

# Corneille, *Le Menteur*

## Acte I, scène 6

*Le Menteur* vient de commencer que Dorante a déjà réalisé la promesse du titre. Étudiant en droit à Poitiers revenu de la veille à Paris chez son père, il a eu l'occasion de mentir à deux reprises. Il s'est d'abord inventé une carrière illustre de soldat pour séduire Clarice, jeune fille rencontrée au jardin des Tuileries, avant de s'attribuer devant son ami Alcippe le mérite d'un festin aussi magnifique qu'irréel donné la veille à des jeunes femmes. Cliton, son valet, s'étonne et demande des explications. **L'entretien entre les deux personnages appelés à devenir le duo moteur de l'action dramatique évolue de la justification à l'éloge de l'invention verbale romanesque et théâtrale, pour s'achever sur une promesse de spectacle.** En effet, à Dorante, fondant la légitimité du premier mensonge sur la nécessité de piquer la curiosité de Clarice, Cliton oppose la gratuité du second et, sous la forme d'un éloge paradoxal, associe son maître à un romancier (v. 1 à 10). Dorante dévoile alors le ressort qui l'anime : mentir est un plaisir parce que, chez lui, la conversation est avant tout joute verbale (v. 11 à 17). Enfin, leur ultime échange (v. 18 à 23) se mue en promesse de spectacle dans laquelle la mise en abyme de la comédie s'accompagne d'un éloge méta-théâtral.

**Projet de lecture :** Comment l'explication entre Cliton et Dorante tourne-t-elle à l'éloge du théâtre et à une promesse de spectacle ?

### I. Un éloge paradoxal du mensonge (v.1 à 10)

**Cliton loue avec ironie la virtuosité de son maître.**

#### 1) Cliton réagit avec précaution au discours de Dorante (v.1)

- **La précaution oratoire ironique** « À vous dire le vrai » dans le 1<sup>er</sup> hémistichie introduit sa réplique. En utilisant le nom « vrai », Cliton se met à distance de Dorante et place ainsi sa parole du côté de la vérité, contrairement à son maître.
- **Réaction** dans le 2<sup>nd</sup> hémistichie : « je tombe de bien haut » => stupéfaction soulignée par la locution verbale TOMBER DE HAUT (être extrêmement surpris) et que l'adverbe « bien » amplifie. Cliton réagit ainsi au 1<sup>er</sup> mensonge.  
⇒ Franchise de Cliton, il est interloqué.

#### 2) Cliton change ensuite de sujet et commente le 2<sup>nd</sup> mensonge, celui du festin (v.2 à 9)

- **Le changement de sujet** est souligné par la présence de la conjonction de coordination adversative « Mais » au début du 2<sup>ème</sup> vers. Le nouveau sujet de discussion est alors efficacement introduit par Cliton : « Mais parlons du festin » (point à la césure). L'impératif « parlons » souligne que Cliton souhaite dialoguer, partager son point de vue avec son maître. À l'initiative de ce nouveau sujet, il donne immédiatement son avis avant de laisser parler Dorante. Pour commenter l'histoire du festin, il se réfère à l'univers du roman.

- Il compare en effet, **dans un 1<sup>er</sup> temps**, Dorante aux personnages de Urgande et Mélusine, deux fées légendaires. En rapprochant Dorante de ces deux fées, Cliton associe la réalité et la fiction. Il reconnaît par ailleurs les pouvoirs de Dorante, plus importants que ceux de ces personnages hautement puissants comme le soulignent :
    - o l'emploi d'un superlatif à la forme négative : elles « n'ont jamais sur-le-champ mieux fourni leur cuisine ». Le terme familier « cuisine », caractéristique du langage du valet, est ironique et il désigne les manœuvres, intrigues malhonnêtes de Dorante.
    - o les CC « sur-le-champ » et « au-delà des enchantements » mettent l'accent sur les pouvoirs de Dorante, ses talents d'improvisation : Dorante peut, grâce à ses mensonges, faire voyager dans le temps et dans l'espace. Il surpasse ainsi les fées.
  - Témoin des pouvoirs de son maître, Cliton lui prête, **dans un 2<sup>nd</sup> temps**, une carrière romanesque (v.5 à 9)
    - o Il s'agit d'une projection comme en témoigne l'usage du conditionnel présent : « seriez » (v.5), « courraient » (v.7), « serait » (v.8). Il envisage cette carrière en s'appuyant sur les deux mensonges dont il vient d'être témoin
    - o Le superlatif « un grand maître à faire des romans » (v.5) envisage une carrière à la hauteur de son talent, talent rappelé au travers de l'anacoluthie « Ayant si bien en main le festin et la guerre » (v.6).
    - o Les vers 7 à 9 viennent ensuite confirmer les propos du vers 6. Pour évoquer le contenu des romans, Cliton emploie plusieurs périphrases qui tendent une fois de plus à associer la fiction à la réalité et insistent sur la puissance de Dorante
      - La périphrase « Vos gens » désigne en effet les héros de roman sur lesquels Dorante exerce sa puissance en les créant de toute pièce. À noter que le vers 7 insiste également sur le rythme effréné (accélération temporelle « en moins de rien » et spatiale « toute la terre ») qu'installe Dorante dans ses fictions.
      - Quant à la périphrase « des travaux fort légers », elle désigne les romans et souligne, quant à elle, la dextérité de Dorante, capable par les mots « de faire voir partout la pompe et les dangers » (verbe VOIR qui fait écho à son habileté à manier en virtuose l'hypothèse dans le récit du festin)
    - o La réplique se conclut par le vers « Ces hautes fictions vous sont bien naturelles » qui exprime la cause. Cliton reconnaît une qualité éminente : le mensonge est une seconde nature (« naturelle »), ce qui le rend indécélable.
- ⇒ Cette conclusion invite ainsi Dorante à prendre la parole.

## II. Dorante se glorifie de ses mensonges (v.11 à 17)

### **Dorante dresse l'autoportrait en action d'un héros.**

#### 1) Dorante revendique son goût pour le mensonge (v.11)

- Sa réplique commence par l'affirmation « J'aime »
- L'objet de ce goût est ensuite précisé : « à braver les conteurs de nouvelles »

#### 2) Dorante se présente ensuite en héros, guerrier du mensonge (v.12 à 15)

- Le verbe BRAVER (mettre au défi, rivaliser) introduit la métaphore guerrière filée dans toute la réplique.
- Après s'être présenté en sujet de l'action « J'aime à braver » par l'emploi de la 1<sup>ère</sup> personne du singulier **il présente son adversaire**, représenté par le pluriel « les conteurs de nouvelles ». Seul contre tous, il se présente **en héros vaillant**. Cette périphrase est polysémique. En effet le terme « nouvelles » peut faire écho à un genre romanesque (cf « un grand maître à faire des romans »), ce que confirme la proposition subordonnée infinitive « quelqu'un s'imaginer » mais également aux informations, rumeurs véhiculées (cf conversation Alcippe/Philiste « la collation avecque la musique » ; I, 5) comme en témoigne le verbe « apprendre » v.13.
- Il entend toujours rester maître de la situation comme le montre le jeu sur les pronoms personnels :
  - o v.13 : il n'entend surtout pas laisser les « conteurs de nouvelles » prendre le dessus (cf « il veut m'apprendre » : « il » sujet / « m' » objet)
  - o Les adverbes temporels « sitôt » et « aussitôt » soulignent sa réactivité et font écho à ses talents d'improvisation qui lui permettent de garder l'avantage sur son adversaire
  - o v. 14, Dorante présente son arme : « Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire » => grâce à ses mensonges, il garde sa place de sujet. Grâce à son arme, le mensonge, Dorante prend l'ascendant sur son adversaire qu'il « force à se taire »

### 3) Le plaisir de mentir (v.16-17)

- Si le 1<sup>er</sup> mensonge était au service de la séduction, le 2<sup>ème</sup> procure du « plaisir » à Dorante. C'est ce qu'expriment ces deux vers. En s'adressant à Cliton, il l'invite lui-même à s'identifier aux propos de son maître.
  - Le plaisir qu'il éprouve se trouve dans la victoire. L'arme que représente le mensonge rend en effet Dorante tout puissant, elle permet de « leur faire rentrer leurs nouvelles au corps ». Il entend ainsi remporter des joutes verbales puisque c'est sa parole qui l'emportera.
- ⇒ Traitement original de la figure du héros cornélien. Il entend tirer sa gloire de ses mensonges.

## III. La mise en garde vaine de Cliton (v.18 à 23)

### 1) Cliton met en garde Dorante avec précaution (v.18-19)

- Cliton commence par abonder dans le sens de son maître : « Je le juge assez grand ». Cette précaution oratoire est à nouveau ironique comme l'indique l'adverbe « assez » qui modalise son propos.
  - La conjonction adversative « mais » introduit dès le 2<sup>ème</sup> hémistiché la mise en garde du valet. Il modalise à nouveau son discours et anticipe les dangers encourus, « de fâcheux intrigues ».
- ⇒ Système en apparence concessif qui, dans cette réplique, met en lumière la clairvoyance de Cliton.

## 2) Dorante se projette au contraire dans de prochaines aventures (v.20 à 23)

- La dernière réplique de Dorante témoigne de son assurance. Le futur « Nous les démêlerons » écarte non seulement les dangers envisagés par Cliton mais inscrit également Dorante dans l'action. La parole pour Dorante, comme au théâtre, est action. Ce verbe marque ainsi la fin de l'exposition et projette le spectateur dans les actes consacrés au nœud de l'intrigue. Le verbe DÉMÊLER est donc particulièrement significatif. Dorante se présente ainsi à la fois en dramaturge, acteur et metteur en scène.
- La conjonction adversative « mais » lui permet de rejeter « tous ces vains discours », c'est-à-dire ceux qui ont fait l'objet de toute la scène 6 (cf démonstratif « ces »). Il n'a en effet été question que d'évoquer les mensonges des scènes 3 et 5 et de les justifier. Ces paroles inutiles représentent un obstacle puisqu'elles « [l']empêchent de chercher l'objet de [s]es amours ».
- Les deux derniers vers relancent l'action comme en témoignent les impératifs « Tâchons » et « sache ». Le futur dans le dernier vers « Je t'apprendrai bientôt d'autres façons de vivre » suscite la curiosité du spectateur à qui Dorante promet de l'action. La périphrase « d'autres façons de vivre » annonce d'autres spectacles. Mise en abîme.

Conclusion. Fin de l'exposition qui donne une impulsion à la pièce. Éloge du mensonge qui est finalement un éloge du théâtre.

Ouverture : Acte IV, scène 1 dans laquelle Cliton joue le rôle de « conteur de nouvelles » lorsqu'il annonce à son maître qu'« Il court quelque bruit sourd qu'Alcippe s'est battu ». Dorante « le sert aussitôt d'un conte imaginaire » => Dorante passe de la parole vaine à la parole action.

### **I. a) Danger des apparences / Apparences trompeuses**

- Conjonction adversative « mais » (répétée plusieurs fois par la suite) : signale un débat intérieur de Clarice : son premier mouvement est d'être attirée par Dorante, mais sa conscience la rappelle à la réalité. 1<sup>ère</sup> interrogative : énonce le dilemme. « Pour » + infinitif causal antéposé pour en marquer l'importance. Opposition « voir » et « juger » : l'apparence ne permet pas de former un jugement sûr : nous pouvons être victimes de nos illusions.
- 409-410 : répétition du verbe voir au futur cette fois (polyptote) associé à un COD rythme ternaire de quasi synonymes : la vue ne nous fait accéder qu'à la surface des êtres et des choses. Le « reste » (terme assez évasif, qui recouvre une réalité intangible et insondable) est inaccessible. Le terme « assurance » forme une antithèse avec le rythme ternaire qui précède : ce mot unique dit mieux à lui tout seul que tous les synonymes employés dans le vers précédent.
- Le reste de la réplique joue sur un réseau d'oppositions : « dedans » vs « dehors ». Lexique de la dissimulation : « se couvrent », « cachent ». Oppositions de valeurs « beaux » vs « basses ». Recours massif aux chiasmes pour mieux opposer et mettre en relief l'irréductible incommunicabilité de l'intérieur par les apparences : « miroirs flatteurs » X « doux imposteurs ». Recours au langage de la tromperie : « flatteurs » qui rime avec « imposteurs ». Autre chiasme : 413-414 : « défauts d'esprit ... grâces » X « beaux semblants ... âmes basses ». Défauts et qualités s'entrecroisent pour former des nœuds inextricables.
- Dans ces exclamatives, Clarice oppose le spirituel, insaisissable, à l'apparence, paradoxalement immédiatement accessible. L'exclamation trahit l'émotion de Clarice et la sincérité de ses doutes.

### **I. b. La beauté, une condition nécessaire mais pas suffisante.**

Alors qu'elle aurait pu conclure de ce qui précède que, l'apparence étant trompeuse, il ne faut tenir d'elle aucun compte, Clarice se montre plus mesurée et son discours est mesuré lui aussi : on ne peut faire abstraction du sens de la vue et de la séduction qu'il offre, puisque c'est lui qui nous met en relation avec le monde. Il faut toutefois ne pas lui accorder toute sa confiance.

- On retrouve des structures d'opposition : conjonctive circonstancielle de concession « quoiqu'en ce choix... », conj. adv. « mais » (418) ou lexicales : « d'autres conseils ». Signe que Clarice tient compte des différents aspects de la question.
- Elle commence ainsi par reconnaître le primat du sens de la vue : personnification des « yeux ». L'expression « première part » signifie qu'ils ont le premier rôle, au sens où c'est par eux que commence toute relation.
- Les deux sentences qui suivent, identifiables aux relatives substantives introduites par « qui », écrites au présent de vérité générale, jouant sur les généralisations pour rendre le propos universel (« tout », « beaucoup »), mettent en relief la difficulté qu'il y a à ne pas accorder aux yeux une confiance qui ne leur revient pas.
- Ainsi les v. 415-418 forment un chiasme : 415 concession – 416 sentence – 417 sentence – 418 concession. Les deux sentences elles-mêmes expriment la même idée en termes réciproques : Clarice se montre consciente des réalités morales universelles qu'elle invoque.
- La fin de la période, qui ne fait que gloser les vers précédents, varie l'expression pour la rendre plus intelligible à Isabelle : dans un langage imagé inspiré de la galanterie de l'époque, qui fait de multiples emprunts à un lexique volontiers métaphorique et généralisant (« obéir », « satisfaire » ; « refus », « aveu » ; « naître son feu »), Clarice martèle son opinion :

la beauté est une condition de l'amour, mais celui-ci ne saurait durer sans d'autres qualités que celles d'une apparence agréable.

### I. c. L'enjeu crucial du mariage

Le mariage, dénouement naturel des comédies, est aussi une convention sociale qui ne s'envisage que dans la durée : les propos de Clarice sont empreints de gravité parce qu'il s'agit pour elle d'un enjeu capital que ce choix d'un mari.

- Le mariage est ainsi présenté comme une entrave, à travers la métaphore filée qui l'associe à un lien (cf. l'expression « liens sacrés du mariage ») : « chaîne », « attache », « maître ».
- La solennité et l'importance de cette convention sont soulignées par un complément de temps qui en marque le caractère inaltérable (« qui dure *autant que notre vie* ») et par une comparaison dans laquelle la « peur » qu'il suscite est jugée plus décisive que « l'envie » qu'il pourrait soulever. On notera la valeur modale que le verbe *devoir* peut revêtir au temps de Corneille et qu'il faut comprendre comme un conditionnel : « devrait ».
- En outre, la subordonnée de condition assortie de la tournure impersonnelle qu'autorise l'indéfini « on » souligne les précautions qu'il s'agit de déployer et les scrupules dont il faut faire preuve avant de s'arrêter à telle ou telle décision.
- Le présent d'habitude « attache » associé à l'adverbe « assez souvent », suivis de deux groupes CO dont le 2<sup>e</sup> exprime de manière radicalement expressive les risques d'une union mal étudiée (oxymore macabre « attache... le mort au vivant. ») mettent en relief les dangers d'une union mal assortie.
- La nécessité du mariage pour les jeunes filles n'est pas ignorée de Clarice (verbe impersonnel « il faut »), ni la hiérarchie dont il s'accompagne (le mari est associé à un « maître »). Elle n'y oppose qu'une seule précaution : le soin employé à connaître celui dont on va partager la vie. La fragilité et l'incertitude de cette condition est soulignée par le conditionnel « voudrais », mais surtout par la répétition expressive de « connaître », à travers une figure de correction qui renchérit sur le sens de ce verbe en lui associant le complément « dans l'âme », qui s'oppose à tout ce qui précède : l'apparence et les dehors. Le fait que l'expression de ce désir soit enclos dans les limites d'un hémistiche lui confère une grande expressivité et rend plus évidente la sincérité et la spontanéité de cet aveu.

