

Cahier de vacances

Discipline : Français



Été 2020
Académie de Lille

Les finalités du programme de français de seconde sont d'améliorer les capacités d'expression et de compréhension des élèves. Cela passe par des lectures fréquentes, la pratique régulière de l'écriture et l'étude de la langue.

Les activités qui vous sont proposées articulent ces différentes situations en faisant place à l'expression de votre sensibilité et de votre créativité.

Activité 1 Un texte, une énigme.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, 1857

Emma Bovary est une jeune femme rêvant intensément à une grande histoire d'amour. C'est d'abord avec le médecin de son père, Charles Bovary, qu'elle veut réaliser ce rêve. Elle épousera donc cet homme, plus âgé et veuf, qui après le mariage l'emmènera dans sa propriété. L'extrait suivant nous raconte cette arrivée et les premiers jours de la nouvelle vie conjugale d'Emma.

Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge couverts d'abricots en espalier, jusqu'à une haie d'épines qui le séparait des champs. Il y avait, au milieu, un cadran solaire en ardoise, sur un piédestal de maçonnerie ; quatre plates-bandes garnies d'églantiers maigres entouraient symétriquement le carré plus utile des végétations sérieuses. Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaire.

Emma monta dans les chambres. La première n'était point meublée ; mais la seconde, qui était la chambre conjugale, avait un lit d'acajou dans une alcôve à draperie rouge. Une boîte en coquillages décorait la commode ; et, sur le secrétaire, près de la fenêtre, il y avait, dans une carafe, un bouquet de fleurs d'oranger, noué par des rubans de satin blanc. C'était un bouquet de mariée, le bouquet de l'autre ! Elle le regarda. Charles s'en aperçut, il le prit et l'alla porter au grenier, tandis qu'assise dans un fauteuil (on disposait ses affaires autour d'elle), Emma songeait à son bouquet de mariage, qui était emballé dans un carton, et se demandait, en rêvant, ce qu'on en ferait, si par hasard elle venait à mourir.

Elle s'occupa, les premiers jours, à méditer des changements dans sa maison. Elle retira les globes des flambeaux, fit coller des papiers neufs, repeindre l'escalier et faire des bancs dans le jardin, tout autour du cadran solaire : elle demanda même comment s'y prendre pour avoir un bassin à jet d'eau avec des poissons. Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un boc d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un tilbury.

Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux, la vue de son chapeau de paille accroché à l'espagnolette d'une fenêtre, et bien d'autres choses encore où Charles n'avait jamais soupçonné de plaisir, composaient maintenant la continuité de son bonheur. Au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière du soleil passer parmi le duvet de ses joues blondes, que couvraient à demi les pattes escalopées de son bonnet. Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant ; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui, plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail. Son œil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entrouvert. Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir ; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne ; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque bribe de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui, et qui, voltigeant, se soutenant, faisant dans l'air des demi-cercles comme un oiseau, allait, avant de tomber, s'accrocher aux crins mal peignés de la vieille jument blanche, immobile à la porte.

La consigne

A la lecture de ce texte, croyez-vous que le mariage entre Emma et Charles soit promis à un bel avenir ?

1. Choisissez deux couleurs et surlignez les éléments du texte qui permettent de répondre positivement ou négativement à la question posée.
2. Répondez à la question posée en un paragraphe dans lequel vous insérerez les citations que vous jugerez nécessaires.

Pour prolonger la lecture...

-N'hésitez pas à lire quelques pages du roman : [https://fr.m.wikisource.org/wiki/Madame Bovary](https://fr.m.wikisource.org/wiki/Madame_Bovary)

-N'hésitez pas à en apprendre plus sur ce grand roman de notre patrimoine littéraire : <https://www.dailymotion.com/video/x223n1j>

- Vous trouverez des adaptations au cinéma du roman de Flaubert au bas de la page dont voici le lien : https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb_cinema_maryde.php

Éléments de correction

Repérage : **Ce mariage est promis à un bel avenir** / **Ce mariage est en danger.**

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, 1857

Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge couverts d'abricots en espalier, jusqu'à une haie d'épines qui le séparait des champs. Il y avait, au milieu, un cadran solaire en ardoise, sur un piédestal de maçonnerie ; quatre plates-bandes garnies d'églantiers maigres entouraient symétriquement le carré plus utile des végétations sérieuses. Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaire.

Emma monta dans les chambres. La première n'était point meublée ; mais la seconde, qui était la chambre conjugale, avait un lit d'acajou dans une alcôve à draperie rouge. Une boîte en coquillages décorait la commode ; et, sur le secrétaire, près de la fenêtre, il y avait, dans une carafe, un bouquet de fleurs d'oranger, noué par des rubans de satin blanc. C'était un bouquet de mariée, le bouquet de l'autre ! Elle le regarda. Charles s'en aperçut, il le prit et l'alla porter au grenier, tandis qu'assise dans un fauteuil (on disposait ses affaires autour d'elle), Emma songeait à son bouquet de mariage, qui était emballé dans un carton, et se demandait, en rêvant, ce qu'on en ferait, si par hasard elle venait à mourir.

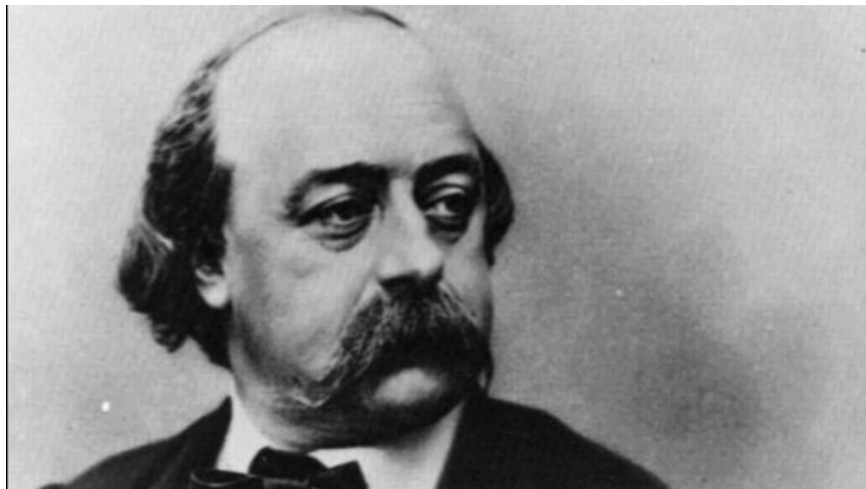
Elle s'occupa, les premiers jours, à méditer des changements dans sa maison. Elle retira les globes des flambeaux, fit coller des papiers neufs, repeindre l'escalier et faire des bancs dans le jardin, tout autour du cadran solaire : elle demanda même comment s'y prendre pour avoir un bassin à jet d'eau avec des poissons. Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un boc d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un tilbury.

Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux, la vue de son chapeau de paille accroché à l'espagnolette d'une fenêtre, et bien d'autres choses encore où Charles n'avait jamais soupçonné de plaisir, composaient maintenant la continuité de son bonheur. Au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière du soleil passer parmi le duvet de ses joues blondes, que couvraient à demi les pattes escalopées de son bonnet. Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant ; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui, plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'œil. Son œil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entrouvert. Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir ; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne ; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque brinde de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui, et qui, voltigeant, se soutenant, faisant dans l'air des demi-cercles comme un oiseau, allait, avant de tomber, s'accrocher aux crins mal peignés de la vieille jument blanche, immobile à la porte.

Proposition de réponse rédigée

Certains éléments de cet extrait invitent à l'optimisme, soulignant le bonheur de Charles (« Il était donc heureux » ; « composaient maintenant la continuité de son bonheur ») et l'amour qu'il porte à Emma (« son œil se perdait dans ces profondeurs »). D'autres éléments montrent une vie de couple où mari et femme nous apparaissent proches et passent d'un « repas en tête à tête » à un matin au lit « côte à côte sur l'oreiller ». Ils semblent bien « sans souci de rien au monde ». Ils ? Non. « Il ». Charles. Ce pronom au singulier doit nous inviter également à une vision pessimiste de cette union. Qu'écrit Flaubert ? La description du jardin est en ce sens significative. Il est d'abord « plus long que large » ... comme un couloir. Le couloir emprisonne, réduit la liberté d'aller à droite et à gauche. Soit on revient en arrière, soit on suit ce chemin tout tracé. Triste métaphore du mariage. Au milieu du jardin trône un cadran solaire. Que faire sinon s'asseoir et regarder le temps qui passe ? Autre vision si peu passionnante de l'avenir d'Emma. Et la végétation est quant à elle « sérieuse » ou « symétrique ». Foin de la folie des passions, de la surprise de la vie de couple. Tout est tracé, symétriquement tracé ! Dans la maison, rien ne s'arrange. Car le bouquet de mariée posé dans la chambre nuptiale est celui de l'autre, l'ancienne femme de Charles ! Notons que la précipitation de Charles à l'ôter du regard d'Emma n'empêchera pas celle-ci de penser déjà à sa propre mort, le jour de son arrivée ! Il restera à Emma à « s'occuper » pour ne pas s'ennuyer, recevant un « boc d'occasion » pour un mariage « d'occasion ». Charles sera-t-il à la hauteur du désir de passion d'Emma ? On peut en douter. N'est-ce pas d'ailleurs ce que dit Flaubert quand il écrit : « Son œil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit (...) ». Il ne sera pas à la hauteur et fera très vite d'Emma, une plante qui décore sa vie, incapable de permettre à son amour de croître, de s'épanouir : « (...) et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums (...) ».

**Gustave Flaubert
(1821-1880)**



Activité 2

La langue en question.

François MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, chapitre IV, 1927

Thérèse Larroque, considérée comme la femme la plus riche et la plus intelligente de la lande, se voit mariée à Bernard Desqueyroux, un riche bourgeois, en vertu d'un arrangement entre familles voisines. Lors du jour « étouffant » de ses noces, elle pressent déjà que tout est perdu...

Mais dans le taxi, comme Bernard se rapprochait d'elle, sa main l'éloignait, le repoussait.

Ce dernier soir avant le retour au pays, ils se couchèrent dès neuf heures. Thérèse avala un cachet, mais elle attendait trop le sommeil pour qu'il vînt. Un instant, son esprit sombra jusqu'à ce que Bernard, dans un marmonnement incompréhensible, se fût retourné ; alors elle sentit contre elle ce grand corps brûlant ; elle le repoussa et, pour n'en plus subir le feu, s'étendit sur l'extrême bord de la couche ; mais, après quelques minutes, il roula de nouveau vers elle comme si la chair en lui survivait à l'esprit absent et, jusque dans le sommeil, cherchait confusément sa proie accoutumée. D'une main brutale et qui pourtant ne l'éveilla pas, de nouveau elle l'écarta... Ah ! L'écarter une fois pour toutes et à jamais ! le précipiter hors du lit, dans les ténèbres. A travers le Paris nocturne, les trompes d'autos se répondaient comme à Argelouse les chiens, les coqs, lorsque la lune luit. Aucune fraîcheur ne montait de la rue. Thérèse alluma une lampe et, le coude sur l'oreiller, regarda cet homme immobile à côté d'elle cet homme dans sa vingt-septième année il avait repoussé les couvertures ; sa respiration ne s'entendait même pas ; ses cheveux ébouriffés recouvraient son front pur encore, sa tempe sans ride. Il dormait, Adam désarmé et nu, d'un sommeil profond et comme éternel. La femme ayant rejeté sur ce corps la couverture, se leva, chercha une des lettres dont elle avait interrompu la lecture, s'approcha de la lampe :

... S'il me disait de le suivre, je quitterais tout sans tourner la tête. Nous nous arrêtons au bord, à l'extrême bord de la dernière-caresse, mais par sa volonté, non par ma résistance ; -ou plutôt c'est lui qui me résiste, et moi qui souhaiterais d'atteindre ces extrémités inconnues dont il me répète que la seule approche dépasse toutes les joies ; à l'entendre, il faut toujours demeurer en deçà ; il est fier de freiner sur des pentes où il dit qu'une fois engagés, les autres glissent irrésistiblement...

Thérèse ouvrit la croisée, déchira les lettres en menus morceaux, penchée sur le gouffre de pierre qu'un seul tombereau, à-cette heure avant l'aube, faisait retentir. Les fragments de papier tourbillonnaient, se posaient sur les balcons des étages inférieurs. L'odeur végétale que respirait la jeune femme, quelle campagne l'envoyait jusqu'à ce désert de bitume ? Elle imaginait la tache de son corps en bouillie sur la chaussée et à l'entour ce remous d'agents, de rôdeurs... Trop d'imagination pour te tuer, Thérèse. Au vrai, elle ne souhaitait pas de mourir ; un travail urgent l'appelait, non de vengeance, ni de haine : mais cette petite idiote, là-bas, à Saint-Clair, qui croyait le bonheur possible, il fallait qu'elle sût, comme Thérèse, que le bonheur n'existe pas. Si elles ne possèdent rien d'autre en commun, qu'elles aient au moins cela : l'ennui, l'absence de toute tâche haute, de tout devoir supérieur, l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes un isolement sans consolations. L'aube éclairait les toits ; elle rejoignit sur sa couche l'homme immobile ; mais dès qu'elle fut étendue près de lui, déjà il se rapprochait.

