

QUESTION 14

Peut-on rompre avec les modèles du passé ?

TEXTE 1 | La nécessité d'un nouveau poétique → manuel p. 206

► Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Mercure de France, 1918.

Guillaume Apollinaire naît en 1880 et meurt en 1918. À la charnière de deux siècles, c'est lui qui saura se saisir des frémissements de la modernité de la fin du XIX^e siècle, et utilisera pour la première fois le terme de « surréalisme » dans sa préface des Mamelles de Tirésias. Il devient l'incarnation de « l'Esprit nouveau », aux côtés d'une génération de jeunes poètes comme Pierre Reverdy ou Blaise Cendrars. Ils ouvrent une nouvelle voie, celle de la rupture et du nouveau. Il s'agit ici d'étudier un extrait de la conférence donnée en 1917 au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris.

QUESTIONS

1. Apollinaire rend hommage aux génies du passé et reconnaît la dette littéraire envers les « classiques » (l. 1-2), et les « romantiques » (l. 5). La répétition du verbe « hériter » (l. 1 et 5) montre que « l'Esprit nouveau » ne renie pas le passé et cherche à faire siennes les qualités de leurs modèles, énumérées des lignes 1 à 7. La marche du progrès est également abordée : Apollinaire met l'accent sur les évolutions techniques et scientifiques qui ont marqué la deuxième moitié du XIX^e siècle (« l'homme s'est familiarisé avec ces êtres formidables que sont les machines, il a exploré le domaine des infiniment petits, et de nouveaux domaines s'ouvrent à l'activité de son imagination », l. 23 à 25). À monde nouveau, poésie nouvelle. Cette marche inéluctable de la modernité déplace les limites et pousse l'homme à chercher au-delà du connu et de l'acquis : il s'agit bien « d'explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination » (l. 8-9). Ce mouvement vers l'avenir incite donc à l'innovation, tout en s'inscrivant dans une continuité.
2. La métaphore de la marche est employée à la ligne 12, à une charnière de notre extrait. Le paragraphe qui suit s'ouvre sur l'adverbe d'opposition « cependant » (l. 13) et met en valeur un bouleversement, un changement. L'esprit moderne qui souffle déjà depuis les symbolistes, se révèle à lui-même, en osant. C'est l'audace formelle qui permet à cette marche

d'accélérer la cadence et de s'imposer : Apollinaire évoque l'assouplissement grammatical pour la prose (l. 15 et 16) et insiste tout particulièrement sur la libération du vers, qui donne naissance au « vers libre » (l. 17 à 22). Apollinaire lui-même l'imposera dans *Alcools*, acte de naissance d'une nouvelle esthétique et d'une poésie libérée.

TEXTE 2 | Entre innovation et tradition → manuel p. 207

► Valéry Larbaud, « Ode », *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, Poésie Gallimard, 1913.

Le voyage, l'ailleurs sont des thèmes traditionnels en poésie. Ils sont repris par les poètes de « l'Esprit nouveau » mais sous une tout autre forme et dans une perspective originale. Valéry Larbaud, Paul Claudel ou Blaise Cendrars, souvent qualifiés de poètes-voyageurs, mettent leur écriture libérée au service d'un voyage suggestif. Ils souhaitent créer un objet poétique qui rend compte, par son contenu mais aussi par sa forme, du rythme effréné du monde moderne.

Dans cet extrait d'« Ode », Valéry Larbaud exalte, à travers son double poétique Barnabooth, l'ivresse des voyages ferroviaires à travers l'Europe.

QUESTIONS

1. La voix poétique loue la beauté des trains de luxe qui circulent sur les nouvelles voies ferroviaires (« Nord-Express », v. 2 ; « Orient-Express », v. 4 ; « Sud Brenner-Bahn », v. 4). Ces machines, encore considérées en 1913 comme symbole d'innovation et de modernité, sont personnifiées et dotées par le poète de qualités extraordinaires, alliant à la fois douceur des mouvements, des sons (« miraculeux bruits sourds », v. 5 ; « la respiration légère et facile », v. 7 ; « mouvements / Si aisés », v. 8-9 ; « sans effort », v. 10) et excitation des sens (« Vos vibrantes voix de chantrelle », v. 6). La volupté ressentie et exprimée par le poète (« J'ai senti pour la première fois toute la douceur de vivre », v. 1), trouve également sa source dans la sensation de vitesse liée au mouvement, toute nouvelle et grisante pour les voyageurs de l'époque. Le substantif « mouvement » est mis en valeur à deux reprises en fin de vers 8 et 11 et rend compte du déplacement fulgurant des « locomotives », forces

majestueuses et pleines de vie (vers 8 à 10). Le poète chante donc avec lyrisme, dans le respect de la tradition de l'ode, sa fascination pour le monde moderne.