## II. LES ATERMOIEMENTS D'ALCIPPE

Le court dialogue avec Isabelle a pour but de ménager la transition entre les deux répliques de Clarice, mais aussi de relancer le dialogue 1<sup>o</sup>) sur la situation de Clarice, qu'il s'agit de révéler au spectateur : elle est fiancée depuis deux ans à Alcippe ; 2<sup>o</sup>) de déboucher sur l'examen de la condition féminine.

### II. a. L'intervention d'Isabelle

- Elle est marquée par la spontanéité du ton : exclamation « eh bien ». La brièveté de la première réplique (v. 427) et l'emploi du subjonctif à la 3<sup>e</sup> personne soulignent le caractère facile et évident de la solution qu'a trouvée Isabelle. Effectivement, il suffirait que les deux jeunes gens se parlent pour que 1<sup>o</sup>) les quiproquos (ignorés des deux femmes) soient levés ; 2<sup>o</sup>) que Clarice connaisse mieux le fils de Géronte.
- La seconde réplique de la suivante partage avec la première la même concision et la même propension à faire fi de toute difficulté. La forme interrogative (question rhétorique), associée à l'allure impersonnelle que produit l'expression « qu'importe » et la brève

circonstancielle de condition balaient les scrupules de Clarice. La suivante se montre bien prompte à faire sortir Alcippe de l'équation amoureuse !

## II. b. Les scrupules et l'amertume de Clarice

- L'inconfort de sa situation est d'abord sensible à l'emploi du conditionnel « deviendrait », « serait exécuté », assortis d'un participe apposé au sujet (« sachant ») à valeur hypothétique ou d'une subordonnée de condition « si son père venait » qui traduisent ses craintes pour le premier et l'incertitude dans laquelle elle vit pour la 2<sup>e</sup>.
- Les v. 431-432, tout en prolongeant l'exposition des faits, rappelle également que les jeunes gens, quoiqu'ils soient assez libres pour négocier ensemble les conditions de leur mariage, ont néanmoins besoin de la permission de leurs parents, ce qui restreint cette liberté.
- Les 433-436 exposent la litanie des excuses qu'Alcippe, depuis deux ans, donne à Clarice pour expliquer l'absence de son père. Le complément de temps « depuis plus de deux ans » justifie les nombreux prétextes auquel a eu recours le père d'Alcippe pour repousser le mariage de son fils.
- Ces excuses sont de toute nature : importantes pour les unes comme celle de la « maladie », ou peu crédibles pour les autres, comme la durée des jours pour entreprendre un voyage, ce qui renforce le soupçon de mauvaise volonté de la part du personnage. Les adverbes répétés « tantôt », l'emploi de la conjonction de coordination « ou » tout comme le recours au présent de l'indicatif à valeur d'habitude confèrent à ces excuses une allure répétitive qui ne fait qu'en souligner le caractère factice.
- Clarice n'est pas dupe, comme l'indiquent le recours à l'adverbe « enfin » qui semble clore une liste qu'elle aurait pu encore allonger, ou la périphrase « le bonhomme » par laquelle elle désigne son futur beau-père, témoignant ainsi du peu d'estime qu'elle paraît avoir pour lui et ses prétextes. Tout cela est renforcé par l'emploi de la forme négative avec le verbe « [pouvoir] » qui met en valeur la nature dérisoire de l'action représentée par le fait de « sortir de Tours ».

## III. DIFFICILE CONDITION FÉMININE

La tirade de Clarice s'élève des plaintes personnelles à une prise en compte plus générale de la condition féminine et du mariage. Les femmes sont dans la nécessité de prendre mari, mais il leur faut de plus ne pas tarder à le faire. Dans le cas contraire, elles risqueraient bien de ne plus être recherchées par personne. Ces derniers vers échappent au pathétique par la clairvoyance et la résolution dont faire preuve Clarice, qualités qui se manifestent dans les aphorismes successifs.

- Les v. 437-38 mettent d'abord en relief la lucidité et la clairvoyance de Clarice. La structure attributive du v. 437 assimile les excuses d'Alcippe et de son père à une « résistance », c'est-à-dire à une mauvaise volonté de leur part. Le v. 438, pour sa part, traduit sa détermination : la conjonction « et » présente ce vers comme la conséquence du précédent. L'expression « [être] d'humeur » rappelle que Clarice est dotée d'un caractère et qu'il n'est pas disposé à quelque faiblesse que ce soit : elle est une jeune fille décidée, et l'expression hyperbolique « mourir de constance » ne laisse aucun doute sur sa détermination.
- Les distiques suivants introduisent chacun un aphorisme, dans lesquels le second vers est souvent une reprise légèrement modifiée du premier. On y distingue l'opposition entre, d'une part, le temps qui passe inexorablement (« chaque moment », « attente » « vieillit », « prompte », « temps », etc), et, d'autre part, la fragilité de l'honneur qu'il y a à rester jeune fille et la honte à le rester trop longtemps : rime équivoquée « prix » // « mépris » ; antithèse « glorieux » // « honte » ; « honneur » // « se perd ».

- Les formes proverbiales ou qui prennent l'allure de sentences mettent en relief la réflexion de Clarice sur ce sujet : emploi du présent de vérité générale et recours aux énoncés définitifs qui sont enfermés en un seul vers.
- Enfin le ton de Clarice n'est pas entièrement exempt d'une certaine affectation, dans laquelle on distingue un goût pour surprendre son interlocutrice. Ainsi, les oppositions du v. 441 et l'idée étonnante qu'un honneur gardé longtemps pourrait finir par être un sujet de honte, le caractère énigmatique du vers 442 provoqué par l'emploi inattendu du substantif « défaite », la reprise de ces mêmes idées dans les vers suivants, tout cela confère une allure de préciosité et de cultisme à ce passage. Il semblerait donc que Clarice ait bien lu, elle aussi, les romans de son temps et assisté aux comédies qui se jouent à Paris, où ces fioritures de langage étaient alors à la mode. Il va de soi que cette ostentation s'accommode mal du pathétique qu'on pourrait trouver à sa situation.



Corneille, *Le Menteur*, Acte IV, scène 1<sup>ère</sup>, v. 1122-1151  
Parcours « Mensonge et comédie »

---

**CLITON**

Mais, monsieur, attendant que Sabine survienne, 1122  
Et que sur son esprit vos dons fassent vertu,  
Il court quelque bruit sourd qu'Alcippe s'est battu.

**DORANTE**

Contre qui ?

**CLITON**

L'on ne sait ; mais ce confus murmure 1126  
D'un air pareil au vôtre à peu près le figure ;  
Et si de tout le jour je vous avais quitté,  
Je vous soupçonnerais de cette nouveauté.

**DORANTE**

Tu ne me quittas point pour entrer chez Lucrèce<sup>1</sup> ? 1130

**CLITON**

Ah ! Monsieur, m'auriez-vous joué ce tour d'adresse ?

**DORANTE**

Nous nous battîmes hier, et j'avais fait serment  
De ne parler jamais de cet événement ;  
Mais à toi, de mon cœur l'unique secrétaire, 1134  
À toi, de mes secrets le grand dépositaire,  
Je ne cèlerai rien, puisque je l'ai promis.  
Depuis cinq ou six mois nous étions ennemis :

Il passa par Poitiers, où nous prîmes querelle ; 1138  
Et comme on nous fit lors une paix telle,  
Nous sûmes l'un à l'autre en secret protester  
Qu'à la première vue il en faudrait tâter.  
Hier nous nous rencontrons ; cette ardeur se réveille, 1142  
Fait de notre embrassade un appel à l'oreille ;  
Je me défais de toi, j'y cours, je le rejoins,  
Nous vidons sur le pré l'affaire sans témoins ;  
Et le perçant à jour de deux coups d'estocade 1146  
Je le mets hors d'état d'être jamais malade :  
Il tombe dans son sang.

**CLITON**

À ce compte il est mort ?

**DORANTE**

Je le laissai pour tel.

**CLITON**

Certes, je plains son sort : 1150  
Il était honnête homme ; et le ciel ne déploie...

I. L'invitation au mensonge — v. 1122-1131

II. Le mensonge : la virtuosité de Dorante à l'œuvre — v. 1132-1148

III. Ses conséquences : Cliton est persuadé — v. 1148-1151

---

<sup>1</sup> Acte II, scène 7, v. 719-720.

## I. L'invitation au mensonge — v. 1122-1131

Début de l'échange → susciter le désir du mensonge. Toutes les conditions sont réunies : on retrouve la stratégie du mensonge exposée en I, 6 : « J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles... » (v. 366 et suiv.). La nouvelle apportée par Cliton excite l'imagination de Dorante, qui va élaborer un mensonge pour l'emporter verbalement sur le valet.

### CLITON

Mais, monsieur, attendant que Sabine survienne, 1122

- Mais : conj. de coord. faisant transition : changement de sujet.
- monsieur : apostrophe attirant l'attention de Dorante.
- attendant... : justification de l'occasion qui leur est donnée de converser, de badiner : annonce un sujet de conversation anodin.

Et que sur son esprit vos dons fassent vertu,

- 2<sup>e</sup> proposition complétive coordonnée à la première : flatterie railleuse, ironique : l'expression est trop noble pour ce qu'elle désigne : convaincre une servante. Éloge excessif : signe d'une familiarité, d'une connivence instaurée entre Cliton et Dorante.

Il court quelque bruit sourd qu'Alcippe s'est battu.

- Nouvelle à proprement parler. Suspense entretenu par le fait que la principale succède aux subordonnées : Cliton a eu envie de piquer la curiosité de Dorante ?
- Il court : tour impersonnel + indéfini « quelque » + épithète « sourd » associé à « bruit » (nouvelle confuse) : Cliton fait état d'une rumeur, d'une nouvelle incertaine, comme s'il attendait de Dorante qu'il la confirme.

→ l'intérêt de Dorante est piqué.

### DORANTE

Contre qui ?

- forme interrogative : Dorante est intéressé, mais semble ne pas vouloir manifester son intérêt : forme familière et elliptique. Semble le dire en passant, comme s'il s'agissait de sonder le potentiel de cette nouvelle et l'étendue des connaissances de son valet.

### CLITON

L'on ne sait ; mais ce confus murmure 1126

D'un air pareil au vôtre à peu près le figure ;

Et si de tout le jour je vous avais quitté,

Je vous soupçonnerais de cette nouveauté.

- 1<sup>er</sup> temps de la réplique : confirme l'incertitude des faits : « l'on ne sait » tournure impersonnelle + négation. Les faits exacts ne sont pas connus. « Mais » : conj. adv. pour introduire une information essentielle. Le doute demeure : « confus murmure » : rumeur aux fondations fragiles. V. 1127 : exp. contournée dans laquelle le valet suggère une ressemblance entre l'adversaire d'Alcippe et son maître.
- 2<sup>e</sup> temps : Mélange d'irréel du passé et du présent. Cliton admet la vraisemblance de la rumeur, quoiqu'elle soit selon lui erronée : Dorante n'a pas eu matériellement le temps de se battre avec Alcippe, puisque Cliton ne l'a pas laissé seul.

→ Dorante, comme d'habitude, étayera son mensonge sur deux appuis : le premier, un élément factuel, tiré de la réalité : ici, le duel avec Alcippe et la rumeur selon laquelle l'adversaire lui ressemble. Le second, une fine connaissance de la psychologie de l'interlocuteur : il a ici compris que Cliton est curieux, donc crédule. Dorante joue sur le talent qui est le sien à bâtir des discours vraisemblables, et sur le génie de son intelligence, qui lui fait discerner quelles passions émouvoir chez l'interlocuteur.

### DORANTE

Tu ne me quittas point pour entrer chez Lucrèce<sup>2</sup> ? 1130

- Dorante entend lever le doute : Cliton l'a laissé seul assez longtemps pour donner lieu au duel. Forme interro-négative expressive par sa familiarité : pas d'inversion sujet-verbe. Rappel d'une circonstance connue et avérée. Cette circonstance doit emporter l'adhésion de Cliton en levant les obstacles factuels. Dorante s'appuie sur cet événement pour lever tout doute chez le valet.

### CLITON

Ah ! Monsieur, m'auriez-vous joué ce tour d'adresse ?

- Cliton est stupéfait par la nouvelle : lui qui croyait apprendre qqch à son maître se trouve dans la position de celui à qui on va révéler qqch. Formes exclamative + interrogative. Apostrophe expressive. Emploi du conditionnel. Mise en valeur de l'expression métaphorique « tour d'adresse » (qui assimile le duel de Dorante à une sorte de numéro de prestidigitation) par l'emploi d'un démonstratif qui en souligne le caractère exceptionnel.

## II. Le mensonge : la virtuosité de Dorante à l'œuvre — v. 1132-1148

Le mensonge de Dorante consiste à surenchérir sur les nouvelles apportées par Cliton : le fait est vrai – il y a bien eu duel<sup>3</sup> –, mais les circonstances sont inventées. Bien sûr, cela donne plus de piquant à l'anecdote : Dorante ne saurait se satisfaire d'un simple rappel des faits. Il faut qu'il les enjolive par la virtuosité de son verbe.

<sup>2</sup> Acte II, scène 7, v. 719-720.

<sup>3</sup> On comprend la discrétion de Dorante aussi longtemps que les faits n'ont pas été connus : le duel est rigoureusement interdit en France.

<sup>4</sup> Déf. (partielle) Furetière : « se dit aussi des domestiques de quelques Grands Seigneurs, ou des gens de robbe, qui leur servent à faire leurs despêches & leurs

2 temps dans cette tirade : a) 1132-1136 : serment de ne dire que la vérité ; b) récit romancé du duel.

### a) protestations de sincérité – v. 1132-1136

- L'énoncé des faits est restreint aux limites d'un hémistiche, et se réduit à la plus simple expression : « nous nous battîmes hier ». Avant de broder sur ce fond de vérité, Dorante va prendre l'engagement de ne dire que la vérité.
- Raison en est donnée : le serment de n'en pas parler (le duel est interdit). Expression solennelle « faire serment » (Dorante engage sa parole de gentilhomme) + enjambement + négation « ne... jamais... »
- Il gratifie Cliton d'un traitement particulier. Conj. adv. « mais » + antéposition emphatique du COI « à toi » qui permet l'emploi de la forme tonique du pronom « toi » à deux reprises : sincérité = privilège accordé par Dorante à Cliton, en vertu d'une promesse : cf. v. 705-706, dont les v. 1133-34 constituent une reprise comique. Valeur hyperbolique et burlesque de ces expressions de ton précieux à l'adresse d'un valet. Caractère amusant des épithètes laudatives : « unique », « grand », rime associant plus étroitement les termes pompeux « secrétaire<sup>4</sup> » ou « dépositaire ».
- Cette profession de sincérité s'achève sur une déclaration concise et définitive : « je ne célerai rien ». Elle doit mettre Cliton en confiance. La subordonnée circonstancielle de cause qui suit

affaires, qui sont les extraits des procès qu'ils ont à rapporter, & qui les advertissent, quand ils sont en état. On les appelloit autrefois *Clerks* de Conseillers, de M. des Requestes, de Presidens. »

cherche à convaincre Cliton en rappelant que la parole d'un gentilhomme est sacrée.

### **b) Récit romancé du duel – v. 1137-1147**

Le récit est parfaitement mené, et Dorante fait la démonstration de son talent de conteur. Trois temps : bref énoncé des causes de l'incident, puis explication des circonstances du duel et enfin conclusion. Le récit n'est donc pas entièrement mensonger, mais arrange la vérité des événements à partir d'un fait avéré.

- Circonstance générale de l'inimitié qui justifie un duel : emploi d'un CC de temps « depuis cinq ou six mois »... durée suffisante pour expliquer la rancune des deux jeunes hommes et la volonté d'en finir. Imparfait : action envisagée dans sa durée. « Ennemis » : terme disproportionné qui justifie (sans les expliquer) le jusqu'aboutisme de Dorante et d'Alcippe.
- 4 vers suivants : successions de vb au passé simple pour donner la raison de l'aversion entre Dorante et Alcippe. Rapidité du récit : Dorante, en conteur averti, s'en tient à l'enchaînement des faits. Vague des expressions (« nous prîmes querelle », « on ») contribue à la vraisemblance des faits : Cliton n'a pas la possibilité d'interroger les circonstances.
- v. 1139-1140 : explication là encore vraisemblable du secret apporté à l'affaire, et qui étaye dans l'esprit du valet la véracité des faits rapportés par son maître : l'affaire n'était connue que des protagonistes (v. 1139) et Dorante justifie la précipitation des faits : il fallait achever au plus vite (v. 1140).
- 2<sup>e</sup> temps : après le cadre général de la querelle, Dorante en vient aux circonstances particulières de la veille : la rencontre imprévue avec Alcippe. Adv. de temps « hier » en tête de vers

comme transition. Vb « réveille » qui justifie la passion de la vengeance.

