

Mon carnet d'histoire littéraire

Le Moyen Âge

HISTOIRE

La féodalité (x^e – xiii^e siècles) – pages 14-15

1 Le vassal rend hommage à son suzerain (doc 3), c'est-à-dire qu'il se place sous sa protection en prêtant un serment de fidélité qui a une dimension religieuse. Le rompre peut avoir des conséquences graves sur Terre (risque d'excommunication, c'est-à-dire exclusion de la communauté des fidèles et de la société) comme pour l'au-delà (Enfer).

Le vassal, comme l'explique Fulbert, évêque de Chartres (doc 1), doit fidélité à son suzerain. Il lui doit également l'honnêteté, la protection et l'aide financière. Il doit également le conseiller dans ses jugements et les accepter quand ils s'imposent à lui : c'est l'enjeu du document 2.

En échange, le suzerain doit offrir un fief, c'est-à-dire une terre ou plus généralement un château. Il doit également protéger son vassal et lui assurer protection juridique, notamment auprès du roi (c'est le cas du comte Richard, un des suzerains d'Eudes de Blois qui a essayé de rapprocher ce dernier du roi Robert II, doc 2).

2 Les conflits entre vassaux et suzerains sont nombreux. Fulbert de Chartres (doc 1) est justement appelé à en arbitrer un et insiste grandement sur les sanctions en cas de non-respect des liens qui unissent vassal et suzerain. Le suzerain qui n'assume pas ses responsabilités est qualifié de « mauvaise foi » (l. 29), le vassal, de son côté, « serait coupable de perfidie et de parjure » (l. 31-32). Ces dimensions sont censées dissuader les concernés de mal agir par crainte de voir leur réputation ternie par leurs actes.

Il y a également des conflits liés au fait que certains vassaux ont plusieurs suzerains. Si deux suzerains se combattent, le vassal doit choisir son camp.

Enfin, Eudes de Blois, qui s'oppose au roi Robert II (doc 2), conteste la capacité du roi de juger des biens qui lui « viennent de [ses] ancêtres par droit héréditaire » (l. 24). En effet, il estime qu'il n'a plus de compte à rendre pour le bénéfice des terres que ses ancêtres ont obtenu par le passé. Il considère qu'elles sont à lui et ne peuvent plus être reprises par son suzerain.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Les romans de chevalerie - pages 16-17

1 Chrétien de Troyes emploie des termes mélioratifs pour désigner les vertus des chevaliers : « il y avait bon nombre de valeureux chevaliers, hardis, courageux et fiers ». On retrouve la hardiesse et le courage dans les deux miniatures, qui représentent une bataille et une épreuve symbolique.

2 Michel Zink affirme que les récits de Chrétien de Troyes prêtent au lecteur une familiarité avec l'univers arthurien. Or, le début d'*Érec et Énide* repose sur ce principe : Arthur ou Gauvain apparaissent dans le récit comme si nous les connaissions déjà. Michel Zink évoque aussi la dimension symbolique de ces récits, qui associent à des éléments familiers des éléments plus étranges, mystérieuses. Les deux enluminures peuvent refléter cela : on prête au lecteur une familiarité avec le cadre et les personnages, qu'il doit être capable d'identifier, mais on trouve des éléments symboliques, comme le pont de l'épée.

ARTS ET CULTURE

Les troubadours - pages 18-19

1 L'**enluminure** (doc 2) rappelle que les musiciens sont écoutés avec attention, et que leur place au sein d'un banquet est primordiale. Dans *Flamenca*, l'inventaire des instruments vise à donner une image d'opulence et de raffinement : aucun agrément ne manque à la cour d'Archambault. Tout le monde s'installe confortablement grâce aux « coussins à grands rabats » pour écouter les jongleurs : c'est une même image de foule attentive qui est représentée autour du musicien de l'enluminure.

2 Dante établit un lien entre le développement de la lyrique amoureuse et la propagation de la langue vulgaire. La légitimité de la langue vulgaire vient d'abord, selon lui, de la nécessité de se faire comprendre par les femmes.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Fin'amor et courtoisie - pages 20-21

1 Les documents 1 et 2 relèvent chacun de l'**esthétique courtoise**. La première strophe du poème justifie la satisfaction du désir (v. 6), désir que cherche à assouvir le poète de l'enluminure en accédant à sa dame grâce à une nacelle et une poulie. La troisième strophe file le thème des épreuves que le poète courtois est prêt à endurer par amour : on peut rapprocher ce passage de l'épreuve que constitue l'ascension de la tour représentée dans l'enluminure.

2 Florian Mazel affirme que, selon la courtoisie, « l'amant doit contrôler ses pulsions, accepter une progression graduée de la relation » (l. 2-3). On retrouve cette idée dans la chanson de Guillaume de Poitiers, lorsque le poète écrit : « Accourir vers elle je n'ose/Tant que j'ignore en vérité/Si nos cœurs sont bien accordés. » (v. 10-12). Le vers 12 exprime par ailleurs la nécessité d'une réciprocité du sentiment amoureux, qu'évoque également Florian Mazel aux lignes 21 à 23.

HISTOIRE

Aimer et se marier au Moyen Âge - pages 22-23

Un **mariage ne célèbre pas nécessairement un amour au Moyen Âge** : le consentement est bien plus souvent celui des familles que celui des époux, comme en témoigne la primauté du *pater familias* dans le document 2. Le père choisit le futur époux de sa fille et il n'accorde que très peu d'importance aux choix des deux femmes de la famille. À l'inverse, le poème de Rutebeuf est le seul à souligner du sentiment amoureux (« que je suis seul capable d'aimer et d'apprécier », l. 6), alors même que les étapes de la cérémonie ne sont pas respectées.

Se marier permet surtout d'**accomplir un sacrement religieux** important dans le Bas Moyen Âge (doc 3). Dans un contexte d'affirmation et de diffusion de la chrétienté, le mariage est une étape indispensable dans la vie des fidèles laïcs en quête du salut divin. Le mariage a donc une dimension spirituelle dans leur accomplissement personnel.

