

République Algérienne Démocratique et populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la recherche Scientifique
Université d'El-Oued
Faculté des lettres et des langues
Département des lettres et langue françaises



Polycopié

Etude de textes littéraires

Niveau : 3^{ème} année LMD

Présenté par

CHIHANI Ouacila,

Maître de conférences B

Année académique : 2021/2022

Programme détaillé du S5**Enseignante du module : Dre. CHIHANI OUACILA****Unité d'enseignement : Etude de la langue****Matière : Etude de textes littéraires****Crédits : 4****Coefficient : 3****Objectifs de l'enseignement :**

Vous trouverez dans cette brochure, des mises au point concernant les deux objets d'étude : la nouvelle et le roman, ainsi qu'une présentation des outils indispensables à l'analyse : genres, registres, énonciation, procédés de style... les cours s'attachent à l'acquisition de méthodes de pré-lecture, ainsi qu'à la découverte et la consolidation des notions de genre de type narratif. L'enseignement s'appuie sur l'étude de morceaux choisis issus d'œuvres des écrivains français principalement du XIX^e siècle, appartenant aux principaux genres littéraires (roman et nouvelle) et aux courants littéraires : le réalisme et le naturalisme. Alors, l'étudiant arrive à s'initier au plaisir de lire un texte intégral, découvrir quelques grands auteurs ou textes fondateurs de la littérature française, découvrir quelques grands courants littéraires, et s'initier à l'analyse des textes littéraires et à l'interprétation.

Connaissances préalables recommandées :

Nous invitons les apprenants à reprendre les cours de l'ITL afin de restituer les différentes formes romanesques.

Contenu de la matière en 6^{ème} semestres: Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et romantisme

Mode d'évaluation : (type d'évaluation et pondération)

Deux Contrôles Continues + Examen

Références bibliographiques :

- Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C., Hamon, Ph., Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.
- Michel Viegnes, L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle, américain University studies, Peter Lang, 1989.
- Cécile de Ligny, Manuela Rousselot, La littérature française (auteurs, œuvres, genres et mouvements), Nathan, Paris, 1992.

Introduction

Dans l'Antiquité grecque, certains philosophes se sont intéressés à la notion de genre littéraire, c'est-à-dire à la façon dont on pourrait classer les textes en différentes catégories. Ainsi, Platon, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, distingue dans la République trois modes d'écriture distincts : le récit pur (les hymnes en l'honneur des dieux), le récit mixte (l'épopée) et le théâtre. Un peu après lui, Aristote, dans la Poétique (ouvrage rédigé vers 335 avant Jésus-Christ) établit des distinctions entre la comédie, la tragédie, l'épopée et la parodie. Mais il faut attendre le IV^e siècle de notre ère pour que naisse la tripartition actuelle, que l'on doit au grammairien Diomède : la poésie, le théâtre et le récit. C'est à ce dernier genre que se rattachent le roman et la nouvelle. Si, dans les deux cas, il s'agit de raconter une histoire fictive (inventée) par le biais d'un narrateur, le roman et la nouvelle sont néanmoins deux genres clairement distincts l'un de l'autre.

Le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : deux genres à distinguer

Le roman et la nouvelle sont deux formes du récit de fiction mais, si le premier donne de l'ampleur à son intrigue et de la profondeur à ses personnages, la seconde privilégie le resserrement et la simplification.

1- Le roman

Le terme de « roman » date du moyen Age. Il a d'abord désigné la langue vulgaire issue de l'évolution du latin parlé par le peuple : le roman s'opposait au latin des gens cultivés. Par extension, le mot a désigné dès le XII^e siècle un récit versifié en langue romane (XIII^e : le Roman de Renart dans le genre satirique, le Roman de la Rose dans le genre didactique).

Par évolution ultérieure, ce type d'écrit renonce à la forme poétique. A partir du XVII^e siècle, le roman se définit comme une œuvre de fiction en prose ; caractérisé essentiellement par une narration fictionnelle, racontant les aventures et l'évolution d'un ou de plusieurs personnages. En tant que récit de fiction, il se distingue de la nouvelle par sa longueur, et du conte par son souci de vraisemblance.

Le roman est sans doute le genre littéraire le plus représenté et le plus lu. S'il est facile d'identifier un roman, il est plus difficile de le définir. À partir du XVI^e siècle, le roman français est une œuvre en prose, d'assez bonne longueur, racontant l'histoire d'un ou de plusieurs personnages. Le roman relève du type narratif. C'est un genre très souple, capable d'intégrer d'autres genres (tragédie...), d'autres tons (lyrisme...), d'autres domaines de l'activité humaine (histoire...).

Les œuvres romanesques, en général, se répartissent suivant des critères relevant de l'histoire littéraire. La consultation d'un manuel ou d'une histoire de la littérature permet de repérer l'école, le mouvement ou le courant auxquels se rattache un roman (le réalisme, le naturalisme, le romantisme...). Certaines dénominations, se référant à un moment précis de l'histoire littéraire, peuvent qualifier des romans d'autres époques.

Nous précisons dans cette brochure deux différents courants :

Le réalisme et le naturalisme :

Le romantisme, par son goût de la couleur locale, de l'observation directe, du détail pittoresque, contenait en puissance le réalisme Balzac, qui se fait le chroniqueur romanesque de toute la société contemporaine, Stendhal qui réagit, par sa sobriété, contre le lyrisme romantique, peuvent être considérés comme les précurseurs immédiats des romanciers réalistes. Le **réalisme**, en s'accroissant, en s'appliquant à des milieux ou à des objets qui, par leur caractère humble ou sordide, avaient jusque-là semblé hors de la littérature, deviendra le **naturalisme**.

Alors les romanciers réalistes affirment donner une image de la réalité ; représentant les différents milieux sociaux, ils analysent les rouages de la société font « concurrence à l'état civil » (Balzac). Ce qui caractérise le réalisme c'est l'analyse psychologique qui occupe bien une place importante. Nous donnons comme exemples :

- L'avarice du Père Grandet (Eugénie Grandet de Balzac) Paru en 1833, ce roman est alors typique de ce mouvement au sens où il nous délivre une étude de mœurs, et s'attache à décrire des scènes de la vie de province. Nous avons notamment une description de la ville de Saumur (située dans le Maine et Loire) avec sa vie commerciale, et le quotidien de ses habitants. La description a autant de valeur que l'action – elle apporte beaucoup d'informations, notamment sur le statut social des personnages ainsi que sur leur psychologie ; elle vise à montrer les relations secrètes entre les hommes et leur milieu : la description de l'environnement laisse souvent deviner le caractère de l'individu décrit ensuite. Balzac établit entre eux des convergences souvent caricaturales et pleines d'ironie.
- Le rouge et le noir, premier chef-d'œuvre de Stendhal, paru en 1830, parti d'un fait réel , Stendhal retrace le destin exemplaire de Julien Sorel, d'origine modeste mais instruit, rejeté par la société légitimiste du XIXe siècle qui préfère l'argent et la naissance au mérite. Stendhal se démarque du style romantique emphatique et contrasté. Il recherche un style objectif , clair et simple, qui dise la réalité avec précision.
- Le naturalisme prolonge le mouvement réaliste : Zola en est le théoricien ; il rassemble autour de lui des écrivains réalistes : Paul Alexis, Henry Céard, Maupassant. En 1887, le groupe, en quête de renouvellement, éclate ; le naturalisme semble avoir atteint les limites du courant réaliste. Les naturalistes se veulent des scientifiques . ils observent le monde avec méthode, en dégagent des lois et se livrent à de véritables expérimentations ; ils confrontent des données réelles, conformément à des lois scientifiques, et observent la manière dont ces données évoluent. Le souci scientifique nécessite de s'intéresser à des cas pathologiques (déchéance, alcoolisme, folie meurtrière) et situe presque toujours l'action dans un contexte de corruption morale qui a parfois choqué le public.
L'œuvre de Zola (*Germinal*), réaliste, est habillée d'un souffle épique : certains objets sont métamorphosés en monstres fantastiques, animés d'une vie autonome, qui guettent et frappent leurs victimes, ou qui luttent et souffrent comme dans *La bête humaine*. De manière générale, Zola est attiré par la vie, qu'elle soit exubérante ou menacée de

disparition, peuplée de rêves ou de cauchemars. Cet univers se révèle sous la forme symbolique de mythes récurrents qui donnent à l'œuvre une dimension épique et visionnaire.

- Rimbaud, jeune et violent, s'en prend au conformisme social dès son adolescence. Ses premiers poèmes (Poésies 1870; Lettre du voyant 1871 ; Derniers vers 1872 ; Une saison en enfer 1873) portent la trace de la révolte : il plaint les victimes de la guerre, peint le monde des pauvres et vilipende les fonctionnaires. Dans sa *Lettre du voyant*, Rimbaud proclame la nécessité pour le poète d'apporter du nouveau; dans ce but, il s'impose « un long et raisonné dérèglement de tous les sens ». Le langage poétique s'en trouve renouvelé ; après Baudelaire, il établit des correspondances de moins en moins immédiates, mais de plus en plus justes entre les diverses sensations . il rêve même d'un langage universel alliant tous les sens, produit d'une « alchimie poétique ».

1-1- Développement du roman et son public

Avant le XVI^e siècle, les romans étaient surtout récités à des auditoires nobles ou bourgeois : les manuscrits étaient rares, les textes étaient donc appris par des conteurs (trouvères et troubadours), et de plus leur forme poétique se prêtait à la diction.

Dès le XVI^e siècle, l'imprimerie permet le développement de la lecture personnelle. Mais jusqu'à la révolution française, trop peu de gens du peuple savent lire. Une tradition orale se maintient donc : les romans sont fournis par la littérature de colportage qui sillonne les campagnes et les bourgs, et les romans sont lus pendant les veillées par ceux qui ont la chance de pouvoir le faire. Parallèlement, la noblesse, qui sait lire, ne dédaigne pas toujours le roman, mais il reste un genre frivole dont la lecture est déconseillée par les directeurs de conscience, ce qui éloigne plus d'un lecteur, et surtout plus d'une lectrice.

Au XIX^e siècle, le nombre de lecteurs connaît une progression extraordinaire. Le colportage poursuit son implantation dans les milieux populaires, grâce à la parution de brochures rendues très bon marché par l'évolution industrielle de l'imprimerie. La petite bourgeoisie profite aussi de cette situation et acquiert à petits prix des rééditions de romans des siècles précédents. Mais l'invention la plus spectaculaire est celle du roman en feuilleton, qui peut exister grâce à l'évolution de la presse à grand public. Il va favoriser l'apparition de romans populaires comme *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue, mais il est aussi fréquemment le moyen de faire connaître les nouvelles œuvres d'écrivains célèbres, comme Balzac par exemple (une ténébreuse affaire)

Les éditeurs aussi évoluent : ils s'initient à la pratique des campagnes publicitaires, se lancent dans la publication à grand tirages, baissent les prix.

C'est ainsi que peu à peu le roman de librairie prend le relais de la littérature de colportage : les campagnes deviennent moins peuplées, il est facile de se servir dans les magasins de la ville, qui sont approvisionnés par la publication à grand tirage. Au XX^e siècle, les lieux de vente se diversifient, au point que l'on parle de littérature de gare pour désigner des romans vite écrits

et vite lus qu'on achète au kiosque avant de prendre un train. En fait, des livres de poche présents dans les supermarchés aux éditions de luxe les plus coûteuses, de l'infralittérature des magazines aux romans les plus difficiles, chacun peut trouver la forme et le contenu qui lui convient. Les émissions littéraires de la radio et de la télévision, ainsi que les prix littéraires, contribuent à solliciter les lecteurs de romans.

1-2- Les caractéristiques du roman

a. Un récit long : ce qui caractérise tout d'abord le roman, c'est son étendue : contrairement au conte et à la nouvelle, qui sont en général des textes plutôt brefs (une cinquantaine de pages tout au plus), le roman est un récit long, possédant plus de cent pages. Certains romans possèdent même une longueur démesurée : Artamène ou le grand Cyrus (1649-1653) de Madeleine et Georges de Scudéry, par exemple, possède plus de treize mille pages dans l'édition originale. Il s'agit du plus long roman de la littérature française. Ce premier critère rapproche le roman du genre de l'épopée.

b. Un récit racontant des histoires complexes et étendues dans le temps : de par sa longueur, un roman possède bien souvent une succession de multiples événements, se rapportant à l'intrigue principale ou à des intrigues secondaires. C'est en général l'itinéraire global des protagonistes qui est raconté, et non simplement un épisode précis de leur vie, comme dans une nouvelle ou un conte. Par exemple, La Chartreuse de Parme (1839) de Stendhal commence en 1796, avec l'entrée des troupes de Napoléon Ier dans la ville de Milan. Le personnage principal, Fabrice Del Dongo, naît peu après. Le narrateur raconte son enfance, son adolescence, puis ses diverses aventures, jusqu'à sa mort, après avoir perdu la femme qu'il aime, Clélia Conti. De multiples intrigues secondaires peuplent le roman, centrées notamment sur la Sanseverina (la tante de Fabrice), le comte Mosca (qui est amoureux de la Sanseverina), le révolutionnaire républicain Ferrante Palla ou encore les personnages qui dirigent le duché de Parme.

c. Un récit qui se déroule dans un cadre spatio-temporel réaliste : ce qui différencie notamment le roman de l'épopée (récit racontant les exploits guerriers d'un personnage extraordinaire, situé au-dessus du commun des mortels), c'est son ancrage dans un cadre spatio-temporel réaliste : un roman se passe en général dans des lieux et dans une époque renvoyant directement au réel, alors qu'une épopée se déroule dans un monde fabuleux et est souvent reliée à des éléments mythologiques (il en est ainsi des deux grandes épopées d'Homère, L'Illiade et L'Odyssée, datant du VIII^e siècle avant Jésus-Christ). Un personnage de roman est ainsi plus « humain » qu'un héros épique, plus proche des êtres qui composent le monde réel. Les personnages des romans de Balzac, par exemple, ressemblent aux personnes qu'on pourrait rencontrer dans la société réelle : dans Le Père Goriot (1835), on fait la connaissance de Rastignac, un jeune homme ambitieux, du père Goriot, un vieil homme qui se dévoue pour ses filles ingrates, ou encore de Vautrin, un ancien bagnard à la fois maléfique et fascinant.

d. Un genre néanmoins protéiforme : en dépit des caractéristiques communes évoquées ci-dessus, le genre romanesque regroupe néanmoins des textes très divers les uns des autres, car il n'a jamais été réellement codifié au cours de l'Histoire littéraire. C'est ainsi, par exemple, que se côtoient des romans policiers (Le Mystère de

la chambre jaune de Gaston Leroux, 1908), des romans d'amour (Le grand Meaulnes d'Alain-Fournier, 1913), des romans d'aventure (Les trois Mousquetaires d'Alexandre Dumas, 1844), des romans engagés (Les Misérables de Victor Hugo, 1862), des romans de science-fiction (La Planète des singes de Pierre Boulle, 1963) et même des romans où l'intrigue est réduite au minimum (La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, 1957).