2. Dans la dernière strophe du poème « Ode », le poète propose une réflexion méta-poétique (« Entrent dans mes poèmes », v. 12) qui fait office de conclusion. Le poème ne doit pas se contenter de dire la beauté de la modernité : il doit la restituer en rendant par la forme, toute sa musique (« il faut que ces bruits et que ce mouvement / Entrent dans mes poèmes et disent », v. 12-13). Le lecteur porte donc un nouveau regard sur ce poème qu'il peut relire comme un art poétique en action. En effet, le recours aux vers libres, les enjambements audacieux qui contrarient la syntaxe (voir vers 8-9, 11-12 et 14-15) traduisent une libération du vers qui cherche à mettre en valeur la musicalité de ce voyage poétique. L'hétérométrie permet ici de mimer le rythme parfois lancinant, parfois brusque du train en action, qui semble étendre à l'infini la découverte de l'espace géographique et du monde intérieur (« Espérer éternellement des choses vagues », v. 16).

➤ *Prolongement disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTES ÉCHO | Les Modernes...

et les Anciens

→ manuel p. 209

- Charles Perrault, « Le Siècle de Louis-le-Grand », 1687.
- Jean de La Fontaine, « Épître à Huet », 1687.

Les élèves auront certainement quelques souvenirs de la querelle des Anciens et des Modernes, passage obligé de l'enseignement littéraire au lycée. Il s'agit ici d'orienter la réflexion sur l'enjeu de cet affrontement, qui révèle une tension entre continuités et ruptures.

QUESTIONS

1. Charles Perrault et Jean de La Fontaine, respectivement porte-parole du camp moderne et classique, se mettent en scène dans leur rapport aux Anciens et aux textes antiques (« Je vois les anciens sans plier les genoux », v. 1, texte 1 ; « Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois / Que nos maîtres usaient eux-mêmes autrefois », v. 2-3, texte 2). S'ils expriment tous deux à travers la modalisation méliorative leur respect pour ces grands modèles, Charles Perrault refuse de les idéaliser (v. 2) et de les considérer comme supérieurs. Il utilise donc l'analogie pour mettre en valeur les auteurs de son temps mais aussi plus largement son époque (« Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste », v. 4). Le fabuliste répond quant à lui à une accusation, en utilisant la réfutation et la négation restrictive au vers 2 (« Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois »). Les Anciens in-

carment selon La Fontaine un idéal de perfection qu'il est impossible d'ignorer et auquel il rend hommage de manière imagée et grandiloquente par la référence mythologique aux « Champs Élysées » (v. 9).

2. Charles Perrault nourrit son argumentation d'une réflexion sur le temps et la reconnaissance littéraire. Il confronte trois époques : le présent, qui ne reconnaît pas encore les génies de son temps (vers 6 à 8), le futur qui aura gardé la mémoire de ses auteurs (« Combien seront chéris par les races futures », v. 5 ; « On ne peut concevoir quelle sera la gloire », avec l'emploi du futur simple, v. 10), en s'inscrivant dans une longue tradition venue du passé. La référence au « Temple de mémoire » (v. 9) symbolise bien l'empreinte laissée par des auteurs dans une mémoire collective, un patrimoine. Avec le recul de quelques siècles, les lecteurs contemporains reconnaissent la dimension presque prophétique, en tout cas visionnaire de cette réflexion.
3. La Fontaine soumet l'imitation des Anciens à une condition, mise en valeur dans les vers 4-5, dans la proposition subordonnée circonstancielle « Si d'ailleurs quelque endroit, plein chez eux d'excellence, / Peut entrer dans mes vers sans nulle violence ». L'œuvre personnelle est comparée à une forme première dans laquelle doit se fondre naturellement l'imitation des anciens, comme en atteste l'adjectif « affecté » à la rime du vers 6. Le poète reprend implicitement le principe renaissant de l'innutrition (renvoyant à l'inspiration inconsciente d'un artiste qui puise dans la culture dont il s'est imprégné) : « Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité » (v. 7).