Une observation du texte

Observez la façon dont l'homme est désigné tout au long du texte.

Que remarquez-vous ?

Consigne d'écriture

Après avoir effectué les repérages directement sur le texte, dites ce que vous remarquez en rédigeant quelques phrases.

Ce que c'est ?

Partons de l'origine du mot.

Étymologie

Emprunt au **latin classique** *substitutus* signifiant 'remplacé', participe passé de *substituere*, 'remplacer'.

↳ **Un substitut** en linguistique est donc un mot ou groupe de mots **qui en représente un autre et le remplace** pour éviter sa répétition.

Par exemple dans le texte de Mauriac, le prénom Bernard est remplacé par « il » ou encore par « l'homme immobile ». Ce sont donc des substituts du prénom utilisé par Mauriac en début de texte.

A quoi cela sert-il ?

Si le substitut du nom **évite les répétitions**, il peut également **apporter des nuances** qu'il convient de saisir car elle ajoute des informations sur les intentions de l'auteur.

Par exemple, « Bernard » au début du texte devient vite « il » ou « le ». Il perd ainsi son individualité, sa personnalité. Peu à peu, par l'utilisation des substituts, Mauriac montre la distance qui s'installe entre Thérèse et son mari jusqu'à devenir un inconnu, un étranger à la fin du texte où « Bernard » a fait la place à « un homme immobile ».

Nature des substituts

1. Les substituts nominaux

Il existe 3 cas différents pour les substituts nominaux :

- Le même nom peut être **précédé par un déterminant différent** pour apporter une précision supplémentaire ;

Exemple (non utilisé dans le texte de Mauriac) : **Un écrivain** restera important pour moi. **Cet écrivain-là** m'a permis de mieux me connaître.

- Le nom peut être **remplacé par un synonyme** (de même sens ou de sens proche) ;

Exemple (non utilisé dans le texte de Mauriac) : *Mauriac est un **écrivain** du 20^e siècle. Thérèse Desqueyroux est une œuvre connue de **ce romancier**.*

- Le nom peut être **remplacé par une réalité qui lui est associée**.

Exemples : « **Bernard**, dans un marmonnement incompréhensible, se fût retourné ; alors elle sentit contre elle **ce grand corps** brûlant (...) »

2. Les substituts pronominaux

Les pronoms, par leur nature, **remplacent et rappellent un nom**.

On distingue :

- Les pronoms **personnels** de la troisième personne (il, ils, elle, elles, eux) ;

Exemple : « *Mais dans le taxi, comme **Bernard** se rapprochait d'elle, sa main l'éloignait, **le** repoussait.* »

- Les pronoms **possessifs** (le sien, la mienne, les leur...) ;

Exemple (ce cas n'est pas utilisé dans le texte de Mauriac) : ***L'homme** avait une attitude assurée différente de celle de Thérèse, **la sienne** était empreinte de souffrance.*

- Les pronoms **démonstratifs** (celui-là, celle-ci, ceux, celles...) ;

Exemple : **Bernard** avait un sommeil profond, **celui-ci** semblait inconscient du danger qui le menaçait.

- Les pronoms **indéfinis** (l'un, l'autre, personne, tous, chacun...).

Exemple : **Les époux** semblaient s'éloigner, **l'un** était heureux, **l'autre** profondément malheureuse dans son couple.

Repérage en gras dans le texte

François MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, chapitre IV, 1927

Mais dans le taxi, comme **Bernard** se rapprochait d'elle, sa main l'éloignait, **le** repoussait. Ce dernier soir avant le retour au pays, ils se couchèrent dès neuf heures. Thérèse avala un cachet, mais elle attendait trop le sommeil pour qu'il vînt. Un instant, son esprit sombra jusqu'à ce que **Bernard**, dans un marmonnement incompréhensible, se fût retourné ; alors elle sentit contre elle **ce grand corps** brûlant ; elle le repoussa et, pour n'en plus subir le feu, s'étendit sur l'extrême bord de la couche ; mais, après quelques minutes, **il** roula de nouveau vers elle comme si la chair en lui survivait à l'esprit absent et, jusque dans le sommeil, cherchait confusément sa proie accoutumée. D'une main brutale et qui pourtant ne l'éveilla pas, de nouveau elle l'écarta... Ah ! L'écarter une fois pour toutes et à jamais ! **le** précipiter hors du lit, dans les ténèbres. A travers le Paris nocturne, les trompes d'autos se répondaient comme à Argelouse les chiens, les coqs, lorsque la lune luit. Aucune fraîcheur ne montait de la rue. Thérèse alluma une lampe et, le coude sur l'oreiller, regarda **cet homme immobile** à côté d'elle **cet homme dans sa vingt-septième année il** avait repoussé les couvertures ; sa respiration ne s'entendait même pas ; ses cheveux ébouriffés recouvraient son front pur encore, sa tempe sans ride. **Il** dormait, **Adam désarmé et nu**, d'un sommeil profond et comme éternel. La femme ayant rejeté sur **ce corps** la couverture, se leva, chercha une des lettres dont elle avait interrompu la lecture, s'approcha de la lampe :

... S'il me disait de le suivre, je quitterais tout sans tourner la tête. Nous nous arrêtons au bord, à l'extrême bord de la dernière-caresse, mais par sa volonté, non par ma résistance ; -ou plutôt c'est lui qui me résiste, et moi qui souhaiterais d'atteindre ces extrémités inconnues dont il me répète que la seule approche dépasse toutes les joies ; à l'entendre, il faut toujours demeurer en deçà ; il est fier de freiner sur des pentes où il dit qu'une fois engagés, les autres glissent irrésistiblement...

Thérèse ouvrit la croisée, déchira les lettres en menus morceaux, penchée sur le gouffre de pierre qu'un seul tombereau, à-cette heure avant l'aube, faisait retentir. Les fragments de papier tourbillonnaient, se posaient sur les balcons des étages inférieurs. L'odeur végétale que respirait la jeune femme, quelle campagne l'envoyait jusqu'à ce désert de bitume ? Elle imaginait la tache de son corps en bouillie sur la chaussée et à l'entour ce remous d'agents, de rôdeurs... Trop d'imagination pour te tuer, Thérèse. Au vrai, elle ne souhaitait pas de mourir ; un travail urgent l'appelait, non de vengeance, ni de haine : mais cette petite idiote, là-bas, à Saint-Clair, qui croyait le bonheur possible, il fallait qu'elle sût, comme Thérèse, que le bonheur n'existe pas. Si elles ne possèdent rien d'autre en commun, qu'elles aient au moins cela : l'ennui, l'absence de toute tâche haute, de tout devoir supérieur, l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes un isolement sans consolations. L'aube éclairait les toits ; elle rejoignit sur sa couche **l'homme immobile** ; mais dès qu'elle fut étendue près de **lui**, déjà **il** se rapprochait.

J'observe que...

Mauriac, au fil du texte, semble avoir la volonté de faire disparaître Bernard, le mari de Thérèse. Mais la volonté de Mauriac, l'écrivain, n'est-elle pas celle de Thérèse, personnage principal féminin, qui semble prendre la décision, dans ce texte, d'éliminer son mari : « Ah ! L'écarter une fois pour toutes et à jamais ! » ?

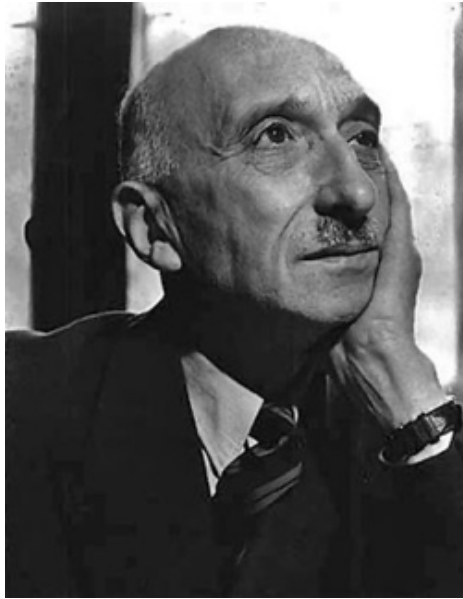
Nommé « Bernard » initialement, il devient peu à peu une présence impersonnelle, en perte d'individualité. Le jeu de la substitution lexicale et grammaticale se met en marche et c'est une volonté de l'auteur.

Il est nommé deux fois « Bernard » en début de texte. Il résiste. « Bernard » devient « le », pronom « encore personnel », avant de redevenir « Bernard ». Mais il ne peut résister longtemps car, finalement, c'est par les yeux de Thérèse que Mauriac nous montre ce moment de la vie du couple. Et Bernard doit disparaître car il empêche l'épanouissement amoureux de Thérèse.

Il sera un « corps brûlant », terriblement animal. Puis sera ensuite « cet homme immobile », un groupe nominal où, sans doute, le terme le plus terrible reste le déterminant « cet » qui met le mari à distance de sa femme.

Bernard sera aussi cet « Adam désarmé et nu ». Mais pourquoi est-il important qu'il soit nu, fragile, sans arme ? Est-il en danger ? Sa femme est-elle un danger ? Il sera également « un corps », il sera une chair déshumanisée. Et il sera finalement « un homme immobile ». L'article indéfini « un » le noie dans la multitude des hommes. L'adjectif « immobile » le ramène à un corps mort. Le groupe nominal « Un corps immobile » finit de convaincre Thérèse qu'il doit disparaître.

François Mauriac
(1885-1970)



Activité 3

Une lecture comme un moment d'évasion.

Jean Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (posth. 1782), cinquième promenade (extrait).

Les Rêveries du promeneur solitaire est une publication posthume de l'écrivain et philosophe genevois d'expression française, Jean-Jacques Rousseau. Il constitue le dernier de ses écrits. La Cinquième promenade fait l'éloge d'une certaine forme d'oisiveté, ou plutôt d'une activité sans contrainte. L'extrait qui suit est rédigé d'après les souvenirs qu'a gardés Rousseau de son séjour sur l'île Saint-Pierre au milieu du lac de Bièvre en Suisse.

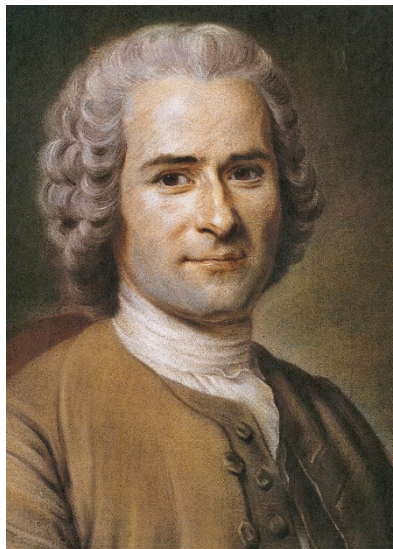
Quand le lac agité ne me permettait pas la navigation, je passais mon après-midi à parcourir l'île en herborisant à droite et à gauche, m'asseyant tantôt dans les réduits les plus riants et les plus solitaires pour y rêver à mon aise, tantôt sur les terrasses et les tertres, pour parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'œil du lac et de ses rivages couronnés d'un côté par des montagnes prochaines et de l'autre élargis en riches et fertiles plaines, dans lesquelles la vue s'étendait jusqu'aux montagnes bleuâtres plus éloignées qui la bornaient.

Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeait dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.

La consigne

Et vous, avez-vous en mémoire un lieu qui vous plongeait dans une rêverie si délicieuse que vous y perdiez toute conscience du temps et dont vous ne pouviez vous arracher sans effort ? Décrivez-le et racontez les moments heureux que vous y avez passés.

**Jean-Jacques Rousseau
(1712-1778)**



Activité 4

Un texte, une énigme.

Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, 1953

Premier roman d'Alain Robbe-Grillet, théoricien du Nouveau roman qui s'est attaqué aux formes romanesques traditionnelles héritées du XIXe siècle qu'il considère comme obsolètes - en particulier l'identité et le caractère du personnage - Les Gommès est une œuvre qui a l'allure d'un roman policier tout en en déconstruisant les codes. La première page plante le décor : le romancier peint l'ouverture d'un café au petit matin.

Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin.

Il n'a pas besoin de voir clair, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un. Trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte.

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor.

Quand tout est prêt, la lumière s'allume...

La consigne

A la lecture de ce texte, diriez-vous que le patron de ce café jouera un rôle important dans la suite du roman ?

1. Repérez dans le texte ce qui caractérise le personnage, en particulier ses actions sur les objets du décor.
2. Répondez à la question posée en un paragraphe dans lequel vous insérerez les citations que vous jugerez nécessaires.

Pour prolonger la lecture...

- Pour voir quelques images d'une adaptation cinématographique du roman dans une chronique humoristique d'Arte, voici un lien : <https://www.arte.tv/fr/videos/077140-016-A/blow-up-vous-connaissez-les-gommès-d-apres-alain-robbe-grillet/>
- N'hésitez pas à comparer ce début de roman avec la didascalie initiale de la pièce de Samuel Beckett *Fin de partie* (1957) ou d'*Actes sans paroles* (1959) du même auteur.



Repérage

Dans la pénombre de la salle de café **le patron dispose les tables et les chaises**, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin.

Il n'a pas besoin de voir clair, **il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore**. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un. Trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte.

