère*

Le masque, symbole du théâtre, montre cependant que cette violence n'est pas à prendre au premier degré. Le spectacle qui nous est offert propose en réalité une illusion épurée, qui possède et présente une vérité supérieure, malgré les formes et les artifices dont il s'entoure.

II b) *Purger les passions*

On peut alors donner au théâtre le rôle de purger les passions individuelles et collectives, de constituer une forme d'hygiène sociale. Celle-ci n'est cependant possible que si nous ne sommes pas victimes de l'illusion théâtrale, si nous y participons en connaissance de cause.

III Une force cachée

III a) *Apollon et Dionysos*

Apparaît alors toute l'intensité du théâtre ; il réussit à concilier les forces contradictoires qui se partagent notre être moral : la sauvagerie spontanée et, d'autre part, l'harmonie conciliatrice qui cependant, n'existerait pas sans la violence de la vie (autrement dit, dans le vocabulaire de Nietzsche, Apollon et Dionysos).

III b) *La découverte de la réalité*

Nous connaissant ainsi nous-même, nous serons aussi capables de mieux interpréter une réalité éclairée, élucidée par le spectacle théâtral grâce auquel elle prend forme ou, en tout cas, se met en question.

CHAPITRE 14

LES FORMES AUTOBIOGRAPHIQUES

▲ Une autobiographie peut-elle dire vrai ?

1. POINTS DE REPÈRE SUR LE GENRE ET LE SUJET

- Le point important à noter d'abord est la *diversité* des formes autobiographiques parmi lesquelles il faut compter l'*autobiographie* proprement dite, les *mémoires*, le *journal intime*, peut-être les *correspondances*, sans parler des *confessions*, *carnets* et formes variées où se dit et s'écrit l'identité d'un auteur. On cherchera donc à préciser les différences qui caractérisent chaque option choisie (contenu, point de vue adopté, public visé...).

- On notera d'autre part que ces formes, à quelques exceptions près (saint Augustin, Montaigne...), n'ont été pratiquées largement et pour elles-mêmes, n'ont été considérées comme vraiment littéraires que de façon relativement *récente*, et donc en relation avec l'histoire des mentalités (notamment pour la place accordée à l'*individu*).

- C'est bien entendu autour de cette notion d'*individu* ou de *personne* que se cristallise la problématique du genre. Qu'en est-il de l'*identité* et de la conscience dans le temps pour celui qui, ici, dit « je » ? Est-elle *simple* ou *multiple* ? Est-elle « *vraie* », ou *sincère*, *fictive*, *esthétisée* ou *mensongère* ? Et quel est enfin le sens de cette écriture aussi bien pour l'*auteur*, qui s'y cherche et s'y construit, que pour un *lecteur* complice ? Autant de sujets où la critique littéraire peut avoir besoin de la réflexion psychanalytique.

PLAN

I De la vérité à la sincérité.

II Le mensonge de l'art.

III Une vérité construite.

2. PLAN DÉVELOPPÉ

Introduction

- Étymologiquement, l'autobiographie renvoie à la vie d'un auteur qui en fait le récit. On peut donc prétendre l'évaluer à partir de son degré de *vérité*, c'est-à-dire d'adéquation à ce que fut réellement cette vie.

- Mais cette vérité ne doit pas être confondue avec la *sincérité* de celui qui écrit : autrement dit, celui qui a le sentiment de dire vrai ne décrit pas forcément la réalité, qui, de toute manière, n'est jamais saisie que partiellement selon un regard et une sensibilité.

- À cela s'ajoute enfin l'aspect *esthétique* de l'autobiographie qui jette même un doute sur la sincérité de celui qui prétendrait parler ouvertement et sans mensonge : cette sincérité n'est-elle pas annihilée, en tout cas transformée par l'art littéraire ?

I De la vérité à la sincérité

- On peut dire sans paradoxe que toute œuvre est autobiographique, y compris celle de l'historien ou du romancier d'imagination, à plus forte raison celles du poète ou du romancier qui ne peuvent écrire que sur ce qu'ils ont vécu ou senti : leur imagination même est une part de leur personne, une vérité personnelle qu'ils transmettent avec une voix qui est la leur. Voir en ce sens les très lyriques *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand.

- Mais il faut alors faire une distinction entre la vérité d'un observateur neutre (et y en a-t-il un en des matières qui n'ont rien de scientifique ou de quantifiable ?) et la sincérité de celui qui dit le monde à travers une sensibilité, des humeurs ou des émotions avouées. La vérité de l'autobiographie, s'il y en a une, serait donc l'adéquation d'un discours à

un sentiment individuel réellement éprouvé : mais qui peut alors la juger, hors celui qui écrit ou qui parle ? Un bon exemple : *les Confessions* de Rousseau.