➤ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE 3 | Subvertir l'ordre théâtral

→ manuel p. 210

- Alfred Jarry, *Ubu Roi*, acte III, scène 8, 1896.

À ce point de la question, les élèves auront compris que l'histoire littéraire est ponctuée de moments-clés où tradition et modernité se confrontent. Pour certains auteurs, notamment en ce début de XX^e siècle, la prise de distance avec la tradition va nécessairement de pair avec une forme de provocation. Alfred Jarry fait partie de ceux-là : avec Ubu Roi, il s'amuse à bouleverser l'ordre établi sur la scène théâtrale et à parodier les chefs-d'œuvre du passé. Il annonce les anti-pièces du théâtre de l'absurde.

QUESTIONS

1. La figure du héros de guerre, incarnée par le roi Ubu, est subvertie et ridiculisée. La chute du cheval ainsi que les cris de peur poussés par le roi (lignes 20 à

24) suscitent le rire chez le spectateur tout comme le mépris de la part de la reine Mère (« Il est vraiment imbécile. Ah ! le voilà relevé. », l. 23). Ses attributs et notamment « le sabre à merdre » (l. 6) étonnent le spectateur et tournent en dérision ce roi burlesque.

2. La mère Ubu elle aussi reprend le modèle typifié de reine mère, souvent présent dans les pièces politiques de Shakespeare. Elle y impose traditionnellement son autorité, parfois déléguée par le fils, comme c'est le cas dans notre extrait (« J'oubliais de te dire que je te confie la régence », l. 26). Elle connaît les rouages politiques qui lui permettront d'obtenir finalement le pouvoir et l'argent : « tâchons de faire nos affaires, tuer Bougrelas et nous emparer du trésor » (l. 30-31). Cependant, la Mère Ubu remplit une fonction originale dans notre extrait. Elle adopte une posture de recul face à son fils et ponctue son discours ainsi que ses actes de commentaires moqueurs (« Fi, le lâche », l. 5 ; « Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée », l. 9-10). Le jeu de la double énonciation apparente ces interventions cyniques à des indications « de régie », qui accompagnent ou amplifient les effets sur le spectateur. Elle semble ne pas croire elle-même à cette grande farce qu'est le règne d'Ubu et pousse ainsi le spectateur à porter sur ce spectacle un regard critique et distancié.

3. Le terme de « pantin » n'est pas choisi par hasard, quand on se rappelle qu'Alfred Jarry crée ses premières œuvres pour un théâtre de marionnettes. La Mère Ubu fissure l'illusion théâtrale et met en valeur le caractère parodique des personnages et de l'action sur scène. Le roi Ubu n'est qu'un roi de carton-pâte, vidé de sa substance, qui évolue dans un monde délirant où l'ordre théâtral ne fait plus autorité.

VERS LE BAC

Essai littéraire

► On analysera dans un premier temps les termes de la question : l'« irrévérance » signifie le manque de respect, l'impertinence, et l'adverbe « nécessairement » laisse sous-entendre que l'émancipation des auteurs implique obligatoirement la transgression de limites, de conventions. La modernité ne peut voir le jour sans une forme de transgression.

On pourrait organiser la réflexion ainsi :

I. Se moquer des modèles pour s'en affranchir.

La prise de distance parodique ou satirique permet de mettre en lumière ce dont on ne veut plus en littérature (voir les éléments de réponses aux questions sur l'extrait d'*Ubu Roi*).

II. S'opposer aux conventions pour créer du nouveau.

Les règles, les codes qui régissent les formes et les genres littéraires ne peuvent évoluer et s'assouplir sans une force d'opposition. On pensera à la bataille d'*Hernani* qui voit triompher avec fracas sur la scène

du Théâtre-Français une œuvre pleine d'impertinence. Théophile Gautier le rappelle en évoquant l'offensive romantique comme une « pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel ». Il en va de même pour les libertés linguistiques (néologismes, familiarité lexicale) qui font débat et génèrent de violentes controverses entre les garants d'une langue dite « pure » et les défenseurs d'une langue revivifiée.

On pourra travailler sur les innovations lexicales des poètes de la Pléiade, qui participent activement à la défense d'un français renouvelé.