- v. 1142 : Cherche à expliquer comment les deux adversaires ont pu se mettre d'accord pour le duel depuis longtemps prévu. Présent de l'indicatif succède au passé simple dans ces vers : vivacité de l'action mise sous les yeux de l'auditeur → hypotypose. Une nouvelle fois, le récit, réduit aux faits les plus saillants, cherche à imposer à Cliton l'idée qu'il est véridique. Dorante sollicite l'imagination en levant les obstacles de l'invraisemblance de la situation.
- 3<sup>e</sup> temps : v. 1143-1147.  
v. 1143 rejoint la réalité. Vitesse de l'enchaînement des faits restituée par succession de 3 verbes d'action et de mouvement. « Je me défais de toi » fait allusion au v. 1129. Dorante donne un sens nouveau à des événements passés.  
La fin du récit est mensongère. Le duel a eu Alcippe pour témoin : le mensonge a encore pour but de justifier la nécessaire discrétion pour un duel interdit. Dorante se donne ensuite le beau rôle et exagère considérablement l'issue du duel. Alors que Philiste a réconcilié les deux jeunes hommes avant que quelque malheur arrive, il invente une fin tragique. Expression imagée « le perçant à jour » pour dire qu'il l'a transpercé de part en part ; « deux coups d'estocade » : habileté mise en valeur par le redoublement des coups mortels et l'emploi d'un terme technique.  
« Je le mets hors d'état d'être jamais malade » : litote sarcastique qui exprime la détermination et la froide rancune dont Dorante se pare.  
Enfin, l'hémistiche final exprime de manière concise et expressive la violence du sort d'Alcippe. Aucune modalisation

(Dorante n'exprime aucune pitié) + valeur suggestive de ce fait rapporté dans le but d'impressionner Cliton.

Récit parfaitement mené : Dorante s'est appuyé sur la réalité en se contentant d'ajouter des circonstances nouvelles et des explications vraisemblables. Le mensonge repose une nouvelle fois sur la virtuosité de Dorante à présenter les choses sous un jour différent.

### III. Ses conséquences : Cliton est persuadé — v. 1148-1151

La fin de la scène, en exhibant un Cliton estomaqué et réduit au silence, a pour buts :

1. de faire la démonstration de la virtuosité de Dorante, qui parvient à convaincre un Cliton pourtant prévenu contre lui ;
  2. de préparer par contraste le comique de la scène suivante où l'ami prétendument mort arrive sur ses deux pieds.
- Cliton n'en croit pas ses oreilles. Il a besoin de reformuler en langage clair ce que le récit de son maître a suggéré de manière pourtant claire : « il est mort ! » Concision + forme exclamative pour signifier l'effet brutal de cette nouvelle à laquelle Cliton ne s'attendait pas. Lui qui pensait apprendre qqch à Dorante est trompé au point d'être stupéfait à la fin de la scène.
  - Dorante ne dément pas : euphémisme qui traduit sa froideur.
  - Cliton achève en montrant qu'il n'a plus rien à dire, si ce n'est un bref éloge funèbre du jeune homme. La pitié du valet est exprimée dans le v. 1148, alors que les qualités d'Alcippe sont résumées dans l'expression élogieuse « honnête homme ».

- Enfin, l'effet comique de la scène suivante est ménagé par l'interruption de sa dernière réplique : Cliton est interrompu par Alcippe lui-même, annonçant dès son entrée en scène sa « joie » et son bonheur.

### Conclusion

- Le public commence à apprécier la virtuosité de Dorante, dont on a pu dire qu'il était moins un menteur qu'un « hâbleur ». Il fait de nouveau la preuve de son talent à raconter et à réordonner la réalité en vue d'une mystification.
- Corneille fait également la démonstration d'un talent consommé dans la fabrication du comique : l'arrivée d'Alcippe repousse à plus tard l'explication entre Dorante et Cliton. Cette explication, d'ailleurs, donnera lieu à de nouveaux mensonges, plus extravagants encore que les précédents, auxquels Cliton se laissera prendre malgré tout : « Vous savez donc l'hébreu ! »

# ***La Suite du Menteur, I, 3***

## **Introduction**

Présentation générale : *Le Menteur* / *La Suite du Menteur*

Situation de l'extrait : contextualiser en s'appuyant sur les deux premières scènes et le début de la scène 3.

Projet de lecture : Comment la dialogue permet-il à Corneille, grâce à la mise en abyme, d'évoquer le succès de la représentation du *Menteur* à Paris ?

## **I. Dorante, une célébrité à Paris (v.1 à 6)**

### **1) À l'origine de sa célébrité : sa très mauvaise réputation**

Cliton apprend à Dorante qu'il a désormais très mauvaise réputation en deux temps (cf « conteur de nouvelles » dans *Le Menteur*)

➔ 1<sup>er</sup> temps, il passe par l'image (1<sup>ère</sup> réplique)

« Il est plus décrié que de la fausse monnaie »

- Pronom personnel « Il » désigne le nom de Dorante, évoqué dans la réplique précédente mais également dans la suivante.
- Sa mauvaise réputation est mise en avant par l'adjectif « décrié » (cf préfixe négatif : décrier = détruire par des paroles le crédit de quelqu'un, discréditer quelqu'un, lui ôter la réputation et l'estime)
- En comparant le nom de Dorante à la « fausse monnaie », Cliton :
  - passe par l'image pour qu'il se représente la situation
  - insiste sur sa mauvaise réputation grâce au comparatif de supériorité.  
⇒ L'image est très efficace.
- L'image utilisée par Cliton est si claire qu'elle étonne Dorante. L'étonnement de ce dernier est représenté par une réplique lapidaire.
  - Phrase nominale
  - La phrase interrogative rebondit sur les propos de Cliton « Mon nom ? »  
⇒ Dorante est sans voix.

➔ 2<sup>ème</sup> temps, il confirme cette mauvaise réputation de manière plus directe

- À la question de Dorante, il répond par l'adverbe d'affirmation « Oui »
- L'enjambement aux vers 2 et 3 permet de dévoiler l'étendue de sa réputation : CCLieu « dans Paris » + « en langage commun » (adjectif qualificatif qui indique qu'il appartient désormais au lexique parisien)
- Dorante est connu pour son trait de caractère :
  - La conjonction de coordination « et » associe la personne à un caractère « Dorante et le Menteur »
  - L'article défini « le » transforme le nom « menteur » en nom générique, tout comme la majuscule. Dorante incarne ainsi un type.

- Le CCTemps « à présent » souligne que cette association est récente « à présent ce n'est qu'un »

## 2) C'est cette très mauvaise réputation qui le transforme néanmoins en héros de comédie

- ➔ Cliton apprend ensuite à Dorante que sa réputation contribue à son succès
- Conjonction de coordination « Et » en tête de vers exprime un lien de cause/conséquence
- Alors que Dorante est en prison, Cliton évoque une situation plus resplendissante à Paris en employant le présent d'énonciation « possédez ».
- Référence au héros cornélien dans l'hémistiche « ce haut degré de gloire » => Paradoxe. Ses agissements condamnables l'ont rendu célèbre.
- ➔ Sa célébrité est telle qu'il est devenu un personnage
- CCConséquence « Qu'en une comédie on a mis votre histoire ». Cette subordonnée entraîne une confusion entre la fiction et la réalité. Mise en abyme.
  - Le genre de la comédie renvoie à la réalité (la pièce *Le Menteur* est bien une comédie),
  - alors que l'histoire de Dorante correspond à la fiction puisqu'elle fait écho à l'intrigue du *Menteur*.
- Cette nouvelle suscite à nouveau l'étonnement de Dorante (même réaction que dans sa réplique précédente)
  - Phrase nominale
  - La phrase interrogative rebondit sur les propos de Cliton « Une comédie ? »
    - ⇒ Dorante est sans voix. Personnage qui semble avoir évolué depuis *Le Menteur*. En effet il ne semble pas prêt à rebondir sur les faits avancés par Cliton pour inventer un mensonge, comme c'était le cas dans la pièce *Le Menteur*. Il laisse la parole à Cliton.

## II. Cliton, un spectateur averti, capable de juger avec acuité les personnages de la pièce. (v.6 à 24)

### 1) Cliton partage avec Dorante sa réaction de spectateur

- ➔ Verbe de perception « voyant » v.7 qui renvoie à la position de spectateur de Cliton.
- ➔ Réaction élogieuse :
  - Elle est soulignée par le rythme du vers 6 : le 2<sup>ème</sup> hémistiche du vers 6 fait suite au 1<sup>er</sup> prononcé par Dorante comme l'indique la présence de la conjonction de coordination « Et » en tête de réplique => enthousiasme du spectateur.
  - Enthousiasme qui trouve son origine dans l'illusion de réel qui se dégage de la comédie :
    - L'adverbe « naïvement » encadré par la locution conjonctive « si...que » montre bien que l'illusion théâtrale a subjugué Cliton.
    - Cette illusion est confirmée dans le CCConséquence au travers du verbe « j'ai cru » et du nom « enchantement » => la magie du spectacle a opéré sur Cliton qui s'est laissé prendre au jeu de l'illusion théâtrale.

### 2) Cliton commente ensuite les personnages de la pièce (v.8 à 24)

➔ Dorante, l'acteur principal (v.8 à 11)

- Utilisation de l'indéfini « On » qui désigne tous les spectateurs + à nouveau le verbe de perception « voit »
- Cliton confirme ce qu'il vient de dire : le personnage ressemble à l'original aussi bien physiquement :
  - Antonomase « un Dorante » suivie du CCMoyen « avec votre visage » qui renvoie au masque de l'acteur
  - Au v.9, en utilisant à nouveau le pronom indéfini « On », Cliton invite à rapprocher les propositions « On y voit » // « On le prendrait » (les pronoms « y » et « le » renvoient au spectacle + passage du présent au conditionnel qui souligne à nouveau l'illusion théâtrale)
  - Illusion théâtrale justifiée par l'enjambement « il a votre air, votre âge / Vos yeux, votre action, votre maigre embonpoint » qui énumère tous les traits de ressemblance.
- que moralement
  - Dernier élément de ressemblance marqué par la conjonction de coordination « Et »
  - Verbe d'état « paraît » qui renvoie toujours au masque
  - La comparaison « comme vous adroit au dernier point » permet à Cliton de rapprocher à nouveau la copie, l'acteur de l'original, Dorante. L'adjectif « adroit » est à rapprocher ici de la qualité de l'acteur qui représente le caractère du menteur.

➔ Il commente ensuite le jeu de l'acteur que joue Cliton (v.12 à 21)

- Il s'agit toujours bien de la comédie :
  - « l'événement » : périphrase qui rappelle le succès de la pièce.
  - les déterminants qui accompagnent la rime « la peinture » / « ma figure » signalent que Cliton prend lui-même part au spectacle.
  - Les synonymes « portrait » et « figure » renvoient ici à deux réalités différentes : le « portrait » de Dorante correspond au personnage central de la pièce qui donne naissance à la comédie de caractère alors que le terme « figure » correspond à une place secondaire => asymétrie de la relation maître/valet également.
  - Quant au verbe « produit », il connote également la représentation théâtrale.
- Cliton devient ensuite le porte-parole de Corneille. La tirade de Cliton lui permet en effet de louer Jodelet, véritable acteur qui au XVII<sup>e</sup> a effectivement obtenu un grand succès en jouant Cliton :
  - La périphrase « Le héros de la farce » montre que l'acteur qui joue Cliton détrône finalement celui qui joue Dorante (il n'a d'ailleurs pas été nommé).
  - L'enjambement « un certain Jodelet / Fait marcher après vous votre digne valet » souligne l'intelligence du jeu d'acteur de Jodelet. Si Cliton considère que Jodelet en fait « le héros de la farce », ce dernier est capable, dans son jeu, de garder sa place de valet pour ne pas accaparer l'attention du public au détriment de celui qui doit en bénéficier.
  - Cliton témoigne d'une autre qualité de Jodelet. En jouant, il devient le personnage qu'il incarne : v.16 « Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole » et v.18 « C'est l'original même, il vaut ce que je vaudrais ». Le polyptote insiste ici sur les qualités de Jodelet.



- Dans les trois vers suivants, Cliton décrédibilise toute personne qui tenterait de prendre la place de Jodelet par :
  - Mépris à l'égard des autres acteurs qui sont désignés par les indéfinis « quelque autre » et « tout autre »
  - La répétition de l'adjectif « faux » et « fausse » annonce le résultat vain de la tentative.
- ⇒ Trois vers qui renforcent l'éloge de Jodelet.
- ➔ Cliton évoque enfin les autres acteurs de manière très succincte (v.22 à 24)
  - 1 vers pour Clarice et Lucrèce
  - 1 vers pour Philiste et Alcippe
  - 1 vers consacré à Géronte : la périphrase « Votre feu père » contribue à l'exposition de la pièce.

### III. La curiosité croissante de Dorante (v.25 à la fin)

#### 1) L'intérêt de Dorante

- ➔ Réaction positive.
  - 1<sup>er</sup> hémistiche introduit l'avis positif de Dorante qui se fie à ce que vient de lui dire Cliton, comme l'indique le modalisateur « doit être »
  - Enthousiasme marqué également par la polysynthète « et plaisante et fantasque »
- ➔ Dorante continue à faire preuve de curiosité. Il pose à nouveau une question, toujours sous forme de phrase nominale.
- ➔ Cliton lui répond rapidement
  - GN « Votre nom de guerre » fait écho au « haut degré de gloire » acquis par Dorante.
  - « Le menteur » renforce la mise en abyme en faisant explicitement écho à la pièce écrite et représentée pour la 1<sup>ère</sup> fois à Paris en 1644.

#### 2) Sa soif de détails

- ➔ Réponse brève de Cliton qui suscite un peu plus la curiosité de Dorante.
- ➔ Deux questions : « Les vers en sont-ils bons ? fait-on cas de l'auteur ? »
- ➔ Réponse de Cliton, porte-parole de Corneille. Le dramaturge prend donc quelques précautions, à une époque où l'honnête homme aspire à l'humilité :
  - A la 1<sup>ère</sup> question, il répond en utilisant un système concessif « La pièce est réussie, quoique faible de style »
  - Pour répondre à la 2<sup>ème</sup> question, plutôt que de parler de l'auteur directement, il évoque les répercussions de la pièce :
    - Pièce qui a un effet sur tout Paris : « la ville » + « en tous quartiers »
    - qui a permis de créer « un nouveau proverbe » => « On dit quand quelqu'un ment, qu'il revient de Poitiers »

Conclusion : Plaisir de Corneille, complice du spectateur grâce à la mise en abyme. Évoquer également la nouvelle image de Dorante qui semble avoir changé. Il écoute désormais ses interlocuteurs, ce qui annonce un changement de comportement (ouverture sur la suite de la pièce)

## Introduction

À la suite de Montaigne (notamment *Essais* II, 12 et III, 8), Pascal prend l'imagination pour cible. Il accuse celle qu'il appelle plus haut dans ce fragment 78 « maîtresse d'erreur et de fausseté » d'égarer les hommes en revêtant la réalité d'atours ou de voiles qui n'ont aucune autre existence que celle qu'elle veut bien leur donner. Face à elle, la raison ne peut rien : « La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses. [...] Qui ne sait que la vue des chats, des rats, l'écrasement d'un charbon, etc. emportent la raison hors des gonds ? » Toutefois, dans cette condamnation sans appel de l'imagination, Pascal va plus loin que Montaigne en lui reconnaissant une nécessité liée à la faiblesse de la condition humaine. En effet, si l'imagination nous fait prendre des illusions pour la réalité, Pascal admet son utilité sociale : c'est par elle que l'on accorde des honneurs et des respects à des hommes ou des institutions qui, si elle ne jouait pas ce rôle, apparaîtraient pour ce qu'ils sont : des vanités et des impostures. Ainsi, l'imagination est une condition nécessaire à la comédie sociale, à ses acteurs et à ses institutions, lesquels disparaîtraient sans elle, entraînant un mal social plus grand que celui que fait courir l'imagination. Dans l'extrait qui nous intéresse ici, l'auteur oppose la puissance imaginaire des magistrats et des médecins à la réalité de la force. Contrairement à la justice ou à la médecine, qui sont deux illusions sans consistance ni fondement assuré, la force, elle, est indubitable : elle s'impose sans avoir besoin de recourir à l'imagination. La force est une réalité tangible et immédiate à la perception. Ainsi, dans cet extrait, Pascal oppose radicalement les puissances trompeuses et vaines à la force, dont la réalité ne peut être niée. Il commence ainsi par faire un portrait satirique des juges et des médecins (l. 1-9), avant de le confronter au tableau de la force (l. 10-17) et de conclure brièvement (l. 18-20)

### L. 1-9 – PORTRAIT SATIRIQUE DES JUGES ET DES MEDECINS

Pascal commence par un portrait satirique de deux institutions dans lesquelles il juge que l'imagination joue un rôle considérable. En effet, il admet avec Montaigne d'une part que la justice est introuvable à cause de la faiblesse de la raison à démêler le vrai du faux et à donner une définition universelle de ce qu'on entend par « justice » ; d'autre part que la médecine est une tromperie dans la mesure où les médecins ne savent pas mieux que nous soigner et encore moins guérir les maladies. Ce sont toutefois deux institutions socialement utiles dans la mesure où il faut bien que les torts soient redressés et les fautes punies (même si c'est sur des bases contestables), et que les hommes rassurés dans le cours de leur vie par l'idée que la maladie peut être traitée par la médecine.