1-3- Une œuvre qui fonde le roman du XIXe : Robinson Crusoé (1719)

Le roman anglais Robinson Crusoé de Daniel Defoe influence le développement du roman de plusieurs manières. Tout d'abord, il constitue une étape essentielle dans l'histoire du roman d'aventure : ce genre est en effet florissant au XIXe siècle, dans une perspective historique (Alexandre Dumas) ou scientifique (Jules Verne).

Mais Robinson Crusoé montre bien également que l'individu est au cœur de la problématique romanesque.

2- La nouvelle

Une **nouvelle** est un récit habituellement court. Apparu à la fin du Moyen Âge, ce genre littéraire était alors proche du roman et d'inspiration réaliste, se distinguant peu du conte. À partir du XIX^e siècle, les auteurs ont progressivement développé d'autres possibilités du genre, en s'appuyant sur la concentration de l'histoire pour renforcer l'effet de celle-ci sur le lecteur, par exemple par une chute surprenante. Les thèmes se sont également élargis : la nouvelle est devenue une forme privilégiée de la littérature fantastique, policière, et de science-fiction.

2-1- Naissance du genre

Al-Hamadhani, écrivain iranien du X^e siècle passe pour être l'inventeur de la « nouvelle », ou tout du moins son précurseur à travers le *Maqâma*¹.

En France, la nouvelle prend naissance au Moyen Âge. Elle vient s'ajouter, et en partie se substituer, à une multitude de récits brefs : fabliaux, lais, dits, devis, exemple, contes. Les nouvelles étaient d'abord de petites histoires anonymes distribuées gratuitement dans la rue, et qui se différenciaient en deux groupes : *Les exempla*, qui étaient des récits religieux exhortant la morale et les dons à l'église, et les « canard », relatant des faits divers comme des vols, des tromperies, ou des meurtres. Ces derniers ont donné aujourd'hui le mot argotique désignant le journal, qui lui-même rapporte des faits divers. Directement inspiré du *Décameron* (1349-1353) de Boccace, le premier recueil de nouvelles françaises, anonyme, les *Cent Nouvelles*, est probablement paru entre 1430 et 1470.

¹ Un genre littéraire arabe fondé dans la deuxième moitié du Xe siècle par Badî' al-Zamân al-Hamadhânî. Il s'agit d'un court récit de fiction se présentant comme la retranscription en prose rimée et rythmée d'une anecdote transmise oralement, le *khabar*. Ce genre met en scène un personnage central cherchant à gagner sa vie par la ruse et l'éloquence.

Mais c'est le XVI^e siècle qui verra le véritable essor du genre. En 1558, avec *L'Heptaméron*, Marguerite de Navarre donne au genre ses premières lettres de noblesse : dans ce recueil inachevé de 72 récits⁴, voisinant avec les récits licencieux hérités des fabliaux, on trouve des histoires plus graves, où l'anecdote laisse en partie la place à l'analyse psychologique.

2-2- Premières évolutions

Publiées en 1613 et traduites en français deux ans plus tard, les *Nouvelles exemplaires* de Miguel de Cervantes, l'auteur de *Don Quichotte*, connaissent un succès considérable et constituent pour longtemps la référence. Sous leur influence, le genre subit une évolution double, déterminée par ses relations avec le roman. Dans un premier temps, on voit la nouvelle se rapprocher de celui-ci par ses sujets et sa composition : ainsi, *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette est considérée, au moment de sa parution, comme une nouvelle. Les romans contemporains intègrent d'ailleurs souvent en leur sein des nouvelles, sous la forme de digressions à l'intérieur du récit principal, ou d'histoires racontées par des personnages à d'autres. Mais la nouvelle se distingue cependant des romans de l'époque, extrêmement longs et touffus, par son action plus resserrée. C'est cette conception qui, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, l'emporte finalement sur la nouvelle « petit roman », et qui se développe au cours du siècle suivant.

En 1614, avec ses *Histoires tragiques de notre temps*, François de Rosset choisit quant à lui la nouvelle pour raconter des meurtres, des viols, des affaires diaboliques, en s'inspirant des annales judiciaires du moment dans le but de susciter l'horreur.

2-3- Essor du genre

On s'accorde à considérer le XIX^e siècle comme l'âge de l'essor de la nouvelle. Et d'Honoré de Balzac (*La Maison du chat-qui-pelote*, *Contes drolatiques*) à Gustave Flaubert (*Trois contes*), de Stendhal (*Chroniques italiennes*), Alfred de Musset à Barbey d'Aurevilly (*Les Diaboliques*), de George Sand (Nouvelles) à Zola (*Contes à Ninon*), il n'est guère de romancier d'importance qui n'ait écrit de nouvelles, et même de recueil de nouvelles, comme Prosper Mérimée, Jean de La Varende, Guy de Maupassant qui en a écrit plus de trois cents² dans dix-huit recueils publiés de son vivant ; le dramaturge Anton Tchekhov a écrit six cent vingt nouvelles.

Si la nouvelle exploite alors en France surtout les deux veines apparemment opposées du réalisme et du fantastique, il n'est guère de thèmes qu'elle n'aborde, guère de tons qu'elle n'emprunte. Au reste, son prestige ne se limite pas à la France : en témoignent, entre autres, Hoffmann, Edgar Poe, Henry James, Herman Melville, Pouchkine, Gogol, Tourgueniev, Dostoïevski, Tchekhov, Tolstoï, et bien d'autres. Il convient enfin de rappeler que c'est au cours du XIX^e siècle que sont proposées les théories les plus élaborées du genre, d'abord en Allemagne (Goethe, qui fonde avec *Novelle (de) (Nouvelle)* le modèle du genre et Frédéric Schlegel), puis

² Cécile de Ligny, Manuela Rousselot, *La littérature française (auteurs, œuvres, genres et mouvements)*, Nathan, Paris, p.109.

aux États-Unis (Poe et James). Alphonse Allais, fondateur du rire moderne, introduit la folie dans ses nouvelles, comme *Les templiers*.

Le XX^e siècle a vu de nombreux écrivains choisir la forme courte. En France, Sartre, bien sûr, et son recueil *Le Mur*, et Camus, avec *L'Exil et le royaume*, mais aussi, parmi les contemporains, Alain Robbe-Grillet, inventeur du « nouveau roman » (*Instantanés*, éditions de Minuit), Nathalie Sarraute (*Tropismes*, même éditeur), Georges-Olivier Châteaureynaud, Dominique Mainard, Hubert Haddad, Nadine Ribault pour n'en citer que quelques-uns, connus ou moins connus. Certains ont choisi de ne s'exprimer (presque) que par la nouvelle, parfois très courte : Jacques Sternberg, écrivain belge dont presque toute l'œuvre emprunte cette forme (*188 contes à régler*, *300 contes pour solde de tout compte*, *Contes griffus*, etc.). C'est ensuite le cas, plus récemment, du Belge Thomas Gunzig, de Georges Kalebka, d'Hervé Le Tellier et surtout d'Annie Saumont.

2-4- Distinctions

Dans les pays anglo-saxons, la nouvelle peut se classifier en trois catégories suivant sa longueur. L'organisation Science-Fiction en a donné une définition : l'histoire courte (short story) compte moins de 7 500 mots, la *novelette* comprend les histoires entre 7 500 et 17 499 mots, et la *novella*, presque un roman, comprend les histoires entre 17 500 et 40 000 mots³.

Dans les pays francophones, la nouvelle, comme la novella, et le roman, n'est plus une question de longueur mais une question de conception. Une nouvelle ne porte que sur un événement et n'a pas de temps de repos pour le lecteur, une novella a des événements qui se rapportent à un événement central et un roman a plusieurs événements. La novella et le roman prévoient des temps de repos pour le lecteur. On distingue aussi la nouvelle dite française dont le rythme est rapide et peu explicatif et la nouvelle dite anglaise ou allemande dont le rythme permet d'expliquer les pensées, les réactions des personnages.

La micronouvelle, récit suggestif souvent caustique caractérisé par une brièveté extrême (moins de 300 signes), est, quant à elle, de plus en plus considérée par les critiques littéraires comme un genre à part entière⁴.

2-5- Poétique de la nouvelle

Une nouvelle connaît plusieurs caractéristiques distincts qui repoussent à sa brièveté.

- À l'inverse au roman, elle est ajustée sur un seul événement.
- Les personnages sont peu nombreux et sont moins développés que dans le roman.
- La fin est fréquemment imprévue, et prend la forme d'une chute, ou « pointe », parfois longue de quelques lignes uniquement. Cependant, il existe aussi des textes de nouvelles « ouverts » caractérisés par un manque de pointe.

³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle>

⁴ Ibid.

Baudelaire a procuré cette analyse de la nouvelle :

« Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracass des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue. L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité. »

Charles Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe, Publiées en tête des Nouvelles histoires extraordinaires en 1857

Éric-Emmanuel Schmitt la définit comme un art du temps :

« Si l'on peut utiliser le roman en débarras fourre-tout, c'est impossible pour la nouvelle. Il faut mesurer l'espace imparti à la description, au dialogue, à la séquence. La moindre faute d'architecture y apparaît. Les complaisances aussi. Parfois, je songe que la nouvelle m'épanouit parce que je suis d'abord un homme de théâtre. On sait depuis Tchekhov, Pirandello ou Tennessee Williams, que la nouvelle convient aux dramaturges. Pourquoi ? Le nouvelliste a le sentiment de diriger le lecteur : il l'empoigne à la première phrase pour l'amener à la dernière, sans arrêt, sans escale, ainsi qu'il est habitué à le faire au théâtre. Les dramaturges aiment la nouvelle parce qu'ils ont l'impression qu'elle ôte sa liberté au lecteur, qu'elle le convertit en spectateur qui ne peut plus sortir, sauf à quitter définitivement son fauteuil. La nouvelle redonne ce pouvoir à l'écrivain, le pouvoir de gérer le temps, de créer un drame, des attentes, des surprises, de tirer les fils de l'émotion et de l'intelligence, puis, subitement, de baisser le rideau. »

Concerto à la mémoire d'un ange (nouvelles), Journal d'écriture, Albin Michel, Paris, 2010

2-6- Les caractéristique de la nouvelle

- Un texte en prose, nécessairement bref, narratif ou descriptif, dont la finalité est avant tout littéraire, c'est-à-dire esthétique. La Parure (1885) de Guy de Maupassant est un récit d'une dizaine de pages. La plupart du temps, une nouvelle n'est pas publiée seule, à part lorsque la publication est faite dans la presse ; l'écrivain groupe souvent certains de ses textes pour les faire éditer en recueil. Barbey d'Aurevilly, par exemple, publie en 1874 Les Diaboliques, recueil de six nouvelles différentes. Il ne faut pas cependant exagérer l'importance de cette première caractéristique, certaines nouvelles étant relativement

longues, comme L'Abbesse de Castro (1839) de Stendhal ou Colomba (1841) de Mérimée, qui s'étendent sur une centaine de pages environ. Il est parfois difficile de se fier uniquement à la longueur pour distinguer une nouvelle d'un roman.

- Un texte qui, lorsqu'il narre une histoire, est nécessairement simple, monothématique, d'une ligne narrative assez pure, d'une densité qui exclut les temps morts, et qui procède par induction plutôt que par synthèse.
- Un texte qui, lorsqu'il narre une histoire, présente des personnages particularisés, dotés d'une certaine épaisseur, à moins que l'intérêt porte exclusivement sur les circonstances ou sur l'évènement lui-même.
- Un texte qui comporte des références spatiales et temporelles à la réalité extérieure, et qui s'inspire d'une conception linéaire du temps.
- Un texte qui présente empiriquement le monde phénoménal sans supposer a priori une réalité organisatrice transcendante et omniprésente.
- Un texte qui, lorsqu'il comporte du surnaturel, ne le présente pas comme allant de soi, mais au contraire comme la négation abrupte d'un ordre rationnel qui constitue le véritable arrière-plan philosophique du texte.
- Un récit caractérisé par une esthétique du fragment : ce qui permet de différencier plus globalement la nouvelle du roman, c'est la concentration des moyens qu'on observe dans la nouvelle : l'intrigue est souvent centrée sur un événement particulier de la vie d'un personnage, se déroulant sur un laps de temps relativement court. La nouvelle ne prétend pas à l'exhaustivité, c'est-à-dire qu'il s'agit d'isoler un moment particulier, sans retracer l'itinéraire général du protagoniste. Le nombre de personnages est en général relativement restreint et on ne trouve que rarement des intrigues secondaires. Par exemple, dans Une Partie de campagne (1881), Maupassant raconte une journée particulière d'une famille, au cours de laquelle une jeune fille a une liaison fugitive avec un canotier rencontré par hasard. c. Un récit ancré dans un cadre spatio-temporel réaliste: ce dernier critère permet cette fois de distinguer la nouvelle du conte : tandis que le conte se déroule dans un cadre peu précis, dans un monde féérique peu en rapport avec le monde réel, la nouvelle se passe à une époque clairement définie et dans des lieux faisant directement référence au monde réel. Par exemple, Le Joueur d'échecs (1943) de Stefan Zweig se déroule sur un paquebot qui va de New York à Buenos Aires, à la fin des années 1930. M. B. raconte au narrateur une partie de son passé, lorsqu'il a été arrêté par les Nazis peu après l'arrivée au pouvoir de Hitler, et qu'il a été torturé psychologiquement. Pour ne pas sombrer, il a lu le seul livre qu'il a trouvé, un manuel d'échecs et est devenu un joueur de génie.