III. Refuser le poids de la tradition pour faire vivre le présent.

Perpétuer la tradition, c'est maintenir vivante une littérature du passé, en décalage avec son époque. Le « poids » de la tradition peut être lourd : il peut freiner la créativité mais aussi déconnecter la littérature de la réalité de son temps. Pour Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*), « Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé ; ils ne sont pas bons pour nous ». Les élèves pourront également s'appuyer sur leurs expériences en tant que spectateur et évoquer certaines mises en scène modernes, adoptant le parti pris d'une adaptation au monde contemporain (dispositifs audiovisuels sur la scène, costumes modernisés, choix de musiques...) qui déplace ou réactualise l'intention première.

TEXTE 4 La mythologie au service de la modernité

→ manuel p. 211

► Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Acte II, scène 5, 1935.

En jouant sur scène la montée en tension tragique qui fera éclater la guerre de Troie, Jean Giraudoux s'attaque à la fois à un imaginaire mythologique puissant et à une tradition homérique qui, à travers les âges, participe à nourrir l'idéal héroïque. En 1935, et dans un contexte de fortes montées des totalitarismes, le dramaturge cherche à provoquer le spectateur et à le faire réfléchir sur les dangers d'une idéologie passéiste qui mène inéluctablement à la destruction.

QUESTIONS

1. Demokos et Priam expriment à travers leurs courtes répliques leur impatience ou leur mécontentement face au discours d'Hector. L'échange de stichomythies entre Demokos et Hector révèle la confrontation de leurs convictions : le poète Demokos, partisan de la guerre, souhaite voir perpétuer la glorification des morts et le respect inconditionnel que le collectif doit leur vouer (« Tu insultes les morts, maintenant ? », l. 11). Priam, quant à lui, interrompt

le traditionnel discours aux morts quand il comprend qu'il va être désacralisé et abîmé. Alors qu'il prône lui aussi la guerre, sa réplique de la ligne 15 révèle paradoxalement la futilité de l'éloge funèbre face à la pression de la guerre : l'hypocrisie du discours héroïque n'a plus sa place dans un monde en péril...

- Hector, tout en jouant avec les codes du discours funèbre, révèle l'absurdité de la glorification héroïque des morts. Avec ironie et inconvenance, Hector les décrit comme des victimes d'une idéologie hypocrite qui leur a volé la vie (« Ô vous qui ne sentez plus, qui ne touchez plus, respirez cet encens, touchez ces ofrandes. », l. 16-17) au profit des vivants, usurpateurs qui profitent sans culpabilité des plaisirs de la vie et bafoue leur mémoire (« Nous voyons le soleil. [...] Nous mangeons. Nous buvons... Et dans le clair de lune !... Nous couchons avec nos femmes... Avec les vôtres aussi... », l. 8 à 10). Contrairement à tous les autres, le général ressent de la « honte » (l. 5) et se distingue par sa « sincérité » (l. 17). Il refuse ainsi d'entretenir cette tradition immorale et en cela, il incarne bien pour le dramaturge une nouvelle forme d'héroïsme. Hector prône le désir de vie comme une valeur supérieure à l'héroïsme, présenté comme un culte morbide et destructeur : l'expression « vainqueurs vivants » (l. 4) rétablit la vérité.
- Le dénouement de la pièce, conforme à la légende troyenne et son titre entrent en contradiction. Bien au-delà des conflits et des discours entre bellicistes et pacifistes, les personnages sont soumis à un *fa-tum* qui les dépasse (les dieux ? le dramaturge ?). Le message peut donc sembler dans un premier temps pessimiste. Mais la réécriture moderne permet à Jean Giraudoux de donner à réfléchir sur les mécanismes tragiques qui mènent aux conflits. Si Hector et les défenseurs de la paix ne parviennent pas à enrayer « la machine infernale », ils mettent à jour les pierres d'achoppement, les points de tension qui mènent à la catastrophe. Pour que la guerre, au sens universel du terme, n'ait plus lieu, il faut mieux comprendre le passé, et en refuser l'ordre établi afin de réécrire l'Histoire.

VERS LE BAC

Essai philosophique

Hector, dans la pièce de Giraudoux, soutenant qu'il est préférable d'être vivant que d'être mort, tient un discours anti-héroïque, si l'héroïsme repose sur le fait d'affirmer des valeurs plus hautes que la vie en risquant sa vie pour elles. L'époque des héros chantés dans l'épopée est-elle révolue ? Cet idéal est-il défilé ou a-t-il un sens aujourd'hui ?