Se marier permet enfin de **passer un contrat entre familles** : il répond à des objectifs dynastiques et patrimoniaux. Cela nous rappelle également que la sexualité médiévale est très étroitement associée à la filiation et à la procréation. Le mariage conditionne la transmission de l'héritage (par la dot, comme on le voit dans le document 2) et la reconnaissance de la descendance. Les documents 1 et 3 insistent d'ailleurs sur l'importance de l'argent dans le mariage (répétitions de l'argent dans le poème de Rutebeuf).

HISTOIRE

La mort au Moyen Âge - pages 24-25

1 L'épidémie à laquelle les documents font référence est la Grande Peste de 1347-1352. Les symptômes qui témoignent de la maladie sont les bubons et abcès, la fièvre et parfois les crachements de sang.

2 Le cimetière est situé autour de l'église. Le document fait référence à la résurrection des morts.

La Renaissance

HISTOIRE LITTÉRAIRE

L'humanisme – pages 30-31

1 Au premier plan, les personnages représentés symbolisent l'ignorance ou l'Erreur : aveuglés par des bandeaux, ils se contorsionnent, tâtonnent, adoptent des signes de supplication ou de prostration. Livrés à leur sort déplorable, immobilisés sur un tapis de nuages d'une sombre couleur gris violacé, ils semblent exclus de la lumière de la connaissance. Cet amas de damnés semble réclamer un salut qui leur est refusé. On comprend donc que les ténèbres de l'ignorance condamnent au malheur et à la perte : les Ignorants se voient légitimement rejetés de l'Humanité triomphante symbolisée par l'ascension au temple.

2 François I^{er} est représenté en empereur romain qui connaît ici son apothéose, en entrant dans le temple de Jupiter Olympien illuminé. Cette fresque le célèbre comme le protecteur des arts et des lettres. Le double attribut du glaive (qu'il brandit de la main droite) et du livre (qu'il tient sous le bras gauche) symbolise l'union chez le héros de la force et de la sagesse, *fortitudo* et *sapientia*, la force sans laquelle la sagesse est impuissante, la sagesse sans laquelle la force n'est que brutalité et barbarie.

3 Ces trois documents nous renseignent sur le regard enthousiaste et optimiste que les humanistes portent sur l'homme et le monde. Ils insistent sur la foi en un avenir meilleur grâce à la bonne volonté des hommes et des États : la fresque représente l'apothéose (la déification après la mort) du monarque éclairé qui a su ouvrir la voie vers la lumière de la connaissance, Stefan Zweig use du lexique de la ferveur religieuse pour exprimer la croyance en un monde plus humain qui anime les humanistes, et Todorov rappelle combien dignité et élévation des êtres font partie de leur credo.

4 La morale humaniste est tout entière fondée sur le respect de la personne humaine, ce qui implique un esprit de tolérance et d'ouverture : les trois documents rejettent donc toute forme de fanatisme, de violence et d'oppression, tout ce qui contribue à nier la valeur de l'Autre. C'est pourquoi, afin de valoriser l'humain et l'altérité, l'humanisme vise à transcender les antagonismes et les contraires : le double attribut du glaive et du livre présent sur la fresque instaure un équilibre entre la guerre et la paix, la force et la sagesse, les armes et les lettres, les armes et les lois ; Zweig valorise, à partir d'Érasme, la volonté de concilier les différences et les contraires au lieu de les dissoudre ; Todorov insiste sur la nécessité de ne pas nier les particularités individuelles. La morale humaniste promeut la liberté de chacun, qui passe par le savoir, la solidarité et la justice.

5 L'idéal humaniste est d'autant plus ambitieux qu'il peut paraître utopique, dans la mesure où il postule la sagesse et la bonne foi des hommes. Les Égarés de la fresque de Fiorentino sont pourtant légion et occupent le premier plan, tandis que le monarque est isolé dans le fond du décor ; Zweig et Todorov ne manquent pas de rappeler les tentations de l'individualisme qui mettent en péril l'harmonie collective. L'humanisme se caractérise donc par une très forte exigence vis-à-vis de soi. Todorov insiste sur le caractère ambitieux de la doctrine humaniste qui se fonde sur l'interaction de valeurs qui peuvent être opposées : la reconnaissance d'une dignité égale à tous les hommes (« l'universalité des *ils* »), la désignation de l'individu autre moi comme but de mon

action (« la finalité du *tu* ») et la quête de liberté. La pensée humaniste semble vouloir relever le défi de concilier harmonieusement la justice et l'égalité, l'universel et le particulier.

ARTS ET CULTURE

L'humanisme et l'Italie – pages 32-33

1 L'attitude des Européens à l'égard de l'Italie est pleine d'ambiguïté. La fascination pour les inventions artistiques pousse François I^{er} à « dépêch[er] ses artistes à Rome avec la mission explicite de rapporter bustes et statues » (F. Rigolot). De même, l'imitation des poètes italiens, prônée par du Bellay, prouve que l'Italie est un foyer de création au rayonnement européen. La *Défense et Illustration de la langue française* suit un mouvement de développement et d'anoblissement du vulgaire commencé par Dante au XIII^e siècle. L'extrait du livre de Mireille Huchon permet de mesurer l'ampleur de cette inspiration. Et pourtant, quand il arrive à Rome, le même du Bellay ne cache pas sa déception : le ressassement, apparemment ludique, du nom de Rome, témoigne de la tentative désespérée de sauver ce qui fuit, de l'impossibilité de faire coïncider l'image mentale majestueuse de la Ville avec les ruines qu'il a sous les yeux. François Rigolot nous rappelle aussi que la Réforme avait entaché l'image de l'Église catholique, la troisième acception de Rome.

2 L'escalier à double révolution de Chambord est une prouesse architecturale qui redouble le prestige de Chambord. C'est un monument d'apparat au cœur du plus vaste des châteaux de la Loire. L'idée qu'il ait pu être inspiré par des dessins de Léonard de Vinci redouble son prestige. Dans le dessin de Vinci comme dans le double escalier, les volées de marches qui s'imbriquent suggèrent une élévation infinie vers le ciel.