- On peut cependant imaginer que ce resserrement sur soi de l'autobiographe, cette attention égotiste (comme chez Stendhal) à son individualité soient plus parlants pour le lecteur qu'un écrit moins personnel. L'autobiographe trouve alors dans une sincérité apparemment solitaire un gage de fraternité dans l'humaine condition : la sincérité de l'aveu ou de la confiance devient alors la condition d'un partage, d'une complicité entre *happy few* (toujours Stendhal).

II Le mensonge de l'art

- Cette sincérité de partage est malgré tout rapidement mise en danger par sa communication même qui engage forcément des impudeurs, des complaisances ou, au contraire, des silences qui ne correspondent pas à la sincérité parfaite. Celle-ci, dès lors, n'est-elle pas une utopie ou même une illusion complète, dans la mesure où aucune situation de parole ne semble plus artificielle que ce monologue de l'autobiographie toujours menacé par l'autojustification, les théories personnelles, théologiques ou moralisatrices (saint Augustin) ? Au fond, rien de plus inauthentique que cette sincérité travaillée !

- De plus, l'autobiographie use d'un langage et d'une forme : on sent une rhétorique à l'œuvre chez nombre d'entre eux (Rousseau et Chateaubriand au premier chef). Si donc on définit la sincérité par l'absence d'effet ou de calcul, qu'en reste-t-il lorsqu'il y a style ou même simplement relecture ? L'usage même des mots semble altérer un sentiment qui ne resterait authentique qu'à condition de n'être pas verbalisé ou d'être dit avec le langage originel de l'innocence (Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* en corrélation avec *les Confessions*). « Dire » vrai, est-ce encore dire la vérité même si l'on est véridique ?

- Et ce soupçon d'insincérité déjà présent pour les mémoires et les autobiographies ne disparaît pas avec les lettres ou les journaux intimes, apparemment moins apprêtés : la lettre vise en effet un correspondant auquel elle parle en « disant », et le journal intime, d'ailleurs un peu au

même titre que la correspondance, a souvent été d'emblée pensé pour un public imaginaire : le négligé même de sa rédaction est alors comme une preuve paradoxale de l'affectation, peut-être du mensonge (?) (voir en ce sens le *Journal* de Gide.)

III Une vérité construite

- Mais ce questionnement peut aussi être renversé. Car, dans le mensonge même, on peut discerner comme une part de la vérité du menteur qui se dévoile par ce qu'il cache et la manière dont il le fait. Si l'on abandonne une perspective morale un peu déplacée en littérature, on pourra dire que les mots de l'autobiographe constituent toujours et font partie de sa vérité, comme un masque que l'on ne pourrait enlever et qui deviendrait plus « vrai » que le vrai visage. La personne est un masque.

- On peut montrer également que c'est dans l'autobiographie qu'un auteur construit ou reconstruit sa vie, en quête de sens dans une démarche qui le change lui-même : la sincérité n'est donc pas dans l'adéquation d'un écrit à un sentiment préalable, mais dans le mouvement par lequel l'autobiographe s'interroge et se transforme, dans un jeu complexe du souvenir et de l'invention qui passe par le langage.

- En ce sens, l'autobiographie devient le roman écrit par l'écrivain sur sa propre vie, ce qui permet de faire le lien entre cette forme et les autres, par exemple dans une œuvre comme *À la Recherche du temps perdu* de Proust, où le souvenir est le matériau brut d'une élaboration romanesque : le livre propose en outre l'histoire de la formation d'un écrivain dont la vie prendra sens par cette métamorphose littéraire ; et l'on sait d'autre part que la vie de Proust fut surtout consacrée à l'écriture !

Conclusion

- La question de la vérité de l'autobiographie n'est donc pas une question simple ni uniquement morale, elle doit être abordée dans la perspective des complexes jeux littéraires dont elle est l'occasion.

- Elle est d'autre part fondamentale pour une littérature moderne souvent centrée sur les préoccupations individuelles d'un auteur qui joue

sur ses multiples identités.

- Elle ne peut enfin être résolue à partir d'un point fixe (le réel, le sentiment éprouvé), mais demande plutôt à être envisagée en tenant compte des évolutions, des clivages et des métamorphoses que l'écriture entraîne chez celui qui décide de prendre la plume. Et quel support alors entre cette écriture et la parole du « dire » ?