Alors, Le roman et la nouvelle partagent ainsi certaines caractéristiques : ce sont des textes narratifs, racontant une histoire ancrée dans un cadre spatio-temporel réaliste. En cela, ces deux genres s'opposent à l'épopée et au conte, dans lesquels le cadre est beaucoup plus fantaisiste, voire féérique. Cependant, il convient de bien différencier roman et nouvelle, qui n'obéissent pas exactement à la même esthétique : tandis que le roman développe des intrigues longues, étendues dans le temps, avec une multiplicité de personnages secondaires, la nouvelle se caractérise par l'isolement d'un épisode particulier et marquant de la vie d'un personnage.

3- Les principales caractéristiques du roman et de la nouvelle au XIXe siècle

a- La présentation de la réalité

Qu'il s'agisse des rouages de la société (l'argent chez Balzac, par exemple), du cours de l'Histoire (la chute de Napoléon chez Hugo ou Balzac), ou des méandres des sentiments, le roman du XIXe siècle se donne la mission de représenter la totalité des relations secrètes entre les hommes et leur milieu.

b- La place de l'individu

Le XIXe siècle , touché par le développement de l'individualisme, met en scène des personnages marquants. Le romancier représente un héros face à un monde dans lequel il est difficile de se faire une place. Les relations de l'individu et de la société deviennent alors un des thèmes moteurs du genre romanesque.

c- Le récit fantastique

Certains écrivains réalistes ou naturalistes glissent vers le fantastique, comme si à forcer d'observer la réalité, cette dernière finissait par devenir mystérieuse. C'est ainsi que Maupassant écrit à la fois des œuvres réalistes(Bel ami) et des nouvelles fantastiques (Le Horla)

Suggestions

Pour s'enfoncer dans l'univers des grands romanciers du XIXe siècle :

Balzac : le colonel Chabert, le père Goriot, Eugénie Grandet, le cabinet des antiques.

Flaubert : un cœur simple (le premier récit des trois Contes), Madame Bovary.

Zola : Germinal.

Maupassant : Bel-Ami, Le Horla, La Chevelure

4- Analyser un extrait de roman ou de nouvelle :

4-1- Etudier le traitement du temps

Un texte narratif raconte une histoire : un certain temps s'écoule nécessairement. Alors l'étude de la progression du récit (ses différentes étapes), la manière dont le temps est traité, est impérativement recommandée.

4-1-1- Etudier les marqueurs temporels

Les adverbes de temps doivent être relevés et commentés, ainsi que les éventuels compléments circonstanciels de temps.

Les verbes exprime également le temps. Dans le récit, on rencontre souvent des verbes d'action et de mouvement. Le récit est le plus souvent rédigé au passé, sauf lorsque le narrateur a choisi de le rendre dynamique en utilisant un présent de narration. Les temps les plus courants sont alors l'imparfait et le passé simple qui alternent, ayant des valeurs et emplois bien spécifiques.

4-1-2- Dégager la progression de l'histoire

Le schéma narratif de l'histoire définit l'enchaînement des situations au cours d'un récit (conte, nouvelle, roman), il est constitué de cinq éléments :

Situation initiale ou incipit : il présente les éléments nécessaires à la mise en route du récit et à la compréhension de celui-ci. Dans un récit au passé, les verbes y sont souvent à l'imparfait. C'est une situation stable, dans laquelle les héros n'y évolue pas.

Élément déclencheur ou élément perturbateur : confronté à la situation initiale, il brise l'équilibre de l'histoire. Il est introduit par un connecteur temporel.

Péripéties, aventures ou nœud (toutes les actions) : ce sont les événements provoqués par l'élément perturbateur et qui entraînent et font progresser la ou les actions entreprises par les héros vers sa résolution finale.

Dans un récit au passé, les verbes y sont souvent au passé simple. Cet élément est généralement conclu par un point dominant: c'est le plus haut point de l'histoire, c'est là où toute la tension des péripéties va finalement exploser. Il se met, la plupart du temps, vers la fin (avant le dénouement).

Dénouement ou élément de résolution : il met un terme aux actions et conduit à la situation finale.

Situation finale ou explicit : est une situation à nouveau stable, c'est le résultat, la fin du récit. Dans les contes, la situation des héros s'améliore, mais dans d'autres types d'histoires, il est possible qu'elle se dégrade.

4-1-3- Etudier le traitement du temps par le narrateur

La narration ne suit pas nécessairement le déroulement des événements. Il faut faire la distinction entre la fiction qui est l'ensemble des événements constituant l'histoire, et la narration qui est la manière de les raconter. Ils concernent, alors, l'ordre des événements, la durée qui leur est consacrée et leur fréquence.

Dans la fiction (comme dans la vraie vie) les événements se déroulent de façon chronologique. Sur le plan de la narration, trois possibilités se présentent :

- a- Raconter ces événements dans l'ordre de la fiction où ils se sont produits et respecter donc la chronologie.
- b- Faire un retour en arrière ou analepse : l'auteur, après avoir raconté un fait, rapporte un événement antérieur, il ne respecte pas l'ordre chronologique.

Il faut être attentif aux indices qui permettent de le repérer : plus-que-parfait, repères temporels (deux ans auparavant)....

- c- Faire une anticipation ou prolepse : l'auteur évoque, au cours d'un récit chronologique, un épisode postérieur, il raconte en avance un événement.

Il faut être attentif aux indices qui permettent de le repérer : repères temporels (deux ans plus tard), ce qui devait arriver....

Sur le plan du rythme, trois autres possibilités se montrent :

- a- Le sommaire : la durée de la narration est réduite par rapport à la durée de la fiction : Ex. Quarante ans s'écoulèrent. En quatre mots, le narrateur raconte la moitié d'une vie. Il résume ce qui s'est passé pendant une période donnée (un mois, une année, quarante ans ...)
- b- La scène, intensité dramatique : la durée de la narration est « équivalente » ou plus longue que celle de la fiction. Le temps ne s'écoule pas toujours de la même manière : certains événements jugés importants ou riches en émotions pour le lecteur peuvent être racontés avec beaucoup de détails, de sorte que le temps de la lecture se trouve être plus long que celui de l'action elle-même.
- c- L'ellipse : une durée importante de la fiction est passée sous silence. Dans ce cas-là, l'auteur suit la chronologie, mais il saute certaines périodes (heures, jours, semaines ...) jugés peu intéressantes.

4-2- Etudier la position du narrateur

4-2-1- Distinguer auteur et narrateur

L'auteur c'est un être réel, c'est celui qui invente une histoire et la rédige. On l'appelle également l'écrivain de l'histoire, alors que le narrateur est souvent un personnage imaginaire créé par l'auteur uniquement pour raconter l'histoire. Si c'est un personnage réel, qui raconte une expérience vécue, c'est un récit autobiographique.

4-2-2- Distinguer récit à la 1^{ère} personne et récit à la 3^{ème} personne

Le récit peut être mené à la 1^{ère} personne : le narrateur raconte ce qui lui est arrivé. Il peut également n'être qu'un simple témoin.

Le récit peut être mené à la 3^{ème} personne : l'histoire peut donner l'impression de se raconter toute seule, sans que l'auteur intervienne.

4-2-3- Etudier les points de vue ou focalisation

On appelle « point de vue », la position du narrateur ou de l'auteur par rapport à l'événement raconté (texte narratif) ou à la situation décrite (texte descriptif). On parle aussi de « focalisation ». Le narrateur ici peut avoir différents statuts par rapport à l'histoire :

Il peut être un personnage de l'histoire. Dans ce cas, le récit est à la 1^{re} personne, le narrateur s'exprime avec le pronom « je » (ou « nous », s'il est accompagné) et il joue un rôle dans les événements. On l'appelle alors un narrateur-personnage ;

Il peut être extérieur à l'histoire. Le récit est à la 3^e personne, il utilise le pronom « il » ou « elle » (ou « ils » ou « elles »). Il peut être complètement effacé ou bien être un témoin. L'histoire peut donner l'impression de se raconter toute seule sans que l'auteur intervienne.

Par exemple, dans les contes, le narrateur est extérieur au récit. La 1^{ère} personne n'apparaît pas, sauf dans les dialogues.

Le point de vue omniscient ou focalisation zéro

L'auteur est omniscient : il sait tout. Rien ne lui échappe quant au passé, au présent et au futur de l'événement évoqué. Les sentiments des personnages n'ont aucun secret pour lui et il communique au lecteur des informations que les personnages ne possèdent pas. L'auteur -et à sa suite le lecteur- est une sorte de demiurge, de dieu qui possède une connaissance absolue. Ainsi, il peut voir dans un paysage ce que les yeux du personnage ne peuvent pas voir l'intérieur d'une maison, si le personnage se situe à l'extérieur.

Exemple :

« Le père Goriot, vieillard de soixante-neuf ans environ, s'était retiré chez madame Vauquer, en 1813, après avoir quitté les affaires. Il y avait d'abord pris l'appartement occupé par madame Couture, et donnait alors douze cents francs de pension, en homme pour qui cinq louis de plus

ou de moins étaient une bagatelle. Madame Vauquer avait rafraîchi les trois chambres de cet appartenant moyennant une indemnité préalable qui paya, dit-on, [...] » (Balzac, le Père Goriot)

Dans ce texte, l'auteur laisse peu de place à l'imagination du lecteur, il donne tous les éléments sur les personnages, leur âge, l'endroit où ils habitent, leur histoire, le montant du loyer...

Le point de vue externe ou focalisation externe

Dans ce cas-là, l'auteur se place en observateur extérieur, il se positionne comme une caméra. Il rapporte ce qu'il voit, ce qu'il entend, l'action telle qu'elle se passe. Cette façon de procéder laisse alors une plus grande part à l'imagination du lecteur.

Exemple : « Et la lourde machine se mit en route. Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre corneille » (Gustave Flaubert, Madame Bovary)

Ici, l'auteur nous donne un minimum d'informations, il se contente de rapporter ce qu'il voit.

Le point de vue interne ou focalisation interne

Le narrateur se glisse dans la peau d'un personnage pour donner ses points de vue, faire passer ses idées. Il décrit alors ce que voit, entend, pense ce personnage. Tout est raconté ou décrit à travers son regard. L'évocation est cette fois-ci subjective.

Exemple : « Frédéric, en face, distinguait l'ombre de ses cils. Elle trempait ses lèvres dans son verre, cassait un peu de croûte entre ses doigts ; le médaillon de lapis-lazuli, attaché par une chaînette d'or à son poignet, de temps à autre sonnait contre son assiette. Ceux qui étaient là, pourtant, n'avaient pas l'air de la remarquer. » [...] (Flaubert, L'Éducation sentimentale).

Ici l'auteur se glisse dans la peau de Frédéric pour nous rapporter ses faits et gestes.

4-3- Etudier une page descriptive

Les récits, notamment qui appartiennent aux mouvements réaliste et naturaliste, accordent une place importante à la description de façon que le lecteur puisse se représenter le cadre de l'action et les personnages eux-mêmes.

4-3-1- Repérer un passage descriptif

Un texte descriptif est un texte qui présente des éléments situés dans l'espace.

On peut ainsi distinguer le récit et la description : l'axe major du récit est le temps ; celui de la description, l'espace. Cela ne veut pas dire que l'espace n'apparaisse pas dans le récit, ni le temps dans la description. Il est même souvent difficile de dissocier ces deux types de textes, car ils ont tendance à s'entremêler l'un dans l'autre et certains passages romanesques alternent récit et description.

4-3-2- Etudier l'insertion de la description dans le récit

Si certains passages sont purement descriptifs, d'autres alternent des phrases narratives et des phrases descriptives. La progression de l'action peut déterminer la progression de la description. C'est le cas, par exemple, lorsque la description est conduite en focalisation interne.

Exemple :

« La cour allait en montant, plantée d'arbres symétriquement espacés, et le bruit gai d'un troupeau d'oies retentissait près de la mare. Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait autour, dans des petits pots de taille inégale. Des vêtements humides séchaient dans l'intérieur de la cheminée. » (Gustave Flaubert, Madame Bovary).

On peut dire que l'enchaînement des compléments du nom constituant le groupe nominal du mot « femme » (« en robe de mérinos bleu garnie de trois volants ») relève également de la description. Alors Narration et Description sont bien intimement liées.

4-3-3- Relever et commenter les marques de la description

Les notations spatiales

Tout ce qui permet de situer les éléments de l'espace décrits, les uns par rapport aux autres ou par rapport à un univers plus large, est à relever : adverbess et compléments circonstanciels de lieu, etc. L'étude de ces notations permet également de commenter l'organisation de la description, sa progression.

Les champs lexicaux

L'examen du lexique et le repérage des champs lexicaux conduisent à une compréhension plus précise du monde représenté dans la description. Les adjectifs qualificatifs descriptifs et le vocabulaire des couleurs, des formes, de la lumière, des sensations visuelles occupent souvent une place importante dans les textes descriptifs. Vous pourrez, entre autres, vous intéresser au vocabulaire appréciatif, afin de mieux comprendre ce qui fait que tel passage ou tel personnage apparaissent inquiétants, mystérieux, accueillants...

Les verbes

Dans les pages descriptives, à la différence des textes narratifs où les verbes d'action dominent les verbes d'état sont plus nombreux.

La situation est souvent statiques, et la description fonctionnant parfois comme une sorte d'« arrêt sur image », il est normal de rencontrer fréquemment le verbe être ou des verbes attributs.

Le temps le plus fréquemment utilisé dans une description est l'imparfait.