3 Dans les domaines **militaire et linguistique**, il s'est agi, à la même époque, de piller les inventions et les territoires de l'Italie. C'est en effet à la faveur des guerres d'Italie que François I^{er} a fait prendre des statues et des bustes réalisés par les artistes italiens. Du Bellay, dans la *Défense et illustration de la langue française*, ne cesse d'inviter les poètes à piller la langue italienne.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

L'Utopie (1516) – pages 34-35

1 En Utopie, toutes les religions sont tolérées ; chacun peut exercer librement sa croyance, à condition de ne pas chercher à l'imposer aux autres par la force, ni de décrier les autres religions, sous peine de sanctions (exil ou servitude). Dès lors, aucune religion ne peut être considérée comme supérieure, les dirigeants ne sauraient prendre parti et proclamer une religion dominante. La liberté de croyance et la reconnaissance de la diversité en la matière sont même perçues comme conformes à la volonté divine. À supposer qu'une religion soit meilleure, seules la sagesse et la tolérance peuvent aider à le percevoir, car toute forme de zèle ou de violence ne peut que porter atteinte à l'esprit religieux lui-même pour laisser place à des superstitions. Liberté et tolérance religieuses sont les maîtres-mots de ce monde idéal.

2 La description de cet univers utopique permet de fustiger les travers de la société européenne. Le prosélytisme, la volonté d'imposer une religion par la force voire de condamner toute autre croyance pour hérésie, renvoie bien évidemment aux pratiques du monde réel. Les différentes dissensions et combats fratricides qui sont présentés par More comme le plus grand danger pour une patrie font étonnamment écho aux guerres de Religion qui marqueront le XVI^e siècle. Le fait d'imposer une religion d'État, la certitude d'être dans le vrai, la prétention à connaître les volontés et préférences divines sont autant de dérives contre lesquelles l'auteur, fidèle à ses principes humanistes, tente de nous prémunir.

3 Les fortifications nombreuses montrent que l'île d'Utopie gagne à être protégée et à se maintenir comme un monde à part, un monde clos sur lui-même, dans la perfection du cercle, capable de vivre en autarcie, loin de la folie des hommes. Toutefois, les bienfaits d'Utopie peuvent être partagés et l'île n'est pas fermée à l'altérité, puisque des navires viennent l'aborder : le modèle semble pouvoir être exploré et exporté. Et de fait, la grande

symétrie qui caractérise cette représentation de l'île, ainsi que la beauté harmonieuse de ses constructions, peuvent suggérer l'ordre et l'organisation civilisée qui y règnent : cette île artificielle, conçue par l'homme, reflète les pouvoirs de la Raison qui nous élève, à l'instar des différents bâtiments, attirés vers le ciel. La forme générale en croissant de lune peut aussi signifier la foi en un renouveau pour l'humanité, rendu possible par les valeurs de tolérance et de fraternité qui habitent l'île.

4 Selon le document 3, la spécificité et l'intérêt du genre de l'utopie reposent sur l'ambiguïté indissociable de la fiction, qui, tout en proposant des modèles irréels, ne saurait nous inviter à les suivre à la lettre, mais interrogent du même coup nos pratiques dans la réalité. Le caractère invraisemblable ou l'absence de direction univoque constituent la force paradoxale du genre. Les solutions, par définition fantaisistes, contenues dans des récits utopiques, ne peuvent être prescriptives, mais ébranlent nos certitudes et, par la confrontation avec d'autres possibles, éveillent notre regard critique en suscitant de sains questionnements.

HISTOIRE

Les sciences à la Renaissance – pages 36-37

1 Pendant la Renaissance, les **démarches scientifiques** connaissent un renouveau fondé sur la remise en question des dogmes. La pensée humaniste développe l'esprit critique et le doute qui incite à ne pas considérer comme acquises les affirmations scientifiques et à penser que la vérité scientifique n'est pas immuable. C'est l'idée développée par Montaigne dans le document 3 : « Ainsi, quand il se présente à nous quelque doctrine nouvelle, nous avons grande occasion de nous en défier, et de considérer qu'avant qu'elle ne fut produite, sa contraire était en vogue, et comme elle a été renversée par cette-ci, il pourra naître à l'avenir une tierce invention qui choquera de même la seconde. ». (l. 18 à 24). Le questionnement devient donc fondamental et les hypothèses doivent donc être démontrées.

À ce titre, les humanistes sont convaincus que l'observation et l'expérience permettent de comprendre le monde, le corps humain ou les phénomènes de la nature et de valider ou non les hypothèses émises, de répondre aux questions soulevées.

Dans le document 2, Vésale décrit ses premières dissections : « Ainsi moi-même me suis-je entraîné sans être du tout guidé, à disséquer des créatures brutales, et à la troisième dissection à laquelle j'assistai (il s'agissait, comme cela était la coutume en ce lieu, essentiellement de mener l'étude des viscères), je fus amené, encouragé par les étudiants et les professeurs à exécuter une dissection publique » (l. 4 à 10) « mon dessein était d'identifier les muscles de la main et de réaliser une analyse plus fine des viscères ». (l. 13 à 15). La dissection semble le seul moyen de connaître précisément l'anatomie et Vésale remettra en cause les affirmations formulées par Galien. La gravure du document 1 donne à voir l'astronome et mathématicien allemand, Petrus Apianus et d'autres astronomes équipés de bâtons de Jacob, instrument mis au point au XVe siècle pour mesurer les angles et les distances entre les astres en extérieur, entraînés à procéder à des mesures, afin d'établir une cartographie céleste. On retrouve ce même souci de mesurer et de représenter sur le tableau (doc 4). Munis d'un compas et de relevés géographiques faits par les explorateurs, les géographes s'interrogent sur la manière de représenter le monde, sur la manière de projeter les représentations du globe sur des planisphères.

Les documents 1 et 4 attestent également du renforcement de l'usage des mathématiques dans les démarches scientifiques.

2 Les dogmes scientifiques qui se sont imposés pendant des siècles en Occident ont été forgés pendant l'Antiquité ou fermement encadrés par l'Église chrétienne. Ainsi l'Université est-elle sous tutelle de l'Église. On y enseigne des disciplines scientifiques comme la médecine, l'astronomie, les mathématiques mais la discipline scientifique fondamentale est la théologie. Aussi, cela induit peu de remise en question.