CHAPITRE 15

LA LECTURE ET LA CRITIQUE

▲ « J'ai lu en Tite-Live cent choses que tel n'y a pas lues. Plutarque en a lu cent autres, outre ce que j'ai su y lire et, à l'aventure, outre ce que l'auteur y avait mis. » Commentez et appréciez ces affirmations de Montaigne.

1. L'AUTEUR

Montaigne (1533-1592) est essentiellement l'auteur des *Essais*, une œuvre rédigée en plusieurs fois à partir de ses lectures, des exemples qu'il a pu retenir et des réflexions diverses que la vie lui inspire. En résulte une philosophie sceptique mais courageuse, souvent inspirée par le stoïcisme. La *diversité* est la première caractéristique de cette œuvre où l'on saute d'un sujet à l'autre, où les *contradictions* se multiplient tout en renvoyant à une *première personne* qui se cherche. Montaigne fait un large usage des *citations* ou des *emprunts* et on y voit se révéler une intense pratique des auteurs, surtout antiques, avec lesquels l'auteur des *Essais* entretient une sorte de dialogue.

2. POINTS DE REPÈRE SUR LES NOTIONS ÉVOQUÉES ET LE SUJET

- C'est d'abord un *rapport au texte* qu'il s'agit d'interroger. Lire, en effet, n'est pas recevoir passivement un texte, mais *donner un sens* à ce qu'on lit et donc affirmer sa *présence* et sa *liberté*, parfois négatrices de l'œuvre première, face à un auteur qui n'existe lui-même que par notre lecture, notre *réception active*, notre rencontre.

- Mais la difficulté intervient lorsqu'on cherche à définir le « *vrai* », le « *bon* » sens d'un texte, par exemple celui qu'indique l'auteur ou un interprète autorisé en fonction d'un *savoir* intimidant (biographique, historique, textuel, théorique). Faut-il lui opposer un goût personnel et indéfinissable, une critique « impressionniste » ou alors la somme de toutes les lectures possibles ?

- Ces questions montrent le lien qui unit, malgré les différences de perspective, la *lecture* active et personnelle à la *critique*, qui est prise de parole sur un texte déjà existant, et, plus généralement, à toute *écriture* littéraire qui trouve un sens à travers les lectures qui l'ont précédée et celles dont elle veut être l'objet.

PLAN

I Lecture unique, lecture légitime ?

II Lecture libre, lecture plurielle.

III L'invention du lecteur.

3. PLAN DÉVELOPPÉ

Introduction

- L'œuvre de Montaigne naît des annotations en marge de ses lectures et constitue une sorte de lecture écrite, de critique en acte, notamment des auteurs de l'Antiquité tant consultés par les auteurs du XVI^e siècle : par exemple *Tite-Live*, historien romain, et *Plutarque*, moraliste grec postérieur.

- La phrase de Montaigne (à citer) constate implicitement l'impossibilité d'une lecture « objective » qui dirait la signification absolue et intangible d'un texte : plus largement, elle pose la question du rapport entre l'intention d'un auteur, son œuvre et l'interprétation des lecteurs qui se succèdent. Avec une certaine ironie, elle s'interroge notamment sur la créativité, la légitimité et finalement la liberté de la lecture.

I Lecture unique, lecture légitime ?

- Il faut d'abord faire état de la croyance de nombreux lecteurs à un sens unique des textes qu'ils lisent, ou au moins à un sens plus légitime que les autres : ils le définissent souvent par les intentions de l'*auteur* (« ce que l'*auteur* y avait mis ») ou par ce qu'en ont découvert des interprètes autorisés, en fonction par exemple d'une biographie chargée de révéler la vérité d'un auteur et de ses textes. Il y a là l'hypothèse rassurante d'une lecture objective et « pérenne ».

- Mais on sait depuis Proust et le *Contre Sainte-Beuve* toute la vanité d'une telle prétention : l'auteur en tant qu'artiste ne se confond pas avec l'homme privé ou l'homme social qu'il est aussi. Cette instance extérieure ne dit pas grand-chose du texte littéraire qu'il faut donc affronter en lui-même, dans les mots et les idées auxquels je suis *moi-même* sensible (cf. l'article de Proust sur l'imparfait de Flaubert) : « J'ai lu... ».

- Se développe alors toute une série de lectures différentes du même texte, en fonction de regards, de sensibilités, de théories critiques différentes. Certaines de ces théories, certains de ces regards vont nous sembler plus pénétrants, plus pertinents que les autres, en fonction de leur nouveauté, de leur cohérence, des « preuves » apportées. Mais, lorsqu'on choisit d'adhérer à l'une de ces lectures, pour des raisons diverses, ne retombe-t-on pas dans le dogmatisme dénoncé plus haut ? Utiliser par exemple la diversité des options critiques sur Racine.