#### a. Les magistrats

Des magistrats, il fait une peinture satirique en reprenant d'abord l'idée que ces hommes sont conscients de la vanité de leur pouvoir et que c'est en toute conscience

qu'ils agissent de la sorte. L'adverbe « bien » souligne ainsi l'aspect achevé du passé composé dans le verbe « [connaître] ». De même, l'énumération qui suit met en relief l'effort qu'ils ont mis à s'entourer d'un appareil de justice de nature à impressionner le justiciable. On relève un lexique de la grandeur dans des expressions comme « les palais où ils jugent », « les fleurs de lys », symbole du pouvoir royal dont les juges sont investis, les « robes rouges » ou « leurs hermines » s'opposent comiquement à leur assimilation à des « chats fourrés », syntagme dans lequel le verbe « s'emmailotent » souligne avec esprit les nombreuses couches de tissu et de fourrure que rend nécessaire un tel déguisement. Si bien que l'expression qui clôt la phrase et résume ce qui précède par l'emploi successif de l'indéfini « tout » associé au démonstratif « cet » à valeur laudative, « tout cet appareil auguste », résonne comme un propos ironique, qui souligne avec plus de piquant la vanité d'un pouvoir qui a besoin de tels accessoires pour impressionner le justiciable et ainsi se rendre crédible, comme en témoigne l'emploi de l'adverbe intensif « *fort* nécessaire ».

#### **b. Médecins et docteurs**

Avec les médecins et ceux que Pascal désigne sous le titre de « docteurs », catégorie qui doit recouvrir tous ceux qui sortent diplômés de l'université (peut-être des théologiens ?) et se targuent d'une science qu'il juge vaine. La proposition subordonnée circonstancielle de condition a valeur d'irréel et elle oppose l'imparfait de l'indicatif, qui inscrit le procès du verbe dans l'irréel du présent, au conditionnel passé dans la principale, « n'auraient dupé », qui souligne le caractère invétéré de la tromperie dont il est question. Le verbe « [duper] » lui-même insiste sur la duplicité des médecins et des docteurs. Par ailleurs, la médiocrité de leur science se distingue d'abord à travers le médiocre appareil de leur gloire. En effet, l'accumulation de leurs attributs dessine de ces personnages un portrait comique féroce et satirique : aux « soutanes » (= robes), « mules », « bonnets carrés » s'ajoutent les « robes trop amples de quatre parties » (= 4 fois trop grandes), qui achève le portrait sur une note bouffonne. L'ironie de l'auteur se fait sentir dans l'expression antiphrastique « montre si authentique », terminant ainsi le portrait par une remarque amusante.

#### **c. Conclusion partielle**

Après ces portraits satiriques vient le temps de l'explication. La preuve du propos est d'abord rendue dans une phrase opposant les propositions circonstancielle de condition à la principale. L'irréel du présent souligne le caractère vain des sciences et des attributs des personnages mis en scène, en associant à la condition les adjectifs « véritable » et « vrai ». Aux termes « justice » et « art de guérir » s'opposent en outre comiquement les « bonnets carrés », attributs qui reprennent les précédents en les assimilant tous à un couvre-chef ridicule. De même, dans la phrase suivante, le terme « majesté des sciences » est immédiatement contredit par l'emploi du conditionnel « serait » qui en montre la fragilité. Enfin, Pascal conclut en qualifiant cette fois les « sciences » d'« imaginaires », racine qu'on retrouve plus loin dans le terme

« imagination » et qui prend le sens d' « inexistantes ». La nécessité qui s'impose aux magistrats et autres docteurs est soulignée par le lien de cause à effet entre le participe à valeur causale « n'ayant » et le verbe d'obligation « il faut ». La négation restrictive « [ne]... que... » met en exergue la fragilité du prestige des magistrats ou des médecins. Leur champ d'intervention n'est en effet pas la justice ou la médecine, mais l'imagination de ceux qui ont affaire à eux. À l'inanité de ces concepts (justice, guérison...) s'oppose la paradoxale réalité des pouvoirs de l'imagination, laquelle s'exprime dans la locution adverbiale « en effet », au sens de *réellement, dans les faits*. Ils sont donc peints comme des praticiens chevronnés de la crédulité de leurs semblables.

Ainsi, ce portrait satirique d'emplois censés impressionner par l'étendue des connaissances ou des pouvoirs de ceux qui les exercent révèle qu'ils ne sont que des dispositifs visant à frapper l'imagination pour mieux imposer une légitimité introuvable.

#### **L. 10-17 – TABLEAU DE LA FORCE**

À la vanité des « sciences imaginaires », qui ne peuvent s'imposer que par la duperie, Pascal oppose la réalité de la force, laquelle s'impose sans contredit : son pouvoir est en effet indéniable et n'a donc pas besoin des illusions produites par l'imagination.

##### **a. Transition**

Le caractère particulier et unique de la force est immédiatement mis en avant par l'asyndète de cette première phrase avec ce qui précède. Il est aussi souligné par le recours à l'épithète « seuls ». Les « gens de guerre » se distinguent radicalement des professions décrites précédemment. Le terme « déguisé » jette une lumière crue sur les différents moyens employés par les métiers décrits un peu avant. De même, le comparatif de supériorité « plus essentielle » dans la proposition circonstancielle de cause, les place au-dessus du reste des mortels. On notera que le terme « en effet » est repris de la phrase conclusive du dernier paragraphe et met en relief la nature particulière des soldats. Enfin, l'opposition est martelée une dernière fois dans une ultime phrase, reposant sur deux propositions indépendantes juxtaposées, la seconde étant elliptique du verbe, ce qui a pour conséquence de renforcer l'opposition entre les syntagmes « par la force », d'une part, et « par grimace », d'autre part. Ce dernier terme jette par contraste un nouveau jour sur les accessoires auxquels ont recours les magistrats et autres docteurs.

## **b. La force du roi**

Le roi est, de tous les acteurs de la comédie sociale, celui dont la légitimité est la plus manifeste. En effet, sa puissance n'a pas besoin de recourir à des artifices qui confinent au ridicule – comme des accessoires vestimentaires – pour une seule et bonne raison : il est le détenteur unique de la force. Cette disposition fait de lui le personnage social le plus authentique, celui dont l'apparence est la plus conforme à la réalité : il est celui qui détient la force et peut l'exercer. Or la force n'a pas besoin de l'imagination, comme la justice ou la médecine, elle s'éprouve naturellement, instinctivement.

Le pluriel du possessif « nos rois » donne au fait décrit par Pascal une plus grande épaisseur historique, et donc une plus grande force argumentative. Le terme « déguisement », quant à lui, associé à la négation « [ne]... pas », place le roi du côté des gens de guerre, qui n'étaient pas eux non plus « déguisés de la sorte » : cela fait du roi un être à part des autres. Le lexique de la mascarade se lit encore dans la phrase suivante, à travers des termes comme « masqués », « habits extraordinaires » (à entendre au sens propre : qui sortent de l'ordinaire), « paraître ». La force du roi s'incarne dans les soldats armés dont il peut s'entourer et dont le lexique sature la suite du texte : « gardes », « haliebardes », « troupes armées », « mains », « forces », « trompettes », « tambours », « légions »... L'effet de ces hommes en armes, indubitable, est souligné par le superlatif « les plus fermes » après le verbe « trembler ». La longueur de la phrase, qui repose sur l'emploi d'un rythme ternaire dont chacun des termes est associé à une proposition relative, donne du relief et de l'ampleur à l'effet que produisent les gens de guerre qui entourent le roi. À cette phrase étendue s'oppose les deux courtes propositions indépendantes qui la suivent et énoncent la différence radicale que l'auteur identifie entre le pouvoir imaginaire des uns et le pouvoir réel de l'autre ; différence soulignée par l'emploi de l'adverbe « seulement », qui renforce cette opposition.

Enfin, Pascal achève par une phrase à l'allure de sentence, qui frappe le lecteur en déplaçant brutalement la scène en Orient, grâce à l'emploi de termes évocateurs comme « Grand Seigneur », « superbe sérail » ou « janissaires ». La très faible probabilité pour être capable de considérer comme n'importe quel autre homme le Sultan est d'ailleurs mis en relief par le recours au conditionnel « il faudrait » et à l'adverbe d'intensité « bien épurée », procédés qui rendent palpable la nature improbable d'un tel événement.

Le roi est donc de tous les rôles du théâtre du monde le seul qui soit authentique, au sens où chez lui le fond et la forme se rejoignent dans une unité sans discordance ni déchirure : la force est ce qu'elle semble être ; avec elle, raison et imagination concordent à nouveau. C'est ainsi que Pascal peut faire coïncider les deux dans la phrase : « Il faudrait avoir une raison bien épurée pour... » C'est que, avec la force, l'imagination n'a pas à être corrigée par la raison.

## **L. 18-20 – BREVE CONCLUSION**

La conclusion du propos, par sa brièveté, gagne en efficacité argumentative. La locution verbale introductive, qui associe au verbe « [pouvoir] » la négation et l'adverbe « seulement », tend à mettre en évidence la misère de l'homme : elle insiste sur la quasi impossibilité pour lui d'échapper à un trait moral qui l'identifie et le définit. Lutter contre les conséquences de l'imagination ressemble à une ascèse redoutable. De même, les termes « soutane » et « bonnet » s'oppose de manière comique à « avocat » et à « suffisance », pointant ainsi du doigt les fruits étranges produits par l'imagination. Autrement dit, on ne saurait faire confiance à un avocat s'il n'était pas revêtu d'une soutane ou coiffé d'un bonnet. Les dernières deux phrases sont elles aussi d'une concision incisive. « L'imagination dispose de tout » frappe par son côté lapidaire, usant du présent de vérité générale et du pronom indéfini « tout » qui lui confère un tour sentencieux, solennel. La suite est plus frappante encore : le rythme ternaire qui associe « la beauté, la justice et le bonheur » en en faisant le complément d'objet du verbe « [faire] » définit ces termes, dans une proposition relative, comme « le tout du monde », c'est-à-dire le souverain bien. Or, tout cela n'est que la conséquence aléatoire de l'imagination. Pour le dire autrement, ce que l'homme recherche avec frénésie n'est peut-être que le fruit de l'imagination, c'est-à-dire le produit d'une conception erronée des réalités du monde.

## **Conclusion**

Dans ce fragment célèbre, Pascal s'inspire de Montaigne et le dépasse. Il reprend, certes, son analyse de l'imagination, assez ordinaire dans le fond, mais c'est pour l'associer de manière originale à la force, seule des réalités qui ne soit pas trompeuse. Et le reste ? En pleine époque baroque, Pascal entend révéler les tromperies et les duperies du trompe-l'œil moral que constitue la comédie sociale : il n'y a pas plus de justice au monde que de science médicale authentique. La seule réalité sur laquelle l'homme ne puisse se fourvoyer, quoi qu'il en ait, est la force dont il sent bien et sans concept qu'elle peut le broyer et le détruire.

# Zénobie, ou le portrait de la reine dispendieuse

## Pour introduire...

Dans le chapitre « Des Biens de fortune », il est question des hommes d'argent, de plus en plus puissants à l'époque de La Bruyère. La remarque 78 de ce chapitre, ajoutée dans la 7<sup>ème</sup> édition (1692), est consacrée au portrait de Zénobie, celle qui fut la célèbre reine de Palmyre. Cette ville, longtemps enfouie sous les sables, a été redécouverte en 1691. L'actualité permet ainsi à La Bruyère de mettre en parallèle l'Antiquité, chère aux Anciens, et la société de Cour.

Projet de lecture : En quoi le portrait de Zénobie est-il l'occasion pour La Bruyère de souligner la vanité du luxe et l'inconstance des « biens de fortune » ?

## I. La grandeur de Zénobie (L.1 à 3)

Dès le début, La Bruyère ménage très habilement la curiosité du lecteur, aussi bien au niveau du contenu que de la forme.

➔ Au niveau du contenu, **il s'agit d'un portrait / discours**

- La Bruyère s'adresse à son personnage, au moyen de l'apostrophe « Zénobie » et des marques de 2<sup>ème</sup> personne du pluriel (adjectif possessif « vos » et pronom personnel « vous »). Déférence à l'égard de son personnage.
- Le portrait joue sur la *capatatio benevolentiae*. Les informations données sur Zénobie sont elliptiques. Le nom propre Zénobie + les GN « votre empire », « la mort du roi votre époux » ainsi que le CCd'opposition « contre une nation puissante » font référence à la reine de Palmyre qui soutint, après l'assassinat de son mari, une guerre de cinq ans contre les Romains (267-272).

➔ La forme, quant à elle, rappelle bien celle du **discours**. Le rythme volontairement oratoire et pompeux.

- La première phrase du texte correspond en effet à une période  
« Ni les troubles, Zénobie, qui agitent votre empire, ni la guerre que vous soutenez virilement contre une nation puissante depuis la mort du roi votre époux, ne diminuent rien de votre magnificence. »
  - La 1<sup>ère</sup> partie de la phrase prend la forme d'un **tétramètre** (vers composé de quatre groupes rythmiques égaux) parfaitement scandé.
  - La **2<sup>ème</sup> partie** de la phrase, plus ample, étaye solidement la 1<sup>ère</sup>.
  - Enfin la période se clôt sur **une proposition principale** assez brève, mais qui grâce à l'e muet semble se prolonger avec une lente douceur.
- Tout concourt à donner à ce début l'allure calme et lente d'un morceau d'éloquence à la gloire de la reine de Palmyre :
  - Le parallélisme des constructions « ni les troubles... ni la guerre ; qui agitent... que vous soutenez »
  - ainsi que l'ordonnance des compléments disposés d'après leur longueur : « virilement » - « contre une nation puissante » - « depuis la mort du roi votre époux »
  - enfin la solennité de la périphrase « une nation puissante » et de l'apposition « votre époux »
- Cette première phrase prend cependant l'allure d'un éloge paradoxal :

- le lexique utilisé au début du portrait témoigne de la situation instable dans laquelle se trouve Zénobie. Il est ainsi question de « troubles », de « guerre » + verbe « s'agite »
- de l'autre, la présence de la double négation « ni...ni » affirme à la fois la puissance rassurante et durable de la reine et semble porteuse d'un germe néfaste, comme si déjà cette puissance était effectivement minée par les troubles, la guerre et le veuvage...
- La puissance de la reine est soulignée par l'adverbe « virilement » qui prête à Zénobie des qualités généralement attribuées aux hommes (cf étymologie : *vir* « homme »). Le CCTemps « depuis la mort du roi votre époux » indique qu'elle a su, avec succès, se substituer à lui. L'hyperbole « magnificence » et les GN « votre empire » et « une nation puissante » qui soulignent, quant à eux, la grandeur de la reine de Palmyre.

⇒ La Bruyère fait figure, dans cette remarque, d'orateur qui cherche à séduire son lecteur.

## II. Le symbole matériel de la grandeur de Zénobie (L.3 à 17)

Les deux phrases suivantes nous font connaître l'agrément du site où s'élèvera le palais de la reine, symbole matériel de sa grandeur.