Les documents 1 et 4 montrent des représentations de la Terre sous forme de globe. La rotondité de la Terre a été admise dès l'Antiquité, notamment grâce aux travaux d'Aristote ou d'Eratosthène, cela n'a jamais été vraiment contesté exception faite de quelques auteurs chrétiens. Si dans le milieu des érudits, cette rotondité ne faisait aucun doute, elle n'était en revanche pas évidente pour la grande majorité de la population. On peut donc considérer que c'est à partir de la Renaissance qu'elle deviendra communément admise.

En revanche, le basculement du géocentrisme à l'héliocentrisme a été une véritable bataille contre les croyances et institutions religieuses. « Le ciel et les étoiles ont branlé trois mille ans, tout le monde l'avait ainsi cru, jusques à ce que Cléanthes le Samien ou, selon Théophraste, Nicetas Siracusien, s'avisait de maintenir que c'était la terre qui se mouvait, par le cercle oblique du Zodiaque tournant à l'entour de son essieu. Et, de notre temps Copernicus

a si bien fondé cette doctrine, qu'il s'en sert très réglément à toutes les conséquences astronomiques » (l. 1 à 9), Montaigne rappelle que pendant l'Antiquité quelques précurseurs avaient émis l'idée du Soleil comme centre de l'univers et du système céleste. Copernic en 1513 propose un modèle dans lequel la Terre et toutes les planètes connues tourneraient en orbite circulaire autour du soleil ; Kepler en 1609 affine le modèle en établissant des orbites elliptiques puis Galilée en fera la preuve par des mesures astronomiques et mathématiques. Il sera à ce titre condamné à se rétracter par l'Inquisition catholique en 1633, mais aussi par les Protestants. Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que l'Église reconnaisse l'héliocentrisme.

En médecine, la dissection n'a jamais été formellement interdite par l'Église mais elle est peu pratiquée pour des raisons morales. Ce qui était condamné était le vol de cadavres ou les pratiques de démembrement. L'Église a même parfois incité aux dissections pour des raisons médico-légales dans le contexte des épidémies. Mais c'est une pratique qui reste peu courante dans les universités même si elle se développe progressivement au XVIII^e siècle comme l'atteste la citation de Vésale : « à la troisième dissection à laquelle j'assistai (il s'agissait, comme cela était la coutume en ce lieu, essentiellement de mener l'étude des viscères) » (l. 6 à 9). Toutefois Vésale reconnaît que « L'anatomie était traitée avec tant de négligence dans l'endroit où nous étions formés, qu'il fallait aller voir ailleurs pour faire renaître heureusement la médecine. » (l. 1 à 4) On comprend que les dissections menées dans le cadre de l'Université n'étaient pas conduites rigoureusement et n'avaient pas vocation à approfondir les connaissances anatomiques. Vésale renouvelle donc cette pratique et met en évidence de nombreuses erreurs commises par Galien, qui dans la Rome antique n'avait pas pu disséquer d'homme mais seulement des grands singes.

ARTS ET CULTURE

Le corps à la Renaissance – pages 38-39

1 L'étude du corps est menée de manière très approfondie par la médecine, qui accomplit de remarquables progrès à la Renaissance, et aborde l'anatomie avec le plus grand soin, afin de comprendre les mécanismes du corps humain, quitte à valoriser la pratique de la dissection comme le montre le frontispice du *De re anatomica*. Ce regain d'intérêt scientifique pour le corps fait naître des disciplines modernes comme la diététique : on perçoit dans l'extrait de *Gargantua* un souci de connaître la nature et les vertus des différents aliments et on s'interroge sur leur « apprêt » (l. 17) c'est-à-dire la façon de les préparer. Car à la Renaissance le corps est pensé en vue d'une certaine hygiène de vie ; c'est pourquoi on le voit associé à des disciplines sportives, pour l'entretenir, ainsi qu'à un certain impératif de propreté : Ponocrates et Gargantua ne manquent pas de s'essuyer et de se changer après avoir transpiré ; ce soin accordé à l'hygiène est un fait relativement marquant de la période. Enfin, l'étude du corps prend une place essentielle dans l'art : s'inspirant des modèles de perfection plastique de l'Antiquité, les artistes de la Renaissance voient dans le corps et sa nudité un reflet de l'harmonie de la création. *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci illustre parfaitement cette recherche de proportions idéales par l'entremise de figures géométriques.

2 Les documents 1, 2 et 3 réhabilitent et valorisent le corps, qui n'est plus perçu comme un objet de honte, mais une source d'insatiable curiosité. On perçoit dans le dessin de Léonard et son souci du détail un intérêt véritable pour le corps humain, associé à une recherche artistique de la beauté et de l'harmonie. La leçon d'anatomie donnée par John Banister est l'occasion de confirmer (au seuil d'un ouvrage scientifique) combien le corps est un digne objet de curiosité voire de fascination universelles, car l'assemblée particulièrement attentive et les gestes pédagogiques et précis du chirurgien font oublier ce que la représentation d'un cadavre disséqué au premier plan pourrait avoir de choquant : dans l'intérêt de la science une telle image n'a rien de répugnant. Au point que le corps apparaît comme une source assumée de plaisir et de satisfactions naturelles. L'extrait de *Gargantua* insiste sur le caractère ludique, sain et plaisant des activités sportives, de même que les moments de repas y sont décrits comme agréables et joyeux. Le corps devient un véritable objet de réjouissance.

ARTS ET CULTURE

Peindre l'homme à la Renaissance – pages 40-41

1 Dürer veut trouver une méthode pour réussir à représenter « la beauté véritable » (l. 3). Pour cela, il cherche à établir « la juste proportion » (l. 12) ou « la meilleure mesure de la figure humaine » (l. 16). Pour lui, c'est sur la justesse des proportions que repose la beauté d'une représentation de l'homme.

2 Chaque dessin présente le même homme mais en variant les proportions des différentes parties de son visage (le crâne, le front, le nez, le menton). Par exemple, pour passer du dessin en haut à gauche au dessin en haut à droite, on peut remarquer que Dürer a agrandi la taille du front par rapport à celle du nez.