4-3-4- Dégager l'organisation de la description

Les principes d'organisation d'une description ou d'un portrait varient d'un passage à l'autre :

- De haut en bas ou de bas en haut : progression verticale ;
- De gauche à droite ou de droite à gauche : progression horizontale ;
- Du premier plan à l'arrière-plan : éloignement progressif ;
- De l'arrière-plan au premier plan : rapprochement progressif ;
- Du centre à la périphérie : élargissement progressif ;
- Du périphérie au centre : centrage progressif ;
- Du général au particulier : description de plus en plus détaillée, précise ;
- Du particulier au général : description progressivement générale ;
- Intérieur puis extérieur : extérieur puis intérieur ; portrait physique et portrait moral...

4-3-5- Interpréter la description en cernant ses différentes fonctions

Effet de réel

La description concourt à créer un effet de réel en ancrant l'intrigue dans un cadre spatio-temporel précis . parfois le décor fictif du roman trouve sa place dans un contexte réel ; c'est, par exemple, le cas de L'Education sentimentale , le roman de Flaubert qui se déroule principalement à Paris.

Fonction informative

Le passage descriptif peut avoir une fonction informative, documentaire ; c'est ce qui se passe notamment chez Jules Verne qui forme le projet d'instruire son jeune lecteur.

Fonction symbolique ou programmatique

La description contribue à élaborer le sens même du roman et annonce de façon détournée (symbolique) ce qui va se passer . la description de la mine dans le premier chapitre de Germinal introduit un univers fantastique , une « apparition noyée de nuit et de fumée » qui préfigure l'accident tragique (la mine et les mineurs noyés) de la fin.

Fonction esthétique

Lorsque le romancier manie sa plume comme un pinceau, la description peut avoir une fonction esthétique. Par exemple , dans l'Œuvre, le roman que Zola consacre à ses amis impressionniste , certaines descriptions de Paris rivalisent avec les tableaux de ces peintres.

Instruction : Quand vous étudiez un texte, interrogez-vous sur les intentions auctoriales : pourquoi préfère-t-il raconter cette scène de cette façon-là ? Pourquoi s'attarde -t-il sur tel ou tel aspect du paysage ? Que veut -il exprimer en couvrant un intérieur de cette manière ?

4-4- Etudier les paroles rapportées au sein du récit

Pour séduire son lecteur, le romancier écrit un récit vivant, vous dégagerait les différents procédés qui permettent de dynamiser le récit, notamment l'alternance du récit et des paroles rapportées.

Il existe plusieurs manières de rapporter les paroles (ou les pensées) des personnages. Souvent, dans un même passage, le romancier emploie différents procédés.

4-4-1- Le discours direct

Ce discours laisse entendre l'intonation des paroles qui sont reproduites dans le récit, telles que le personnage les a prononcées.

Pour cela, l'auteur :

- utilise les guillemets et / ou les tirets
- a recours à une ponctuation synonyme souvent d'oralité (point d'exclamation et d'interrogation)
- insère la réplique dans le récit à l'aide de propositions introductrices comprenant au minimum un sujet (le locuteur) et un verbe introducteur tel que dire, répondre, murmurer...

les verbes introducteurs de paroles peuvent être situés devant les paroles rapportées, après ou à l'intérieur entre deux virgules avec une inversion de sujet. Lorsque la proposition introductrice (dit-il, répondit-il...) est placée au milieu ou à la fin de la réplique, on parle de « proposition incise » ou d' « incise narrative ».

Exemple : Puis elle ajouta, répondant sans doute à sa propre pensée : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. », Maupassant, Une vie.

« je suis ridicule, **dit-elle**, en se tirant assez nerveusement des mains d'Angela, mais ceci ne m'arrivera plus », Jean Giono, Le Hussard sur le toit). La proposition incise : dit-elle.

4-4-2- Le discours indirect

Le discours indirect ne laisse plus entendre l'intonation de la phrase prononcée car elle est devenue la subordonnée d'une proposition principale narrative. Ainsi se fond dans le récit, mais ce dernier est moins vivant. Exemple :

Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme. Arnoux. Il avait trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible ! (Flaubert, L'Education sentimentale)

4-4-3- Le discours indirect libre

Dans ce discours, la réplique est fondue dans le récit, mais on perçoit encore son intonation. Les guillemets ou les tirets ne signalent plus la parole mais on reconnaît la manière de parler du personnage.

Le discours indirect libre est discontinu mais largement associé à l'expression des pensées verbales ou des paroles à la collecte aléatoire. Balzac, qui l'utilisa peu, y usa ainsi pour écourter en quelque sorte la profération orale, comme dans cet extrait du *Curé de village* : Assurément, elle pouvait vivre encore ! lui dit sa mère à l'oreille

4-4-4- Le discours narrativisé

Le texte nous indique qu'il y a eu acte de parole ou de pensée par un locuteur secondaire, mais le contenu n'est pas descriptible ni transposable. Nous parlons ici de « discours narrativisé », les propos du personnage sont simplement résumés ; c'est au lecteur de les imaginer.

5- Exercices : Lire et analyser

Exercice 01

Le salon de César Birotteau

Dès le début du roman, Balzac présente son héros, le marchand parfumeur César Birotteau, nommé par le roi Louis XVIII, n'adjoint au maire du deuxième arrondissement, donc commençant notable et réputé par son honnêteté commerciale. Dans l'appartement qu'il occupe rue Saint-Honoré, sa femme, Constance, se réveille au milieu de la nuit et s'effraie de ne pas voir son mari auprès d'elle. Elle craint qu'il ne soit malade ou qu'il ait été assailli par des voleurs. Elle se précipite hors de la chambre, et c'est alors qu'apparaît César Birotteau. En quelques traits, Balzac va dessiner son personnage, qui n'est pas sans ressemblance avec Monsieur Jourdain.

Mme Birotteau trouva le marchand parfumeur au milieu de la pièce voisine, une aune à la main et mesurant l'air, mais si mal enveloppé dans sa robe de chambre d'indienne verte, à pois couleur chocolat, que le froid lui rougissait les jambes sans qu'il le sentît, tant il était préoccupé. Quand César se retourna pour dire à sa femme : – Eh bien ! que veux-tu, Constance ? son air, comme celui des hommes distraits par des calculs, fut si exorbitamment niais, que madame Birotteau se mit à rire. « – Mon Dieu, César, es-tu original comme ça ! dit-elle. Pourquoi me laisses-tu seule sans me prévenir ? J'ai manqué mourir de peur, je ne savais quoi m'imaginer. Que fais-tu donc là, ouvert à tous vents ? Tu vas t'enrhumer comme un loup. M'entends-tu, Birotteau ? – Oui, ma femme, me voilà, répondit le parfumeur en rentrant dans la chambre. – Allons, arrive donc te chauffer, et dis-moi quelle lubie tu as, reprit madame Birotteau en écartant les cendres du feu, qu'elle s'empessa de rallumer. Je suis gelée. Étais-je bête de me lever en chemise ! Mais j'ai vraiment cru qu'on t'assassinait. Le marchand posa son bougeoir sur la cheminée, s'enveloppa dans sa robe de chambre, et alla chercher machinalement à sa femme un jupon de flanelle. –

Tiens, mimi, couvre-toi donc, dit-il. Vingt-deux sur dix-huit⁵, reprit-il en continuant son monologue, nous pouvons avoir un superbe salon. – Ah ça, Birotteau, te voilà donc en train de devenir fou ? rêves-tu ? – Non, ma femme, je calcule. – Pour faire tes bêtises, tu devrais bien au moins attendre le jour, s'écria-t-elle en rattachant son jupon sous sa camisole pour aller ouvrir la porte de la chambre où couchait sa fille. – Césarine dort, dit-elle, elle ne nous entendra point. Voyons, Birotteau, parle donc. Qu'as-tu ? – Nous pouvons donner le bal. – Donner un bal ! nous ? Foi d'honnête femme, tu rêves, mon cher ami. – Je ne rêve point, ma belle biche blanche. Écoute ? il faut toujours faire ce qu'on doit relativement à la position où l'on se trouve. Le gouvernement m'a mis en évidence, j'appartiens au gouvernement ; nous sommes obligés d'en étudier l'esprit et d'en favoriser les intentions en les développant. Le duc de Richelieu vient de faire cesser l'occupation de la France⁶. Selon monsieur de La Billardière, les fonctionnaires qui représentent la ville de Paris doivent se faire un devoir, chacun dans la sphère de ses influences, de célébrer la libération du territoire. Témoignons un vrai patriotisme qui fera rougir celui des soit disant libéraux, ces damnés intrigants, hein ? Crois-tu que je n'aime pas mon pays ? Je veux montrer aux libéraux, à mes ennemis, qu'aimer le roi, c'est aimer la France ! – Tu crois donc avoir des ennemis, mon pauvre Birotteau ? – Mais oui, ma femme, nous avons des ennemis. Et la moitié de nos amis dans le quartier sont nos ennemis. Ils disent tous : Birotteau a la chance, Birotteau est un homme de rien, le voilà cependant adjoint, tout lui réussit. Eh bien ! ils vont être encore joliment attrapés. Apprends la première que je suis chevalier de la Légion d'Honneur⁷ : le roi a signé hier l'ordonnance. – Oh ! alors, dit madame Birotteau tout émue, faut donner le bal, mon bon ami. Mais qu'as-tu donc tant fait pour avoir la croix ! »

Honoré de BALZAC, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*

Questionnaire

Un portrait en action

- 1- Montrer que Balzac peint son personnage à la manière d'un auteur dramatique, c'est-à-dire par ses gestes et ses paroles.
- 2- Quels sont, d'après ce texte, l'aspect, le caractère de César Birotteau et de sa femme ?
- 3- Rapprocher César et Constance Birotteau de M. et Mme Jourdain ; différences, ressemblances .
- 4- Pourquoi Birotteau dit-il : « le bal » et Mme Birotteau « un bal » ?
- 5- Qu'est-ce que prouve l'emploi des surnoms familiers que Birotteau donne à sa femme.

⁵ Il s'agit d'aunes, puisque Birotteau mesure avec une aune dimensions de son appartement ; l'aune équivaut à 1 m. 188.

⁶ Le duc de Richelieu (1766-1822), l'arrière-petit-neveu du cardinal, était devenu en 1816 le premier ministre de Louis XVIII ; il avait réussi à obtenir la libération anticipée du territoire français, qui fut occupé de 1815 à octobre 1818, alors que, selon le traité de Paris, il devrait l'être jusqu'en 1820.

⁷ Sous la restauration, on distribua largement la légion d'honneur, en vue de déprécier une décoration qu'avait créée Napoléon.

Exercice 02***La salle à manger d'une pension de famille***

Balzac décrit avec minutie le cadre où évoluent ses personnages, les situant ainsi exactement dans leur milieu. Voici le fragment d'une de ses descriptions : la pension de famille Vauquer, où s'est retiré l'ancien vermicelier Goriot, dont les deux filles, grâce à la dot qui leur a donnée, ont fait de brillants mariages. La pension Vauquer est établie dans une des rues sordides qui s'étendaient alors entre le Panthéon et le Val-de-Grâce.

La salle à manger, entièrement boisée, fut jadis peinte en une couleur indistincte aujourd'hui, qui forme un fond sur lequel la crasse a imprimé ses couches de manière à y dessiner des figures bizarres. Elle est plaquée de buffets gluants sur lesquels sont des carafes échanrées, ternies, des ronds de moiré métallique, des piles d'assiettes en porcelaine épaisse, à bords bleus, fabriquées à Tournai. Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire. Il s'y rencontre de ces meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables⁸. Vous y verriez un baromètre à capucin qui sort quand il pleut, des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en bois verni à filets dorés; un cartel en écaille incrustée de cuivre; un poêle vert, des quinquets d'Argand⁹ où la poussière se combine avec l'huile, une longue table couverte en toile cirée assez grasse pour qu'un facétieux externe¹⁰ y écrive son nom en se servant de son doigt comme de style, des chaises estropiées, de petits paillassons piteux en sparterie qui se déroule toujours sans se perdre jamais, puis des chaufferettes misérables à trous cassés, à charnières défaites, dont le bois se carbonise. Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. Le carreau rouge est plein de vallées produites par le frottement ou par les mises en couleur¹¹. Enfin, là règne la misère sans poésie ; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches ; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture.

Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*

⁸ L'hospice des Incurables était alors situé rue de Sèvres, sur l'emplacement actuel de l'hôpital Laënnec.

⁹ Le physicien suisse (1775-1803) qui avait donné son nom aux quinquets dont il était l'inventeur.

¹⁰ La pension Vauquer est fréquentée par les étudiants du Quartier Latin, notamment par des externes des hôpitaux.

¹¹ Pour raviver la couleur des carreaux, on les frotte d'un enduit, et ce frottement les use à la longue, les ravine.

Questionnaire :**Décor évocateur**

- 1- Quelle impression générale produit cette description ? Les meubles et les objets qui se trouvent dans la salle à manger dénotent-ils une extrême pauvreté ? leur état témoigne-t-il d'une négligence de l'hôtesse ? qu'offre cette salle de rebutant ?
- 2- Que signifie : *des gravures exécrables qui ôtent l'appétit, sparterie qui se déroulent toujours sans se perdre jamais* ?
- 3- Quel effet produit l'emploi des épithètes : *manchot, borgne, invalide*, appliquées au mobilier ?

Exercice 03

« un héros de la France impériale »

La scène se déroule un dimanche d'avril 1813. Les troupes de Napoléon, à a veille de partir en campagne, viennent effectuer une parade au milieu de la cour des Tuileries à Paris. Napoléon en personne assiste aux manœuvres. Parmi la foule de spectateurs se trouve Julie, accompagnée de son vieux père. Elle est éprise de l'officier Victor, contre d'Aiglemont.