➔ **La description** se caractérise :

- par les épithètes « superbe », « sain », « tempéré », « riante », « belle »
- les désignations géographiques sont très générales : « Euphrate », « Syrie » (cf berceau de l'humanité)
- les allusions antiques : « bois sacré, dieux qui habitent quelquefois la terre »
- le mouvement poétique des propositions savamment balancées et d'un rythme chantant : « un bois sacré l'ombrage du côté du couchant »

⇒ C'est un endroit paradisiaque qui a tout du *locus amoenus* qui nous est présenté.

➔ Vient ensuite la description de l'activité des hommes. L'édifice se construit sous nos yeux (cf présent de l'indicatif) :

- Le nombre des ouvriers et l'admiration des voyageurs témoignent de son importance et de sa magnificence
- Au rythme lent et solennel du début succède pour un moment un rythme vif et saccadé
  - (accumulation de subordonnées relatives organisées autour d'un pronom relatif suivi d'un simple verbe comme pour mimer ce qui se passe), qui donne la sensation d'une activité fébrile : « qui taillent et qui coupent, qui vont et qui viennent, qui roulent ou qui charrient » (série d'allitérations en [k] qui miment cette activité + répétition du [i] qui donne une unité à cette activité, tout est au service de la construction de l'édifice)
  - Tous les verbes sont des verbes de mouvement : grande activité de tous les artisans, et les matières citées sont des matières précieuses
- Les détails réalistes, rares dans cette remarque, font leur apparition avec l'évocation des « grues » et des « machines » qui « gémissent dans l'air »
- Puis de nouveau la phrase s'étire dans une ample période oratoire (l.9 à 12), chargée de compléments, de mots généraux ou abstraits (« splendeur »), comme si la nature était violentée (cf le léger déséquilibre introduit par le complément trop vaguement relié au reste de la phrase « et dans cette splendeur... » : ce n'est pas l'apogée du classicisme mais sa dégénérescence, en un luxe trop tapageur, en une écriture trop sophistiquée ! et terminée par une apposition pleine de solennité : « vous et les princes vos enfants » (l.12)



➔ **L'édifice** est, à partir de la ligne 12, debout. Il ne s'agit plus que de **le parachever**.

Au cours d'une longue période savamment graduée, l'auteur prodigue d'abord à Zénobie de pressants conseils :

- L'idée générale « n'y épargnez rien » est lancée en tête. (négation « n'y » qui fait écho à la double négation du début)
- La double négation laisse ensuite place à l'affirmation « Employez-y » et l'apostrophe « grande reine » prend ici un sens ironique.
- L'idée générale est précisée par l'allitération entre « or » et « art » qui résume les deux conditions nécessaires pour donner au palais toute la splendeur désirable ; elle est nuancée dans les deux phrases suivantes, qui fortifient en nous l'impression de perfection dans les moindres détails et qui bercent l'oreille par leur balancement harmonieux au moyen de la conjonction de coordination « et » : « les Phidias et les Zeuxis..., sur vos plafonds et sur vos lambris..., de vastes et délicieux jardins ». Les lieux sont ainsi décrits comme des surfaces où s'inscrivent des « caractères » - signes peints par des artistes (cf plafonds, lambris, jardins + le verbe « tracer »).
- puis, en une ligne, l'auteur ramasse l'essentiel de toute la première partie : « épuisez vos trésors et votre industrie sur cet ouvrage incomparable » (les deux mots « trésors » et « industrie » reprenant « or » et « art »). Le style se fait ainsi aussi luxueux que le palais (cf jeu sur les sonorités + hyperboles) il évoque une seconde fois le grand nom de Zénobie (l.17). L'enchantement devient même sacrilège. Il témoigne de la volonté d'égaliser les dieux, il dépasse la mesure humaine (cf présence de Zénobie sous l'aspect des allitérations en [ch]et en « employez-y », « Zeuxis », « tracez-y », « vastes et vos trésors », « enchantement »).

⇒ C'est l'hybris qui est mis en avant.

### **III. La chute de Zénobie (L.17 à la fin)**

- ➔ La Bruyère fait une pause calculée après le GN « la dernière main » (mis entre virgules), avant d'introduire une idée inattendue : l'arrivée du « pâtre » (changement de sonorité : le son [i] laisse place au son [a], déjà amenée par le GN « ouvrage incomparable ». Il est désormais question du rachat du palais par le pâtre.
- ➔ Il nous présente alors avec ironie « un pâtre », qui, s'étant enrichi grâce à Zénobie et sans doute à ses dépens dans la perception de « péages, achètera un jour à deniers comptants cette royale demeure », tel l'humble bourgeois Dupin qui, devenu fermier général, acquit la maison royale de Chenonceaux, ou Gourville qui acheta le château de Saint-Maur.
- ➔ Le caractère omniscient du locuteur transforme tout le texte en un discours ironique puisque le locuteur sait (cf futur antérieur « aurez mis » + futur « achètera ») comment va finir Zénobie et surtout qui sera l'heureux jouisseur de ce palais construit avec tant de faste.
- ➔ Cette fastueuse demeure, le pâtre veut « l'embellir et la rendre plus digne de lui et de sa fortune » (cf CCBUT). Cette chute brusque donne la sensation d'un écroulement face à l'avidité et au luxe insolent des parvenus (cf les PTS)

**Conclusion** : Double intérêt de cette remarque, historique et artistique. Elle apparaît d'abord comme une attaque dirigée par La Bruyère contre la noblesse et surtout contre ces financiers parvenus. Mais le prix de ce portrait tient surtout à la virtuosité de l'auteur : il n'est pas un détail qui ne soit voulu et qui ne contribue à l'impression d'ensemble ; l'arrangement des mots et les ressources musicales de la langue sont très adroitement utilisés.

# La promenade publique à Paris, une « comédie sociale »

L'homme en représentation : un théâtre des vanités. Métaphore théâtrale « de la ville » et « de la cour » plus particulièrement nombreuses et significatives dans ces deux chapitres.

Rappel INCIPIT (article *La Littérature française de A à Z*, p.212-213)

## I. La promenade publique à Paris (remarque 1)

### → Présentation du thème liminaire (L.1 à 3)

- Le thème de la promenade publique est présenté au moyen : **(présentation du thème)**
  - o du verbe pronominal « se donner ». La Bruyère joue sur les deux sens du verbe :
    - se donner RDV : « L'on se donne... comme un rendez-vous public » (la conjonction « comme » atténue ce premier sens)
    - se donner en spectacle : promenade, comme lieu de représentation (cf écho 3<sup>ème</sup> remarque)
  - o du GN « un rendez-vous public »
- Le thème de la promenade publique s'inscrit dans : **(présentation du cadre spatio-temporel)**
  - o L'espace de la « ville », comme le souligne le titre du chapitre. Le terme générique « ville » est immédiatement précisé. Toutes les références topographiques renvoient à Paris.
    - Le CCLieu « à Paris » désigne le nom de la ville dont il sera question dans ce chapitre.
    - Le CCLieu « au Cours et aux Tuileries » renvoie au quartier des Champs-Élysées et du Louvre, quartier mondain par excellence. Il ne sera donc pas question de tous les parisiens dans ce chapitre mais d'une coterie, celle de la riche bourgeoisie parisienne.
  - o Mais aussi dans l'espace-temps. Les indices temporels « fort exact » et « Tous les soirs » renvoient à une habitude, à un moment ritualisé. L'adverbe « fort » et l'adjectif « exact » rappellent la mécanique de l'horloge (cf Descartes).
- Les protagonistes et le but de la promenade sont eux aussi présentés : **(présentation des personnages et de la fonction de la promenade)**
  - o L'utilisation du pronom indéfini « on » désindividualise les protagonistes qui deviennent des machines.
  - o Les CCBut « pour se regarder au visage et se désapprouver les uns les autres » introduisent la thématique du regard, très importante dans ces trois remarques.
    - Les verbes pronominaux indiquent qu'à Paris, les parisiens se rencontrent pour se regarder les uns les autres réciproquement.
    - Le but de la rencontre n'est donc pas la conversation, comme l'indique le GP « sans se parler » à ligne 1, mais la vue.

⇒ Tableau d'une société qui se fait continûment spectacle elle-même pour elle-même, où chacun est à la fois spectacle et spectateur ou spectateur ou spectacle.

### → Un monde interdépendant (L.4-5)

- Dans le 2<sup>ème</sup> paragraphe de la remarque 1, la négation « L'on ne peut se passer de ce même monde » renvoie à nouveau à la mécanique de la machine.
  - o Chaque élément est nécessaire au bon fonctionnement de celle-ci.
  - o Ici le GN « ce monde » désigne à nouveau la coterie. Ironie, regard critique de La Bruyère par l'utilisation de l'adjectif démonstratif « ce ». C'est l'observateur qui s'exprime.
- Quant aux deux subordonnées relatives « que l'on n'aime point et dont on se moque » qui ont pour antécédent « monde », elles font écho au verbe « se désapprouver » (L.3). Les parisiens se regardent pour se critiquer.

### → L'objet regardé (L.6-9)

- Le 3<sup>ème</sup> paragraphe est un ajout.
  - Comme dans les deux paragraphes précédents, l'utilisation du verbe pronominal introduit l'ajout et signale une fois de plus l'interdépendance des individus, signalée également par l'adverbe « réciproquement ». Ils forment un tout.
  - Le « rendez-vous public » de la ligne 1 est bien « une promenade publique » (L.6).
- La Bruyère précise ses propos à partir de la ligne 7, comme en témoigne la présence du point-virgule à la fin de la ligne 6.
  - La réciprocité est à nouveau soulignée avec insistance, comme le souligne
    - le double sens de la locution verbale « passer en revue » (dans un sens transitif, signifie inspecter les troupes, au sens militaire du terme et dans un sens intransitif être inspecté). Cette locution verbale renvoie à nouveau au regard, tout comme la référence « aux yeux » et l'adjectif « observé ».
    - et l'expression « l'un devant l'autre »
  - S'en suit la gradation ascendante « carrosse, chevaux, livrées, armoiries » qui correspond à l'objet du passage « en revue » :
    - Les adverbes « curieusement » et « malignement » renvoient bien au jugement.
    - Les parisiens jaugent ainsi l'avoir et non l'être. La question est de savoir si « l'équipage » d'autrui est plus ou moins important que le sien.
    - Le rapport cause/conséquence est introduit par la présence du dernier point-virgule accompagné de la conjonction de coordination « et » : « et selon le plus ou le moins de l'équipage, ou l'on respecte les personnes, ou on les dédaigne ».

⇒ 1<sup>ère</sup> remarque qui joue bien son rôle de remarque inaugurale du chapitre.

## II. La promenade publique au fil des saisons (remarque 2)

- L'espace de la ville est toujours « Paris » et le thème est toujours le même, celui de la promenade, comme en témoigne la répétition du verbe SE PROMENER (L.14 et 15)
- Cependant le thème évolue :
  - Le cadre spatial n'est plus tout à fait le même. Les indices spatiaux « cette longue levée », « le lit de la Seine », « du côté où elle entre à Paris avec la Marne, qu'elle vient de recevoir » situe l'action sur le quai Saint-Bernard.



Plan de  
Nicolas de Fer

- L'espace-temps est lui aussi un peu différent.
  - L'indéfini « Tout le monde » renvoie à nouveau à une habitude. La Bruyère évoque ainsi une promenade bien connue des parisiens. L'aspect mécanique, ritualisé de la promenade est à nouveau souligné dans cette remarque par l'abondante utilisation de la juxtaposition.

- Cette promenade publique n'a pas lieu « tous les soirs », comme c'était le cas de la promenade évoquée dans la remarque 1 mais « pendant les chaleurs de la canicule ». Ce CCTemps indique que c'est la promenade publique estivale qui intéresse désormais La Bruyère.

➔ La modalité du regard a elle aussi changé.

- Si le pronom indéfini « on » est à nouveau utilisé, il n'a plus le même sens que dans la 1<sup>ère</sup> remarque. Cette fois-ci, la Bruyère distingue « les hommes » et « les femmes de la ville ». Le pronom indéfini « on » désigne les femmes qui regardent les hommes.
- Les verbes pronominaux en lien avec la vue ont laissé place au verbe VOIR
  - qui a pour sujet « on » (les femmes »)
  - et pour objet « les ». Le pronom personnel semble désigner à la 1<sup>ère</sup> lecture les hommes. Mais si l'on y regarde de plus près, il s'agit des corps des hommes.
- La dernière phrase de la remarque avec l'utilisation des négations montre que les femmes ne se rendent sur le quai que lorsque les hommes s'y trouvent. Les femmes regardent les hommes se baigner dans la Seine. En effet les femmes ne viennent pas encore sur le quai saint-bernard quand les hommes ne s'y baignent pas encore et elles n'y viennent plus lorsque les hommes ne s'y baignent plus. On peut d'ailleurs noter que cette 2<sup>ème</sup> remarque a été supprimée de l'édition scolaire de 1913 par l'éditeur. Le regard voyeuriste, concupiscent des femmes est ainsi tu. L'objet observé n'est plus l'avoir mais le corps.

⇒ Curiosité des femmes mise en lumière dans cette remarque.

### III. La promenade publique comme spectacle du monde (remarque 3)

- ➔ La transition entre les remarques 2 et 3 s'organise autour des « femmes ». Mais cette fois-ci, elles ne regardent plus, elles se montrent, s'exposent au regard.
  - Pour se montrer, on choisit un lieu stratégique, c'est-à-dire « ces lieux d'un concours général »
  - Il est en effet question de paraître, comme le souligne la présence des CCBut « pour montrer une belle étoffe, et pour recueillir le fruit de leur toilette ». On se promène à Paris dans tous les lieux à la mode pour s'y montrer à son avantage. Après avoir étalé la richesse de son carrosse dans la remarque 1, on exhibe ses beaux habits.
- ➔ La ville devient ainsi un spectacle, une scène théâtrale :
  - La ville comparée à un théâtre (écho à la L.1 « L'on se donne à Paris »). La métaphore du théâtre est filée : tout y est, le « public », le « théâtre », la « critique ». Théâtralisation explicite de l'espace-temps de la promenade et l'on peut d'ailleurs parler ici de théâtre du monde, à condition de prendre « monde » au sens sociologique du terme, c'est-à-dire les mondains puisque cette promenade publique est un rite mondain.
  - Les parisiens agissent comme des personnages sur une scène pour jouer une pantomime :
    - « l'on gesticule et l'on badine » : verbes qui renvoient à des pantins qui jouent la comédie.

Très bel exemple de ce que le critique Jules Brody appelle la technique de la cloison vitrée chez La Bruyère, expression qu'il reprenait à une étude de Sartre sur Camus sur *L'Étranger*, qui consiste à ne présenter que des pantomimes, c'est-à-dire des personnages gesticulants, que l'on n'entend pas parler. D'ailleurs « ils se parlent sans se rien dire ». Gestes présentés sans le son, c'est-à-dire sans le sens, avec à la clé un effet de mécanisation et de déshumanisation qui est assez représentatif de la manière de La Bruyère.

➔ On se parle sans rien se dire : on est « sur le théâtre », car il faut parler non pour celui qui écoute mais pour les passants.

- Leur langage sonne faux. La proposition « on ne se promène pas avec une compagne par la nécessité de la conversation » rappelle le GP « sans se parler » (L.1). Quant aux propositions « c'est là précisément qu'on se parle sans se rien dire, ou plutôt qu'on parle pour les passants », elles indiquent que lorsque parole il y a, elle est simplement au service de la représentation, « on hausse sa voix ». Elle est vide de sens.

⇒ Les habitants de Paris, essentiellement la bourgeoisie parisienne, ont le sentiment que tout s'y joue et qu'ils sont au centre du monde.

### **Pour la conclusion...**

Propos de Bernard Roukhomosky :

« La succession de ces trois modalités du regard dessinent l'économie, la progression interne de la série. Se succèdent au fond trois figures de l'homme sous le regard d'autrui. »

« Contextualisation historique et culturelle nécessaire : ces trois types d'objets (l'avoir, le paraître et le corps des hommes forment un système cohérent en contexte classique et notamment en contexte chrétien, il s'agit de ce que Pascal appellerait des vanités, ou ce qu'il appellerait mieux encore des « grandeurs charnelles » (cf fragment), c'est-à-dire dans son échelle les grandeurs ici-bas, les grandeurs caduques, les grandeurs obsolètes et vouées à passer. Pour le moraliste chrétien qu'est La Bruyère, sur la scène de la comédie sociale, se produisent des personnages qui sont vains au double sens du terme (au sens ancien et spirituel, c'est-à-dire un sens qui parle davantage à quiconque a connaissance de ce contexte spirituel, de ce contexte chrétien, c'est-à-dire des personnages inconsistants, caducs, dépourvus donc de toute profondeur et d'autre part des personnages vaniteux et donc portés à l'ostentation, voire à l'exhibition)

Le thème de la promenade publique comme un moment privilégié de la comédie sociale. »



## Les Caractères, La Bruyère texte N4

### Introduction :

Dans ses *Caractères*, paru pour la première fois en 1688 La Bruyère cherche à dépeindre la société de son temps comme si il en était spectateur. Afin de capter l'attention de son lecteur il adopte différents points de vue et procédés au fil de ses remarques. Ici, il adopte le point de vue de l'étranger.