I. La notion de héros résulte d'une idéalisation.

- Les héros de *l'Iliade* ne sont pas des personnages de roman psychologique ; ils incarnent parfaitement certaines vertus, dont quelques-unes sont exprimées par les « épithètes homériques ».

- Dès lors que nous avons accès à leur psychologie, les héros ne nous paraissent plus aussi unifiés (voir Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 284-285).

Critique : le point de vue psychologique n'est pas nécessairement le plus légitime.

« Il n'y a pas de héros pour son valet de chambre ; mais non pas parce que le héros n'est pas un héros, mais parce que le valet de chambre est un valet de chambre, avec lequel le héros n'a pas affaire en tant que héros, mais en tant que mangeant, buvant, s'habillant, en général en tant qu'homme privé dans la singularité du besoin et de la représentation. »

Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, 1807, trad. J. Hypolite, Aubier-Montaigne, 1992, 2, p. 195.

II. La notion de héros a un sens aujourd'hui, mais ne peut se passer de critique.

- La notion de héros pose le problème du rapport entre l'individu et la collectivité.

Peut-être le héros se définit-il par le fait qu'il incarne une aspiration collective et non seulement par ses vertus individuelles.

- Il faut interroger le geste par lequel on désigne une personne comme un héros, dans la mesure où la lumière dans laquelle on le porte tend à rejeter dans l'ombre d'autres personnes.

C'est la raison pour laquelle on tend à honorer des groupes de personnes, comme les Justes, qui ont sauvé la vie de juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, ou le soldat inconnu, mort au combat pendant la Première Guerre mondiale, dont la sépulture sous l'Arc de triomphe commémore des milliers de combattants.

TEXTE 5 La littérature, une fausse monnaie ?

→ manuel p. 212

► André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925, p. 319.

Dans son premier roman de 1925, Gide condense dans le titre choisi, *Les Faux-Monnayeurs*, de nombreux éléments : l'intrigue autour du trafic de fausse monnaie, le culte de l'argent dans une société pervertie ainsi que la métaphore des faux-semblants en société. Mais c'est bien la dimension méta romanesque qui constitue le cœur de la réflexion gidienne. En racontant les difficultés d'un romancier qui tente d'achever un « roman pur » et « l'aventure d'une écriture » (Jean Ricardou) en train de se concevoir, Gide propose une nouvelle esthétique romanesque et annonce la révolution du Nouveau Roman.

QUESTIONS

- Strouvillou fait le procès de la littérature de son temps. Il file la métaphore de la fausse-monnaie et de l'échange monétaire tout au long de l'extrait pour

dénoncer une double illusion en littérature. Tout d'abord, la littérature est par définition un art de l'artifice. Selon Strouvilhou, le roman traditionnel s'est défini comme une illusion qui se présente comme réelle. L'intérêt pour ces deux acteurs que sont le lecteur et le romancier, est de croire et de faire croire au mensonge romanesque : « Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s'imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime ; L'auteur spécule là-dessus comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. » (l. 5 à 7). Ensuite, la littérature est devenue un commerce, une source d'enrichissement personnel pour des « charlatans » qui donnent aux lecteurs ce qu'ils attendent (« inflation poétique », l. 18). Le lexique de la duplicité et de la convenance est utilisé (« beaux sentiments », l. 13 ; « ce qui se cache de vent derrière les rythmes savants et les sonores rengaines lyriques », l. 19). L'écriture romanesque apparaît donc comme une vaste entreprise de manipulation dans laquelle trompés et trompeurs trouvent leur compte : « Dans un moment où chacun triche... » (l. 10-11).