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, **l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvert son existence propre**. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. **Un bras machinal remet en place le décor**.

Quand tout est prêt, **la lumière s'allume...**

Proposition de réponse rédigée

Le patron du café, dans un demi-sommeil, met en place la salle machinalement et semble, à mesure que le texte progresse, disparaître de plus en plus, au point que le lecteur peut avoir l'impression que les objets s'animent et évoluent dans l'espace par eux-mêmes.

Ainsi, cette première page de roman peut donner l'impression qu'une intrigue se met en place progressivement en cultivant une forme de suspense, comme on peut le voir à l'utilisation du futur : « Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître » ou « les événements de cette journée [...] vont dans quelques instants commencer leur besogne ». Pourtant, ce suspense est d'emblée déjoué, comme si l'intrigue se refusait à commencer : « Mais il est encore trop tôt » lit-on au début du 4^e paragraphe. Il en va de l'intrigue comme du destin potentiel du personnage mis en scène dans cet incipit. D'une part, il est comme vidé de sa substance : aucune description ne le caractérise, il n'a pas de nom, pas d'âge, pas d'épaisseur psychologique. Il est simplement désigné par son métier (« patron »). D'ailleurs, son état de demi-sommeil corrobore cette impression d'imperceptibilité du personnage : le texte dit qu'« il dort encore », « qu'il ne sait même pas ce qu'il fait », qu'il « n'a pas encore recouvert son existence propre ». On peut d'ailleurs noter l'emploi de tournures négatives pour caractériser ses actions dans les exemples donnés. Et d'autre part, il perd progressivement toute forme d'humanité. Si l'on étudie la désignation du personnage, on remarque qu'il est d'abord désigné par sa fonction « le patron » ; ensuite par le pronom personnel de reprise « il » ; il est ensuite ramené à sa nature même de « personnage » dans l'avant-dernier paragraphe, avant d'être quasiment réifié par l'utilisation de la métonymie « un bras machinal », alors que dans un mouvement inverse les objets du décor semblent doués d'une vie propre et s'animent (on lit par exemple que « les douze chaises descendent doucement des tables »). Point de destin romanesque donc pour ce personnage-pantin, simple exécutant, dont « de très anciennes lois règlent le détail de ses gestes ». Enfin, si le personnage doit subir (et non être promis à) un destin, ce serait davantage à un destin tragique que proprement romanesque. Le vocabulaire employé dans cet extrait fait directement référence au monde du théâtre, et en particulier de la tragédie. Il est un « personnage présent en scène », son bras « remet en place le décor », « la lumière s'allume ». La lecture de cette « scène » fait en définitive penser aux didascalies initiales d'une pièce de Beckett mettant en scène un personnage en proie à une certaine forme de fatalité qui s'abat sur lui, comme en témoignent dans ce passage les références explicites à une transcendance qui agit et au temps qui s'écoule.

Alain Robbe-Grillet
(1922-2008)



Activité 5

La langue en question.

Emile ZOLA, *Thérèse Raquin*, chapitre XII, 1867

Le roman raconte l'adultère entretenu par Thérèse avec Laurent, un ami de son mari Camille qu'elle a épousé sans amour. Le couple vit à Paris, passage du Pont-Neuf, avec la mère de Camille, Madame Raquin. Tous les jeudis soir, la famille reçoit des amis pour des jeux mais Thérèse déteste ces soirées. Un jour, Laurent décide de tuer Camille pour que les amants puissent vivre pleinement leur relation. Dans le chapitre XII, le meurtrier Laurent vient annoncer aux amis de la famille la noyade prétendument accidentelle de Camille.

Laurent, dans le coin sombre de la voiture publique qui le ramena à Paris, acheva de mûrir son plan. Il était presque certain de l'impunité. Une joie lourde et anxieuse, la joie du crime accompli, l'emplissait. Arrivé à la barrière de Clichy, il prit un fiacre, il se fit conduire chez le vieux Michaud, rue de Seine. Il était neuf heures du soir.

Il trouva l'ancien commissaire de police à table, en compagnie d'Olivier et de Suzanne. Il venait là, pour chercher une protection, dans le cas où il serait soupçonné, et pour s'éviter d'aller annoncer lui-même l'affreuse nouvelle à madame Raquin. Cette démarche lui répugnait étrangement ; il s'attendait à un tel désespoir qu'il craignait de ne pas jouer son rôle avec assez de larmes ; puis la douleur de cette mère lui était pesante, bien qu'il s'en souciât médiocrement au fond.

Lorsque Michaud le vit entrer vêtu de vêtements grossiers, trop étroits pour lui, il le questionna du regard. Laurent fit le récit de l'accident, d'une voix brisée, comme tout essoufflé de douleur et de fatigue.

« Je suis venu vous chercher, dit-il en terminant, je ne savais que faire des deux pauvres femmes si cruellement frappées... Je n'ai point osé aller seul chez la mère. Je vous en prie, venez avec moi. »

Pendant qu'il parlait, Olivier le regardait fixement, avec des regards droits qui l'épouvantaient. Le meurtrier s'était jeté, tête baissée, dans ces gens de police, par un coup d'audace qui devait le sauver. Mais il ne pouvait s'empêcher de frémir, en sentant leurs yeux qui l'examinaient ; il voyait de la méfiance où il n'y avait que de la stupeur et de la pitié. Suzanne, plus frêle et plus pâle, était près de s'évanouir. Olivier, que l'idée de la mort effrayait et dont le cœur restait d'ailleurs parfaitement froid, faisait une grimace de surprise douloureuse, en scrutant par habitude le visage de Laurent, sans soupçonner le moins du monde la sinistre vérité. Quant au vieux Michaud, il poussait des exclamations d'effroi, de commisération, d'étonnement, il se remuait sur sa chaise, joignait les mains, levait les yeux au ciel.

« Ah ! Mon Dieu, disait-il d'une voix entrecoupée, ah ! mon Dieu l'épouvantable chose !... On sort de chez soi, et l'on meurt, comme ça, tout d'un coup... C'est horrible... Et cette pauvre Madame Raquin, cette mère, qu'allons-nous lui dire ? ... Certainement, vous avez bien fait de venir nous chercher... Nous allons avec vous... »

Il se leva, il tourna, piétina dans la pièce pour trouver sa canne et son chapeau, et, tout en courant, il fit répéter à Laurent les détails de la catastrophe, s'exclamant de nouveau à chaque phrase.

Ils descendirent tous quatre. À l'entrée du passage du Pont-Neuf, Michaud arrêta Laurent.

« Ne venez pas, lui dit-il, votre présence serait une sorte d'aveu brutal qu'il faut éviter... La malheureuse mère soupçonnerait un malheur et nous forcerait à avouer la vérité plus tôt que nous ne devons la lui dire... Attendez-nous ici. »

[...]

Dans la boutique du passage, une scène déchirante se passait. Malgré les précautions, les phrases adoucies et amicales du vieux Michaud, il vint un instant où Madame Raquin comprit qu'un malheur était arrivé à son fils. Dès lors, elle exigea la vérité avec un emportement de désespoir, une violence de larmes et de cris qui firent plier son vieil ami. Et, lorsqu'elle connut la vérité, sa douleur fut tragique. Elle eut des sanglots sourds, des secousses qui la jetaient en arrière, une crise folle de terreur et d'angoisse ; elle resta là étouffant, jetant de temps à autre un cri aigu dans le grondement profond de sa douleur. Elle se serait traînée à terre, si Suzanne ne l'avait prise à la taille, pleurant sur ses genoux, levant vers elle sa face pâle. Olivier et son père se tenaient debout, énervés et muets, détournant la tête, émus désagréablement par ce spectacle dont leur égoïsme souffrait.

Et la pauvre mère voyait son fils roulé dans les eaux troubles de la Seine, le corps roidi et horriblement gonflé ; en même temps, elle le voyait tout petit dans son berceau, lorsqu'elle chassait la mort penchée sur lui. Elle l'avait mis au monde plus de dix fois, elle l'aimait pour tout l'amour qu'elle lui témoignait depuis trente ans. Et voilà qu'il mourait loin d'elle, tout d'un coup, dans l'eau froide et sale comme un chien. Elle se rappelait alors les chaudes couvertures au milieu desquelles elle l'enveloppait. Que de soins, quelle enfance tiède, que de cajoleries et d'effusions tendres, tout cela pour le voir un jour se noyer misérablement ! À ces pensées, Madame Raquin sentait sa gorge se serrer ; elle espérait qu'elle allait mourir, étranglée par le désespoir.

Observation

Observez la manière dont sont rapportées les paroles des personnages. Que remarquez-vous ?

Que nous apprennent les différentes paroles rapportées sur le tempérament des personnages ? (Aidez-vous si besoin du focus sur les paroles rapportées proposé ci-dessous.)

Consigne d'écriture

Après avoir effectué les repérages directement sur le texte, répondez aux deux questions en rédigeant quelques phrases.

Focus : Les paroles rapportées

Dans un récit, les paroles ou les pensées des différents locuteurs peuvent être insérées de diverses manières.

1. Le discours direct

Le discours direct rapporte les paroles comme elles sont censées avoir été prononcées :

- Il est généralement introduit par un **verbe de parole** ou de **pensée** : *dire, répondre, penser...*
- Il est encadré par des guillemets ; le changement de locuteur est signalé par un passage à la ligne et par un tiret ;
- La **première personne** renvoie au locuteur dont la parole est rapportée ;
- On peut y relever certaines caractéristiques de la **langue orale**.

2. Le discours indirect

- Les paroles y sont rapportées dans une **proposition subordonnée** complément d'un verbe de parole ou de pensée.
- La subordination implique des **changements de temps et de personne** par rapport au discours direct.

Exemple :

Il répondit en balbutiant : « J'ai eu un moment d'égarement. » (Discours direct)

Il répondit en balbutiant qu'il avait eu un moment d'égarement (Discours indirect)

3. Le discours indirect libre

Il combine les caractéristiques des discours direct et indirect :

- Les paroles y sont **intégrées au récit**, sans verbe introducteur ni subordination ;
- Les pronoms personnels et temps verbaux sont ceux du discours indirect ;
- Le discours indirect libre conserve l'apparence du langage oral.

Exemple :

Et tout à coup, une bizarre pensée traversa son esprit. Il allait écrire au juge d'instruction, qu'il connaissait intimement, [...]. Il lui dirait tout dans cette lettre. (Discours indirect libre)

4. Le discours narrativisé (ou récit de paroles)

On rapporte les paroles sans en donner le contenu exact. Un verbe ou un mot en **résume l'essentiel**.

Exemple :

Elle raconte toute sa vie, son mariage, la mort de son homme (Discours narrativisé)

Éléments de correction.

Repérage : le discours direct / le discours narrativisé / le discours indirect libre

Emile ZOLA, *Thérèse Raquin*, chapitre XII, 1867

Laurent, dans le coin sombre de la voiture publique qui le ramena à Paris, acheva de mûrir son plan. Il était presque certain de l'impunité. Une joie lourde et anxieuse, la joie du crime accompli, l'emplissait. Arrivé à la barrière de Clichy, il prit un fiacre, il se fit conduire chez le vieux Michaud, rue de Seine. Il était neuf heures du soir.

Il trouva l'ancien commissaire de police à table, en compagnie d'Olivier et de Suzanne. Il venait là, pour chercher une protection, dans le cas où il serait soupçonné, et pour s'éviter d'aller annoncer lui-même l'affreuse nouvelle à madame Raquin. Cette démarche lui répugnait étrangement ; il s'attendait à un tel désespoir qu'il craignait de ne pas jouer son rôle avec assez de larmes ; puis la douleur de cette mère lui était pesante, bien qu'il s'en souciât médiocrement au fond.

Lorsque Michaud le vit entrer vêtu de vêtements grossiers, trop étroits pour lui, il le questionna du regard.

Laurent fit le récit de l'accident, d'une voix brisée, comme tout essoufflé de douleur et de fatigue.

« Je suis venu vous chercher, dit-il en terminant, je ne savais que faire des deux pauvres femmes si cruellement frappées... Je n'ai point osé aller seul chez la mère. Je vous en prie, venez avec moi. »

Pendant qu'il parlait, Olivier le regardait fixement, avec des regards droits qui l'épouvantaient. Le meurtrier s'était jeté, tête baissée, dans ces gens de police, par un coup d'audace qui devait le sauver. Mais il ne pouvait s'empêcher de frémir, en sentant leurs yeux qui l'examinaient ; il voyait de la méfiance où il n'y avait que de la stupeur et de la pitié. Suzanne, plus frêle et plus pâle, était près de s'évanouir. Olivier, que l'idée de la mort effrayait et dont le cœur restait d'ailleurs parfaitement froid, faisait une grimace de surprise douloureuse, en scrutant par habitude le visage de Laurent, sans soupçonner le moins du monde la sinistre vérité. Quant au vieux Michaud, il poussait des exclamations d'effroi, de commisération, d'étonnement, il se remuait sur sa chaise, joignait les mains, levait les yeux au ciel.