3 Dieu est pour Vasari le premier modèle de l'artiste : en créant le monde, et en particulier l'homme, il a créé ce qui sert de modèle aux peintres et aux sculpteurs. En façonnant Adam à partir de la terre, il a agi comme un sculpteur parfait : il a manié une matière imparfaite pour faire une œuvre belle « par suppression ou par addition » (l. 15). À la fin du texte cependant, la comparaison se renverse : Dieu a agi « comme font les bons sculpteurs et les bons peintres » (l. 15-16).

4 Saint Luc, qui est réputé avoir fait le portrait de la Vierge, est une figure qui permet de mettre en valeur le caractère sacré de l'activité artistique. Vasari se peint sous les traits de l'évangéliste (représenté avec l'animal qui le symbolise dans la tradition, le bœuf) en train de peindre une Sainte-Vierge portée par les anges : il semble avoir accès à une vision divine qu'il reproduit pour les autres hommes, par exemple pour ceux qui sont derrière lui et qui regardent le tableau.

HISTOIRE

Les guerres de Religion (1562-1598) - pages 42-43

1 Ce tableau de François Dubois a été peint en 1572, soit peu de temps après le massacre de la Saint-Barthélemy, sujet principal de cette œuvre. En effet, le massacre des « huguenots de guerre » a eu lieu à Paris le 24 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy. Après le mariage de Marguerite de Valois, catholique, et d'Henri de Navarre, protestant, le roi Charles IX (qui apparaît à l'entrée du Louvre en haut du tableau) décide le 24 août l'élimination des protestants.

Ce célèbre tableau insiste sur la violence du massacre des protestants. Partout, le sang coule et la violence se déchaîne dans cette scène : les épées sont sorties de leurs fourreaux pour trancher les têtes des protestants, les piques pénètrent les corps de femmes enceintes, les protestants sont jetés par les fenêtres, les enfants ne sont pas épargnés comme le montre le corps du bébé gisant au sol, les corps pendent aux gibets. Dans cette vision apocalyptique, les protestants apparaissent comme les victimes innocentes de la barbarie catholique parisienne. Le pouvoir royal est ici représenté comme complice de ce massacre. Catherine de Médicis apparaît en veuve noire contemplant, sans vraiment réagir, un charnier humain en haut du tableau. De plus, un homme – probablement le duc de Guise – se tient droit au centre de l'image et assiste à la défenestration en trois temps de l'amiral de Coligny, chef des huguenots. La technique de Dubois cherche à représenter simultanément plusieurs scènes du massacre, quitte à superposer les étapes du meurtre afin d'en souligner la rapidité.

La personnalité de l'artiste nous offre une clef de lecture de ce tableau. François Dubois est un protestant qui a échappé au massacre et s'est réfugié en Suisse, à Genève, capitale calviniste. Il dénonce ici la complicité du pouvoir royal avec les chefs de la Ligue catholique qui ont participé au massacre. De plus, il érige les protestants en martyrs, condamnés par la folie des catholiques. Le peintre s'inspire ici de la représentation iconographique de l'épisode (décrit dans l'Évangile selon Matthieu) du Massacre des Innocents pour porter la voix des protestants. Le tableau participe à la légende noire qui accuse directement Catherine de Médicis et Charles IX d'être à l'origine du massacre de la Saint-Barthélemy.

2 Le développement du protestantisme se combine en France avec une période d'affaiblissement du pouvoir royal après la mort de Henri II en 1559. Les rivalités entre catholiques et protestants portent également des contestations du pouvoir royal. Il s'agit donc de voir comment la responsabilité de Catherine de Médicis et de Charles IX, sur laquelle insiste François Dubois (doc 2), peut être nuancée à la lecture des sources historiques.

En effet, l'édit de Paris (doc 1) est signé de la main du roi Charles IX en 1568, soit quatre ans avant le massacre. Ce document émane du roi qui a « pris l'avis et le conseil de la reine notre très chère et très honorée dame et mère » (l.11-13), donc de Catherine de Médicis. Ce document établit la Paix de Longjumeau en rétablissant l'édit d'Amboise datant du 19 mars 1563, signé par Louis de Condé, chef huguenot, et Anne de Montmorency, chef de l'armée catholique. Cet ancien édit de pacification avait terminé la première guerre de religion en France. En renouvelant cet édit, Charles IX autorise donc la pratique du protestantisme dans le royaume de France : « que tous ceux de la Religion prétendue réformée jouissent dudit édit de pacification purement et simplement » (l. 27-29). Cela nuance la légende noire selon laquelle Charles IX et Catherine de Médicis ont toujours été opposés aux protestants. Si le massacre a bien eu lieu, la participation active de Catherine de Médicis dépeinte par François Dubois relève donc de l'exagération. Des historiens ont montré que seuls les chefs huguenots étaient à l'origine visés mais que le peuple de Paris a pris cela pour une autorisation de tuer tous les protestants.

Cette légende noire a cependant été reprise dans la littérature, au XIX^e siècle. Dans *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas, le roi Charles IX apparaît à nouveau comme un personnage sanguinaire qui veut débarrasser le royaume de tous les huguenots (l. 16). Le souverain est décrit par Dumas comme un tyran qui prend goût à ce massacre, s'inspirant des grands personnages monstrueux de la littérature : « Ma Majesté tue et massacre à cette heure tout ce qui n'est pas catholique ; c'est son plaisir » (l. 20-21). Dans ce roman d'inspiration historique, Dumas crée donc une fiction à partir de cet événement historique : il fait de Charles IX et de sa mère des personnages inquiétants et machiavéliques, niant ainsi leurs positions plus pacifistes lors des édits destinés à apaiser les tensions entre catholiques et protestants (doc 1). Avec cet exemple, on comprend ainsi ce qui distingue l'écriture historique, produite à partir du croisement de diverses sources, de l'écriture littéraire, qui tend à créer des mythes à partir d'une trame historique.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La pléiade (1550-1600) – pages 44-45

1 Le ton de Du Bellay est ouvertement polémique et sarcastique. Les poètes prisonniers du vieux style sont comparés à des « enroutés cornemuses » (l. 4) et à des « grenouilles » (l. 5) qui coassent : seul l'hellébore peut les sauver ! Dans un second temps, l'enthousiasme prend le pas sur la dénonciation, et se traduit par l'accumulation de verbes exprimant toute la gamme des émotions que doit susciter la vraie poésie. Du Bellay fait rire le lecteur, ferraille contre les tenants d'habitudes littéraires qu'il juge sclérosées, puis dessine l'horizon d'une nouvelle poésie, c'est-à-dire, pour le lecteur, d'un nouveau goût.