2. Le jugement de Strouvilhou à l'égard de la littérature est extrême, en témoigne l'image très forte de la première ligne : « de toutes les nauséabondes émanations humaines, la littérature est une de celles qui me dégoûtent le plus ». Le personnage provoque son interlocuteur, le comte de Passavant, lui-même romancier, mais aussi le lecteur. Il ébranle avec provocation l'admiration et le respect qui auréolent traditionnellement l'œuvre littéraire. Son but est la destruction des illusions littéraires que la tradition a normalisées, légitimées (voir question 1) : « tout jeter bas » (l. 21), « crever des outres » (l. 12), « démolir » (l. 20), autant de termes qui sous-entendent une forme de violence et un nihilisme assumé, proche de l'esprit dadaïste de l'époque (« Voulez-vous que nous fondions une école qui n'aura d'autre but que de tout jeter bas ? », l. 21). Cette refonte totale de l'art littéraire a pour but de révéler la vérité (« l'homme vrai », l. 11 ; « de vraies pièces », l. 10) et surtout de redonner au langage sa véritable valeur, en dehors de toute considération esthétique ou morale (« démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots », l. 12-13). On pourra renvoyer les élèves à la définition du surréalisme chez A. Breton, rappelée dans le manuel à la page 154.
3. Le risque auquel s'expose le projet de Strouvilhou est celui de l'hermétisme : « Vous ne serez compris par personne » (l. 16). Un mouvement qui n'a pour unique but que la destruction (lignes 20 à 22) ou le rien peut-il perdurer et produire des œuvres intelligibles ? Cette révolution littéraire risque donc de s'avérer stérile (« personne ne vous suivra »).

➤ *Activité supplémentaire disponible dans votre manuel numérique et/ou à télécharger sur le site compagnon : humanites.nathan.fr/humanites2020-term*

TEXTE 6 S'affranchir du modèle

romanesque

→ manuel p. 213

» Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

Nathalie Sarraute est une romancière comptant parmi les figures marquantes du Nouveau Roman. En effet, elle offre une réflexion originale autour de ce qu'elle nomme les « tropismes », et ses essais théoriques, qu'elle regroupe dans l'ouvrage L'Ère du soupçon publié une première fois en 1956, marquent une étape fondamentale dans l'élaboration d'une doctrine romanesque toute nouvelle.

QUESTIONS

1. Nathalie Sarraute définit dans un premier temps la relation entre le lecteur et l'auteur : il s'agit selon elle d'une relation sous tension au sein de laquelle le lecteur, de plus en plus clairvoyant et lucide (« la perspicacité grandissante et la méfiance du lecteur », l. 1) porte un regard sceptique sur le sujet et la création littéraire. Le romancier, en réponse, « se méfie, de son côté, de plus en plus, du lecteur » (l. 2). Cette équation complexe trouve sa résolution dans le personnage typifié, qui rassure le lecteur, tout comme le romancier (lignes 5 à 7). C'est donc la convergence de ces deux intentions qui donnent forme à la représentation du personnage romanesque. La longue dernière phrase de l'extrait et le complément circonstanciel de but introduit par « pour cela » (l. 26) mettent en valeur la responsabilité du romancier qui doit détourner le lecteur de son « penchant naturel » et « le priver le plus possible d'indices » (l. 26-27).
2. La romancière se réfère au roman réaliste-naturaliste, qui connaît son âge d'or au XIX^e siècle. La référence à la typification des personnages (l. 4), à leur « vitalité facile » et à leur « vraisemblance » évoque clairement les personnages réalistes qui peuplent les grandes fresques balzacienne ou zolienne. Les plans d'ensemble de la *Comédie humaine* ou l'arbre généalogique des Rougon-Macquart montrent bien la volonté du romancier de classer, d'organiser et par là même de maîtriser ses personnages. La métaphore du « trompe l'œil » à la ligne 28 renvoie à la fonction référentielle de la description réaliste et à son projet de reconstruction du réel.
3. Le modèle réaliste est dépassé puisqu'il ne permet pas de restituer la complexité du sujet moderne, mise en lumière par les sciences humaines dès la deuxième moitié du XIX^e siècle (« ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle », l. 17-18). Le changement de regard sur le sujet entraîne nécessairement selon Nathalie Sarraute et les auteurs du Nouveau Roman, une nouvelle représentation du personnage.

Dans son œuvre *Tropismes* de 1939 et à travers plusieurs récits, Nathalie Sarraute met en pratique le concept de « tropisme », terme qu'elle emprunte à la botanique pour désigner « ces mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir ». La forme littéraire et le langage doivent restituer, exprimer ces impulsions auxquelles la conscience n'a pas accès. Tout un champ souterrain de la communication et du langage humains remonte à la surface et c'est ce que Nathalie Sarraute appellera « la sous-conversation ». Marguerite Duras propose dans ses romans, et notamment dans *L'Amant* (voir texte 7), une même esthétique du dialogue qui met à nu, derrière les conventions langagières, la force des non-dits et des désirs.

lesquels le bouleversement de la chronologie laisse dans l'ombre certains pans de la vie des personnages.