« Ah ! Mon Dieu, disait-il d'une voix entrecoupée, ah ! mon Dieu l'épouvantable chose !... On sort de chez soi, et l'on meurt, comme ça, tout d'un coup... C'est horrible... Et cette pauvre Madame Raquin, cette mère, qu'allons-nous lui dire ?... Certainement, vous avez bien fait de venir nous chercher... Nous allons avec vous... »

»

Il se leva, il tourna, piétina dans la pièce pour trouver sa canne et son chapeau, et, tout en courant, il fit répéter à Laurent les détails de la catastrophe, s'exclamant de nouveau à chaque phrase.

Ils descendirent tous quatre. À l'entrée du passage du Pont-Neuf, Michaud arrêta Laurent.

« Ne venez pas, lui dit-il, votre présence serait une sorte d'aveu brutal qu'il faut éviter... La malheureuse mère soupçonnerait un malheur et nous forcerait à avouer la vérité plus tôt que nous ne devons la lui dire... Attendez-nous ici. »

[...]

Dans la boutique du passage, une scène déchirante se passait. Malgré les précautions, les phrases adoucies et amicales du vieux Michaud, il vint un instant où Madame Raquin comprit qu'un malheur était arrivé à son fils. Dès lors, elle exigea la vérité avec un emportement de désespoir, une violence de larmes et de cris qui firent plier son vieil ami. Et, lorsqu'elle connut la vérité, sa douleur fut tragique. Elle eut des sanglots sourds, des secousses qui la jetaient en arrière, une crise folle de terreur et d'angoisse ; elle resta là étouffant, jetant de temps à autre un cri aigu dans le grondement profond de sa douleur. Elle se serait traînée à terre, si Suzanne ne l'avait prise à la taille, pleurant sur ses genoux, levant vers elle sa face pâle. Olivier et son père se tenaient debout, énervés et muets, détournant la tête, émus désagréablement par ce spectacle dont leur égoïsme souffrait.

Et la pauvre mère voyait son fils roulé dans les eaux troubles de la Seine, le corps roidi et horriblement gonflé ; en même temps, elle le voyait tout petit dans son berceau, lorsqu'elle chassait la mort penchée sur lui. Elle l'avait mis au monde plus de dix fois, elle l'aimait pour tout l'amour qu'elle lui témoignait depuis trente ans.

Et voilà qu'il mourait loin d'elle, tout d'un coup, dans l'eau froide et sale comme un chien. Elle se rappelait alors les chaudes couvertures au milieu desquelles elle l'enveloppait. Que de soins, quelle enfance tiède, que de cajoleries et d'effusions tendres, tout cela pour le voir un jour se noyer misérablement ! À ces pensées, Madame Raquin sentait sa gorge se serrer ; elle espérait qu'elle allait mourir, étranglée par le désespoir.

Proposition de réponse rédigée.

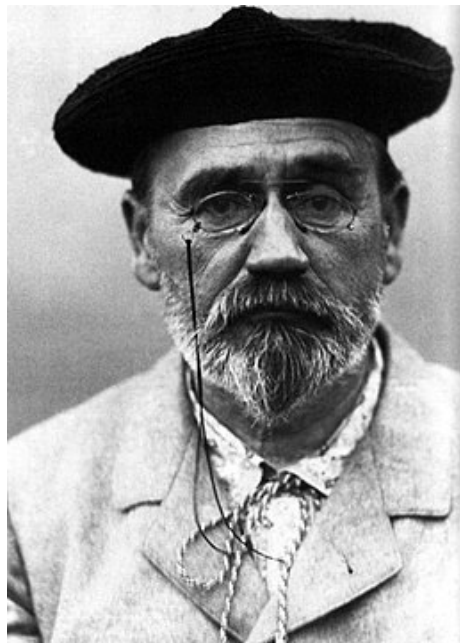
Le discours direct rapporte les paroles de Laurent, des paroles fausses, des mensonges. Cela nous dit quelque chose du caractère du personnage. C'est un menteur qui veut sauver sa peau.

Il rapporte aussi les paroles du commissaire dans l'objectif de retranscrire avec exactitude ses paroles. Il est dans une émotion contenue, il a un rôle de messager. Le mode impératif met aussi en avant son caractère dirigiste.

Le discours narrativisé rapporte les paroles de Laurent et les premières réactions de Mme Raquin. Cela permet de rappeler rapidement ce que le lecteur connaît déjà, les circonstances de l'accident telles qu'elles ont été décrites par Laurent. Zola résume aussi les paroles pour ne pas s'étendre sur l'émotion et pour prendre du recul sur une émotion présentée comme excessive.

Enfin, le discours indirect libre marque le dérèglement intérieur du personnage de Mme Raquin que la nouvelle de la mort de son fils bouleverse. L'absence de marques de subordination et de verbes de parole donne l'impression d'accéder directement aux paroles et aux pensées intimes de Mme Raquin sans quitter le récit.

**Emile Zola
(1840-1902)**



Activité 6

Une lecture comme un moment d'évasion.

Le texte

Marcel Proust, *Albertine disparue*, chapitre III, 1925 (extrait).

Albertine disparue est le sixième tome d'A la Recherche du temps perdu de Marcel Proust. Le roman fait le récit de la souffrance amoureuse. Au chapitre III, le narrateur se rend à Venise et propose une description de la ville.

Le soir, je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de petites ruelles, de *calli* divisant en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semblait que dans la matière cristallisée se fût produite une distension. Un vaste et somptueux *campo* à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi entouré de charmants palais pâles de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels, dans une autre ville, les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve.

La consigne

La déambulation dans une ville que vous découvriez vous a-t-elle à vous aussi déjà donné l'impression de vivre une aventure romanesque ? Racontez cette expérience marquante.



Photographie (anonyme) de Marcel Proust à Venise en 1900

Activité 7

Un texte, une énigme.

Le texte

Honoré de BALZAC, *La recherche de l'absolu*, 1834.

Balthazar Claës, notable estimé de la ville de Douai, ruine sa famille pour des recherches scientifiques qui devraient lui livrer le secret de l'unité de la matière : l'Absolu. Sa fille Marguerite le surprend ici dans son laboratoire.

Balthazar ne descendit pas. Lassée de l'attendre, Marguerite monta au laboratoire. En entrant, elle vit son père au milieu d'une pièce immense, fortement éclairée, garnie de machines et de verreries poudreuses ; çà et là, des livres, des tables encombrées de produits étiquetés, numérotés. Partout le désordre qu'entraîne la préoccupation du savant y froissait les habitudes flamandes. Cet ensemble de matras, de cornues, de métaux, de cristallisations fantasquement colorées, d'échantillons accrochés aux murs, ou jetés sur des fourneaux, était dominé par la figure de Balthazar Claës qui, sans habit, les bras nus comme ceux d'un ouvrier, montrait sa poitrine couverte de poils blanchis comme ses cheveux. Ses yeux horriblement fixes ne quittèrent pas une machine pneumatique. Le récipient de cette machine était coiffé d'une lentille formée par de doubles verres convexes dont l'intérieur était plein d'alcool et qui réunissait les rayons du soleil entrant alors par l'un des compartiments de la rose du grenier. Le récipient, dont le plateau était isolé, communiquait avec les fils d'une immense pile de Volta. Lemulquinier¹ occupé à faire mouvoir le plateau de cette machine montée sur un axe mobile, afin de toujours maintenir la lentille dans une direction perpendiculaire aux rayons du soleil, se leva, la face noire de poussière, et dit : – Ha ! mademoiselle, n'approchez pas !

L'aspect de son père qui, presque agenouillé devant sa machine, recevait d'aplomb la lumière du soleil et dont les cheveux épars ressemblaient à des fils d'argent, son crâne bossué, son visage contracté par une attente affreuse, la singularité des objets qui l'entouraient, l'obscurité dans laquelle se trouvaient les parties de ce vaste grenier d'où s'élançaient des machines bizarres, tout contribuait à frapper Marguerite qui se dit avec terreur : – Mon père est fou !

La consigne

En lisant ce texte, diriez-vous comme Marguerite que Balthazar Claës est fou ?

1. Choisissez une couleur et surlignez les éléments du texte qui permettent de répondre à la question posée.
2. Répondez à la question posée en un paragraphe dans lequel vous insérerez les citations que vous jugerez nécessaires.

Pour prolonger la lecture...

-N'hésitez pas à lire quelques pages du roman : [https://fr.m.wikisource.org/wiki/La Recherche de l'Absolu](https://fr.m.wikisource.org/wiki/La_Recherche_de_l'_Absolu)

-N'hésitez pas à en apprendre plus sur ce grand roman de notre patrimoine littéraire : <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/recherchabsolu.htm>

- Si la figure du savant fou vous intéresse, vous pouvez lire *Frankenstein* de Mary Shelley ou *L'homme au sable* d'Hoffman.

¹ Domestique de Balthazar Claës, qui l'assiste dans ses recherches.

Repérage.

Balthazar ne descendit pas. Lassée de l'attendre, Marguerite monta au laboratoire. En entrant, elle vit son père au milieu d'une pièce immense, fortement éclairée, garnie de machines et de verreries poudreuses ; çà et là, des livres, des tables encombrées de produits étiquetés, numérotés. Partout le désordre qu'entraîne la préoccupation du savant y froissait les habitudes flamandes. Cet ensemble de matras, de cornues, de métaux, de cristallisations fantasquement colorées, d'échantillons accrochés aux murs, ou jetés sur des fourneaux, était dominé par la figure de Balthazar Claës qui, sans habit, les bras nus comme ceux d'un ouvrier, montrait sa poitrine couverte de poils blanchis comme ses cheveux. Ses yeux horriblement fixes ne quittèrent pas une machine pneumatique. Le récipient de cette machine était coiffé d'une lentille formée par de doubles verres convexes dont l'intérieur était plein d'alcool et qui réunissait les rayons du soleil entrant alors par l'un des compartiments de la rose du grenier. Le récipient, dont le plateau était isolé, communiquait avec les fils d'une immense pile de Volta. Lemulquinier² occupé à faire mouvoir le plateau de cette machine montée sur un axe mobile, afin de toujours maintenir la lentille dans une direction perpendiculaire aux rayons du soleil, se leva, la face noire de poussière, et dit : – Ha ! mademoiselle, n'approchez pas !

L'aspect de son père qui, presque agenouillé devant sa machine, recevait d'aplomb la lumière du soleil et dont les cheveux épars ressemblaient à des fils d'argent, son crâne bossué, son visage contracté par une attente affreuse, la singularité des objets qui l'entouraient, l'obscurité dans laquelle se trouvaient les parties de ce vaste grenier d'où s'élançaient des machines bizarres, tout contribuait à frapper Marguerite qui se dit avec terreur : – Mon père est fou !

Proposition de réponse rédigée

Dans ce passage de *La Recherche de l'Absolu*, c'est la première fois que le lecteur découvre Balthazar dans son laboratoire et en train de s'adonner à sa passion. L'extrait figure ainsi comme une description *in situ*, qui met en avant les ravages causés par la monomanie du personnage. Ainsi, pour mettre en avant la folie de l'apprenti savant, Balzac dramatise son portrait et réalise un portrait en action, au cœur d'un espace lui-même dramatisé. On remarque l'organisation de la description : Balzac situe son personnage au « centre » de la scène : « Cet ensemble de matras... était dominé par la figure de Balthazar Claës », comme en position de surplomb.

Balzac peut alors mettre en avant les signes de la monomanie du personnage, présenté entièrement en proie à sa passion. Ainsi, on note le contraste entre le mouvement des machines et la raideur de Balthazar : « Ses yeux horriblement fixes ne quittèrent pas une machine pneumatique » : l'emploi du passé simple renforce ici l'impression de fixité qui se dégage du personnage qui apparaît comme mutique (seul Lemulquinier prend la parole dans l'extrait) et complètement absorbé par l'expérience qu'il est en train de mener. Balthazar semble complètement coupé du réel : il ne prête aucune attention à l'entrée dans la pièce de sa fille Marguerite qu'il n'aperçoit même pas (puisque ses yeux ne quittent pas la machine) ; il est « presque agenouillé devant sa machine » : on a ici l'impression que le personnage est entièrement soumis à la machine, dominé par elle, ou qu'il lui voue un culte quasi mystique (idée renforcée par les rayons de soleil qui éclairent le visage du vieil homme) ; ce qui se produit à l'intérieur du laboratoire se situe en-deçà des sphères humaines. De là la terrible conclusion de Marguerite à la vue de son père, soulignée par l'exclamation : « Mon père est fou ! ».

Enfin, Balthazar est métamorphosé par sa monomanie, rendu presque inhumain : ses yeux sont « horriblement » fixes (l'adverbe indique la « monstruosité » du personnage, il est « sans habit » (perte de toute norme sociale), ses poils sont « blanchis », ses cheveux « épars », son « crâne bossué », « son visage contracté par une attente affreuse » : le personnage est lui-même victime d'une forme de réaction alchimique : c'est d'abord sur lui-même que ses expériences ont provoqué des réactions. Balzac insiste sur l'aspect effrayant de la monomanie (yeux « horriblement fixes », « attente affreuse », réaction terrifiée de Marguerite) dont il révèle ici les ravages.

Honoré de Balzac (1799-1850)



² Domestique de Balthazar Claës, qui l'assiste dans ses recherches.

Activité 8

La langue en question.

Le texte

Jean RACINE, *Phèdre*, acte I scène 3, vers 259 à 278.