II Lecture libre, lecture plurielle

- La tentation est alors d'imaginer le bon lecteur comme celui qui accumulera les lectures différentes, compilera les versions de Tite-Live par Plutarque, par Montaigne et tel autre philosophe ou historien digne de foi, d'intérêt. Mais, si l'on évite ainsi des choix pénibles, si l'on se garde ainsi d'établir une hiérarchie de valeur parmi les lectures, on se perd alors dans un éclectisme incohérent et le texte disparaît pour nous sous l'avalanche de ses interprétations...

- Il faut donc, avec Sartre (*Qu'est-ce que la littérature ?*), concevoir la lecture comme un acte libre par lequel je donne moi-même un sens à ce qui n'en aurait pas sans moi. On peut donc dire qu'il n'y a pas *une*

lecture légitime de Tite-Live, mais *des* lectures légitimes qu'il appartient à chacun de *savoir* construire (« outre ce que j'ai su y lire »).

- La difficulté est dans ces conditions de concevoir une pratique de la lecture qui sache d'abord concilier l'initiative volontaire et la culture de lecteur qu'on a pu acquérir : la vérité de l'œuvre qui me sera ainsi accessible sera une vérité construite dont je me sentirai responsable et qui vaudra pour *ma* compréhension. Mais cette compréhension, deuxième point, ne saurait être un enfermement de l'œuvre que je dois continuer à imaginer ouverte et inépuisable, *au-delà* de ma compréhension (« outre..., outre... »).

III L'invention du lecteur

- On a donc raison de voir dans la lecture une école de liberté, de cohérence et de tolérance : la vie d'une œuvre est faite des renouvellements qu'elle subit, des lectures différentes (historiquement ou individuellement) qui en sont faites et dont je peux tenir compte dans la lecture qui sera mienne. Celle-ci est donc inventive et ouverte en deux sens : elle est accueillante aux interprétations du passé où cependant elle ne se dissout pas ; et elle existe d'autre part sans refuser les lectures postérieures de la même œuvre (ou même les lectures de la lecture qu'elle constitue : d'un côté Plutarque, et de l'autre Pascal, par exemple, lecteur de Montaigne lui-même lecteur de Tite-Live et de Plutarque !)

- Mais si l'œuvre est ainsi découverte et « inventée » dans une évolution perpétuelle, elle est aussi le lieu de l'invention du lecteur qui *se trouve* lui-même et se construit dans sa lecture : s'appropriant l'œuvre, il est aussi à même de s'en affranchir et d'*exister* pour lui, dans une sorte de processus dialectique ; ainsi Montaigne n'est pas que le lecteur des auteurs anciens, il est aussi lui-même, interprétant ou même trahissant ces auteurs. Dans cette mesure, un contresens ou un faux sens peuvent avoir des effets productifs, de même que les réinterprétations ou les relectures : à discuter, par exemple à propos des œuvres théâtrales mises en scène.

- On peut donc affirmer le lien entre la lecture et l'écriture, entre le goût des œuvres esthétiques et l'acte esthétique, lors même qu'il est refus

ou rébellion : on apprend plus à peindre dans les musées que devant le motif, on apprend plus à écrire dans les livres que dans la vie (ce qui, au passage, est un argument de plus contre une certaine critique « biographiste »). Un exemple possible : le genre autobiographique lui-même, de Montaigne à Gide, en passant par Rousseau et Chateaubriand.

Conclusion

- La lecture n'est donc pas la réception passive d'un sens préexistant, mais la construction d'un sens qui nous sera propre tout en ne pouvant prétendre être le seul.
- En ce sens, c'est en lisant activement un livre que je me constitue tout en constituant le livre, dans un acte qui n'est pas incohérent ou gratuit, mais libre.
- On peut donc affirmer pour finir le rôle essentiel de la lecture et de la critique dans tout le processus de la *littérature* ainsi que dans l'assimilation maîtrisée d'une *culture* personnelle qui est toujours connaissance et plaisir.

LA DISSERTATION LITTÉRAIRE

ALEX PREISS

3^e édition



zlibrary

Your gateway to knowledge and culture. Accessible for everyone.



z-library.se

singlelogin.re

go-to-zlibrary.se

single-login.ru



[Official Telegram channel](#)



[Z-Access](#)



<https://wikipedia.org/wiki/Z-Library>