2. Certains personnages sont tels qu'il est impossible de s'en former une image unifiée. Ex : *Palafox* d'Éric Chevillard, dans lequel le personnage de Palafox est décrit de nombreuses fois, mais avec des traits de caractère incompatibles.
3. Une attention à des anecdotes qui peuvent paraître insignifiantes mais qui prennent une importance considérable permettant de construire un personnage singulier (par exemple le baiser de la mère au début de la *Recherche du temps perdu* ou l'affaire du peigne cassé au premier livre des *Confessions* de Rousseau).

VERS LE BAC

Essai philosophique

Dans *l'Ère du soupçon* (1956), Sarraute dénonce la tendance des lecteurs à « typifier » (l. 4), à tenir les actes ou les traits de caractère des personnages de roman pour représentatifs d'un type, d'un groupe social ou psychologique. Comment se défaire de cette tendance à typifier pour exprimer la singularité ? Nous nous demanderons si la tendance qu'elle dénonce ici est induite par certains procédés d'écriture propres au « vieux roman » (l. 16) ou si elle est inhérente au langage.

I. Le langage exprime des idées générales.

1. Il n'existe pas de langage privé (voir Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, p. 102).
2. Les mots, par essence, expriment des idées générales, et ne sont jamais parfaitement adéquats aux êtres singuliers qu'ils servent à décrire, en particulier quand il s'agit de décrire des qualités intensives comme celles de la conscience (voir Bergson, *Le Rire*, p. 101).
3. La difficulté à laquelle est confronté l'artiste est moins la page blanche que l'abondance de clichés dont il faut se débarrasser pour créer (Deleuze, *Logique de la sensation*, chap. IV : « La peinture avant de peindre »).

II. La difficulté est donc réelle, cependant la littérature peut chercher à exprimer des singularités.

1. Des aspérités dans le roman, des ruptures dans le récit obligent le lecteur à demeurer attentif, à ne pas « typifier ». C'est le cas des romans d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute dans lesquels les personnages ne sont pas décrits et souvent ne sont pas nommés, ou des romans de Faulkner (*Le Bruit et la Fureur*, 1929) dans

TEXTE 7 | Un retour à la tradition ?

→ manuel p. 214

- Marguerite Duras, *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, 1984.

Le récit de rencontre amoureuse, véritable topos littéraire, s'inscrit dans une tradition très ancrée qui continue à nourrir les œuvres contemporaines. Peut-on écrire de façon originale et moderne une scène réécrite, répétée, galvaudée ? Après la négation du romanesque dans ses premiers romans, Marguerite Duras, dans son œuvre d'autofiction L'Amant, semble renouer avec la tradition, tout en imposant une écriture personnelle.

QUESTIONS

1. Les deux acteurs de la scène sont décrits physiquement et l'attention portée aux détails renvoie au choc de la première apparition (« Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or », l. 2 ; « Sa main tremble », l. 4). Les premiers échanges, même anodins, sont rapportés et ancrés dans une mémoire de l'instant : « Elle lui demande qui il est » (l. 19). Enfin, le choc amoureux est clairement appréhendé par la narratrice comme un tournant de sa vie, un instant qui marque un avant et un après, à l'image de la prolepse de la dernière phrase (« Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes », l. 29). Tous ces éléments, ainsi que l'évocation sensuelle de la beauté féminine renvoient à une écriture codifiée de la scène de rencontre.
2. La focalisation externe employée par la narratrice ainsi que le recours au présent d'énonciation donnent une impression d'instantanéité. Le moment est comme suspendu et la narratrice semble le revivre, tel un autre moi qui se dédouble et assiste à la scène. L'oscillation entre la première et la troisième personnes (lignes 27 à 29) crée un phénomène de déplacement permettant ainsi une objectivation du moi. Le ralentissement du rythme narratif lié notam-

ment au discours rapporté (« Alors il lui demande : d'où venez-vous ? elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. », l. 9-10), dilate le temps et donne à cette scène une intensité toute particulière.