2 L'expression « amoureux ennui » (v. 22) utilisée pour évoquer la poésie de Tyard, semble résumer l'image de l'amour renvoyée par les poètes de la Pléiade. La grande sensibilité de du Bellay est évoquée par l'image du « pouce tremblotant » (v. 17). Ronsard mobilise aussi le lieu commun de la flamme amoureuse (v. 23 et v. 30), et celui, hérité des troubadours, de la « dame cruelle » (v. 24) et insensible aux prières du poète (v. 28). Mais c'est justement cette situation épineuse qui est la source de l'inspiration, c'est ce qui fait « chanter » Tyard (v. 22) et du Bellay (v. 18) et qui a « contraint » Ronsard à faire « autres chansons » (v. 27), c'est-à-dire à renouveler son inspiration.

3 Ronsard ne dresse ici qu'un bilan de la poésie amoureuse, qui ne permet malheureusement pas de savoir si les poètes de la Pléiade ont su faire « indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer, haïr, admirer, étonner » (l. 20-22) comme le souhaitait du Bellay. Toutefois, par la limpidité de son propos et la souplesse avec laquelle il manie l'alexandrin, Ronsard illustre sa liberté. Il n'éprouve aucune gêne à évoquer tour à tour Homère, Pindare, et les inventions de sa poésie amoureuse.

4 Le frontispice de cette édition du XVII^e siècle des œuvres de Ronsard présente le poète comme le « Prince des poètes français ». Représenté de profil, couronné par les deux figures tutélaires de la poésie épique, Ronsard apparaît comme le successeur de la plus noble tradition antique. Il est donc, bien sûr, l'auteur de la *Franciade* ; mais avec la présence de Vénus, il est rappelé qu'il est aussi un poète de l'amour.

Le XVII^e siècle

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La préciosité (1600-1700) – pages 50-51

- 1 On peut retenir des trois documents que la préciosité est un mouvement principalement féminin, respectant une sociabilité et des codes langagiers spécifiques, dans une volonté de raffinement.
- 2 Les précieuses pouvaient être la cible de moqueries car on considérait leur réflexion sur la langue comme ridicule – c'est ce dont se moque Molière. Il s'agissait surtout de dénigrer un mouvement féminin dans une société patriarcale qui n'offrait pas la même éducation aux hommes et aux femmes.
- 3 Magdelon et Cathos emploient des périphrases précieuses pour désigner une réalité ordinaire : un laquais devient « un nécessaire », le miroir « le conseiller des grâces ». Myriam Dufour-Maître voit dans les tentatives précieuses de désigner le monde autrement une volonté de rendre compte d'une « réalité choisie et quintessenciée », ce dont Molière se moque.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Poésie baroque et poésie précieuse (fin XV^e – début XVII^e siècle) – pages 52-53

1 Le tableau pourrait parfaitement illustrer le poème de Saint-Amant. On y retrouve, au centre, un personnage en train de fumer. L'usage du tabac, il faut le préciser, envahit toute l'Europe au XVII^e siècle. Même si la posture générale n'est pas exactement la même que celle adoptée par le poète, qui se dit « assis sur un fagot », certains détails semblent assez proches. Le poète avoue « monter plus haut qu'un empereur romain » (v. 8), or le personnage du tableau, dénudé, porte sur lui des drapés qui peuvent rappeler l'Antiquité. À l'inverse, le poète a « les yeux fixés vers terre » alors que le personnage du tableau tourne son regard vers le haut pour contempler le spectacle de la fumée.

Malgré ces légères différences, les deux œuvres se rejoignent dans l'essentiel : la dimension symbolique des objets et des pratiques évoqués. La « fumée » ou le « vent » qui vient clôturer le sonnet, le verre transparent dont le contenu semble prêt à s'écouler, le livre ouvert mais délaissé, le choix même, enfin, du type du vieillard comme personnage : tout renvoie à l'inconstance et à la fragilité de la vie humaine et de ses divertissements. Enfin, on peut trouver dans les deux œuvres la même irrévérence. Serodine choisit à travers ce vieillard un type iconographique, celui du Saint en méditation. Mais il le détourne : le pathos habituellement suscité par la peinture d'un saint, au milieu de la nature par exemple, est ici déplacé. De la même façon, Théophile de Viau qualifie son âme de « mutinée », comprenons insoumise, révoltée contre une autorité. De fait, aucun des deux personnages ne semble chercher ni trouver de transcendance. Les deux œuvres ne dépassent pas le constat : vivre n'est que du vent. Nulle perspective dans la croyance au divin n'est envisagée.

2 Le déséquilibre du plateau peut symboliser, comme dans la plupart des natures mortes, le caractère éphémère des choses matérielles, et donc, par voie de conséquence, de la vie terrestre. Trop chargé en mets de toutes sortes, mal équilibré sur la table, posé maladroitement sur la miche de pain qui pourrait représenter le seul met sacré de la table, le plateau va chuter et emporter sans doute avec lui d'autres objets présents comme la montre à sa gauche, symbolisant le temps qui fuit. De toute évidence, est ainsi représentée la vanité de la vie humaine qui accumule des plaisirs, cultive le désordre (moral), l'abondance sans songer à sa perte à venir.

3 D'après les quatre documents, le baroque apparaît comme une sensibilité extrême à la fragilité de la vie humaine. Les artistes multiplient les références au caractère éphémère de ce qui constitue nos plaisirs immédiats, à la disparition (fumée, vent, fruits trop mûrs). À la façon des objets en déséquilibre, l'homme se sent décentré selon les mots de Claude-Gilbert Dubois. Il en résulte, dans la plupart des œuvres de cette période, une profonde mélancolie, un profond désabusement que viennent parfois tempérer l'humour ou l'insolence. Les jeux poétiques ou picturaux ne sont-ils pas eux-mêmes vanités ?