En quoi le recours au regard éloigné permet-il à la Bruyère de dénoncer les mœurs de la société et plus particulièrement celles des courtisans ?

### **I) La Bruyère présente un monde aux mœurs dissolues... (de « L'on parle » à « eau-forte »)**

- 1) Le moraliste fait la présentation d'un monde à l'envers... (de « L'on parle » à « amours ridicules »)
- 2) ... Dans lequel l'ivrognerie est une habitude. (de « Celui-là » à « eau-forte »)

### **II)...Et aux modes ridicules... (de « Les femmes du pays » à « leur visage »)**

- 1) La Bruyère présente le maquillage comme un artifice (de « Les femmes » à « pas se montrer assez »)
- 2) Il fait ensuite une critique de la physionomie des habitants en général. (de « Ceux qui habitent » à « leur visage »)

### **III) ... Et dont la pratique du culte est dévoyée. (de « Ces peuples d'ailleurs » à « Iroquois et Huron »)**

- 1) Enfin, il dépeint un pays dans lequel la pratique du culte est dévoyée (de « Ces peuples » à « Eglise »)
- 2) Le spectacle du culte catholique... (de « il y a au fond » à « saint mystères »)
- 3) Où les courtisans ont leur dieu : Le Prince. (de « et les faces élevées » à « Iroquois et Hurons »)

### Conclusion

Ainsi en adoptant, un regard étranger La Bruyère dénonce les travers de la société dans laquelle il navigue comme l'alcoolisme ou bien l'usage exagéré d'artifices tels que le maquillage. Ce procédé à prendre un point de vue distant sera utilisé par d'autres auteurs tels que Voltaire ou Montesquieu dans les *lettres Persanes*.

### **Vénus anadyomène**

Éléments pour une introduction :

- Sujet mythologique de la naissance de Vénus, souvent illustrée par les peintres. Récit mythologique = généralement sujet noble, à traiter de manière adéquate, càd sur un ton élevé.
- Forme : sonnet. Peu importe ici que Rimbaud respecte ou non la disposition canonique des rimes dans le sonnet. Cette forme poétique est synonyme de lyrisme.
- Cependant : Rimbaud parodie le sujet traité : la déesse est devenue une prostituée et, alors que l'on s'attendait, d'après le titre, à un poème dans le registre élevé, on lit la description d'un corps abîmé qui n'a rien de divin ni de digne de la déesse de la beauté.
- Pour la forme : Rimbaud se souvient ici de la nature épigrammatique du sonnet, qui repose sur une pointe ou une chute. Plus loin cette pointe est repoussée dans le poème, mieux réussi il est.
- Par ailleurs, Rimbaud adopte ici un genre ancien, illustré au XVI<sup>e</sup> siècle, le blason, qui consistait en une description élogieuse, et plus particulièrement une description d'une partie du corps féminin. On identifie déjà au XVI<sup>e</sup> siècle des parodies de ce genre mineur, qu'on appelle contreblasons. C'est à cette dernière catégorie qu'appartient le poème de Rimbaud, dans lequel il procède à la description du corps repoussant d'une créature anonyme qu'on peut identifier à une prostituée.
- La description s'organisant de manière verticale, de la tête aux fesses, il convient de lire le sonnet strophe par strophe.

### 1<sup>er</sup> quatrain

Apparition progressive du corps de la femme décrite. Effet de surprise : alors que Vénus sort des eaux, la créature ici mentionnée sort d'une baignoire. Alors que Vénus est la déesse de la beauté, on comprend progressivement que cette femme est d'une grande laideur physique et morale. L'intérêt du poème va consister à accumuler les laideurs jusqu'à la fin : jeu sur la variété. Dans ce premier quatrain, c'est la tête qui est décrite.

- Une seule phrase, allure progressive et nombreux replis : nombreux enjambements. V. 1&2 : contre-rejet qui met en valeur « une tête » en fin de vers, créant un effet d'attente, renforcé par l'emploi d'un article indéfini. Aspect mystérieux, fantasmagorique.
- Syntaxe qui soutient la curiosité : v.1 : complément de comparaison, sujet ; v. 2 : long complément du nom « tête » ; v. 3 : complément circonstanciel de lieu, verbe principal, apposition à « une tête » ; v. 4 : complément du nom « une tête ». La syntaxe ne permet qu'un dévoilement progressif du sens, souvent entravé par l'entremêlement et la confusion concertée des compléments de natures diverses.
- Atmosphère macabre. « Cercueil » : comparant de la baignoire (qui est le comparé), mais l'antéposition du comparant laisse persister l'image plus longtemps, laquelle prend le pas sur la réalité triviale du comparé. Le sujet du verbe « émerge », « une tête », confère un sens étrange au poème : il faut attendre le second vers pour que la tête se voit attribuer un possesseur. La lenteur, « lente », confère une allure étrange à la scène. Enfin, les défauts de la tête, « déficits assez mal ravaudés », lui donnent une connotation macabre eux aussi.
- La scène de la naissance de Vénus est alors revue dans un registre trivial et familier. Le cercueil s'oppose burlesquement à la naissance. Quant à la mer d'où la déesse est censée sortir, elle est ici évoquée par la présence d'une « baignoire » : le décor est pauvre et miteux, comme le suggère l'hypallage « vert en fer blanc », qu'il faut attribuer à la baignoire et qui désigne un objet bon marché de l'époque.
- On a donc ici une scène qui exclut toute dimension érotique. L'attribut féminin par excellence qu'est la chevelure est évoqué à deux vers de distance, d'abord sur un mode descriptif où les « cheveux bruns » s'opposent à l'idéal poétique féminin traditionnel de la blondeur, où l'adjectif « pommadés » est assorti de l'adverbe « fortement » pour constituer un superlatif qui attire l'attention sur le gras de cheveux, avant d'insister au v. 4 sur l'alopecie de la femme décrite à l'aide de deux mots qui semblent s'exclure : « déficits », qui appartient, par sa racine latine, à un registre élevé, et « ravaudés », en fin de vers, à la rime, qui appartient à un registre plus familier de l'économie.



## 2<sup>e</sup> quatrain

Le portrait de la femme se poursuit avec pour fils conducteurs : 1°) l'énumération verticale (syntaxe : le verbe « [émerger] » est sans doute sous-entendu) ; 2°) l'alliance d'éléments hétéroclites qui forment une laideur difficile à qualifier car dépourvue de toute unité. La créature décrite n'est ni grosse ni maigre : elle est tout à la fois.

- Adverbe de coordination « puis » répété qui suggère le mouvement et l'apparition successive des différentes parties du corps vu de dos. V. 5 : 1<sup>er</sup> hémistiche constitué de 6 mots monosyllabiques, semblant ainsi davantage mettre en avant l'apparition progressive. « gras et gris » : jeu sur la paronymie qui met en valeur les deux épithètes évoquant les disgrâces de la femme. Enjambement / rejet de la relative « qui saillent » : mise en valeur d'un élément qui forme antithèse entre le caractère saillant des os et le gras du cou. De même, antithèse entre la « [largeur] » des omoplates et le « dos court ».
- Le dos est lui-même qualifié par deux brèves propositions relatives coordonnées, au présent de l'indicatif, dont les verbes forment un oxymore rendu d'autant plus expressif que la coordination « et » suggère deux mouvements contraires qui se produisent en même temps. Est-ce une difficulté à sortir de la baignoire ? S'agit-il d'une disgrâce physique supplémentaire affectant la colonne vertébrale ? On peut penser que les sens ne s'excluent pas mais s'additionnent.
- Les vers 7-8, si nous avons affaire à un véritable blason, constitueraient un passage attendu puisque c'est une partie anatomique de la femme qui est associée à la tonalité érotique. Or, ici, la description tourne au désastre physique. L'expression « rondeurs des reins » occupe tout le premier hémistiche du v. 7, et l'expression est mise en relief par l'allitération en /r/, à laquelle fait écho l'expression à la rime : pRendRe l'essoR. Peut-être s'agit-il de faire entendre le clapotis de l'eau ? Quoi qu'il en soit, le verbe « semblent » met en relief une attente, un lent dévoilement. La métaphore qui, par l'emploi de l'expression « prendre l'essor », associe la lente sortie du bas du dos de la baignoire au vol d'un oiseau est vite abolie par l'asyndète entre les v. 7 et 8. La rondeur fait désormais place à des détails sordides : « la graisse » rappelle évidemment le « gras » du cou, mais c'est pour être montrée sous forme de « feuilles plates » excluant toute forme séduisante. Rythme 2/4//2/4 qui confère une allure répétitive et morne au vers, parfaitement adaptée au caractère sordide de ce corps abîmé qui s'exhibe.

## Le sizain

Dans un sonnet, il y a généralement une transition entre les quatrains et le sizain (ou les deux tercets) qui doit amener la pointe (ou chute). Dans « Vénus Anadyomène », c'est une pratique respectée, comme le suggèrent les deux points à la fin du vers 8 : aux quatrains qui décrivaient la sortie du bain de la femme s'oppose le sizain, qui offre une contemplation plus statique de son corps, désormais exposé aux regards du poète. L'inspection de ce corps dégradé culmine dans le dernier vers, avec la mention choquante de réalisme de l'ulcère à l'anus.

## 1<sup>er</sup> tercet

Le premier tercet prépare le second en suscitant la curiosité du lecteur.

- « L'échine est un peu rouge » : s'oppose à la blancheur nacrée de la peau des femmes dans un éloge conventionnel. On ignore pourquoi cette épithète a été choisie, mais on comprend qu'elle ne donne pas de la prostituée une image flatteuse.
- L'odorat est ensuite sollicité. Le terme « goût » peut être un régionalisme pour *odeur*, à moins qu'il ne s'agisse d'une synesthésie qui, en mêlant les différents sens, met en relief le caractère nauséabond des odeurs qui se dégagent de cette baignoire. L'expression « le tout », qui désigne le corps de la femme décrite, tend à la réifier et à la dégrader davantage encore.
- Quant au rejet « horrible étrangement », qui occupe tout le premier hémistiche du vers 10, il suggère le mélange d'horreur et de fascination qu'exerce sur le poète la présence de cet objet insolite qu'est le corps de la prostituée. L'inversion des termes – on attendrait *étrangement horrible* – renforce encore cet aspect.
- La 2<sup>nde</sup> partie du tercet, entamée par un pronom indéfini « on » qui convoque en témoin le lecteur et dépouille cette description de jugement moral, met en valeur au vers 11 l'expression « Des singularités qu'il faut voir à la loupe ». L'article indéfini « des » assorti du terme vague « singularités », ne permet pas de se faire une idée précise de ce dont il s'agit. La mention de la loupe suggère qu'il y faut pourtant déployer un sens de l'observation aigu. Les points qui achèvent le vers augmentent le mystère et prolongent le suspense.

Au terme de ces trois vers, le lecteur comprend que le corps de cette femme recèle encore des curiosités, dont il s'agit, dans le dernier tercet, d'exposer les plus étonnantes.

## 2<sup>e</sup> tercet

Le dernier tercet est tout entier orienté vers la pointe, qui en constitue le sommet et l'intérêt : il faut surprendre le lecteur. Toutefois, on peut identifier une curiosité amusée du poète, faisant sien l'adage baudelairien : « Le beau est toujours bizarre. »

- Retour aux « reins » évoqués au v. 7, mais pour y observer cette fois une « [singularité] » annoncée au tercet précédent. Le participe passé « gravés » assimile le corps de la femme à celui d'une statue, sur laquelle seraient inscrits des mots en guise de légende. Les mots latins étonnent sur le corps d'une telle femme. Ils rappellent évidemment le titre, mais revêtent une tonalité sarcastique, puisqu'ils contredisent ironiquement la description qui a été faite. Le tatouage confirme une impression que le lecteur a pu avoir depuis le début : cette femme est une prostituée.
- Le v. 13 apparaît comme une diversion qui suspend le sens du poème. L'indéfini joint au démonstratif, « Tout ce corps », réifie une nouvelle fois le corps de cette femme, dont on ignore toujours le visage et qui perd définitivement son identité. Les mouvements

évoqués, notamment avec l'expression déplaisante « large croupe », dans une posture à laquelle les mots employés et la réalité décrite ôtent toute espèce de dimension érotique.

- Le dernier vers se termine évidemment par la pointe, qui est repoussée de manière virtuose jusqu'à la fin du vers, où le mot rime comiquement avec « Venus », employé au v. 12. On ne peut trouver oxymore plus brutal. La mention de l'ulcère achève quant à elle la description de ce corps malade et ravagé par un détail répugnant qui soulève le cœur. Toutefois, la mention « belle hideusement », oxymore là encore apposé à « croupe », dans laquelle l'opposition entre la brièveté de l'épithète et la longueur de l'adverbe met en valeur le contraste entre les deux termes, met en relief une esthétique de la laideur que Baudelaire n'aurait pas reniée. Autrement dit, même la réalité la plus sordide peut révéler, à condition de savoir la regarder avec un œil de poète, une beauté fascinante.

### **Introduction**

- 1870 : Guerre entre la France et la Prusse, achevée sur une défaite de la France. Abdication de Napoléon III.
- Dans ce sonnet d'alexandrins, Rimbaud associe deux thèmes qu'il réunit sous un même titre : « Le Mal ». Il s'agit d'un blâme de la guerre et d'une charge violemment anticléricale contre la figure d'un dieu, qu'il présente comme l'allié objectif des atrocités qui se commettent alors.
- En effet, Dieu est présenté successivement comme un être à la fois égoïste, indifférent aux souffrances de l'humanité, et cupide, intéressé par les dons que lui apportent les fidèles. Cette peinture satirique donne lieu également à une évocation plus brève, mais qui forme un contraste puissant avec ce qui précède et ce qui suit, de la Nature, invoquée comme une réalité bienfaisante et aimable.
- Plan :
  - vers 1-6 : Les atrocités de la guerre
  - vers 7-8 : L'invocation à la Nature
  - vers 9-14 : Un dieu indifférent et cupide

## I. Un tableau pathétique des atrocités de la guerre.

- Sonnet composé d'une seule phrase, qui lie entre eux les différents éléments, montrant ainsi l'unité du poème et l'unité du propos : la dénonciation des atrocités de la guerre est intimement liée à la critique de la religion. De même, l'invocation à la nature, constitue une parenthèse, isolée syntaxiquement, comme pour montrer à quel point cette réalité est éloignée des deux autres.
- 3 propositions subordonnées conjonctives circonstancielles de temps<sup>1</sup>, juxtaposées, et introduites par « tandis que », « que » et une nouvelle fois « tandis que », scindant la première partie du sonnet en trois distiques (groupe de deux vers). Renforce l'effet d'accumulation : tout semble se passer en même temps et les divers éléments du tableau font mieux ressortir la confusion et le danger du champ de bataille.
- Allitération en /r/ : crépitements des armes ?
- Rouge vs bleu : on retrouve d'autres couleurs dans la suite du poème : écarlates, verts, feu... tableau coloré, contrasté, opposant les couleurs vives à la sérénité que dégage que le bleu du ciel. « Rouges » et « écarlates » sont la couleur du sang et du feu, associée à la violence de la « mitraille », qui exprime le chaos et la violence universelle qui règnent sur le champ de bataille.
- « crachats rouges de la mitraille » : sujet du verbe « [siffler] » + enjambement : mise en valeur d'un procédé de guerre qui exclut toute dimension personnelle.
- « Tout le jour », « par l'infini du ciel bleu » : dimensions cosmiques de la guerre : le champ de bataille semble s'élargir à tout l'horizon.
- Effets de masse : noms collectifs « les bataillons », expressions qui évoquent le grand nombre « en masse », adjectif numéral cardinal : « cent milliers ».
- La mort est omniprésente, au milieu des armes et des munitions, les verbes traduisent la violence endurée par les soldats, réduits à de la chair à canon : « croulent », « broie », « tas fumant » : le soldat est déshumanisé, il perd toute singularité individuelle au milieu d'un carnage dont il n'est qu'un élément anonyme. Pas de visage, pas d'identité, pas de nom : seulement un effet de groupe. En opposant le chiffre hyperbolique « cent milliers d'homme » au singulier « tas fumant », le poète met en relief l'absence totale de valeur accordée à la vie humaine.
- La violence de la bataille est exprimée par le caractère désarticulé du vers. À l'alexandrin classique, structuré régulièrement en deux hémistiches de six syllabes, Rimbaud substitue l'alexandrin romantique, popularisé par Victor Hugo, dans lequel on peine parfois à identifier une césure. Le poète y multiplie les rejets et les contre-rejets, rendant la scansion des vers incertaine.
- La guerre finit même par être qualifiée de « folie épouvantable », dans laquelle se détache la figure du « Roi », synonyme ici de tyran capricieux et insensible aux souffrances des hommes qu'il dirige, défini par la proposition relative « qui les raille », mettant en relief l'absence totale de considération et même le cynisme avec lequel les soldats sont considérés par les puissants pour lesquels ils se battent. On note en outre une opposition entre la masse des soldats (évoquée plus haut) et le singulier identifié dans « Roi ». Enfin, les adjectifs coordonnés « écarlates ou verts » semblent associer

---

<sup>1</sup> Il est vrai que la conjonction de coordination « et » au vers 6 introduit une proposition subordonnée de même nature, coordonnée à la précédente. Toutefois, elle est moins sensible à l'oreille, puisqu'elle fait l'économie de la conjonction de subordination contrairement aux trois autres qui la précèdent.

les deux camps dans une même injustice absurde : aucun camp n'a raison, aucun ne défend le droit, aucun n'a plus de mérite que l'autre.