3. Marguerite Duras veut révéler la part non verbale de l'échange. Si la narratrice mêle de façon très libre différentes modalités du discours rapporté (discours direct, indirect, indirect libre), c'est pour mieux rendre les silences, les hésitations qui marquent le dialogue (« Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c'est... original... un chapeau d'homme, pourquoi pas », l. 17-18). Le langage parvient ainsi à traduire le sentiment qui ne peut encore se dire, l'attraction qu'on ne peut encore nommer et ce, en laissant de côté les préoccupations syntaxiques et les normes qui régissent le discours rapporté. La romancière se réapproprie « la sous-conversation » et les tropismes de Nathalie Sarraute (voir encadré du texte précédent).

VERS LE BAC

Essai littéraire

En se confrontant à un thème traditionnel et cher aux lecteurs, les auteurs se positionnent par rapport à un héritage et à un système de valeurs, qu'ils peuvent ébranler ou renforcer.

La réponse pourra s'articuler autour des idées suivantes :

I. Jouer avec le lecteur, se jouer de la tradition.

Les attentes sont nombreuses quand le lecteur en arrive à ce moment clé du roman ou du récit, qui s'inscrit dans un réseau intertextuel. Les effets de décalage avec la rencontre type instaurent une complicité avec le lecteur et créent des effets parodiques, au service de buts variés. Dans *Belle du Seigneur*, Solal livre une leçon de séduction pleine de cynisme et de misogynie : il présente la première rencontre comme un « manège » dont il décrypte avec ironie le protocole, devant mener à la victoire du séducteur. Cette leçon de donjuanisme met en scène la rencontre amoureuse et la tourne en dérision, mettant en exergue sa mécanique, dont le personnage tire profit.

II. Dire sa représentation de l'amour et du monde.

La première rencontre est souvent annonciatrice de la suite de l'intrigue amoureuse. La forte attirance qui existe entre les deux protagonistes de *L'Amant*, dès la première rencontre, annonce la relation passionnée et sensuelle qui sera développée tout au long de l'œuvre. L'autobiographe raconte sa première

histoire d'amour, qu'elle dépeint comme une initiation aux voluptés et à la puissance de l'amour. Quand Gustave Flaubert, dans *Emma Bovary* joue avec la polyphonie dans le discours amoureux de Rodolphe lors des Comices, il se moque à la fois du discours galant et surfait du jeune homme mais aussi de la naïveté d'Emma, nourrie justement aux idéaux romanesques. La relation amoureuse de Rodolphe et d'Emma n'est qu'une mascarade empreinte de médiocrité et de bêtise, qui s'accorde parfaitement avec la vision du monde désenchantée de Flaubert.

RÉSONANCES La mode, un éternel retour ?

→ manuel p. 215

► Caroline Rousseau, « L'ère de l'ultra nouveauté dans la mode est finie », *Le Monde*, 8 avril 2019.

1. Le consultant interrogé par la journaliste du *Monde* qualifie la mode actuelle de « super business » (l. 11). Ainsi, elle est soumise, comme n'importe quel autre produit, aux lois du marché, qui ont pour unique objectif de « vendre ». On passe donc d'un art, défini par des considérations esthétiques à un commerce lucratif : « la vocation de nos créateurs n'a plus été d'inventer mais de vendre » (l. 14). Le processus de production dans la mode est prédéfini et soumis à une systématisation (« éditing, merchandizing, marketing », l. 13) qui annihile la créativité et donc l'apparition du nouveau.
2. Ce qui est indémodable, c'est ce qui transcende les époques et les modes, dans ce qu'elles peuvent avoir de daté, ce qui revient de manière cyclique et se redéfinit, paradoxalement, comme au goût du jour. Les exemples en début d'article (« les mocassins-mules fourrées », « le jupon transparent posé sur une grande culotte », l. 5-6) renvoient à des pièces, que le public reconnaît comme anciennes et qui pourtant se fondent dans l'air du temps.
3. Selon la journaliste, « les consommateurs [...] semblent avoir adopté un nouveau rapport à la temporalité des vêtements et accessoires qu'ils achètent » (l. 25-27). Ce nouveau rapport à la mode du passé déclenche et nourrit la mode du « vintage ». Cet anglicisme qualifie des vêtements ou accessoires anciens, qui datent d'une époque révolue, celle de leur création. Ces objets, totalement dépassés, parce que clairement ancrés dans le passé, reviennent à la mode, pour diverses raisons évoquées dans les dernières lignes de l'article.