Les manœuvres commencèrent. Si jusqu'alors la jeune personne¹² avait partagé son attention entre la figure impassible de Napoléon et les lignes bleues, vertes et rouges des troupes, en ce moment elle s'occupa presque exclusivement, au milieu des mouvements rapides et réguliers exécutés par ces vieux soldats, d'un jeune officier qui courait à cheval parmi les lignes mouvantes, et revenait avec une infatigable activité vers le groupe à la tête duquel brillait le simple Napoléon. Cet officier montait un superbe cheval noir, et se faisait distinguer, au sein de cette multitude chamarrée, par le bel uniforme bleu de ciel des officiers d'ordonnance de l'empereur. Ses broderies pétillaient si vivement au soleil, et l'aigrette de son shako¹³ étroit et long en recevait de si fortes lueurs, que les spectateurs durent le comparer à un feu follet¹⁴ [...]

Quand les manœuvres furent terminées, l'officier d'ordonnance accourut à bride abattue, et s'arrêta devant l'empereur pour en attendre les ordres. En ce moment, il était à vingt pas de Julie, en face du groupe impérial, dans une attitude assez semblable à celle que Gérard a donnée au général Rapp dans le tableau de la Bataille d'Austerlitz¹⁵. Il fut permis alors à la jeune fille d'admirer son amant dans toute sa splendeur militaire. Le colonel Victor d'Aiglemont, à peine âgé de trente ans, était grand, bien fait, svelte ; et ses heureuses proportions ne ressortaient jamais mieux que quand il employait sa force à gouverner un cheval dont le dos élégant et souple paraissait plier sous lui. Sa figure mâle et brune possédait

¹² La jeune personne : Julie.

¹³ Plumer qui surmonte le bonnet à poil des soldats napoléoniens.

¹⁴ Petite flamme qui se déplace vite.

¹⁵ Bataille d'Austerlitz 2 décembre 1805, 1808

ce charme inexplicable qu'une parfaite régularité de traits communique à de jeunes visages. Son front était large et haut. Ses yeux de feu, ombragés de sourcils épais et bordés de longs cils, se dessinaient comme deux ovales blancs entre deux lignes noires. Son nez offrait la gracieuse courbure d'un bec d'aigle. La pourpre de ses lèvres était rehaussée par les sinuosités de l'inévitable moustache noire. Ses joues larges et fortement colorées offraient des tons bruns et jaunes qui dénotaient une vigueur extraordinaire. Sa figure, une de celles que la bravoure a marquées de son cachet, offrait le type que cherche aujourd'hui l'artiste quand il songe à représenter un des héros de la France impériale. Le cheval trempé de sueur, et dont la tête agitée exprimait une extrême impatience, les deux pieds de devant écartés et arrêtés sur une même ligne sans que l'un dépassât l'autre, faisait flotter les longs crins de sa queue fournie ; et son dévouement offrait une matérielle image de celui que son maître avait pour l'empereur. En voyant son amant¹⁶ si occupé de saisir les regards de Napoléon, Julie éprouva un moment de jalousie en pensant qu'il ne l'avait pas encore regardée.

Honoré de Balzac, *La femme de trente ans* (1832).

Questionnaire :

- 1- Identifier le statut du narrateur. En quoi adopte-t-il un point de vue omniscient ? Appuyer-vous des indices précis.
- 2- Relever les commentaires du narrateur. A quel discipline artistique font-ils référence ?
- 3- Quel personnage est décrit ? Quel est le point de vue adopté pour la description (qui voit ?) ? Délimiter le passage dans lequel le personnage est vu de loin. Quels sont les éléments décrits ? Relever les notations de couleur et de lumière.
- 4- Relever l'indice qui signale que le personnage est vu de près. A partir de quelle ligne est-il à nouveau décrit ? Relevez dans l'ordre tous les éléments décrits. Selon quelle progression thématique le sont-ils ?
- 5- L'image donnée du personnage de près confirme-t-elle celle vue de loin ?

Exercice 04

Etudier les marques et la technique de la description dans le passage suivant :

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres.

¹⁶ Amoureux (sens classique).

L'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup ; et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains à la fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner. Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour. Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus. D'abord, il hésita, pris de crainte ; puis, il ne put résister au besoin douloureux de se chauffer un instant les mains.

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. Il fit environ deux cents pas. Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses. Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine ; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques ; et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point.

Emile Zola, *Germinal*, 1885.

Exercice 05

Comment s'exprime le passage du temps dans ce passage extrait de la nouvelle « Une vie » (chapitre XIV), 1883 de Guy de Maupassant :

Rosalie répondit : « Eh bien, elle est morte c'te nuit. Ils sont mariés, v'là la petite. » Et elle tendit l'enfant qu'on ne voyait point dans ses linges.

Jeanne la reçut machinalement et elles sortirent de la gare, puis montèrent dans la voiture.

Rosalie reprit : « M. Paul viendra dès l'enterrement fini. Demain à la même heure, faut croire. »

Jeanne murmura « Paul... » et n'ajouta rien.

Le soleil baissait vers l'horizon, inondant de clarté les plaines verdoyantes, tachées de place en place par l'or des colzas en fleur, et par le sang des coquelicots. Une quiétude infinie planait sur la terre tranquille où germaient les sèves. La carriole allait grand train, le paysan claquant de la langue pour exciter son cheval.

Et Jeanne regardait droit devant elle en l'air, dans le ciel que coupait, comme des fusées, le vol cintré des hirondelles. Et soudain une tiédeur douce, une chaleur de vie traversant ses robes, gagna ses jambes, pénétra sa chair ; c'était la chaleur du petit être qui dormait sur ses genoux.

Alors une émotion infinie l'envahit. Elle découvrit brusquement la figure de l'enfant qu'elle n'avait pas encore vue : la fille de son fils. Et comme la frêle créature, frappée par la lumière vive, ouvrait ses yeux bleus en remuant la bouche, Jeanne se mit à l'embrasser furieusement, la soulevant dans ses bras, la criblant de baisers.

Mais Rosalie, contente et bourrue, l'arrêta. « Voyons, voyons, madame Jeanne, finissez ; vous allez la faire crier. »

Puis elle ajouta, répondant sans doute à sa propre pensée : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. »

Programme détaillé du S6

Enseignante du module : Dr. CHIHANI OUACILA

Unité d'enseignement : Etude de la langue

Matière : Etude de textes littéraires

Crédits : 4

Coefficient : 3

Objectifs de l'enseignement :

L'étude de textes appartenant à des genres, à des périodes et des aires française et francophone permettra de problématiser le concept même de littérature.

Connaissances préalables recommandées :

Nous invitons les apprenants à reprendre les cours de l'ITL afin de restituer les différentes formes romanesques.

Contenu de la matière en 6^{ème} semestre :

Les fondements esthétiques du théâtre classique

Mode d'évaluation : (type d'évaluation et pondération)

Deux Contrôles Continues + Examen

Références bibliographiques :

BARDET, Guillaume, CARON, Dominique Caron, L'épreuve littéraire, Mesure et démesure, Paris, Bréal, 2003.

Bertand, D., Lire le théâtre classique, Paris, Dunod, 1999.

Horville, Robert, Anthropologie de la Littérature française -XVIIe siècle-, Paris, Larousse, 1994.

Stalloni, Y., les genres littéraires, Paris, A. Colin, 2005.

Viegnes, Michel, Le théâtre « problématiques essentielles », Paris, Hatier, 2004.

1- Introduction

« C'était un temps digne de l'attention des temps à venir que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les symphonies de Lulli et (puisqu'il ne s'agit ici que des arts) les voix des Bossuet des Bourdaloue se faisaient entendre à Louis XIV, à Madame, si célèbre par son goût, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert, et à cette foule d'hommes supérieurs qui parurent en tout genre. Ce temps ne se retrouvera plus, où un duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal et d'un Arnauld, allait au théâtre de Corneille. »

Voltaire, grand admirateur du siècle de Louis XIV, marque ainsi la sublimité qui préside à cette époque riche en production littéraire et artistique.

Le XVII^e siècle est l'époque du classicisme en littérature dont la principale manifestation est le théâtre qui puise ses fondements esthétiques dans le modèle de l'antiquité et conformément à la poétique d'Aristote qui décrit avec précision la tragédie qu'il considère comme la forme dominante.

2- Les fondements esthétiques du théâtre classique

Le terme de classicisme apparaît au XIX^e siècle (Stendhal, 1817) pour désigner les œuvres de la seconde moitié XVII^e siècle qui prennent pour modèle l'art antique. Son origine remonte au terme *classicus*, mot latin désignant la classe la plus fortunée de la société. Ce sens a évolué et a fini par être utilisé pour la production des auteurs de l'antiquité, objet d'imitation et des auteurs français du XVII^e siècle qui se sont inspirés des anciens. L'idéal du classicisme s'incarne dans la représentation de « l'honnête homme » et de la perfection alliant la raison et la mesure dans l'esthétique. Les théoriciens de la littérature retiendront l'aspect fortement codifié de l'esthétique classique et des règles strictes à respecter.

Si le théâtre du début du XVII^e siècle est fortement marqué par des tragicomédies dont les intrigues donc assez complexes, la seconde moitié est davantage touchée par le classicisme. C'est l'Abbé d'Aubignac qui, dans sa *Pratique du théâtre* de 1657, étudie le théâtre antique et le lie au théâtre de son époque pour créer des règles du théâtre classique. Cet ouvrage est suivi d'autres théories, tels que le *Discours sur le poème dramatique* de Corneille en 1660 ou l'*Art Poétique* de Boileau, en 1674. Tous s'inspirent de la *Poétique* d'Aristote.

Au XVII^e siècle, les doctes entreprennent de «codifier» le théâtre et tout particulièrement la tragédie. C'est principalement après la «querelle» du *Cid* (1636), qui opposa partisans d'un théâtre réglementé et tenants d'une création de liberté, que s'est constitué un ensemble de règles inspirées, pour la plupart, de La *Poétique* d'Aristote (IV^e siècle av. J.-C.).

Le théâtre est soumis donc à une série de règles, *la bienséance, la vraisemblance, et les trois unités* (unités de temps, de lieu, et d'action).

2-1- LA REGLE DES TROIS UNITES

« *Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul acte accompli*

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. », Écrit Boileau (chant 3, vers 45-46) pour parler des contraintes du théâtre classique. Cela permet de cadrer le spectateur afin de mieux le toucher et de donner un caractère vraisemblable à la pièce. Ces unités permettent aussi l'utilisation plus grande du dialogue et de la langue, au détriment du spectacle de la représentation.

Les trois unités s'appliquent également à la tragédie et à la comédie.

Unité d'action (appelée aussi **unité de péril**) - la pièce ne met en scène qu'une seule action principale (« un seul fait accompli »). Il peut y avoir des intrigues secondaires mais ces dernières doivent trouver leur résolution au plus tard en même temps que l'action principale. Une fois échappé au danger qui le menace, le héros ne doit pas s'affronter à un nouveau péril qui n'est pas une conséquence directe du premier.

Unité de temps : Toute pièce de théâtre doit présenter une histoire qui se déroule en une seule journée, (appelée aussi **unité de jour** ou **la règle des 24 heures**) - toute l'action représentée est censée avoir lieu dans un seul jour. Racine voulait rapprocher le plus possible la durée de la représentation à la durée de l'histoire (c.-à-d. environ trois heures) mais Corneille voyait la question de façon plus large et admettait que certaines de ses pièces dépassaient légèrement les 24 heures.

Unité de lieu –Elle doit aussi se dérouler en un seul lieu, dans un décor unique toute l'action représentée se déroule dans un seul endroit (souvent un palais dans la tragédie et un lieu bourgeois dans la comédie). On ne peut pas montrer un champ de bataille et ensuite l'intérieur d'un palais. Les faits se déroulant ailleurs ne sont que racontés. . Les personnages sont donc enfermés dans l'espace scénique. Pour la tragédie, on choisit le plus souvent une salle commune à l'intérieur d'un palais mais Corneille pensait qu'on pouvait représenter différentes salles dans un même palais tout en respectant l'unité spatiale. La comédie préfère une salle dans une maison bourgeoise ou un carrefour public. L'unité de lieu exige des récits de ce qui se passe ailleurs, les récits de combats notamment (où la question de la bienséance joue aussi).

2-2- La règle de la bienséance

(Adjectif *bienséant*) - ce qu'il est permis de montrer sur la scène sans choquer le public de l'époque. Elle est donc variable d'une époque à une autre et d'une culture à une autre. On ne montre sur la scène ni la violence, ni la mort sanglante ni les scènes trop intimes. Toutes ces

scènes sont donc écartées. La bienséance rend le théâtre tragique un théâtre surtout de paroles.

Le dramaturge ne peut pas montrer de scènes choquantes aux spectateurs (qui sont souvent issus de la haute noblesse et vivent à la cour du roi). Ainsi les événements violents peuvent exister dans la pièce mais ne seront pas joués sur scène. Ils seront par exemple racontés par un personnage qui y a assisté telles que celles de Phèdre dans la pièce éponyme. La bienséance est conforme à la vraisemblance et à la morale. La bienséance dans les pièces classiques concerne aussi les activités basses telles que manger. Boileau l'expose de cette manière :

*Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose,
Les yeux en la voyant saisiront mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.*

(Boileau, *l'Art poétique*, 1674, édition de Guy Riegert, (Paris : Larousse, 1972) chant III, vv.51-54)

2-3- La vraisemblance

(Adjectif *vraisemblable*) ce qui paraît croyable et crédible dans l'attente du public. L'intrigue et la situation d'énonciation doivent être possibles. Aucun rebondissement extraordinaire ni réaction fantaisiste ne sont autorisés. Ne pouvant représenter une bataille entre deux armées, il est préférable de la raconter, comme par exemple la célèbre bataille des Maurès dans le *Cid* de Corneille. Au XVII^e, les deux valeurs fondamentales sont « l'ordre » et « la raison », c'est-à-dire l'ordre et le bon sens, donc la vraisemblance est conditionnée par l'époque et par le genre. Elle est affaire de préparation psychologique de la part de l'auteur et doit se distinguer de la *vérité*. En termes très simples, la vérité présente ce qui est, la vraisemblance ce qui devrait être.

Pour Boileau : *Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :
Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable.*
vv.47-48.