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le théâtre baroque (1580-1660) – pages 54-55

1 Lorsqu'il fait éditer ses œuvres en 1660, Corneille procède à leur examen critique. Il est devenu académicien et doit donc prendre en compte les règles qui se sont imposées depuis ses premières œuvres. *L'illusion comique* est une œuvre baroque, très éloignée des canons classiques. Corneille reconnaît clairement les singularités de cette pièce : « galanterie extravagante » l. 2 ; « irrégularités » l. 2 ; « caprice » l. 4. Ces termes péjoratifs à l'époque vont de pair avec des tournures syntaxiques négatives (« elle ne vaut pas la peine de la considérer » l. 3 ; « L'action n'y est pas complète » l. 18) ou restrictives (« Le premier acte ne semble qu'un prologue » l. 6 ; « qui n'a d'être que dans l'imagination » l. 12). L'auteur semble accumuler les défauts, les manquements mais c'est à la fois pour se conformer à l'exercice attendu, un examen critique, et pour paraître modeste. Le texte est aussi l'occasion de rappeler « le succès favorable » (l. 5) de l'œuvre à sa création.

2 Corneille emploie pour qualifier sa pièce le champ lexical de l'irrégularité (« extravagante » l. 2 ; « irrégularités » l. 2). L'alliance de termes relevant du comique (« le style et les personnages sont entièrement de la comédie » l. 10 ; « faire rire » l. 13) et du tragique (« le succès en est tragique » l. 13, « le péril » l. 21 ; « le cinquième est une tragédie » l. 23) contribue à souligner là encore le caractère original de la pièce. La métaphore choisie par Corneille à la ligne 34, « Tout cela cousu ensemble », évoque un travail délibéré de composition à partir d'éléments hétérogènes. Enfin, le dramaturge s'appuie sur le travail de l'imagination : il qualifie cette œuvre de « caprice » à la ligne 5, et définit le personnage de Matamore comme essentiellement lié à l'imaginaire (« n'a d'être que dans l'imagination », l. 12).

3 Parce que le décor est censé illustrer l'Enfer, il fait appel à l'imagination. Dès lors, il joue de représentations imaginaires qui échappent potentiellement à toutes règles ou logiques. Ainsi, l'arrière-plan présente une cité ravagée par les flammes, dont le caractère démesuré surprend le spectateur. Le contraste est violent avec le premier plan, censé figurer une grotte, lieu obscur par excellence. L'observateur y découvre des figures humaines mais surtout des créatures monstrueuses hybrides, typiquement baroques puisque composées d'espèces animales distinctes.

ARTS ET CULTURE

Les pièces à machines – pages 56-57

1 Certaines œuvres dramatiques du XVII^e siècle se fondent sur le merveilleux et le spectaculaire et prévoient du coup le recours à des machines : apparition et disparition, notamment dans les airs lorsqu'il s'agit d'un personnage divin ; figures de monstre, animées ou non ; scène de tempête ; objets qui s'animent (par exemple la statue du Commandeur dans *Dom Juan*).

Les architectes italiens ont développé à la Renaissance des machineries favorisant la construction des édifices. Le théâtre s'est emparé de ces innovations pour permettre aux arts du spectacle de se développer et de satisfaire le goût du public.

2 Le tableau décrit par l'extrait d'*Andromède* concerne un changement climatique soudain : une tempête (« tonnerre », « grand bruit », « éclairs »). Ce changement est marqué par sa « promptitude » ce qui contribue à surprendre et impressionner le public. Par ailleurs un dieu apparaît, « Éole, accompagné de « vents », qui sont

selon la tradition classique représentés allégoriquement par des comédiens. Toutes ces figures flottent dans l'air ce qui permet de représenter leur nature divine mais aussi de satisfaire le goût du spectacle de la cour.

3 Phaéon est le fil d'Apollon. Il obtient de son père le droit de conduire le char du soleil. Mais il ne respecte pas les précautions que le dieu du Soleil lui a imposées et provoque la chute de l'attelage. C'est cette course et cette chute que Jean Bérain veut représenter.

4 Bérain prévoit la construction d'un char, suspendu à des rails qui permettront de représenter la course du char du soleil, en l'air, selon un parcours prévu. La gravure permet d'indiquer qu'il y a bien un effet de vol aérien. Les lignes manuscrites, quoique difficiles à déchiffrer, permettent de comprendre que les faux chevaux seront fixés par un système de boucles qui seront relâchées pour donner l'illusion de l'emballement des chevaux et de la chute qui en résulte.

HISTOIRE

Louis XIV et le théâtre – pages 58-59

1 Dans ses *Mémoires*, rédigés sous la forme de notes en 1662, consignés en 1668, le roi Louis XIV présente sa propre vision du rôle des arts, notamment le théâtre, dans l'exercice du pouvoir. L'exercice même des mémoires représente l'importance qu'il accordait à la transmission de principes théoriques et pratiques à son fils, afin d'établir un traité de bonne gouvernance sur le modèle des écrits issus de la Renaissance. L'éducation du dauphin doit symboliser une monarchie éclairée, tournée vers les sciences et les arts.

Rappelant les troubles de la Fronde (l. 5) qui ont agité son enfance, le roi propose ici une véritable « société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire » (l. 16-19). Les spectacles doivent ainsi apaiser les tensions avec la noblesse en charmant les cœurs et les esprits grâce à l'organisation de somptueux spectacles. En effet, ces spectacles offriraient, selon lui, une « impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur » (l. 29-31).

Ces quelques lignes, très théoriques, annoncent toute l'action culturelle du monarque dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Le théâtre doit ainsi renforcer le faste et l'autorité de la monarchie grâce à la mise en scène du pouvoir, en tant que sujet des pièces mais aussi en tant que mécène. Cette politique culturelle, qu'il met notamment en pratique en soutenant la création de la Comédie-Française, montre les liens étroits entre l'art et la politique au temps de Louis XIV. « On a toujours pour but de leur plaire » (l. 20-21), proclame-t-il : dans ces temps de guerre, cela passe aussi par le rire et le divertissement. Le roi loue enfin les « exercices du corps » (l. 31-32), suggérant par là une participation directe du roi à ces spectacles, en tant qu'acteur ou danseur. En 1685, le dauphin est ainsi associé à la mise en scène de *Roland furieux*, dans lequel son père, le roi, jouait le premier rôle.