Thésée, le roi d'Athènes, a un fils, Hippolyte, né de ses amours passées avec une Amazone. Alors que Thésée est absent depuis plusieurs mois, Phèdre, sa dernière épouse et la belle-mère d'Hippolyte, est accablée d'un mal mystérieux, qui la fait lentement glisser vers la mort. Inquiète, sa nourrice C enone la presse d'avouer le mal qui la ronge et finit par deviner la nature du mal dont souffre sa ma trese. Elle l'amène ainsi   dévoiler son secret,   savoir sa passion coupable pour son beau-fils Hippolyte.

259 Aimez-vous ?

C ENONE.

PH EDRE.

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

260 Pour qui ?

C ENONE.

PH EDRE.

Tu vas ou r le comble des horreurs.
J'aime...   ce nom fatal, je tremble, je frissonne.
J'aime...

C ENONE.

Qui ?

PH EDRE.

Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-m me opprim .

C ENONE.

Hippolyte ! Grands dieux !

PH EDRE.

C'est toi qui l'as nommé.

C ENONE.

265 Juste Ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.
  d sespoir !   crime !   d plorable race !
Voyage infortun  ! Rivage malheureux !
Fallait-il approcher de tes bords dangereux ?

PH EDRE.

270 Mon mal vient de plus loin.   peine au fils d' g e
Sous les lois de l'hymen je m' tais engag e,
Mon repos, mon bonheur semblait  tre affermi,
Ath nes me montra mon superbe ennemi.
Je le vis, je rougis, je p lis   sa vue.
Un trouble s' leva dans mon  me  perdue.

275 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.
Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

Une observation du texte

**Observez la façon dont l'amour et ses effets sont désignés tout au long du texte.
Que remarquez-vous ?**

Consigne d'écriture

Après avoir effectué les repérages directement sur le texte, rédigez quelques phrases pour exposer ce que vous avez remarqué.

Focus : Le lexique de la passion amoureuse

La tragédie que compose Racine survient dans une société, qui, enfermée dans les barrières rigides de la monarchie, voit surgir les moralistes et développe une vision pessimiste de la passion amoureuse. *Phèdre* met ainsi en garde contre les dangers de la passion, qui contribue à aveugler l'individu.

PASSION : étymologiquement, le mot « passion » vient du verbe latin *patior*, qui signifie « souffrir », lui-même apparenté au grec *pathos*, de même sens. La passion, c'est donc la souffrance. Historiquement, le mot a été utilisé d'abord pour désigner la période de souffrances du Christ. Dans ce sens précis, il s'écrit aujourd'hui avec une majuscule initiale.

Le mot « passion » est ensuite passé de la souffrance physique à la souffrance psychique causée par l'expression intense de sentiments, comme l'amour.

Par exemple, on parle d'une passion dévorante, violente, aveugle. On peut résister à ses passions, vaincre ses passions ou, au contraire, succomber à ses passions.

Le sens le plus moderne, qui a perdu toute notion de passivité, désigne un penchant extrême, une inclination très vive et irrésistible vers quelque chose.

Exemples : la passion du jeu, la passion de l'orthographe.

Dans les tragédies de Racine, la passion figure comme un mal dévorant qui affecte l'âme et le corps. Elle est associée à la métaphore du brasier, qui en fait un feu ardent qui consume le corps et l'esprit de celui qui aime. Racine affirme clairement dans la Préface de *Phèdre* son intention de donner à voir les ravages de la passion : « *les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause.* »

FUREUR : étymologiquement, le mot « fureur » descend du latin *furor*, « délire, égarement », dérivé de *furere*, « être hors de soi, en délire, en furie ».

Selon le CNRTL, le mot désigne d'abord un « dérèglement passager du comportement, pouvant caractériser certaines folies, et se manifestant par des actes d'extrême violence. »

Le sens le plus moderne désigne une « colère intense, aux effets souvent démesurés. »

Notons un sens particulier : en littérature, la « fureur poétique » désigne le délire inspiré du poète, du prophète. Il peut donc y avoir quelque chose de sacré, de presque divin dans la fureur !

Dans les tragédies de Racine, le mot « fureur » désigne une passion impérieuse et démesurée, une ardeur extrême. Il est souvent associé à l'amour, pour en souligner les débordements.

Éléments de correction.

Repérages surlignés en vert dans le texte.

CENONE.

259 Aimez-vous ?

PHÈDRE.

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

CENONE.

260 Pour qui ?

PHÈDRE.

Tu vas ouïr le comble des horreurs.

J'aime... à ce nom fatal, je tremble, je frissonne.

J'aime...

CENONE.

Qui ?

PHÈDRE.

Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé.

CENONE.

Hippolyte ! Grands dieux !

PHÈDRE.

C'est toi qui l'as nommé.

CENONE.

265 Juste Ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.
Ô désespoir ! Ô crime ! Ô déplorable race !
Voyage infortuné ! Rivage malheureux !
Fallait-il approcher de tes bords dangereux ?

PHÈDRE.

Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée

270 Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,
Athènes me montra mon superbe ennemi.

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.

Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.

275 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,

Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.

Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

Proposition de réponse rédigée

L'amour est associé au terme « fureurs » (les sonorités en [r] soulignent cette association). Ce terme présente Phèdre comme une héroïne tragique. L'emploi du pluriel, renforcé par le déterminant hyperbolique « toutes », donne au mot « fureurs » un sens concret et manifeste. Racine cherche à rendre perceptible les émotions pour le public. L'amour est présenté comme une maladie, dont les symptômes sont ces « fureurs » qui amènent le personnage vers une forme de folie. Le terme « fureurs » du vers 259 rime avec « horreurs » au vers 260 : le rapprochement est significatif et met en avant le caractère monstrueux de l'amour de Phèdre. Les verbes « trembler » et « frissonner » présentent une nouvelle fois l'amour comme une maladie de l'âme qui entraîne de véritables symptômes physiques : le corps de Phèdre lui échappe, tant la force de la passion le domine. On trouve à nouveau cette idée au vers 269 qui désigne la passion amoureuse comme un « mal ». L'emploi du nom « mal » à la place du mot « amour » est fréquent à l'époque classique pour dénoncer les ravages de la passion et impose de l'amour une image entièrement négative (« mal » comme malheur, maladie). Le vers 273 est un tétramètre très célèbre. Il peint, à l'aide d'une gradation et d'un raccourci saisissant, la violence du coup de foudre tragique, soulignée par l'assonance en [i]. Les trois verbes « voir », « rougir » et « pâlir » ont une grande force d'évocation. La naissance de l'amour est associée à la vue : chez Racine, voir c'est aimer instantanément. Phèdre présente la naissance de sa passion comme le commencement d'une maladie : la rougeur est à la fois celle du corps pris par le désir, celle de la timidité et celle de la honte ; la pâleur évoque la faiblesse de celui qui tombe amoureux, qui n'est plus maître de lui-même. Les vers 274 à 276 développent le portrait de la femme amoureuse en se fondant sur le champ lexical du corps : « trouble », « mes yeux », « mon corps ». Racine a recours à une double négation au vers 275 pour montrer l'altération des sens et l'aphasie. Au vers 276, il développe l'image de l'amour brasier. Phèdre évoque ici les tourments qui l'oppressent, qui frappent à la fois son corps et son « âme » et qui la font passer par des sensations opposées (antithèse entre les verbes « transir » et « brûler »). Dans les derniers vers du passage, la métaphore de l'amour brasier est filée. Phèdre se présente comme une victime soumise aux « feux redoutables » qui riment avec l'apposition « tourments inévitables ». Son amour n'est que souffrance.

**Jean Racine
(1639-1669)**



Activité 9

Une lecture comme un moment d'émotion.

Le texte

Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, « Combray », 1913.

Du côté de chez Swann est le premier volume de la somme romanesque de Proust, À la recherche du temps perdu. Le narrateur y évoque son enfance, les heures consacrées à la lecture, les promenades qu'il faisait depuis Combray, le village où il passait ses vacances, « du côté de chez Swann », voisin de sa famille. Il commence ce roman par une longue méditation sur le sommeil, et revient sur le moment du coucher, lorsqu'il était enfant, dans la maison de vacances. Ce moment est fortement ritualisé : tous les soirs sa mère vient lui déposer dans son lit un baiser. L'extrait étudié évoque les soirs où ce rituel est en partie rompu : lorsque ses parents reçoivent un invité à dîner, le jeune narrateur ne peut recevoir le « baiser du soir » dans sa chambre comme à l'accoutumée, mais doit dire bonsoir à sa mère dans la salle à manger et monter seul se coucher. Cet événement banal en apparence est vécu par l'enfant comme un véritable drame.

Je ne quittais pas ma mère des yeux, je savais que quand on serait à table, on ne me permettrait pas de rester pendant toute la durée du dîner et que, pour ne pas contrarier mon père, maman ne me laisserait pas l'embrasser à plusieurs reprises devant le monde, comme si ç'avait été dans ma chambre. Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu'on commencerait à dîner et que je sentirais approcher l'heure, de faire d'avance ce baiser qui serait si court et furtif, tout ce que j'en pouvais faire seul, de choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir grâce à ce commencement mental de baiser consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette, et a fait d'avance de souvenir, d'après ses notes, tout ce pour quoi il pouvait à la rigueur se passer de la présence du modèle. Mais voici qu'avant que le dîner fût sonné mon grand-père eut la férocité inconsciente de dire : « Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher. On dîne tard du reste ce soir. » Et mon père, qui ne gardait pas aussi scrupuleusement que ma grand'mère et que ma mère la foi des traités, dit : « Oui, allons, va te coucher. » Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner. « Mais non, voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela, ces manifestations sont ridicules. Allons, monte ! » Et il me fallut partir sans viatique ; il me fallut monter chaque marche de l'escalier, comme dit l'expression populaire, à « contre-cœur », montant contre mon cœur qui voulait retourner près de ma mère parce qu'elle ne lui avait pas, en m'embrassant, donné licence de me suivre.

La consigne

Et vous, avez-vous en mémoire un souvenir d'enfance qui vous rappelle l'attachement particulier que vous éprouviez alors envers un proche ? Racontez-le et mettez en avant vos perceptions d'enfant sur les événements vécus.

Marcel Proust
1871-1922



Activité 10

Un texte, une énigme.

Le texte

Émile Zola, *Germinal*, 1885

Etienne Lantier et les mineurs sont révoltés contre les nouveaux tarifs pratiques par la compagnie minière ; ils se réunissent dans la forêt la nuit pour décider s'ils vont continuer ou non la grève.

Il leva un bras dans un geste lent, il commença ; mais sa voix ne grondait plus, il avait pris le ton froid d'un simple mandataire du peuple qui rend ses comptes. Enfin, il plaçait le discours que le commissaire de police lui avait coupé au Bon-Joyeux ; et il débutait par un historique rapide de la grève, en affectant l'éloquence scientifique : des faits, rien que des faits. D'abord, il dit sa répugnance contre la grève : les mineurs ne l'avaient pas voulue, c'était la Direction qui les avait provoqués, avec son nouveau tarif de boisage. Puis, il rappela la première démarche des délégués chez le directeur, la mauvaise foi de la Régie, et plus tard, lors de la seconde démarche, sa concession tardive, les dix centimes quelle rendait, après avoir tâché de les voler. Maintenant, on en était là, il établissait par des chiffres le vide de la caisse de prévoyance, indiquait l'emploi des secours envoyés, excusait en quelques phrases l'Internationale, Pluchart et les autres, de ne pouvoir faire davantage pour eux, au milieu des soucis de leur conquête du monde. Donc, la situation s'aggravait de jour en jour, la Compagnie renvoyait les livrets et menaçait d'embaucher des ouvriers en Belgique ; en outre, elle intimidait les faibles, elle avait décidé un certain nombre de mineurs à redescendre. Il gardait sa voix monotone comme pour insister sur ces mauvaises nouvelles, il disait la faim victorieuse, l'espoir mort, la lutte arrivée aux fièvres dernières du courage. Et, brusquement, il conclut, sans hausser le ton.

– C'est dans ces circonstances, camarades, que vous devez prendre une décision ce soir. Voulez-vous la continuation de la grève ? et, en ce cas, que comptez-vous faire pour triompher de la Compagnie ?

Un silence profond tomba du ciel étoilé. La foule, qu'on ne voyait pas, se taisait dans la nuit, sous cette parole qui lui étouffait le cœur ; et l'on n'entendait que son souffle désespéré, au travers des arbres.

Mais Étienne, déjà, continuait d'une voix changée. Ce n'était plus le secrétaire de l'association qui parlait, c'était le chef de bande, l'apôtre apportant la vérité. Est-ce qu'il se trouvait des lâches pour manquer à leur parole ? Quoi ! depuis un mois, on aurait souffert inutilement, on retournerait aux fosses, la tête basse, et l'éternelle misère recommencerait ! Ne valait-il pas mieux mourir tout de suite, en essayant de détruire cette tyrannie du capital qui affamait le travailleur ? Toujours se soumettre devant la faim, jusqu'au moment où la faim, de nouveau, jetait les plus calmes à la révolte, n'était-ce pas un jeu stupide qui ne pouvait durer davantage ? Et il montrait les mineurs exploités, supportant à eux seuls les désastres des crises, réduits à ne plus manger, dès que les nécessités de la concurrence abaissaient le prix de revient. Non ! le tarif de boisage n'était pas acceptable, il n'y avait là qu'une économie déguisée, on voulait voler à chaque homme une heure de son travail par jour. C'était trop cette fois, le temps venait où les misérables, poussés à bout, feraient justice.