Pour l'abbé d'Aubignac : « *Il n'y a donc que le Vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un poème dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du Théâtre ; mais elles n'y sont reçues qu'en tant qu'elles ont de la vraisemblance ; de sorte que pour les y faire entrer, il faut ôter ou changer toutes les circonstances qui n'ont point ce caractère, et l'imprimer à tout ce qu'on y veut représenter.* »

La Pratique du théâtre (1657, citée d'après l'édition d'Amsterdam de 1715. p.67)

3- Répartition en genre

La comédie et la tragédie sont les deux genres dominants. Cette répartition existait déjà dans le théâtre grec ; elle a été reprise par les latins, puis les humanistes de renaissance en ont fait leur modèle. Bien que les deux genres tendent à s'opposer, ils sont tous les deux marqués par les théories du classicisme.

3-1- la tragédie classique

Elle se définit par son sujet et ses personnages. Elle développe généralement une action sérieuse et complète en elle-même, mettant en scène des héros de rang social élevé, en vue d'attendrir et d'éduquer l'auditeur, stimuler sa terreur et sa pitié par le spectacle des passions humaines en lutte entre elles ou contre le destin. Dans une tragédie, les personnages s'expriment sur un ton élevé ou sublime, et en vers (alexandrins).

Pour Aristote, la tragédie c'est l'imitation (mimisis)

***Enjeux de la tragédie**

Bien souvent, la tragédie s'inspire de l'Histoire et notamment de l'Antiquité et de la mythologie. La tragédie

La tragédie est presque un genre nouveau à cette époque puis qu'elle est issue des tragi-comédies du début du siècle. Cette tragédie classique se caractérise par ses personnages nobles de la plus haute aristocratie, on y rencontre des rois, des princes, des ducs... et son sujet d'origine mythique ou historique ; elle met en scène des forces qu'il faut redouter (le destin) et des valeurs (honneur) à glorifier. Le style doit être accordé avec le statut des personnages. C'est la raison pour laquelle l'alexandrin est le vers utilisé.

Le dénouement d'une tragédie n'est pas forcément malheureux et n'est donc pas un critère de choix. Toutefois, il faut qu'il soit moral. Les héros raciniens sont condamnés par leur fatalité mythique ; Corneille valorise les siens par leur réalisation finale et le spectateur s'identifie plus facilement à ses personnages qu'à ceux de Racine.

***L'intrigue**

Le problème posé au départ est insoluble car il s'agit d'une contradiction absolue, d'un dilemme. Par exemple, dans Bérénice de Racine, Titus veut et ne veut pas épouser la femme qu'il aime, Bérénice. Il est déchiré entre deux exigences incompatibles : son amour et les lois romaines qui lui interdisent d'épouser une étrangère.

Le dénouement est donc nécessairement malheureux et prévisible. Malheureux, parce que les personnages meurent le plus souvent ; prévisible, parce que la contradiction initiale était si absolue que le spectateur avait compris qu'il n'y aurait pas de solution. Ce dernier, en

assistant à la représentation d'une tragédie, connaît d'avance le dénouement. Il n'y aura pas, comme dans la comédie, de coup de théâtre pour résoudre le problème.

***Ses personnages** se montrent comme des héros tragiques appartiennent aux plus hautes sphères du pouvoir ; ils sont souvent accompagnés d'un confident (une confidente pour les héroïnes) qui les écoute et tente de les aider. Souvent comme Œdipe ou Phèdre (Racine), les héros sont à la fois coupables et innocents. Ils sont en effet prisonniers d'un destin auquel ils tentent en vain d'échapper. Phèdre est coupable d'aimer son beau-fils Hippolyte mais elle est victime d'une vengeance de Vénus (« c'est Vénus tout entière à sa proie attachée »)

Dans sa Poétique, Aristote expliquait que la tragédie avait une fonction cathartique qui est la purgation des passions, ou la libération de ces passions en éprouvant la crainte et la pitié que lui anime la pièce et en assistant à la lutte vaine du personnage contre son destin, le spectateur doit pouvoir être touché par ce qu'il voit et entend sur scène. Dans la tragédie, il se débarrasse de ses propres passions, et il se permet de vivre les destins des personnages par procuration, et le spectateur est censé prendre en aversion ce qu'il voit : il est donc nécessaire que les personnages incarnent des passions humaines. La catharsis permet aussi de donner une dimension morale à une pièce, qu'il s'agisse de la tragédie ou de la comédie.

3-2- La comédie

Le terme « comédie », qui désignait à l'origine toute forme théâtrale, s'est spécialisé au XVII^e siècle pour se distinguer de la tragédie. La comédie est le genre dramatique qui met en scènes les mœurs de la société, avec enjouement et décence, pour illustrer une morale pratique. Molière en est le plus parfait exemple.

3-2-1- Enjeux de la comédie

La comédie, à travers sa forme classique, tente de retrouver des lettres de noblesse, et c'est Molière qui est le représentant majeur de la comédie classique. Genre mineur auquel les théoriciens s'intéressent peu, la comédie s'éloigne de la simple farce pour trouver la nouveauté. Les intrigues sont écrites sur le même plan que la tragédie et les personnages sont souvent des bourgeois. Le style n'est donc pas bas, et l'alexandrin est parfois utilisé. Certains procédés relèvent de la farce (les bastonnades, les chutes, les quiproquos), mais la comédie se rapproche quand même des règles classiques. Cela s'explique notamment dans sa dimension morale car la comédie se moque des défauts humains. Elle « corrige les mœurs en riant » (« castigat ridendo mores » était la formule utilisée par Molière) et utilise le rire pour instruire.

4- La comédie classique vs la tragédie classique

4-1- Les caractères extérieurs

Les sujets : tandis que le sujet de la tragédie est emprunté à l'histoire, le sujet des comédies est fictif, inventé et se rattache rarement à la tradition historique ou légendaire. L'action de

la tragédie se passe dans des temps très anciens ; celle des pièces de Molière se situe ordinairement à l'époque contemporaine et dans la société du temps.

- a- **Les personnages** : alors que les personnages de la tragédie sont toujours illustres, ceux de la comédie sont soit de simples gentilshommes, soit des bourgeois ou même des gens de condition plus modeste (valets, paysans, gens du peuple).
- b- **L'action** : le thème de la comédie classique est un mariage contrarié par les passions, les préjugés, les caprices, le vice du personnage dont la peinture est précisément l'objet de la comédie.

4-2- L'esprit de la comédie

a- Rire et émotion

Tandis que la tragédie met tout en œuvres pour favoriser la naissance de l'émotion (pitié, terreur, admiration, etc.), la comédie a pour objet de faire rire. Comme l'émotion est incompatible avec le rire, le poète comique doit éviter toutes les situations qui pourraient faire naître l'émotion.

La comédie cache les mobiles et ne montre que les gestes. La tragédie provoque l'émotion en étalant sous les yeux du spectateur les déchirements et les luttes intimes dont l'âme des personnages est le théâtre. La comédie, au contraire, détourne notre attention des mobiles pour la fixer uniquement sur les gestes de la marionnette humaine : les personnages comiques ne préméditent pas leurs gestes et ne s'analysent pas devant nous. Il n'y a dans la comédie ni confidents ni monologues délibératifs.

b- Inconscience des personnages comiques

S'ils prenaient conscience d'eux-mêmes ces fantoches cesseraient d'être comiques, car on ne prête à rire qu'autant qu'on est inconscient. Dès qu'on s'aperçoit qu'on est ridicule on cesse de l'être.

c- Les individus et les types

Les personnages tragiques sont des individus, c'est-à-dire des hommes qui ne ressemblent qu'à eux-mêmes, qui ont existé une fois : Néron, Phèdre, Mithridate, Rodrigue, Joad, est des êtres uniques. Au contraire les personnages comiques sont des types généraux qui résument en eux les traits communs à toute une catégorie sociale ou morale ; ils ressemblent à une foule de modèles et c'est précisément en cela qu'ils sont comiques.

d- Le comique de caractère

Une manie, un travers d'esprit ou de caractère, un vice même deviennent comiques et nous font rire lorsqu'ils communiquent à un personnage une certaine raideur, une obstination

machinale, qui l'empêche de s'adapter avec souplesse aux situations variées et changeantes que crée la vie sociale. Le distrait, absorbé par une idée fixe, est le type comique par excellence.

e- Le comique de situations

C'est de ce genre de comique que procèdent les scènes dans lesquelles une situation se retourne contre celui qui l'a créée (thème du voleur volé) ; et celles dans lesquelles le défaut d'adaptation du personnage tient, non à des raisons de caractère, mais à une ignorance de la situation qui ne lui est pas imputable (quiproquo).

5- Les principaux dramaturges du XVIIe siècle

Trois grands noms sont à retenir pour cette période : Molière, Corneille et Racine.

Molière a écrit de nombreuses comédies. Quant aux tragédies, elles sont surtout l'œuvre de Pierre Corneille, qui a aussi créé des comédies, et de Jean Racine.

Les auteurs de tragédies cherchent à montrer les dégâts que peuvent provoquer les passions et à célébrer l'ordre et la raison. D'autre part, leurs pièces permettent aux spectateurs d'expulser leurs passions en les vivants par procuration. Elles doivent provoquer « terreur et pitié ». Ce moyen de purger nos passions à travers une pièce qui provoque chez nous terreur et pitié se nomme la « catharsis ».

Les auteurs de comédies cherchent à instruire en amusant. Il s'agit donc pour les spectateurs de rire de personnages ridicules mais aussi de mieux comprendre la nature humaine et devenir ainsi eux-mêmes meilleurs.

Style d'écriture

La plupart des pièces de théâtre du XVIIe siècle, tragédies comme comédies, sont écrites en vers et plus précisément en alexandrins, avec des rimes plates. Elles utilisent donc de nombreux procédés stylistiques de la poésie : exploitation des hémistiches avec un rythme binaire, des figures de style, des allitérations, des assonances, etc.

Concernant les comédies, certaines ne sont pas écrites en vers : on dit qu'elles sont écrites en prose.

Suggestions : Pour entrer dans l'univers des grands dramaturges du XVII^e siècle :

- Une tragédie : Phèdre ou Andromaque de Racine.
- Une tragi-comédie : Le Cid de Corneille.
- Une comédie inspirée du théâtre italien et la farce : Les Fourberies de Scapin de Molière.
- Une comédie en vers : Le Tartuffe de Molière.

Pour approfondir :

- La tragédie au fil des siècles : Œdipe roi de Sophocle et Antigone d'Anouilh, Electre d'Euripide et Electre de Giraudoux.
- Le thème de l'hypocrisie sociale chez Molière : Le Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope.
- Les femmes chez Molière ; Les Précieuses ridicules, L'Ecole des femmes, Les Femmes savantes.

Regarder et consulter

Pour comprendre la vie des comédiens au XVII^e siècle : Le film Molière d'Ariane Mnouchkine. De nombreuses scènes de théâtre envisagées par différents metteurs en scène sont visibles sur le site de l'INA.

Le **site-molière.com** est une source d'informations et de textes tout à fait fiable.

Les dernières suggestions prises du livre guide du lycéen, Hachette éducation, 2014.

6- En détail

Molière et le théâtre : Tempérance et Surabondance

Comment parler de Molière ?

Jean-Baptiste Poquelin, le fils aîné du tapissier-valet de chambre ordinaire du roi, naît à Paris en 1622. Il devrait succéder à son père, mais après des études secondaires chez les jésuites du collège de Clément et études de droit à Orléans, qu'il achève en 1642, le théâtre n'est absent de ces vingt premières années : les Jésuite le font pratiquer à leurs élèves, et grâce à son grand-père Louis Cressé, découvre les baladins du Pont-Neuf, les comédiens-italiens et leurs improvisations, il décide de s'engager dans une carrière théâtrale ; en 1643, il fonde avec la famille Béjart, l'Illustre-Théâtre. Ce choix est voué à l'échec face aux deux puissantes troupes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, ce qui le mène directement en prison pour

dettes. Il ne renonce pas pourtant et, dès sa sortie de prison, à l'automne 1645, Molière se forme et parcourt les provinces françaises et fait son apprentissage d'homme de théâtre. Molière est également un auteur avisé qui sait varier les registres comiques de ses pièces. C'est durant cette période que Molière reçoit la protection successive de plusieurs grands personnages du royaume dont Monsieur, frère du roi. Cette protection lui permet de composer surtout des farces, courtes pièces au gros comique et de jouer à Paris en 1658. Il continue de s'affirmer avec Sganarelle ou le Cocu imaginaire (1660), les Fâcheux (1661), une comédie ballet, et une tentative malheureuse vers le genre plus sérieux de la comédie héroïque avec Dom Garcie de Navarre (1661), qui dénonce sa volonté d'échapper à la célébrité de « farceur » que ses premiers ennemis lui font. C'est alors que vient le temps des épreuves. Son succès fait des jaloux.

Plus de trente comédies

Les farces : Les précieuses ridicules(1659) ; Le médecin malgré lui(1666) ; Georges Dandin(1668) ; Les fourberies de Scapin(1671).

Les divertissements royaux sont des pièces à grand spectacle avec dialogue, chant, danse, musique. Le mélange de ces arts se fait plus harmonieux d'une pièce à l'autre. Les fâcheux (1661) ; Monsieur de Bourceaugnac (1669) ; Le Bourgeois gentilhomme (1670) ; Le Malade imaginaire (1673).

Les grandes comédies sont au nombre de quatre. Molière, sans renoncer au comique, aborde les problèmes fondamentaux de la société de son temps. Devant la violence des réactions, il renonce à cette inspiration qui lui avait permis d'atteindre les sommets de la grande comédie. L'école des femmes (1662) ; Dom Juan (1665) ; Le Misanthrope (1666) ; Tartuffe ou l'imposteur (1664).

Les procédés comiques

Le comique de Molière joue sur la variété :

- Procédés farcesques : coup de bâton, soufflets, grimaces, cérémonies burlesques (Monsieur Jourdain sacré mamamouchi...) ;
- Comique de mots : calembours, passages du coq à l'âne, répétitions systématiques, interruptions régulières... ;
- Comique de situation : déguisements, personnages cachés...