Conclusion partielle : Rimbaud refuse toute dimension épique à la guerre : nulle mention n'est faite au courage, à la vaillance, à l'exploit. Au contraire, la guerre n'est vue que comme un massacre dépourvu de sens, où la mort des soldats n'est que l'occasion d'un divertissement pour les puissants qui les conduisent à la mort pour des intérêts auxquels ils n'ont aucune part.

## II. Invocation à la nature

Isolée syntaxiquement au centre du sonnet par les tirets, cette invocation constitue la seule mention d'une réalité positive et bienveillante, capable d'apporter une consolation aux malheureux soldats. Mais il semble que seul le poète soit attentif à elle, ce qui établit un contraste violent avec l'indifférence avec laquelle elle est traitée par les belligérants.

- L'exclamation « Pauvres morts ! » restitue de manière pathétique la sympathie du poète pour ceux qui sont les acteurs involontaires de cette « boucherie héroïque » (Voltaire) qu'est la guerre.
- La succession des CC de lieu « dans l'été, dans l'herbe, dans ta joie », anaphoriquement soutenue par la répétition de la même préposition et formant un rythme ternaire expressif, souligne avec insistance trois caractéristiques de la nature : la chaleur, la fraîcheur de la végétation et la joie de s'y trouver. On a presque ici l'évocation d'un *locus amoenus*. Cf. « Le Dormeur du Val » et « Sensation ». Tous ces éléments, qui sont pour Rimbaud des évocations du bonheur de la liberté de l'errance et du vagabondage, s'opposent ici avec les horreurs de la guerre.
- Le possessif « ta joie » annonce l'apostrophe « Nature ! », mis en valeur par le rejet au début du vers suivant. La nature est ainsi interpellée comme une réalité compatissante et attentive. Sa puissance est soulignée par l'emploi de l'interjection « ô », qui lui confère les traits d'une divinité tutélaire qu'on appelle au secours.
- La bonté de la nature s'identifie à celle de sa création : cette dernière est qualifiée par l'adverbe « saintement », qui confère un caractère sacré à la création issue de la nature ; si bien que la guerre apparaît comme une réalité blasphématoire, qui porte atteinte à la dignité humaine, laquelle se tire de la nature. Détruire les hommes dans la guerre, c'est donc faire œuvre mauvaise et contre-nature.

Conclusion partielle : cette évocation d'une réalité positive est fugace dans le poème, mais elle prend place à un endroit stratégique, à la fin des quatrains dont elle constitue une conclusion et une transition vers les tercets.

### III. La satire religieuse

Les deux tercets, après l'invocation à la nature, mettent en scène le second tableau de ce sonnet, qui fait pendant à celui des quatrains. Alliée objective du pouvoir selon le poète, la religion est ici vivement prise à partie, dans une charge anticléricale d'autant plus violente qu'elle met en scène Dieu lui-même, et non le clergé. Après l'incise que représente l'invocation à la Nature, l'unité entre les tercets et les quatrains est fondée sur le retour à la proposition principale. Deux images se distinguent ici : dans le premier tercet, Dieu est assimilé à une divinité paresseuse et égoïste ; dans le second, il est peint sous les traits d'un être cupide et indifférent.

#### 1<sup>er</sup> tercet

- Expression qui suscite la curiosité pour présenter le personnage : « il est un Dieu » (= il y a). La suite est composée de différentes propositions relatives qui décrivent son caractère ou ses actions.
- Lexique de la richesse : « nappes damassées », « encens », « calices d'or » + atmosphère orientale qui assimile cette divinité à un roi oriental, paresseux et indifférent. Accumulation associée à l'enjambement aux v. 9-10 : effet de nombre.
- Son seul intérêt semble être le confort dont il est entouré, comme le suggère le verbe à la construction rare « se rire à » (= se plaire à, apprécier). Le verbe est connoté également par une nuance d'indifférence, qui n'est pas sans rappeler le verbe « railler » au v. 3.
- Surtout, ce dieu est indifférent au monde qui l'entoure et aux atrocités que subissent les hommes. Le v. 11 le peint comme un bienheureux exempt de soucis, qui s'endort bercé par les hosannah, associés ici aux flatteries dont on entoure les rois. Le verbe « [s'endormir] », placé stratégiquement à la rime finale du premier tercet, met en avant cet égoïsme paisible qui semble être le sien.

#### 2<sup>nd</sup> tercet

- Le tercet commence par un oxymore brutal : « se réveille » vs « s'endort », qui confère un caractère inattendu au réveil de la divinité. On se demande ce qui a bien pu provoquer cette réaction, et l'on s'attend peut-être à ce qu'un lien soit enfin établi avec la situation terrible des quatrains.
- La proposition conjonctive circonstancielle de temps qui suit immédiatement semble confirmer cette attente.
- Portrait pathétique de cette figure souffrante : « des mères » : article indéfini qui semble multiplier ces faits ; « ramassées » à la fin du vers + enjambement (contre-rejet de « ramassées » et rejet « dans l'angoisse ») → ralentit l'information. Le verbe « ramasser » est d'ailleurs employé dans un sens figuré qui met en relief la peine des mères (des soldats tués au front, bien évidemment).
- Les termes comme « angoisse », « pleurant » ou « vieux bonnet noir » (associé au deuil) mettent en avant leur affliction, d'autant plus touchante que ces mères sont des personnages inoffensifs et impuissants. Il n'est d'ailleurs pas dans l'ordre des choses que les enfants meurent avant les parents.
- Le dernier vers est touchant par son réalisme « gros sous », « lié dans leur mouchoir » qui met en relief la pauvreté de ces femmes qui donnent le peu qu'elles ont, confiantes en la religion. Il y a sans doute ici une allusion à la veuve de l'Évangile dont la pauvre



aumône est agréée parce qu'elle constitue une offrande supérieure aux dons des riches, qui ne se privent que du superflu.

- Le vers explique enfin pour le dieu s'est réveillé : il n'a pas été touché par la peine de ces mères, mais il se réjouit de l'argent qu'on lui apporte. Ce dernier vers constitue comme une pointe, qui achève de manière violemment satirique ce sonnet.

**Rimbaud, *Cahier de Douai*, « Ma Bohême »**  
**Parcours : Émancipations créatrices**

---

**Pour l'introduction :**

- Sonnet
- Intitulé « Ma Bohême » et sous-titré « (Fantaisie) ».
  - Bohême : équivalent, selon Littré, de « bohémien ». Une bohême = une vie de bohémien, c'est-à-dire une vie de « vagabond, de mœurs déréglées ». Littré définit, au sens figuré, une maison de bohême comme « une maison où règne le désordre ». Enfin, une « bohémienne » est assimilée à une « femme dévergondée ». Autrement dit, le terme est connoté péjorativement, désignant ceux qui sont en marge de la société, sans attaches sociales.
  - Le possessif « ma » peut désigner sans doute deux choses : 1°) signifierait la bohême particulière qui est celle de Rimbaud : « Ma Bohême » = la bohême selon Rimbaud, la bohême à sa façon. 2°) prendrait une valeur hypocoristique, liée au souvenir d'un temps heureux.
  - (Fantaisie) : par ce terme on peut désigner, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une école poétique assimilée à celle du Parnasse. Par conséquent, en employant ce terme, Rimbaud inscrit son sonnet dans une esthétique, un groupe de poètes qu'il apprécie et admire. Cf. lettre à Banville du 24 mai 1870.
- Sujet : le sonnet semble l'expression lyrique d'une nostalgie heureuse : les errances adolescentes, faites de joie et de rêves, dans une pauvreté acceptée et aimée, qui est intimement associée à la création poétique. Ce faisant, Rimbaud semble proposer un autre cadre à la poésie que le décor urbain d'un Baudelaire, sans tomber pour autant dans l'idéalisation bucolique et champêtre d'une nature stéréotypée ou d'une rusticité fruste comme on la lit dans « Les reparties de Nina ».
- Composition : 2 mouvements :
  - a. v. 1-7 : les errances et le vagabondage d'un poète pauvre ;
  - b. v. 8-14 : le bonheur et la création poétique.

## I. ERRANCES ET VAGABONDAGE D'UN POÈTE PAUVRE

Rimbaud semble livrer un souvenir, sur le mode lyrique : le vagabondage est présenté comme un temps béni où la joie était la conséquence d'une pauvreté libératrice, une sorte d'affranchissement des conditions matérielles auxquelles la société astreint ses membres.

### v. 1-4

- Temps = imparfait : valeurs d'habitude, de répétition dans le passé. L'action n'est pas circonscrite dans le temps : au lieu de faire du voyage un élément fondateur, initial, Rimbaud le traite comme un cadre, un décor, une toile de fond. Cette interprétation est corroborée par la construction absolue du verbe *aller* au v. 1 et l'emploi d'un CCL au v. 3 qui n'indique ni le lieu de départ ni celui d'arrivée : « sous le ciel » = partout / nulle part. C'est donc bien le voyage qui importe et non sa destination. Cela recoupe certaines préoccupations poétiques de ce siècle (cf. « parfum exotique » par exemple, mais surtout « Le Voyage » ou « L'Invitation au voyage » de Baudelaire, à la différence que le départ est toujours décevant chez Baudelaire, car il est l'objet d'une quête qui ne peut aboutir : « Amer savoir, celui qu'on tire du voyage ! »)
- Isotopie de la pauvreté heureuse : « poches crevées », « paletot [...] idéal », « large trou »... À cette pauvreté vestimentaire s'ajoute sans doute une absence totale de moyens : si les poches sont crevées, elles ne peuvent pas contenir d'argent.
- Temps du bonheur : nombreuses exclamatives dans les v. 3-4. Exclamation familière « Oh ! là ! là ! » = manifestation d'une spontanéité et réjouissance de la réminiscence.
- La poésie est dès lors présente, puisque le narrateur évoque par une invocation à la muse concomitante du temps de l'énonciation le compagnonnage qu'il établissait alors avec elle. Ce lien intime entre la Muse et le poète est encore évoquée par l'expression « j'étais *ton* féal », dans laquelle la proximité des deux premières personnes du singulier marque la complicité d'alors, tandis que le caractère désuet du nom « féal » établit un lien de vassalité entre la Muse et le poète. Ce lien est connoté de manière positive, Rimbaud le présente comme un motif d'orgueil et de fierté ; il est associé à la liberté de l'expression « [aller] sous le ciel ».
- Enfin, la dimension onirique n'est pas oubliée, non plus que la dimension amoureuse. Dans l'ultime vers, Rimbaud associe par le verbe « j'ai rêvées », construit directement avec son COD antéposé, comme pour lui donner plus de force, il met en relief au centre du vers le GN « amours splendides », dont le pluriel évoque la diversité des aspirations amoureuses du jeune homme. La césure s'intercale normalement entre le nom et l'épithète, ce qui contribue à mettre cette dernière en relief.

### v. 5-7

- Le début de ce second quatrain prend la suite du précédent dont il reprend les thèmes en les variant grâce à la figure renouvelée du Petit-Poucet.
- La pauvreté est soulignée par l'adjectif « unique » devant le nom « culotte » : non seulement la valise du vagabond est mince, mais le linge qu'il porte est rapiécé. Le trou, d'ailleurs, est « large » : manière de souligner que l'avarie date déjà de longtemps et que le poète n'est guère présentable, ressemblant de plus en plus à un vagabond.
- La métaphore du Petit-Poucet est apposée au pronom sujet du verbe « égrenais ». Elle semble être l'équivalent d'un « tel », ou d'un « comme ». Le verbe « égrener » et le substantif « course » peuvent rappeler des éléments du conte de Perrault. Mais le Petit-Poucet auquel

s'assimile Rimbaud est différent de celui des contes de fées. Alors que dans ces derniers le jeune garçon semait des cailloux ou des miettes de pain pour retrouver le chemin d'une maison dont ses parents le chassaient, Rimbaud semble ne jamais vouloir revenir, comme si chacune des « rimes » égrenées en chemin constituait une étape de plus sur la voie de l'émancipation et de la liberté. Or, le terme « rimes », rejeté au début du vers suivant et isolé par une coupe matérialisée par une ponctuation forte, est singulièrement mis en valeur : la métaphore du semeur est donc une manière de souligner que chacune des rimes trouvées sur la route éloigne davantage le poète de son foyer d'origine et lui permet de conjuguer poésie et liberté exprimée par l'errance, voyage sans but.

- L'insouciance est de nouveau soulignée par l'épithète « rêveur », rappelant la rime du v. 4. Peut-être faut-il comprendre que la poésie est faite d'imagination, par laquelle le poète recrée l'environnement dans lequel il se trouve.
- Enfin, le second hémistiché du vers 7 introduit une pause dans la marche et le mouvement que suggérait la répétition du verbe « [aller] » ou un terme comme « course ». La métaphore, qui assimile la nuit passée dehors à la belle étoile à une étape à l'auberge, joue sur le nom de l'auberge, « à la Grande-Ourse », introduit comme on le faisait communément à l'époque par la préposition « à », pour signifier avec humour qu'il n'a pour tout abri que la nature.

## II. BONHEUR ET CRÉATION POÉTIQUE

Dans cette deuxième moitié du sonnet, Rimbaud met en scène une halte, occasion de se livrer, le soir, à la poésie. L'unité de cette seconde partie du poème tient en partie à l'unique phrase qui la constitue et qui peut faire penser à une forme d'exaltation au souvenir de ces moments heureux.

### v. 8-11

- La mention des « étoiles » permet de faire le lien avec la première partie du poème, puisqu'elles étaient évoquées avec la constellation de la Grande-Ourse au v. 7. L'emploi de l'hypocoristique « mes » devant le nom semble indiquer que le poète dispose de l'univers entier pour lui seul. Quant au « frou-frou », onomatopée lexicalisée qui désigne le bruit des jupes des femmes lorsque leur tissu est frôlé, il confère aux étoiles une figure féminine à laquelle l'épithète « doux » confère une connotation consolatrice et bienfaisante.
- Entre les quatrains et les tercets, on relève généralement dans un sonnet un changement d'inspiration ou de ton. Ici, la conjonction de coordination « et » au v. 9 semble plutôt lier plus étroitement l'errance évoquée dans les quatrains à la pratique de la poésie. De thème mineur dans les quatrains, elle passe en effet au thème majeur dans les tercets.
- La synesthésie, procédé par lequel deux sens sont associés, ici la vue des étoiles et l'ouïe à travers le verbe « [écouter] » associent les étoiles à la Muse du v. 3, comme si l'inspiration poétique naissait de ces haltes vespérales. D'ailleurs, le participe passé « assis » apposé au sujet « je » met en relief le caractère statique de la halte bienvenue. Finie la métaphore de l'auberge, le poète dit simplement la réalité prosaïque : il n'a pas d'autre lieu de repos que « le bord des routes ».
- La mention du CC de temps « ces bons soirs de septembre » attirent l'attention, par le pluriel, sur le caractère répété de ces expériences. Leur caractère agréable est souligné par l'emploi de l'épithète « bons ». Quant au mois lui-même, il signifie peut-être métaphoriquement que le poète est dans un temps de transition. Septembre est en effet le temps des récoltes et, surtout, celui de la vendange, c'est-à-dire du temps où le raisin a la maturité suffisante pour être récolté et transformer en vin. Peut-être est-ce une manière

d'insister sur cette période où termine de mûrir la première œuvre poétique d'Arthur Rimbaud ?