Il resta les bras en l'air. La foule, à ce mot de justice, secouée d'un long frisson, éclata en applaudissements, qui roulaient avec un bruit de feuilles sèches. Des voix criaient :

– Justice ! ... Il est temps, justice ! [...]

– Le salariat est une forme nouvelle de l'esclavage, reprit-il d'une voix plus vibrante. La mine doit être au mineur, comme la mer est au pêcheur, comme la terre est au paysan... Entendez-vous ! la mine vous appartient, à vous tous qui, depuis un siècle, l'avez payée de tant de sang et de misère !

La consigne :

Auriez-vous suivi Etienne Lantier si vous étiez un mineur de la foule ?

- 1. Choisissez deux couleurs et surlignez les éléments du texte qui permettent de répondre positivement ou négativement à la question posée.**
- 2. Répondez à la question posée en un paragraphe justifié.**

Pour prolonger la lecture...

- N'hésitez pas à lire quelques pages du roman : <https://fr.wikisource.org/wiki/Germinal>

- Visionnez la bande annonce de l'adaptation du roman par C. Berry :

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19424651&cfilm=30245.html

Repérages

Etienne apparaît comme un manipulateur / Etienne est un justicier

Le texte : Émile Zola, *Germinal*, 1885

Il leva un bras dans un geste lent, il commença ; mais sa voix ne grondait plus, **il avait pris le ton froid d'un simple mandataire du peuple** qui rend ses comptes. Enfin, il **plaçait** le discours que le commissaire de police lui avait coupé au Bon-Joyeux ; et il débutait par un historique rapide de la grève, en **affectant l'éloquence scientifique : des faits, rien que des faits**. **D'abord, il dit sa répugnance contre la grève : les mineurs ne l'avaient pas voulue, c'était la Direction qui les avait provoqués, avec son nouveau tarif de boisage**. Puis, il rappela la première démarche des délégués chez le directeur, la mauvaise foi de la Régie, et plus tard, lors de la seconde démarche, sa concession tardive, les dix centimes quelle rendait, après avoir tâché de les voler. Maintenant, on en était là, il établissait **par des chiffres** le vide de la caisse de prévoyance, indiquait l'emploi des secours envoyés, excusait en quelques phrases l'Internationale, Pluchart et les autres, de ne pouvoir faire davantage pour eux, au milieu des soucis de leur conquête du monde. Donc, la situation s'aggravait de jour en jour, la Compagnie renvoyait les livrets et menaçait d'embaucher des ouvriers en Belgique ; en outre, elle intimidait les faibles, elle avait décidé un certain nombre de mineurs à redescendre. **Il gardait sa voix monotone comme pour insister sur ces mauvaises nouvelles, il disait la faim victorieuse, l'espoir mort, la lutte arrivée aux fièvres dernières du courage. Et, brusquement, il conclut, sans hausser le ton.**

– C'est dans ces circonstances, camarades, que vous devez prendre une décision ce soir. Voulez-vous la continuation de la grève ? et, en ce cas, que comptez-vous faire pour triompher de la Compagnie ?

Un silence profond tomba du ciel étoilé. La foule, qu'on ne voyait pas, se taisait dans la nuit, sous cette parole qui lui étouffait le cœur ; et l'on n'entendait que son souffle désespéré, au travers des arbres.

Mais Étienne, déjà, continuait d'une voix changée. Ce n'était plus le secrétaire de l'association qui parlait, **c'était le chef de bande, l'apôtre apportant la vérité. Est-ce qu'il se trouvait des lâches pour manquer à leur parole ?** Quoi ! depuis un mois, on aurait **souffert** inutilement, on retournerait aux fosses, la tête basse, et l'éternelle misère recommencerait ! Ne valait-il pas mieux mourir tout de suite, en essayant de détruire cette **tyrannie du capital qui affamait le travailleur ? Toujours se soumettre devant la faim, jusqu'au moment où la faim, de nouveau, jetait les plus calmes à la révolte, n'était-ce pas un jeu stupide qui ne pouvait durer davantage ? Et il montrait les mineurs exploités, supportant à eux seuls les désastres des crises, réduits à ne plus manger, dès que les nécessités de la concurrence abaissaient le prix de revient. Non ! le tarif de boisage n'était pas acceptable, il n'y avait là qu'une économie déguisée, on voulait voler à chaque homme une heure de son travail par jour. C'était trop cette fois, le temps venait où les misérables, poussés à bout, feraient justice.**

Il resta **les bras en l'air**. La foule, à ce mot de **justice**, secouée d'un long frisson, éclata en applaudissements, qui roulaient avec un bruit de feuilles sèches. Des voix criaient :

– Justice ! ... Il est temps, justice ! [...]

– **Le salariat est une forme nouvelle de l'esclavage, reprit-il d'une voix plus vibrante. La mine doit être au mineur, comme la mer est au pêcheur, comme la terre est au paysan... Entendez-vous ! la mine vous appartient, à vous tous qui, depuis un siècle, l'avez payée de tant de sang et de misère !**

Proposition de réponse rédigée

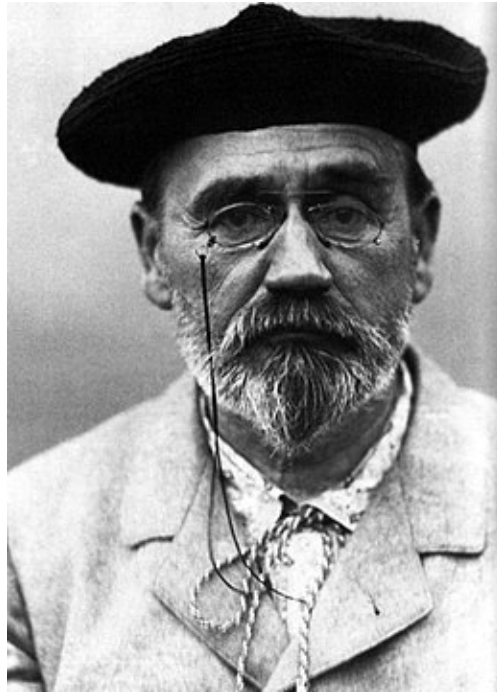
L'image d'Etienne Lantier est ambiguë dans le passage. D'un côté il se comporte comme un orateur qui maîtrise les techniques rhétoriques pour manipuler les foules et les amener au point où il le désire : il contrôle le ton de sa voix (« le ton froid d'un simple mandataire », « voix monotone », « une voix changée »), maîtrise l'ordre de son discours marqué par des connecteurs logiques (« d'abord », « puis »), utilise des questions rhétoriques qui semblent laisser le choix à l'auditoire et l'impliquer alors qu'il affirme en fait avec plus de force de cette manière sa thèse : quelle autre réponse que personne à la question « est-ce qu'il se trouvait des lâches pour manquer à leur parole ? ». L'utilisation de chiffres vaut pour preuve d'objectivité. Le regard distant du narrateur ne se confond pas avec celui de la foule à laquelle Etienne s'adresse, et la critique perce parfois dans la connotation péjorative « c'était le chef de bande ». Cependant, cette connotation est aussitôt contrebalancée par une métaphore méliorative « l'apôtre de la vérité », image continuée par la posture les bras levés et comme en croix d'Etienne ou l'expression « il rencontrait de images » qui le montre comme un prophète inspiré par Dieu. La misère des mineurs dénoncée par Etienne est bien réelle, et notamment la faim qui torture des ouvriers qui n'ont pas les moyens de vivre décemment alors qu'ils travaillent durement (« le capital qui affamait », « se soumettre devant la faim », « réduits à ne

plus manger »). Inciter les mineurs à retrouver une dignité, à demander une meilleure répartition des fruits de leur travail apparente donc Etienne à une sorte de justicier qui défend le progrès social. C'est bien cela qui galvanise la foule qui s'écrie « Justice !... Il est temps, justice !

Pour approfondir sur l'art de la rhétorique

- Une vidéo du Monde https://www.youtube.com/watch?v=duhDnCNE4_U : De quelle manière les hommes politiques usent-ils de la rhétorique pour convaincre et persuader ?
- Un film à regarder : *A voix haute* (Stéphane de Freitas et Ladj Ly)

Emile Zola
(1840-1902)



Activité 11

La langue en question.

Le texte

Fénelon *Les Aventures de Télémaque*, 1699

Les Aventures de Télémaque sont écrites par Fénelon pour l'éducation son élève, le duc de Bourgogne, petit fils de Louis XIV. Dans ce passage, Télémaque a refusé d'écouter les conseils de prudence de Mentor, son précepteur (et qui n'est autre qu'Athéna déguisée), et s'est lancé en mer à la recherche de son père disparu, Ulysse.

Nous eûmes assez longtemps un vent favorable pour aller en Sicile ; mais ensuite une noire tempête déroba le ciel à nos yeux, et nous fûmes enveloppés dans une profonde nuit. À la lueur des éclairs, nous aperçûmes d'autres vaisseaux exposés au même péril, et nous reconnûmes bientôt que c'étaient les vaisseaux d'Enée¹ : ils n'étaient pas moins à craindre pour nous que les rochers. Alors je compris, mais trop tard, ce que l'ardeur d'une jeunesse imprudente m'avait empêché de considérer attentivement. Mentor parut dans ce danger, non seulement ferme et intrépide, mais encore plus gai qu'à l'ordinaire : c'était lui qui m'encourageait ; je sentais qu'il m'inspirait une force invincible². Il donnait tranquillement tous les ordres, pendant que le pilote était troublé. Je lui disais : "Mon cher Mentor, pourquoi ai-je refusé de suivre vos conseils ? Ne suis-je pas malheureux d'avoir voulu me croire moi-même, dans un âge où l'on n'a ni prévoyance de l'avenir, ni expérience du passé, ni modération pour ménager le présent ? Ô si jamais nous échappons de cette tempête, je me défierai de moi-même comme de mon plus dangereux ennemi : c'est vous, Mentor, que je croirai toujours."

Mentor, en souriant, me répondit : "Je n'ai garde de vous reprocher la faute que vous avez faite ; il suffit que vous la sentiez et qu'elle vous serve à être une autre fois plus modéré dans vos désirs. Mais, quand le péril sera passé, la présomption³ reviendra peut-être. Maintenant il faut se soutenir par le courage. Avant que de se jeter dans le péril, il faut le prévoir et le craindre ; mais, quand on y est, il ne reste plus qu'à le mépriser. Soyez donc le digne fils d'Ulysse ; montrez un cœur plus grand que tous les maux qui vous menacent."

1. Enée est un Troyen, ennemi des Grecs.
2. Athéna s'est en fait déguisée sous les traits de Mentor et lui donne de la force.
3. L'orgueil

Une observation du texte

Relevez directement sur le texte les formes verbales et analysez-les.

Consigne d'écriture

**Que nous apprend l'analyse des temps verbaux sur la leçon
que porte ce texte ?**

Focus : Les temps verbaux

Temps simples			Temps composés		
	Voix active	Voix passive	Voix active	Voix passive	
INDICATIF					
Présent	Tu vois	Tu es vu	Tu as vu	Tu as été vu	Passé composé
Passé simple	Tu vis	Tu fus vu	Tu eus vu	Tu eus été vu	Passé antérieur
Imparfait	Tu voyais	Tu étais vu	Tu avais vu	Tu avais été vu	Plus-que-parfait
Futur simple	Tu verras	Tu seras vu	Tu auras vu	Tu auras été vu	Futur antérieur
Conditionnel présent	Tu verrais	Tu serais vu	Tu aurais vu	Tu aurais été vu	Conditionnel passé
SUBJONCTIF					
Présent	Que tu voies	Que tu sois vu	Que tu aies vu	Que tu aies été vu	Passé
Imparfait	Que tu visses	Que tu fusses vu	Que tu eusses vu	Que tu eusses été vu	Plus-que-parfait
IMPERATIF					
Présent	vois	Sois vu	Aie vu	Aie été vu	passé
INFINITIF					
présent	voir	Être vu	Avoir vu	Avoir été vu	passé
PARTICIPE					
présent	voyant	Étant vu	Vu/ayant vu	Ayant été vu	passé

Les valeurs des modes

Les **modes personnels** indiquent la manière de considérer une action : certaine et réalisée (**indicatif**), possible (crainte, ordre, souhait pour le **subjonctif**), une injonction à réaliser (**impératif**). Les **modes non personnels** correspondent à la forme nominale (**infinitif**) ou adjectivale du verbe (**participe**).

Certains temps de l'indicatif peuvent également revêtir une valeur modale (le conditionnel exprime un doute, un regret par exemple).

La valeur temporelle

Certains temps situent l'action dans la chronologie

Par rapport au moment du récit	Dans un récit au présent	Dans un récit au passé
Action antérieure	Imparfait, passé composé	Plus-que-parfait, passé antérieur
Action simultanée	Présent	Passé simple, imparfait
Action postérieure	Futur simple, futur antérieur	Conditionnel présent ou passé

La valeur aspectuelle

L'aspect désigne la manière d'envisager le déroulement de l'action :

- Aspect accompli (temps composés) ou inaccompli (temps simples)
- Aspect borné (passé simple) ou non borné (imparfait : action saisie dans son déroulement)
- Aspect itératif (imparfait, présent) ou singulatif (passé simple).