7- Exercices

Exercice n°1

Tartuffe

Un pauvre homme

Orgon est un riche bourgeois dont la dévotion est devenue étroite et tracassière sous l'influence d'un certain Tartuffe, personnage rencontrés à l'église et qui se donne pour un gentilhomme ruiné. Orgon a installé Tartuffe dans sa maison et lui a donné mission de tout contrôler. Dans la scène I, Madame Pernnelle, mère d'Orgon, plus bigote encore que son fils, a fait de sévères reproches à sa bru, Elmire, et à ses deux petits-enfants, Damis et Mariane, nées du premier mariage d'Orgon, auxquels elle reproche de trop aimer la vie mondaine. Nous savons également que Mariane aime Valère et que les deux jeunes gens désirent s'épouser. Mais on soupçonne Tartuffe d'agir sur Orgon pour qu'il s'oppose à ce mariage. Orgon rentre d'un voyage qui a duré deux jours.

Orgon, Cléante, Dorine.

Orgon.

Ah ! mon frère, bonjour,

CLEANTE.

Je sortais, et j'ai joie à vous voir de retourner.

La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.

Dorine... Mon beau-frère¹⁷, attendez, je vous prie¹⁸ :

Vous voulez bien souffrir en pour m'ôter de souci,

Que je m'informe un peu des nouvelles d'ici.

Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte ?

Qu'est-ce qu'on fait céans ? Comme¹⁹ est-ce qu'on s'y porte ?

¹⁷ Cléante est le frère d'Elmire, femme d'Orgon. Orgon selon l'usage au XVII^e siècle, appelle Cléante tantôt son beau-frère, tantôt son frère.

¹⁸ Me délivrer d'une inquiétude.

¹⁹ Comment.

DORINE.

Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir,
Avec un mal de tête étrange à concevoir.

ORGON

Et Tartuffe ?

DORINE.

Tartuffe ? Il se porte à merveille,
Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.

ORGON.

Le pauvre homme !

DORINE.

Le soir, elle eut un grand dégoût,
Et ne put au souper toucher à rien du tout,
Tant sa douleur de tête était encor cruelle !

ORGON.

Et Tartuffe ?

DORINE.

Il soupa, lui tout seul, devant elle
Et fort dévotement il mangea deux perdrix
Avec une moitié de gigot en hachis.

ORGON.

Le pauvre homme !

DORINE.

La nuit se passa toute entière

Sans qu'elle pût fermer un moment la paupière ;

Des chaleurs²⁰ l'empêchaient de pouvoir sommeiller,

Et jusqu'au jour près d'elle il nous fallut veiller.

ORGON.

Et Tartuffe ?

DORINE.

Pressé²¹ d'un sommeil agréable,

Il passa dans sa chambre au sortir de la table,

Et dans son lit bien chaud il se mit tout soudain²²,

Où sans trouble il dormit jusques au lendemain.

ORGON.

Le pauvre homme !

DORINE.

A la fin, par nos raisons gagnée,

Elle se résolut à souffrir la saignée²³,

Et le soulagement suivit tout aussitôt.

ORGON.

Et Tartuffe ?

DORINE.

²⁰ Sensations de chaleur qui causent un malaise.

²¹ Sollicité par.

²² Tout d'un coup, soudainement.

²³ La saignée était alors le grand remède, qu'on employait dans presque toutes les maladies.

Il reprit courage comme il faut,
Et contre tous les maux fortifiant son âme,
Pour réparer le sang qu'avait perdu Madame,
But à son déjeuner quatre grands coups de vin.

ORGON.

Le pauvre homme !

DORINE.

Tout deux se portent bien enfin ;

Et je vais à Madame annoncer par avance

La part que vous prenez à sa convalescence.

Tartuffe, acte I, scène IV

Questionnaire :

Le comique des mots : les mots de caractère.

- 1- L'effet comique est obtenu dans cette scène par l'opposition de deux entêtements : comment se manifeste l'entêtement d'Orgon ? Comment se manifeste celui de Dorine
- 2- Quels sentiments témoigne Orgon pour sa femme et pour Tartuffe ? que peut-on conclure ?
- 3- Les expressions : *Et Tartuffe ?*, *Le pauvre homme !* sont des mots de caractère qui traduisent de façon spontanée un sentiment profond, dominant. Pourquoi la répétition machinale de la question : *Et Tartuffe ?* est-elle comique ? fait-elle seulement rire, ne frise-t-elle pas l'odieux ?
- 4- Que signifie l'exclamation : *Le pauvre homme !* et quels sentiments de Tartuffe exprime-t-elle ?
- 5- Quels traits du caractère de Tartuffe nous révèle cette scène ?
- 6- Quelles intentions de Dorine expriment ces mots : lui tout seul, fort dévotement (v. 16 et 17) ?
- 7- Quel effet produisent le rythme et la sonorité des vers 23 à 26 ?

Exercice n°2**Monologue de Sosie**

La scène s'inspire de la mythologie et du théâtre antique.

Sosie est au service d'Amphitryon, général de Thèbes, en Grèce.

Dépêché par son maître, il chemine, seul, par une nuit noire, pour annoncer à Alcmène, l'épouse d'Amphitryon, la victoire et le proche retour de celui-ci.

Très poltron, il veut se rassurer lui-même en monologuant à voix haute...

Qui va là²⁴ ? Hé ? Ma peur à chaque pas s'accroît.

Messieurs, ami de tout le monde²⁵.

Ah ! quelle audace sans seconde²⁶

De marcher à l'heure qu'il est !

Que mon maître, couvert de gloire,

Me joue ici d'un vilain tour !

Quoi ? si pour son prochain il avait quelque amour,

M'aurait-il fait partir par une nuit si noire ?

Et, pour me renvoyer annoncer son retour

Et le détail de sa victoire,

Ne pouvait-il pas bien attendre qu'il fût jour ?

... Mais enfin, dans l'obscurité,

Je vois notre maison et ma frayeur s'évade.

Il me faudrait, pour l'ambassade²⁷,

Quelque discours prémédité.

Je dois aux yeux d'Alcmène un portrait²⁸ militaire

Du grand combat qui met nos ennemis à bas.

²⁴ Expression militaire.

²⁵ Une expression elliptique.

²⁶ Sans égale.

²⁷ Ce mot pour désigner sa mission auprès d'Alcmène ; n'est-elle pas comique ?

²⁸ Un « tableau ».

Mais comment diantre²⁹ le faire,
Si³⁰ je ne m'y trouvais pas ?³¹
N'importe, parlons-en et d'estoc³² et de taille,
Comme oculaire témoin :
Combien de gens font-ils des récits de bataille
Dont ils se sont tenus loin !
Pour jouer mon rôle sans peine,
Je le veux un peu repasser.
Voici la chambre où j'entre en courrier que l'on mène³³,
Et cette lanterne est Alcmène,
À qui je me dois adresser.

(Sosie pose sa lanterne à terre).

« Madame, Amphitryon, mon maître et votre époux...
(Bon ! beau début !) l'esprit toujours plein de vos charmes,
M'a voulu choisir entre tous,
Pour vous donner avis³⁴ du succès de ses armes,
Et du désir qu'il a de se voir près de vous...
_ Raconte-moi, Sosie, un tel événement !
_ Je le veux bien, Madame : et, sans m'enfler de gloire,
Du détail de cette victoire
Je puis parler très sagement.
Figurez-vous donc que Téléboe³⁵,
Madame, est de ce côté ;

²⁹ Forme atténuée de « diable ».

³⁰ Si=puisque.

³¹ Au fort de la bataille Sosie s'était caché sous une tente, s'y bourrant de jambon et de bon vin.

³² D'estoc et de taille : de la pointe et du tranchant de l'épée (ici : à tort et à travers).

³³ En messager que l'on introduit.

³⁴ Plus solennel que 'aviser ».

³⁵ Capitale imaginaire des Téléboens, pirates grecs.

(Sosie marque les lieux sur sa main ou à terre.)

C'est une ville, en vérité,
Aussi grande quasi³⁶ que Thèbe³⁷.
La rivière est comme là ;
Ici, nos gens se campèrent :
Et l'espace que voilà,
Nos ennemis l'occupèrent.
Sur un haut³⁸, vers cet endroit,
Était leur infanterie ;
Et plus bas, du côté droit,
Était la cavalerie.
Après avoir aux dieux adressé les prières³⁹,
Tous les ordres donnés, on donne le signal :
Les ennemis, pensant nous tailler des croupières⁴⁰,
Firent trois pelotons de leurs gens à cheval ;
Mais leur chaleur⁴¹ par nous fut bientôt réprimée,
Et vous allez voir comme quoi.
Voilà notre avant-garde, à bien faire animée :
Là, les archers de Créon, notre roi ;
Et voici le corps d'armée,

(On fait un peu de bruit.)⁴²

Qui d'abord... Attendez : le corps d'armée a peur...

³⁶ Quasi : presque.

³⁷ Thèbes, ville de l'ancienne Grèce, à soixante kilomètres de d'Athènes. Sans s à cause de la rime.

³⁸ On dirait aujourd'hui : une auteur.

³⁹ Les prières « propitiatoires » destinées à rendre les dieux favorables.

⁴⁰ Croupière : courroie fixant la selle à la queue du cheval.

⁴¹ Chaleur : ici, ardeur.

⁴² Le dieu Mercure a pris les traits de Sosie et, caché dans la haie proche, va l'empêcher de remplir sa mission. D'où le sens du nom commun : un Sosie, dérivé du nom propre de notre héros.

J'entends quelque bruit, ce me semble.

Molière, *Amphitryon*, acte I, scène I.

Questionnaire :

- 1- Dans ce monologue, Sosie prépare un récit imaginaire de la bataille de Télèbe, destiné à la femme de son maître amphitryon. Dans quelles circonstances un personnage peut-il être amené à parler tout seul ? Trouvez-vous vraisemblable le « monologue » de Sosie ?
- 2- Relevez les termes qui précisent : le lieu, le moment - qui est Sosie - ce qu'il vient faire - sa poltronnerie.
- 3- Sosie se résout à raconter une bataille où il n'était pas : quelle circonstance lui rend son courage ? Pourquoi a-t-il besoin du discours prémédité ?
- 4- Quels traits du caractère de Sosie sont soulignés par l'emphase des mots : ambassade, portrait militaire, grand combat ; nos ennemis – et par les vers 20-23 ?
- 5- Sosie met son récit en scène : avec quoi son imagination crée-t-elle le personnage d'Alcmène ? relevez(vers 30-38) des traits de vanité.
- 6- Dessinez les lieux où s'affrontent les forces en présence.
- 7- A quel moment ces forces entrent-elles en conflit ?
- 8- Le récit est interrompu par le retour de la peur chez Sosie. Quelle est (vers 59) l'expression comique ?

Racine : Débuts poétiques et empreinte janséniste

Jean Racine, né le 21 décembre 1639 à la Ferté-Milon, fit ses études chez les solitaires de Port-Royal (Lancelot, Le Maistre de Sacy), où il apprit à connaître et à goûter la littérature grecque. Destiné tour à tour par sa famille à l'administration et à l'église, il ne put résister à sa passion pour la poésie ; et son ami Molière lui ouvrit l'accès du théâtre. Ses débuts furent les *Frères ennemis* (1664) et *Alexandre* (1665). Puis le génie du poète se révéla dans une suite de chefs-d'œuvre : *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie en Aulide* (1674), et *Phèdre* (1677), que fit tomber une cabale de cour.

Cet échec immérité, joint au pieux souvenir des sentiments chrétiens de son enfance, détermina Racine à quitter le théâtre. Il se maria, se livra à l'éducation de ses enfants, fut nommé avec Boileau historiographe du roi, et tacha de prendre au sérieux cette charge impossible. Enfin, après douze ans le poète déploya de nouveau son génie, et le montra au moins digne de son passé dans une sphère différente. Mme de Maintenou pria Racine de composer pour les demoiselles de Saint-Cyr « quelque espèce de poème moral ou historique, dont l'amour fût entièrement banni. » Cette demande a valu à la littérature française la délicieuse élégie tragique d'Esther (1689). Le succès éclatant de cette pièce inspira au poète un autre chef-d'œuvre puisé à la même source, Athalie(1691) ; mais le succès ne fut pas le même sens. Boileau seul protesta contre l'indifférence et le dédain du public. « C'est votre plus bel d'ouvrage, » disait-il à Racine. L'opinion générale ne revient de son erreur qu'après la mort du poète. L'extrême sensibilité qui avait fait son génie fit aussi son malheur : Racine mourut de douleur d'avoir déplu à Louis XIV (26 avril 1699).

Un procès que Racine avait perdu lui inspira, en 1668, une poétique vengeance : il se moqua des juges et des avocats, dans son amusante comédie des Plaideurs, imitée des Guêpes d'Aristophane : ce fut sa seule infidélité à la muse tragique. En prose, Racine avait écrit une Histoire du règne de Louis XIV : elle a péri dans un incendie ; il n'en a conservé qu'un fragment. Il y a encore de lui : l'Abrégé de l'histoire de Port-Royal(1693) ; des Discours académiques, dont l'un renferme l'Eloge de Pierre Corneille ; enfin des Lettres, qui font connaître d'une manière intime la vie privée de l'auteur et les sentiments réels qui l'animaient.

Chez Racine, le ressort dramatique n'est plus, comme chez Corneille, l'admiration, mais l'attendrissement. Le poète nous élève mais ; il nous replie sur nous-mêmes. Mais malgré les différences qui le distinguent de son prédécesseur, il y a entre eux une ressemblance que leur imposait leur époque. Tous deux sont spiritualistes au plus haut degré : tous deux cherchent exclusivement dans la nature morale la source de leur puissance. Ils ignorent le spectacle extérieur, le mouvement matériel de la scène, les couleurs, les couleurs toutes faites de l'histoire.

Les tragédies de Racine se caractérisent par la **grande simplicité de l'action** : pas de coups de théâtre, de péripéties imprévues ; la variation des sentiments eux-mêmes est le principal ressort dramatique.