- La fin de ce tercet est marquée par l'emploi d'une comparaison qui, par le biais de l'outil de comparaison « comme » associe les « gouttes de rosée », mises en valeur par l'enjambement, et le « vin de vigueur ». La fraîcheur de la rosée est conçue comme un revigorant, un soutien, en ces heures de création poétique. Quant au « vin de vigueur », il peut signifier un vin vigoureux, fort, qui rend facilement ivre. L'ivresse serait alors ici celle d'une communion avec la nature, cadre idéal de la création poétique, comme semble nous inviter à le comprendre le complément « à mon front », siège de l'intelligence et de l'imagination. On peut également penser que c'est un vin qui redonne au voyageur fatigué la force nécessaire pour repartir le lendemain.

#### v. 12-14

- Le dernier tercet réunit une dernière fois les thèmes principaux du poème, dans une proposition relative introduite par le pronom « où » qui fait écho au même pronom du v. 10. Cette proposition de trois vers au lieu du vers et demi introduit par le pronom relatif au v. 10 constitue donc une reprise en cadence majeure du rythme introduit par la précédente proposition.
- Le participe présent « rimant » réintroduit le thème de la création poétique en le dépouillant de ses limites temporelles : le participe présent, en effet, présente l'action dans sa durée, sans lui fixer de limites. Le temps semble donc suspendu et la halte, se confondre avec la création poétique.
- Nature énigmatique et mystérieuse : préposition englobante « au milieu de » = sentiment pour le poète d'être désormais plongé dans un autre univers, où l'environnement naturel semble se métamorphoser pour lui seul et constituer un monde à part. Ainsi, les « ombres fantastiques » peuvent faire allusion au sous-titre du poème et rappeler le caractère onirique d'une vision toute singulière et propre à Rimbaud. La nuit tombée, le temps suspendu, la nature prend un tout autre aspect pour un poète qui se fait « voyant » pour distinguer les choses.
- La poésie est encore une fois associée à l'errance et au vagabondage dans les deux vers suivants. En effet, la comparaison au v. 13 associe les lacets des chaussures aux cordes d'une lyre, instrument de musique des poètes lyriques antiques, d'Orphée notamment.
- Les « souliers blessés » constituent sans doute une double image. Par métaphore, l'épithète peut désigner le triste état des chaussures du poète, abîmées par la marche. Par hypallage, elle peut désigner les pieds eux-mêmes, blessés par la longue pérégrination. C'est l'image d'un poète détaché des biens matériels et offrant une image de fragilité et de vulnérabilité qui s'offre ainsi à la fin du poème.
- Ainsi, la mention ultime du « pied près de [son] cœur » présente le poète autant ses chaussures, assis par terre. La position recroquevillée connote un certain repli sur soi, un désir de sécurité, où le « cœur » peut être associé au siège des émotions et de la poésie, alors que les pieds sont liés aux « élastiques » qui constituent les « lyres ».

# La promenade à l'aube

Colette, *Sido*, chapitre I, 1929.

## INTRODUCTION

- Éléments de contextualisation

Premier volet de la trilogie familiale, «Sido» participe du «roman d'une enfance» tel qu'il est souhaité par Colette en 1910: «Ressusciter ce que je fus!... Quelle femme n'a espéré le miracle? Revivre tout ce qu'il y a dans un cœur d'enfant, savourer à nouveau ce qu'il a contenu de sagesse, de pudeur, de diplomatie, de méfiance [...] Le roman d'une enfance... je voudrais l'écrire, et je crains, en l'essayant, d'échouer.» (*Paysages et portraits*, «Le passé», 1958). Si les premières pages cristallisent la figure maternelle, souveraine de son foyer et de son jardin, la promenade à l'aube constitue un épisode autonome au sein duquel l'adulte «ressuscite» l'enfant d'autrefois, dans son exploration du monde, à la naissance du jour.

- Lecture expressive du passage

- Problématique: Il s'agira d'analyser en quoi cet épisode, oscillant entre autobiographie, conte et mythe, célèbre le monde de l'enfance dans sa connivence avec la nature.

## I. La découverte d'un monde originel et primitif (§1)

### 1) Un monde étrange (phrase 1)

- L'indice temporel « À trois heures et demie » crée un effet de réel.
- Mais la suite de la phrase brouille le caractère réaliste du récit et l'inscrit alors dans un mythe des origines, comme en témoigne la présentation du décor initial :
  - Le pronom indéfini « tout », sujet du verbe « dormait » indique que le monde tout entier est endormi, silencieux. Quant au phénomène naturel produit par de fines gouttelettes d'eau en suspension dans l'air, le « brouillard », il symbolise la nature endormie.
  - Le CCLieu « dans un bleu originel, humide et confus » rend compte d'un univers antérieur à la naissance du jour, univers dans lequel règnent l'humidité et la confusion.
- L'élément perturbateur, l'arrivée de la narratrice dans ce monde, est alors introduit par la conjonction de coordination « et » suivie du CCTemps « quand je descendais le chemin de sable ». Cette proposition dans laquelle est employé l'imparfait d'habitude rappelle quant à lui l'univers du conte, en particulier celui du *Petit chaperon rouge*.
- C'est le brouillard qui représente le réveil de la nature :
  - Il est associé aux verbes de mouvement « baignait » et « atteignait »
  - Ce mouvement opéré par le brouillard est vertical, il atteint successivement les différentes parties du corps : « mes jambes » / « mon petit torse » / « mes lèvres » / « mes oreilles et mes narines ». Le lecteur assiste alors à une sorte de lévitation. Ces parties du corps, par métonymie, renvoient aux sens comme l'atteste d'ailleurs la présence de l'adjectif « sensibles ». En effet, les jambes et le torse sont associés au toucher, les lèvres au goût, les oreilles à l'ouïe et les narines à l'odorat.

- Une osmose entre l'enfant et la nature s'opère. La personnification du brouillard en fait une figure maternelle qui donne vie à la petite fille (monde fœtal). À la focalisation interne de l'enfant, spectatrice du plan d'ensemble (pronom personnel « je » sujet du verbe « descendais »), se superpose la focalisation externe de la narratrice nous présentant, dans un plan moyen, le corps de la fillette enveloppé de brouillard (les GN, désignant les parties du corps sont CO des verbes). L'ambiguïté énonciative et le changement d'axe de la caméra – la scène semble être filmée de manière cinématographique – alimentent l'étrangeté de la scène.
- La découverte du monde est indissociable d'une approche sensorielle de la nature : c'est ce qu'indique la présence du comparatif de supériorité et la présence des points de suspension. Certaines parties de son corps sont « plus sensibles que » d'autres.

## **2) L'enfant arpente un monde ambivalent (phrase 2)**

- La deuxième phrase se distingue de la première par sa longueur. Courte, elle juxtapose deux propositions. Ainsi le contenu de cette phrase est rapidement évoqué par la narratrice. Cette phrase vient en effet justifier la présence de la petite fille dans ce monde, à une heure si matinale.
  - Le verbe de mouvement « allais » dans la première proposition et l'adjectif « seule » insistent sur la nécessité de faire l'expérience du monde dans la solitude et le silence. C'est parce qu'elle est « Seule » que la petite fille pourra appréhender le monde dans toute sa plénitude.
  - La menace latente de la campagne, exprimée dans la 2<sup>ème</sup> proposition, est aussitôt démentie grâce au paradoxe qui crée une alliance inattendue, fomentant l'étrangeté du commentaire et suscitant la surprise du lecteur, révélant peut-être en même temps l'insouciance sereine et placide de la mère et la fille, face aux détracteurs potentiels tantant leur manque de prudence. Contrairement, au petit chaperon rouge, la petite fille ici n'a rien à craindre.
- ⇒ Si la petite fille participe de tout son corps et de toute son âme à la naissance du jour, c'est certainement parce qu'elle se distingue des autres enfants. Elle est l'élue de ce monde étrange.

<p><b>Paradoxe</b> : rapprochement de mots jugés incompatibles ou contradictoires par le sens commun. Ex : Il la ruina dans le dessein de l'enrichir.</p>
---

## **3) Un moment épiphanique (phrase 3)**

- La tournure emphatique « c'est à cette heure que je prenais » rappelle l'importance du moment de la journée et fait écho au CCTemps « À trois heures et demie ». C'est parce qu'elle est seule, à un moment significatif que la petite fille peut « pren[dre] conscience » de la réalité. Elle se voit ainsi révéler sa propre valeur, évoquée au travers de l'énumération « de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence ». C'est parce qu'elle est unique, attentive au monde qui l'entoure qu'elle accède à une communion avec la nature, ainsi que le suggère le nom « connivence ». La promenade à l'aube répond au besoin de reconnaissance de l'enfant.
- Alors que dans la première phrase, la communion s'opérait avec un élément de la nature, le brouillard, la fin de la phrase précise que cette communion s'opère avec l'ensemble de la nature : le souffle du vent, mais aussi l'oiseau et le soleil.

- Grâce à cette connivence, l'enfant, nouvelle Ève, assiste à l'éveil du monde : l'adjectif numéral ordinal « premier » répété et l'image de la naissance de l'astre renforcent son sentiment d'appartenir à un monde primitif. Elle assiste à la naissance du jour, en pionnière.

## **II. Les effets de la nature sur la petite fille (§2)**

### **1) Le rôle de Sido dans cette expérience (phrase 1)**

- Cette découverte du monde est rendue possible par Sido, désignée par le GN « Ma mère », en tête de paragraphe.
- La promenade à l'aube est, au contraire du conte, une métaphore de l'initiation par la confiance et la liberté. Sido assume en ce sens un double rôle :
  - o Elle figure le don, en « laiss[ant] partir » sa fille. Elle représente ainsi l'éducatrice libérale.
  - o Elle lui ouvre la nature, pour développer sa sensibilité, et lui donne sa confiance pour conjurer le risque. Elle s'efface pour la laisser seule, même si la proposition « elle regardait courir et décroître sur la pente son œuvre » laisse deviner par l'utilisation des verbes à l'infinitif une certaine inquiétude. Elle est ainsi capable de dépasser son angoisse maternelle pour permettre à sa fille une expérience personnelle.
- Le pouvoir de création de Sido n'en est cependant pas moins rappelé. Ce pouvoir est évoqué au travers des surnoms qu'elle donne à sa fille :
  - o La mère se compare ainsi à une artiste, comme en témoigne le GN « son œuvre ». Mais la narratrice adulte précise ensuite grâce au discours direct le surnom exact utilisé par Sido. La petite fille ne représente en effet pas n'importe quelle œuvre, il s'agit de son « chef-d'œuvre ». Cette rectification est introduite par la présence du tiret.
  - o La valeur de ce chef d'œuvre est d'ailleurs mise en lumière par l'apostrophe « Beauté, joyau-tout-en-or » qui fait de la petite fille un bijou inestimable. La mère admire, avec fierté, sa progéniture.

### **2) Le regard rétrospectif de la narratrice adulte (phrase 2)**

- La phrase suivante correspond à un commentaire de la narratrice adulte qui s'interroge sur la véracité du regard de Sido sur sa fille. Présent d'énonciation « sont »
- Si les surnoms utilisés par Sido sont encore très présents à l'esprit de la narratrice adulte (cf surnoms rapportés au discours direct), cette dernière a pu observer un décalage entre les propos de sa mère et la réalité, représentée sur les photographies. Ce décalage est souligné par :
  - o La présence de l'adverbe « peut-être » qui joue le rôle de modalisateur dans la proposition « J'étais peut-être jolie ». Il remet ainsi en question l'objectivité de Sido.
  - o La négation « ma mère et mes portraits de ce temps-là ne sont pas d'accord ». En personnifiant les photographies, la narratrice adulte met sur le même plan la mère et les portraits.

### **3) La métamorphose de la petite fille (phrase 3)**

Plutôt que de donner tort à Sido, la narratrice propose une explication, ou plutôt plusieurs explications.



- Elles sont toutes introduites par la locution prépositionnelle « à cause de », utilisée à deux reprises à ligne 11 et sous-entendue à la ligne 12.
- Les causes apportées font écho au premier paragraphe et rappelle cette osmose entre l'enfant et la nature, créatrice de beauté :
  - o « à cause de mon âge et du lever du jour » (conjonction de coordination « et »)
  - o « à cause des yeux assombris par la verdure » (voix passive)
  - o « des cheveux qui ne seraient lissés qu'à mon retour » (tournure restrictive qui insiste sur le côté sauvage de la petite fille => image d'Eve)
  - o « et de la supériorité d'enfant éveillée sur les autres enfants endormis » (Sing/plur => « état de grâce »)

### **III. Le retour et le détour par les sources (§3)**

#### **1) Un retour ritualisé (phrase 1)**

- La 1<sup>ère</sup> phrase « Je revenais à la cloche de la première messe » fait écho au CCTemps « À trois heures et demie ». En effet les bornes temporelles, marquant le début et la fin de la promenade, indiquent que c'est d'une liberté surveillée que la petite fille jouit. L'imparfait d'habitude fait de ce motif du retour un moment ritualisé.
- La conjonction de coordination « Mais » au début de la 2<sup>ème</sup> phrase marque le dernier moment de la promenade. Aucune étape ne doit être omise comme le souligne la répétition de la négation « pas avant d'avoir ».

#### **2) La nature, un véritable festin (L.14-15)**

- Cette dernière étape de la promenade consiste à se nourrir de la nature (manger) :
  - o La locution adverbiale elliptique « tout mon saoul » signifie qu'elle doit se nourrir à satiété, c'est-à-dire au point d'être totalement satisfaite.
  - o Alors que le brouillard, c'est-à-dire la nature, était personnifié dans le 1<sup>er</sup> paragraphe, la petite fille est animalisée au travers de la métaphore du « chien qui chasse ». Retour à l'état sauvage de la petite fille. Le monde vivant ne fait plus qu'un.

Si la petite fille accorde de l'importance à la nourriture qu'offre la nature (l.14 et 15), la narratrice évoque plus longuement (l.15 à la fin) l'eau.

#### **3) L'importance symbolique de l'eau (L.15 à la fin)**

- L'eau est bien sûr un élément vital : après « avoir mangé », la petite fille « goût[e] l'eau de deux sources »
- Dans les religions, elle est souvent utilisée pour les purifications.
  - o Le détour par les sources constitue donc une partie du rituel païen célébré le matin et qui remplace la messe (cf CCTemps « à la cloche de la première messe » L.14)
  - o Le verbe « révérais » vient du latin *vereor* (craindre, respecter) qui est lui-même fondé sur la racine indo-européenne *wer* (faire attention). La petite fille regarde les sources comme des sortes de divinités (personnification des sources), dans une vision panthéiste (divinisation de la nature) de l'univers.

- L'eau est aussi associée à la fécondité au travers de l'évocation « des narcisses, fleuris en ronde » qui « attest[ent] seuls sa présence ».
- C'est peut-être encore un signe de la présence maternelle. Dans la dernière phrase, la mémoire sensorielle ressuscite le goût des sources, et c'est celui, pur et subtil, minéral et végétal, de l'origine. Si Sido s'est effacée devant la nature, la petite fille retourne au sein de la terre (écho monde foetal décrit dans le 1<sup>er</sup> paragraphe)

## CONCLUSION

La promenade à l'aube est donc un moment d'exception dans lequel l'enfant fait l'expérience sensible d'un monde originel et accède à sa splendeur native. Si le passage adopte la forme d'un récit autobiographique avec l'emploi de la première personne, la transcription du souvenir y mêle volontiers les ingrédients du conte et du mythe. C'est ainsi que Colette célèbre ses retrouvailles avec l'enfant d'autrefois, portant un regard ému sur un âge d'or, habitacle de « l'impérieuse, la sauvage et secrète tendresse qui [la] liait à la terre et à tout ce qui jaillit de son sein » (*Paysages et portraits*, « Le passé », 1958). Célébrant l'enfance, la prose lyrique de Colette s'ouvre sur un hymne à la nature, l'écrivain se faisant, tel le rossignol des *Vrilles de la vigne*, un « chanteur éperdu, enivré et haletant » (p. 104).