Repérage

Indicatif : Passé simple – imparfait – plus que parfait – Présent – passé composé – futur
Impératif présent – subjonctif présent. NB certaines formes sont à la voix passive

Le texte : Fénelon *Les Aventures de Télémaque*, 1699

Nous eûmes assez longtemps un vent favorable pour aller en Sicile ; mais ensuite une noire tempête déroba le ciel à nos yeux, et nous fûmes enveloppés dans une profonde nuit. À la lueur des éclairs, nous aperçûmes d'autres vaisseaux exposés au même péril, et nous reconnûmes bientôt que c'étaient les vaisseaux d'Enée¹: ils n'étaient pas moins à craindre pour nous que les rochers. Alors je compris, mais trop tard, ce que l'ardeur d'une jeunesse imprudente m'avait empêché de considérer attentivement. Mentor parut dans ce danger, non seulement ferme et intrépide, mais encore plus gai qu'à l'ordinaire : c'était lui qui m'encourageait ; je sentais qu'il m'inspirait une force invincible². Il donnait tranquillement tous les ordres, pendant que le pilote était troublé. Je lui disais : "Mon cher Mentor, pourquoi ai-je refusé de suivre vos conseils ? Ne suis-je pas malheureux d'avoir voulu me croire moi-même, dans un âge où l'on n'a ni prévoyance de l'avenir, ni expérience du passé, ni modération pour ménager le présent ? Ô si jamais nous échappons de cette tempête, je me défierai de moi-même comme de mon plus dangereux ennemi : c'est vous, Mentor, que je croirai toujours."

Mentor, en souriant, me répondit : "Je n'ai garde de vous reprocher la faute que vous avez faite ; il suffit que vous la sentiez et qu'elle vous serve à être une autre fois plus modéré dans vos désirs. Mais, quand le péril sera passé, la présomption³ reviendra peut-être. Maintenant il faut se soutenir par le courage. Avant que de se jeter dans le péril, il faut le prévoir et le craindre ; mais, quand on y est, il ne reste plus qu'à le mépriser. Soyez donc le digne fils d'Ulysse ; montrez un cœur plus grand que tous les maux qui vous menacent."

1. Enée est un Troyen, ennemi des Grecs.
2. Athéna s'est en fait déguisée sous les traits de Mentor et lui donne de la force.
3. L'orgueil

Proposition de réponse rédigée.

La leçon que Mentor-Athéna veut donner au jeune Télémaque est une leçon de prévoyance et de constance, c'est-à-dire de l'art de maîtriser le temps. Il profite d'une expérience pour éduquer son disciple. Fénelon joue donc de l'usage des temps pour rendre compte de cette leçon.

Il articule d'abord le récit et le discours : l'alternance entre le passé simple et l'imparfait est utilisée pour raconter ce qui s'est produit (la tempête, l'approche des vaisseaux ennemis d'Enée), les passés simples reconstituent les faits accomplis, les événements singuliers, les imparfaits servent à décrire les actions dans leur déroulement. Ensuite, les paroles des personnages rapportées au mode direct utilisent le système des temps du discours : au présent, les personnages dressent le bilan et tirent en quelque sorte une morale de ce qui s'est passé. L'emploi du subjonctif, de l'impératif et de verbes au présent de modalité (« il faut ») révèlent l'intention didactique de l'ouvrage : ils ont une valeur d'ordre et se trouvent tous dans la bouche de Mentor. La correspondance entre le plus-que-parfait dans le récit et le passé composé dans le discours, du fait de la concordance des temps, montre comment la leçon est articulée à l'expérience.

Enfin, l'usage de toutes les valeurs temporelles que permet le mode indicatif, depuis l'antériorité du plus-que-parfait jusqu'au futur simple révèle comment Fénelon lie les différents temps et invite à se rendre maître du temps, sans se laisser balloter au gré des événements. Un héros digne de ce nom doit être « plus grand que tous les maux qui [le] menacent », c'est-à-dire savoir anticiper, et résister le cas échéant face à l'adversité quand il s'y retrouve plongé malgré sa prévoyance.

Activité 12

Une lecture comme un moment d'évasion

Le texte

Jaccottet, *Paysages avec figures absentes* (1970)

Dans ce recueil poétique, Jaccottet médite sur les paysages, la campagne qui l'entoure, en particulier les éléments simples qui la composent.

« Le Pré de mai »

Longer le pré aujourd'hui m'encourage, m'égaie. C'est plein de coquelicots parmi les herbes folles.

Rouge, rouge ! Ce n'est pas du feu, encore moins du sang. C'est bien trop gai, trop léger pour cela.

Ne dirait-on pas autant de petits drapeaux à peine attachés à leur hampe, de cocardes que peu de vent suffirait à faire envoler ? ou de bouts de papier de soie jetés au vent pour vous convier à une fête, à la fête de mai ?

Fête de l'herbe, fête des prés.

Mille rouges, dix mille, et du plus vif, tant ils sont brefs ! Gaspillés pour la gloire de mai.

Toutes ces robes transparentes ou presque, mal agrafées, vite, vite ! dimanche est court...

Le pré revient. Il est tout autre encore que cela, bien plus candide, bien plus simple. Toutes ces « trouvailles » le trahissent, le dénaturent. Il est aussi bien plus étrange. Plus vénérable même peut-être, malgré tout ?

Il est la chose simple, et pauvre, et commune ; apparemment jetée tout au fond, par terre, répandue, prodiguée. La chose naïve, insignifiante, bonne à être fauchée ou même foulée. Et néanmoins grave, si l'on y songe mieux, grave à force d'être pure, innocente, à force d'être simple. Grave et grande. Autant que pierres et rivières, autant que toute chose du monde.

À ras de terre, ces mille choses fragiles, légères, ce vert jaunissant déjà, ce rouge éclatant et pur ; et pourtant, entre terre et ciel (quand le chemin passe en contrebas, je m'en assure). Donc elles montent aussi, ces herbes folles, ces fleurs vives et brèves ; même ces modestes sœurs du sol montrent le haut ; et ces pétales de papier, s'ils tiennent à peine à la tige, c'est qu'ils se confient, c'est qu'ils se livrent à l'air... Lui ressembleraient-ils ? Et s'ils étaient des morceaux d'air tissé de rouge, révélé par une goutte de substance rouge, de l'air en fête ?

Choses innocentes, inoffensives. Enracinées sans doute par en bas, mais un peu plus haut presque libres, détachées. Exposées, offertes. Comme un dimanche de cloches gaies dans la semaine des champs, comme quand les filles vont danser en bandes l'après-midi au village le plus proche.

Ces choses, herbes et fleurs, ces coloris, cette foule, entr'aperçus par hasard, en passant, au milieu d'un plus vaste et vague ensemble,

herbes et coquelicots croisant mes pas, ma vie,

pré de mai dans mes yeux, fleurs dans un regard, rencontrant une pensée,

éclats rouges, ou jaunes, ou bleus, se mêlant à des rêveries,

herbes, coquelicots, terre, bleuets, et ces pas entre des milliers de pas, ce jour entre des milliers de jours.

La consigne

**Connaissez-vous à un lieu en apparence très simple et qui pourtant vous est cher ?
Décrivez-le.**

**Philippe Jaccottet
(1925)**



Activité 13

Un texte, une énigme.

Le texte

Albert CAMUS, *Les justes*, 1949

Moscou 1905. Dans un appartement. Annenkov dirige un groupe de révolutionnaires qui projette de commettre un attentat à la bombe sur le grand-duc Serge. Kaliayev a été désigné pour être le premier lanceur, au détriment de Stepan qui aurait rêvé d'être à sa place. Le jour J, l'attentat échoue car Yanek (Kaliayev) a refusé de lancer la bombe sur la calèche du grand-duc. La raison : la nièce et le neveu du grand-duc –des enfants- étaient dans le véhicule... La question se pose alors : lorsque l'occasion se présentera à nouveau, que faire ?

ANNENKOV (...) Il s'agit de savoir si, tout à l'heure, nous lancerons des bombes contre ces deux enfants.

STEPAN - Des enfants ! Vous n'avez que ce mot à la bouche. Ne comprenez-vous donc rien ? Parce que Yanek n'a pas tué ces deux-là, des milliers d'enfants russes mourront de faim pendant des années encore. Avez-vous vu des enfants mourir de faim ? Moi, oui. Et la mort par la bombe est un enchantement à côté de cette mort-là, Mais Yanek ne les a pas vus. Il n'a vu que les deux chiens savants du grand-duc. N'êtes-vous donc pas des hommes ? Vivez-vous dans le seul instant ? Alors choisissez la charité et guérissez seulement le mal de chaque jour, non la révolution qui veut guérir tous les maux, présents et à venir.

DORA - Yanek accepte de tuer le grand-duc puisque sa mort peut avancer le temps où les enfants russes ne mourront plus de faim. Cela déjà n'est pas facile. Mais la mort des neveux du grand-duc n'empêchera aucun enfant de mourir de faim. Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites.

STEPAN, violemment. - il n'y a pas de limites. La vérité est que vous ne croyez pas à la révolution. (*Tous se lèvent, sauf Yanek.*) Vous n'y croyez pas. Si vous croyiez totalement, complètement, si vous étiez sûrs que par nos sacrifices et nos victoires, nous arriverons à bâtir une Russie libérée du despotisme, une terre de liberté qui finira par recouvrir le monde entier, si vous ne doutiez pas qu'alors, l'homme, libéré de ses maîtres et de ses préjugés, lèvera vers le ciel la face des vrais dieux, que pèserait la mort de deux enfants ? Vous vous reconnaîtriez tous les droits, tous, vous m'entendez. Et si cette mort vous arrête, c'est que vous n'êtes pas sûrs d'être dans votre droit. Vous ne croyez pas à la révolution.

Silence. Kaliayev se lève.

KALIAYEV - Stepan, j'ai honte de moi et pourtant je ne te laisserai pas continuer. J'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois s'annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier.

La consigne

Quelle décision le groupe va-t-il prendre ?

1. **Surlignez en rouge la thèse puis les arguments de Stepan. En vert la thèse et les arguments de Dora et Yanek.**
2. **Répondez à la question posée en un paragraphe où vous analyserez les arguments de chacun, leur pouvoir de conviction et de persuasion. Vous penserez à insérer les citations que vous jugerez nécessaires.**

Pour prolonger la lecture...

- Un extrait ? « Les dilemmes de l'amour révolutionnaire ». *Les Justes*, III (Dora, Kaliayev) — Casarès et Reggiani. <https://www.youtube.com/watch?v=GIIIMaM9QH64>
- Sur le personnage historique de Kaliayev : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Kaliaïev
- N'hésitez pas à lire la pièce ! Et pour aller plus loin, dans la même thématique, *Les mains sales* de JP.SARTRE ou *Montserrat* d'Emmanuel ROBLES

Repérage : la thèse de Stepan et ses arguments / la thèse de Dora et Yanek et leurs arguments

ANNENKOV (...) Il s'agit de savoir si, tout à l'heure, nous lancerons des bombes contre ces deux enfants.

STEPAN - Des enfants ! Vous n'avez que ce mot à la bouche. Ne comprenez-vous donc rien ? **Parce que Yanek n'a pas tué ces deux-là, des milliers d'enfants russes mourront de faim pendant des années encore.** Avez-vous vu des enfants mourir de faim ? Moi, oui. Et **la mort par la bombe est un enchantement à côté de cette mort-là,** Mais Yanek ne les a pas vus. Il n'a vu que les deux chiens savants du grand-duc. N'êtes-vous donc pas des hommes ? Vivez-vous dans le seul instant ? Alors choisissez la charité et guérissez seulement le mal de chaque jour, non la révolution qui veut guérir tous les maux, présents et à venir.

DORA - Yanek accepte de tuer le grand-duc puisque sa mort peut avancer le temps où les enfants russes ne mourront plus de faim. Cela déjà n'est pas facile. **Mais la mort des neveux du grand-duc n'empêchera aucun enfant de mourir de faim. Même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites.**

STEPAN, *violemment*. - **il n'y a pas de limites.** La vérité est que **vous ne croyez pas à la révolution.** (*Tous se lèvent, sauf Yanek.*) Vous n'y croyez pas. **Si** vous croyiez totalement, complètement, **si** vous me étiez sûrs que par nos sacrifices et nos victoires, nous arriverons à bâtir une Russie libérée du despotisme, une terre de liberté qui finira par recouvrir le monde entier, **si** vous ne doutiez pas qu'alors, l'homme, libéré de ses maîtres et de ses préjugés, lèvera vers le ciel la face des vrais dieux, que pèserait la mort de deux enfants? Vous vous reconnaîtriez tous les droits, tous, vous m'entendez. Et **si cette mort vous arrête, c'est que vous n'êtes pas sûrs d'être dans votre droit.** Vous ne croyez pas à la révolution.

Silence. Kaliayev se lève.