Les personnages de Racine sont en effet, presque toujours, **dominés par leurs passions** ; de là des hésitations, des repentirs, des sautes d'humeur, qui font progresser la tragédie vers le dénouement, souvent violent.

L'harmonie des vers, l'éclat voilé des images, donnent une impression de douceur qui contraste avec l'emportement des répliques qu'inspire la passion, lorsqu'elle se déchaîne.

Exercice

Tendresse maternelle

La scène se passe à Buthrote, ville d'Epire. La veuve d'Hector, Andromaque, est, avec son fils Astyanax, prisonnière à la cour de Pyrrhus, roi d'Epire. Pyrrhus est fiancé, depuis l'enfance, à Hermione, princesse de Sparte. Mais il aime Andromaque, sa captive, d'un amour toujours repoussé. Les grecs, par la voix d'Oreste, leur ambassadeur, réclament Astyanax pour le mettre à mort. Pyrrhus promet à Andromaque de sauver l'enfant si elle consent à l'épouser. Devant les hésitations d'Andromaque, il s'irrite et menace. Il annonce à Oreste qu'il cède aux Grecs, qu'il leur livrera Astyanax, et qu'il épousera Hermione qui la repousse, vient se jeter aux pieds de Pyrrhus ; celui-ci lui rappelle à quelles conditions elle peut sauver son fils. Mais Andromaque ne peut se résoudre à épouser le vainqueur de Troie et le meurtrier de sa famille. Elle reste alors seule avec sa confidente Céphise.

CÉPHISE.

Hé bien ! allons donc voir expirer votre fils ;

On n'attend plus que vous. Vous frémissez, Madame !

ANDROMAQUE.

Ah ! de quel souvenir viens-tu frapper mon âme !

Quoi ? Céphise, j'irai voir expirer encor

Ce fils, ma seule joie, et l'image d'Hector :

Ce fils, que de sa flamme il me laissa pour gage !

Hélas ! je m'en souviens, le jour que son courage

Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas,

Il demanda son fils, et le prit dans ses bras⁴³ :
« Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes,
J'ignore quel succès⁴⁴ le sort garde à mes armes ;
Je te laisse mon fils pour gage de ma foi⁴⁵ :
S'il me perd, je prétends qu'il me retrouve en toi.
Si d'un heureux hymen la mémoire t'est chère,
Montre au fils à quel point tu chérissais le père. »
Et je puis voir répandre un sang si précieux ?
Et je laisse avec lui périr tous ses aïeux ?
Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?
Si je te hais, est-il coupable de ma haine ?
T'a-t-il de tous les siens reproché le trépas ?
S'est-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne sent pas ?
Mais cependant, mon fils, tu meurs, si je n'arrête
Le fer que le cruel tient levé sur ta tête.
Je l'en puis détourner, et je t'y vais offrir ?
Non, tu ne mourras point : je ne le puis souffrir ?
Allons trouver Pyrrhus. Mais non, chère Céphise,
Va le trouver pour moi.
CÉPHISE.
Que faut-il que je dise ?
ANDROMAQUE.
Dis-lui que de mon fils l'amour est assez fort...
Crois-tu que dans son cœur il ait juré sa mort ?
L'amour peut-il si loin pousser sa barbarie ?

⁴³ *Souvenir de la célèbre scène des adieux d'Hector et d'Andromaque, au champ VI de l'Illiade.*

⁴⁴ *Résultat heureux ou malheureux.*

⁴⁵ *Fidélité conjugale, amour. L'expression est empruntée au latin.*

CÉPHISE.

Madame, il va bientôt revenir en furie.

ANDROMAQUE.

Hé bien ! Va l'assurer...

CÉPHISE.

De quoi ? de votre foi ?

ANDROMAQUE.

Hélas ! Pour la promettre est-elle encore à moi ?

O cendres d'un époux ! O Troyens ! O mon père !

O mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mère !

Allons.

CÉPHISE.

Où donc, Madame ? et que résolvez-vous ?

ANDROMAQUE.

Allons sur son tombeau consulter mon époux.

Andromaque - Acte III, Scène 8

Questionnaire

Un conflit entre deux sentiments également respectables.

- 1- Andromaque se rappelle à elle-même toutes les raisons qu'elle a de sauver Astyanax : distinguez ces différentes raisons.
- 2- Pourquoi Racine a-t-il évoqué la scène des adieux d'Hector ?
- 3- Montrez comment les vers 29 à 37 traduisent l'irrésolution finale d'Andromaque. Quelle est la situation à la fin de cette scène capitale ?
- 4- A l'aide de citations, montrez que Céphise représente une âme vulgaire, réaliste, qui fait ressortir, par contraste, l'âme élevée d'Andromaque.
- 5- Quel état d'âme, quels sentiments traduisent les interrogations et les apostrophes à des personnages absents dans les vers 3 à 24 ?
- 6- Quelles est la valeur du présent dans tu meurs (v. 22) ?

8- Etudier une pièce de théâtre

A- Prendre en compte la particularité du théâtre

Un texte destiné à être représenté

Comme le soulignent les dramaturges du XX siècle, Ionesco du Beckett, le théâtre est avant tout un spectacle.

Le **décor** contribue à élaborer le sens de la pièce. Il délivre des informations et l'on peut ainsi, dès le début du Bourgeois Gentilhomme, comprendre que le maître de maison est fortuné.

Comme le décor, le costume a une fonction informative. On peut ainsi distinguer le maître de son valet grâce à son seul costume. Le costume peut aussi jouer un rôle dans l'intrigue, notamment lorsque les personnages se déguisent.

Les considérations matérielles

Alors que le romancier dispose d'une infinie liberté, le dramaturge voit son œuvre définie par une succession de contraintes matérielles. Il évolue tout d'abord dans un espace et un temps réduits.

Le spectateur ne pouvant entrer dans la pensée des personnages ni s'attarder sur une scène, les effets devront être clairs.

Une œuvre collective

Le travail de l'auteur est prolongé par celui du metteur en scène qui dirige le travail des comédiens et des techniciens (lumière, costumes, son...). Et la pièce ne prend tout son relief que lorsque les spectateurs expriment leurs émotions.

B - Bien exploiter le vocabulaire du théâtre

Actes et scènes

À l'origine, le changement d'acte correspondait au renouvellement des bougies pour l'éclairage de la scène et de la salle. On en profitait pour éventuellement changer le décor. L'auteur de la pièce faisait correspondre cette pause technique avec une coupure quant au contenu de l'intrigue.

Le changement de scène correspond à l'entrée ou la sortie d'un personnage.

Cette organisation facilite les répétitions car les acteurs ne sont pas obligés de répéter la pièce dans l'ordre où elle sera jouée : il est possible de répéter à la suite toutes les scènes où figurent les mêmes personnages.

Didascalies et répliques

Les didascalies appartiennent au texte de la pièce et doivent, à ce titre, être étudiées. Mais elles ne sont pas prononcées par les acteurs. Ce sont des indications scéniques qui précisent le décor ou les mouvements des personnages sur la scène.

Les répliques occupent la plus grande place : au théâtre, pour des raisons pratiques évidentes, c'est la parole qui est action. Le terme réplique est un terme général qui peut, dans certains cas, être précisé :

- Une tirade est une longue réplique ; on en rencontre fréquemment dans les tragédies classiques ;
- Un monologue est une tirade prononcée par un personnage seul sur scène, qui s'adresse à lui-même ou aux spectateurs.

C- Etudier les marques d'oralité

Le texte des répliqués est souvent fait pour manifester des sentiments ou des réactions. On s'intéressera donc :

- Aux modalités (phrases déclarative, exclamative, injonctive, interrogative) ;
- Aux éventuelles interjections ;
- Au niveau de la langue ;
- Aux impératifs ;
- Aux manques de l'énonciation ;
- A l'enchaînement des répliques : jeu des questions-réponses, reprises de termes...

D- Etudier l'illusion réaliste

Le théâtre cherche souvent à donner l'impression que l'action se déroule réellement devant les spectateurs : c'est ce qu'on appelle « l'illusion réaliste ». Par exemple, en entrant en scène, les personnages donneront l'impression de poursuivre une conversation commencée avant le lever de rideau, ce qui, bien entendu, n'est pas le cas.

2- Etudier les personnages

A- Discerner la condition sociale

La condition sociale des personnages se lit tout d'abord dans leurs costumes, mais vous ne manquerez pas d'étudier :

- Les niveaux de langue ;
- Les impératifs (qui donne les ordres ? A qui ?) ;

- Le temps de parole ;
- Le tutoiement et le vouvoiement.

B- Distinguer Personnage dominant/personnage dominé

En général, dans une scène de théâtre, les rapports entre les personnages sont des rapports de force ; vous pouvez donc vous demander qui domine et mène le jeu en examinant différents indices :

- L'utilisation des impératifs (qui ordonne ? qui obéit ?) ;
- Les points d'interrogation (qui interroge ? qui se soumet à l'interrogatoire ? qui sait ? qui ne sait pas ?) ;
- Le tutoiement et le vouvoiement ;
- La longueur des répliques (qui parle le plus longtemps ? le moins longtemps ?).

C- Les personnages types

Comparez les personnages que vous avez étudiés aux types théâtraux que vous connaissez, qu'il s'agisse de comédie ou de tragédie. En quoi correspondent-ils aux types ? En quoi, au contraire, le dramaturge renouvelle-t-il le type ? Comment donne-t-il une épaisseur psychologique à ses personnages ?

3- Etudier les marques d'un genre

D- Déterminer l'origine du comique dans la comédie

Des différentes sources de comique se distinguent :

- Comique de situation : l'intrigue et le nœud sont eux-mêmes comiques.
- Comique de geste : le comique repose sur les gestes et expressions des acteurs.
- Comique de mots : le comique est dans la réplique même (accent, jeu de mots, confusion, néologisme...) ou dans le malentendu (quiproquo).
- Comique de répétition (appliqué aux autres formes de comique) : Un même mot, une même situation, un même geste se répètent.

E- Examiner les traces du choix tragique

Le choix tragique, cette objection utopique qui blesse le personnage, peut apparaître dans le style même de l'auteur, sous forme de parallélismes syntaxiques, d'oxymores, d'effets de symétries...

Exemple

« Je travaille à le perdre et le perd à regret »

A B B A

Dans ce vers d'une tirade de l'Infante (Corneille, le Cid, acte I, scène 2), le chiasme⁴⁶ de part et d'autre de la césure⁴⁷ souligne la contradiction qui torture le personnage.

Exemple 1

Présentez un relevé organisé des marques de la théâtralité dans le texte suivant, puis montrez précisément que ce texte est bien l'extrait d'une tragédie.

Bérénice.

Eh bien ! Régniez, cruel, contentez votre gloire :

Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire,

Que cette même bouche, après mille serments

D'un amour qui devait unir tous nos moments,

Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle,

M'ordonnât elle-même une absence éternelle.

Je n'écoute plus rien, et pour jamais : adieu...

Pour jamais ! Ah, Seigneur ! Songez-vous en vous-même

Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,

Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?

Que le jour recommence et que le jour finisse,

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,

Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?

⁴⁶ Croisement de termes de nature grammaticale ou de sens équivalent. Exemple : *il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger.*

⁴⁷ La césure est une pause au milieu de l'alexandrin ; elle doit s'étendre à la lecture car elle correspond le plus souvent à une coupure grammaticale. Exemple :

Joachim Du Bellay, *Les Regrets* :

« Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage »

Premier hémistiche césure second hémistiche

Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus !
L'ingrat, de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence ?
Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts.
Titus.

Je n'aurai pas, Madame, à compter tant de jours.
J'espère que bientôt la triste renommée
Vous fera confesser que vous étiez aimée.
Vous verrez que Titus n'a pu, sans expirer...

Bérénice.

Ah ! Seigneur, s'il est vrai, pourquoi nous séparer ?
Je nous vous parle point d'un heureux hyménée ;
Rome à ne plus voir m'a-t-elle condamnée ?
Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez ?
Titus.

Hélas ! Vous pouvez tout, Madame : demeurez,
Je n'y résiste point. Mais je sens ma faiblesse :
Il faudra vous combattre et vous craindre sans cesse,
Et sans cesse veiller à retenir mes pas,
Que vers vous à toute heure entraînent vos appas.
Que dis-je ? En ce moment mon cœur, hors de lui-même,
S'oublie, et se souvient seulement qu'il vous aime.

Jean Racine, Bérénice, acte IV, scène 5, 1670.

Atelier de théâtre : un travail de plaisir pour des séances supplémentaires**À la découverte du personnage**

Dans un premier temps, on doit initier les étudiants au langage de base en art dramatique, soit : le corps, la voix, l'espace. On les pousse à relire quelques scènes du répertoire classique puis dans un deuxième temps on les amène à reconstruire les personnages par eux-mêmes (notions de corps, de la voix, et de l'espace)

Appuis de base pour la représentation

1-Introduction des étudiants, jeux de connaissance des noms et jeux de confiance.

2- Exploration de l'espace : transformation de l'espace.

3- Expression corporelle et mime.

4- travailler sur la voix.

5- Introduction à la notion de construction d'un personnage : lier une émotion, un sentiment ou un caractère, à la démarche et à l'attitude.

6--exercice de présentation.

La confiance et la connaissance du groupe

Matériel: à préparer

Tous en cercle. Présentation des étudiants : Les étudiants sont invités à verbaliser sur leurs expériences antérieures en art dramatique ce qu'ils ont appris pendant leurs répétitions.

Description du déroulement de la séance

Ils auront la chance de goûter un peu au théâtre, car exploreront l'espace, le corps, la voix, et ils seront initiés à certaines techniques, afin d'être en mesure de reconstruire des personnages. Par la suite, ils seront introduits à l'univers du théâtre classique.

Ensuite, ils interpréteront quelques dialogues tirés de la pièce choisie, Se procèdent alors des jeux pour accroître le contact et la confiance entre les participants. Un milieu de confiance et d'ouverture met les participants à l'aise et les encourage à la participation.