KALIAYEV - Stepan, j'ai honte de moi et pourtant je ne te laisserai pas continuer. **J'ai accepté de tuer pour renverser le despotisme. Mais derrière ce que tu dis, je vois s'annoncer un despotisme qui, s'il s'installe jamais, fera de moi un assassin alors que j'essaie d'être un justicier.**

Proposition de réponse rédigée.

A la suite de ce vif échange, on peut penser que le groupe va décider de ne pas sacrifier des enfants innocents. Le lecteur/spectateur ressent de la compassion pour Yanek qui est certes désespéré mais apparaît beaucoup plus humain. Stepan monopolise quant à lui la parole, ses répliques sont longues, tranchantes (les didascalies le soulignent, il est verbalement agressif, *violent*). Pour lui, « *il n'y a pas de limites* », on peut sacrifier des innocents, la fin justifie les moyens. Il s'appuie sur un argument d'autorité qui laisse entrevoir son vécu « *Avez-vous vu des enfants mourir de faim ? Moi, oui* ». Mais ses arguments sont fallacieux et le lien de cause à effet entre tuer les neveux du grand-duc et le fait d'éradiquer la faim n'a pas de sens en soi. Dora le lui fait d'ailleurs comprendre par le recours à un lien logique d'opposition : « *Mais la mort des neveux n'empêchera aucun enfant de mourir de faim* ». Elle reprend l'argument de Stepan pour mieux montrer son absurdité et affirme sa thèse : « *Même dans la destruction, il y a des limites* ». Stepan reprend alors de plus belle : il provoque ses camarades, les choque « *Vous ne croyez pas à la révolution* ». La didascalie qui suit souligne leur réaction indignée (ils se lèvent), ce qui n'empêche pas Stepan de continuer, bien au contraire. Il se lance dans un discours lyrique, passionné mais dangereux et martèle son propos par une anaphore : « *Si vous croyiez totalement... , si vous étiez sûrs... , si vous ne doutiez pas...* ». La répétition de la conjonction *si* indique une hypothèse qui n'est pas réalisée. Elle est systématiquement suivie de verbes modalisateurs relevant du champ lexical de la conviction (croire, être sûr, ne pas douter). Ainsi, Stepan veut-il montrer que ses compagnons de lutte ne sont pas de véritables révolutionnaires car ils n'ont aucune certitude et doutent de leur juste cause. Si les terroristes restent sans voix face à un tel discours (un lourd *silence* s'installe après cette réplique), seul Yanek est prêt à se dresser face à Stepan : il représente cette justice si chère à Camus. Oui, il y a des limites. Non, la fin ne justifie pas les moyens. Yanek tue par nécessité, pour détruire un symbole, un représentant du pouvoir. Tuer des enfants, ce serait s'abaisser au rang de ceux qu'il veut combattre et ce serait alors devenir « *un assassin* », ce que son humanité refuse.

Activité 14

La langue en question.

Le texte

Denis DIDEROT, *Supplément au voyage de Bougainville*, 1927

L'expédition que Bougainville mène autour du monde fait escale à Tahiti. Le chapitre III s'ouvre sur la présentation de deux protagonistes : Orou, l'hôte tahitien, âgé de 36 ans, est marié et père de trois filles, et l'aumônier de l'expédition, du même âge que son hôte. Conformément au code de l'hospitalité, Orou offre une des quatre femmes à l'aumônier pour agrémenter sa nuit. Devant son refus au nom de « sa religion, son état, les bonnes mœurs et l'honnêteté » s'engage une conversation entre les deux hommes... Orou ne comprend pas le refus de l'aumônier...

« Hier en soupant, tu nous as entretenus de magistrats et de prêtres. Je ne sais quels sont ces personnages que tu appelles magistrats et prêtres, dont l'autorité règle votre conduite ; mais, dis-moi, sont-ils maîtres du bien et du mal ? Peuvent-ils faire que ce qui est juste soit injuste, et que ce qui est injuste soit juste ? Dépend-il d'eux d'attacher le bien à des actions nuisibles et le mal à des actions innocentes ou utiles ? Tu ne saurais le penser, car à ce compte il n'y aurait ni vrai ni faux, ni bon ni mauvais, ni beau ni laid, du moins que ce qu'il plairait à ton grand ouvrier, à tes magistrats, à tes prêtres de prononcer tel et d'un moment à l'autre tu serais obligé de changer d'idées et de conduites. Un jour on te dirait de la part de l'un de tes trois maîtres, Tue, et tu serais obligé en conscience de tuer ; un autre jour, Vole, et tu serais tenu de voler ; ou Ne mange pas de ce fruit, et tu n'oserais en manger ; Je te défends ce légume ou cet animal, et tu te garderais d'y toucher. Il n'y a point de bonté qu'on ne pût t'interdire, point de méchanceté qu'on ne pût t'ordonner. »

Une observation du texte

Surlignez dans ce court extrait les conjonctions de coordination.

Quelle analyse pourriez-vous faire de l'utilisation de la coordination par Diderot ?

Consigne d'écriture

Après avoir effectué les repérages directement sur le texte, expliquez comment Orou parvient à dénoncer les dangers de l'absence d'esprit critique.

Focus : La coordination

Définition

Partons de l'origine du mot...

Étymologie

Emprunt au **latin tardif** *coordinatio*, 'arrangement d'un ensemble' ; du **latin classique** *ordinis*, génitif de *ordo*, 'ordre'.

↳ **La coordination** est l'union de mots ou de groupes de mots qui ont la même utilité (la même fonction) dans la phrase. La coordination organise, range, met de l'ordre. Plus simplement, la coordination relie des mots ou des groupes de mots.

Les termes coordonnants

> *Les conjonctions de coordination*

- Partons de l'origine du mot.

Étymologie

Emprunt au **latin classique** *conjunctio*, 'union' ; du **latin classique** *conjunctus* signifiant 'joint', participe passé de *conjungere*, 'joindre'.

↳ **Une conjonction** est un mot qui est utilisé pour joindre, relier deux éléments syntaxiques. La conjonction peut relier deux mots, deux groupes de mots, deux propositions, deux phrases.

Par exemple ici, « ...l'aumônier **et** Orou... », la conjonction **ET** relie deux noms.

Dans cet extrait, la conjonction **CAR** relie deux propositions : « ... tu ne saurais le penser, **car** à ce compte il n'y aurait ni vrai ni faux, ni bon ni mauvais, ni beau ni laid... »

↳ **Une formule célèbre permet de retenir les principales conjonctions de coordination** : « Mais où est donc Ornicar ? ». Mais ne retenez que la bonne orthographe suivante : **MAIS ; OU ; ET ; DONC ; OR ; NI ; CAR.**

> *Les adverbess coordinatifs*

↳ **En voici quelques-uns** : **AINSI ; AUSSI ; D'AILLEURS ; EN EFFET ; PAR CONSEQUENT ; AU CONTRAIRE**

↳ Contrairement aux conjonctions, ces adverbess sont cumulables entre eux (*ainsi en effet*) et ils peuvent se combiner avec une conjonction obligatoirement antéposée (*et ensuite*).

Emplois des termes coordonnants

On classe traditionnellement les termes coordonnants selon des critères sémantiques (le sens) et logique (cohérence du propos tenu) :

↳ **Termes copulatifs** : et, ni, puis, etc.

↳ **Termes disjonctifs** : ou, ou bien, soit...soit)

↳ **Termes adversatifs** : mais, en revanche, cependant, etc.

↳ **Termes causals** : car, en effet, etc.

↳ **Termes consécutifs** : donc, aussi, alors, etc.

Ils ont chacun des emplois spécifiques déterminés par les types de jonction qu'ils servent à marquer : **l'addition, la rupture, la cause, la conséquence, l'opposition.**

Éléments de correction.

Repérage 1 : coordination de noms ou de groupes nominaux

Repérage 2 : coordination de propositions indépendantes.

Denis DIDEROT, *Supplément au voyage de Bougainville*, 1927

« Hier en soupant, tu nous as entretenus de magistrats et de prêtres. Je ne sais quels sont ces personnages que tu appelles magistrats et prêtres, dont l'autorité règle votre conduite ; **mais**, dis-moi, sont-ils maîtres du bien et du mal ? Peuvent-ils faire que ce qui est juste soit injuste, **et** que ce qui est injuste soit juste ? Dépend-il d'eux d'attacher le bien à des actions nuisibles **et** le mal à des actions innocentes ou utiles ? Tu ne saurais le penser, **car** à ce compte il n'y aurait **ni** vrai **ni** faux, **ni** bon **ni** mauvais, **ni** beau **ni** laid, du moins que ce qu'il plairait à ton grand ouvrier, à tes magistrats, à tes prêtres de prononcer tel **et** d'un moment à l'autre tu serais obligé de changer d'idées et de conduites. Un jour on te dirait de la part de l'un de tes trois maîtres, Tue, **et** tu serais obligé en conscience de tuer ; un autre jour, Vole, **et** tu serais tenu de voler ; **ou** Ne mange pas de ce fruit, **et** tu n'oserais en manger ; Je te défends ce légume ou cet animal, **et** tu te garderais d'y toucher. Il n'y a point de bonté qu'on ne pût t'interdire, point de méchanceté qu'on ne pût t'ordonner. »

Proposition de réponse rédigée

La coordination est très présente dans cet extrait pourtant très court. Il s'agit certes pour l'auteur d'articuler les différents mouvements de sa démonstration par des connecteurs syntaxiques (mais ; ou ; ni ; et) mais surtout d'additionner, d'accumuler les critiques d'Orou envers l'aumônier et sa société.

Soyons plus précis. La coordination permet de relier, d'associer, parfois par convergence comme dans la citation « ...un autre jour, Vole, et tu serais tenu de voler ; **ou** Ne mange pas de ce fruit, et tu n'oserais en manger ». Ici, il réunit deux interdictions de la religion chrétienne. Mais la coordination lui permet surtout de relier par divergences, additionnant des tensions, des contradictions, voire des errances, de l'aumônier et de ses croyances. Il souligne déjà l'absence d'esprit critique. Ainsi, dans la citation suivante : « Dépend-il d'eux d'attacher le bien à des actions nuisibles **et** le mal à des actions innocentes ou utiles ? », le tahitien Orou met en relief, par la coordination, les incohérences des principes moraux d'un monde chrétien qui pourtant veut les imposer à la civilisation tahitienne. De chaque « côté » de la conjonction de coordination « et », Diderot oppose le bien et le mal, le nuisible à l'innocent. La coordination accentue ici les antithèses (concepts contraires). On retrouve cette utilisation emphatique (mise en relief) de la coordination lorsque Orou oppose des concepts fondamentaux : « ...il n'y aurait **ni** vrai **ni** faux, **ni** bon **ni** mauvais, **ni** beau **ni** laid... ». Ici la conjonction de coordination annihile toute valeur ; c'est l'aboutissement d'une société où les « maîtres » oublient la vérité au profit de leurs idéologies.

Quelques mots sur la logique apportée par certaines conjonctions. Ainsi la conjonction « mais » articule toute l'introduction du propos du tahitien : « Je ne sais quels sont ces personnages (...) ; **mais**, dis-moi, sont-ils maîtres du bien et du mal ? ... » **Le rapport logique d'opposition** est dévastateur. Orou dit simplement qu'il n'a pas besoin de connaître les « maîtres » qui dirigent la société de l'aumônier tant la stupidité de leur logique est évidente. Il souligne encore l'absence d'esprit critique. Les questions qu'ils posent ici sont rhétoriques (fausses questions) donc terriblement ironiques. Cette première partie trouve sa conclusion dans un rapport de cause non moins terrible : « Tu ne saurais le penser, **car** à ce compte il n'y aurait ni vrai ni faux, ni bon ni mauvais, ni beau ni laid ». Traduisons. Orou dit simplement qu'on ne peut être aussi stupide **à cause de** l'annihilation des valeurs fondamentales qu'entraînerait une telle façon de penser. Enfin, à la fin du texte, la conjonction de coordination est utilisée plusieurs fois de la même façon. « Un jour on te dirait de la part de l'un de tes trois maîtres, Tue, **et** tu serais obligé en conscience de tuer ». Marquant habituellement une simple addition, un ajout, il faut sans doute ici entendre différemment le rapport. « On te dit de tuer donc tu tues ! ». C'est bien **un rapport de conséquence** présent ici. Rapport qui souligne la soumission de l'aumônier. Le rapport cause/conséquence semble exclure toute réflexion. C'est un mécanisme et non une réflexion que dénonce Orou et c'est bien là la principale critique menée par Diderot dans cet extrait : l'absence d'esprit critique.

Activité 15

Une lecture comme un moment d'évasion

Marcel Proust, *La Prisonnière* (1923)

Le narrateur relate les circonstances de la mort de l'écrivain Bergotte.

Il mourut dans les circonstances suivantes : une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Vermeer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Vermeer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. " C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune".

Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. "Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition. " Il se répétait : "Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune." Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit " C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien. " Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort.



Johannes Vermeer

Vue de Delft

1660-61,

Huile sur toile,

117,5 x 98 cm,

La Haye, Mauritshuis.

La consigne

Vous est-il arrivé d'être littéralement happé et subjugué par une œuvre d'art ? Rédigez un texte dans lequel vous exposerez ce que vous aviez alors pensé et ressenti.