2 Le document 3 illustre l'enfance du roi Louis XIV qui apparaît en costume d'Apollon. Dès l'âge de treize ans, le jeune Louis se produisait dans des spectacles à la cour. En février 1653, il se produit au Petit-Bourbon en interprétant six rôles. Ce dessin de costume glorifie la personnalité du roi, orné d'un diadème à plumes. Le costume renvoie à la représentation d'Apollon, dieu du soleil et des arts. Ce ballet met en scène l'idéologie d'une monarchie qui s'appuie sur les arts pour renforcer l'estime des courtisans. Cette image popularise l'allégorie du Soleil qui est attachée au pouvoir de Louis XIV durant tout son règne. Elle montre également le rôle de la danse dans les célébrations royales puisqu'en 1661, le roi fonde l'Académie royale de danse.

De plus, la politique de mécénat que met en place le roi pour soutenir des troupes de comédiens montre son attachement à défendre le théâtre. En 1663, il finance ainsi la troupe de Molière pour les aider à mettre en scène des spectacles. Dans cet extrait de *L'Impromptu de Versailles* (document 2), on assiste à une discussion entre des comédiens de la troupe, avant l'arrivée du roi. Ils s'interrogent sur leur capacité à « exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment (inspirent) le respect et ne rient que quand ils veulent ? » (l. 34-36). En effet, cet extrait montre que les pièces étaient des commandes du roi-mécène (l. 2-3, l. 44-45). Ces pièces permettaient ainsi au roi de se montrer en tant que protecteur des arts, tout en proposant des spectacles à la cour afin de « tenir leur esprit et leur cœur » (document 1, l. 24).

ARTS ET CULTURE

La Comédie-Française – pages 60-61

1 Louis XIV souhaite fusionner deux illustres troupes en une seule : celle de Molière, qui vient de perdre son chef, et celle de l'Hôtel de Bourgogne. Il espère ainsi s'assurer de la qualité des représentations en réunissant des talents jusque-là concurrents (« rendre les représentations de comédies plus parfaites » l. 4-5 ; « se perfectionner de plus en plus » l. 10). Surtout, il leur offre un privilège (« la seule troupe puisse représenter les comédies dans Paris » l. 11), mais en contrepartie, il devient le véritable maître de l'institution puisque la liste des comédiens « sera arrêtée par sa Majesté » (l. 9).

2 C'est la troupe de comédiens qui constitue le pilier de cette institution. Aujourd'hui encore, la Comédie-Française est un ensemble d'artistes œuvrant ensemble, avant d'être un bâtiment qui accueille les représentations de cette troupe.

3 Les chandelles se consomment rapidement et doivent donc être changées régulièrement. Entre chaque acte, les lustres étaient descendus pour permettre leur remplacement. Cette contrainte technique explique que la durée de représentation d'un acte est presque toujours la même dans toutes les œuvres dramatiques du temps, quels que soient leurs genres ou leurs auteurs. Elle influe donc sur le travail de l'auteur qui ne peut prolonger un acte. Par ailleurs, la cire des chandelles coulait sur les spectateurs qui se trouvaient sous les lustres. Ceci explique que le parterre, en dépit de sa proximité avec la scène, constituait l'espace le moins confortable (le spectateur est debout) et le moins coûteux dédié au public.

4 La salle de la rue des Fossés-Saint-Germain est marquée par les pratiques du XVII^e siècle. Le public occupe les trois côtés d'un cube dont le quatrième est réservé à la scène. Au parterre, les spectateurs sont debout. La scène est très surélevée par rapport à eux puisqu'elle est à la hauteur des premiers balcons. Le fait que la lumière soit permanente favorise les échanges entre spectateurs, et la représentation n'est pas le seul, voire le principal centre de l'intérêt. Dans la salle Richelieu, l'architecture à l'italienne, arrondie, qui s'est imposée à partir du XVIII^e siècle, veille à rendre visible pour l'ensemble du public la cage de scène. Le parterre est désormais un espace de choix, coûteux car confortable puisque doté de fauteuils, et particulièrement à même de rendre visible le jeu des comédiens par sa proximité avec le plateau. L'électricité permet d'éteindre les lumières pendant la représentation, ce qui met en valeur le travail des créateurs lumières pour le spectacle, mais provoque aussi silence et concentration de la part du public. C'est bien l'art théâtral qui préside à la séance.

HISTOIRE

La société de cour sous Louis XIV – pages 62-63

1 Ces deux extraits de La Bruyère et du duc de Saint-Simon permettent d'évoquer les critiques du fonctionnement de la cour sous Louis XIV. Ils ont été rédigés par deux auteurs qui ont pu observer de près le système de la cour royale.

Tout d'abord, les deux auteurs critiquent la fausseté des relations entre courtisans, conséquence du système de l'étiquette qui prévalait à la cour. En effet, La Bruyère parle du « vice » (l. 1) et de la « fausseté » (l. 2) puisque les comportements et attitudes étaient règlementés, tout comme les déplacements autour du roi. Chacun espérait ainsi s'attirer les faveurs du roi pour obtenir des fonctions plus prestigieuses. Malgré l'image des somptueuses fêtes organisées par le roi, « la cour ne rend pas content » (l. 24) précise La Bruyère : les relations sociales sont sclérosées par le poids de l'étiquette, selon le moraliste. La cour crée des « hommes fort durs, mais fort polis », où l'individu est modelé par son environnement direct – le système de la cour avilie et corrompt l'homme qui veut en respecter les règles. Cette présentation correspond bien évidemment au projet littéraire des *Caractères* dont l'objectif était de faire un tableau à la fois social et humain de son époque. La Bruyère fait le choix d'une focalisation externe pour tenir à distance les courtisans qu'il étudie. Il analyse, selon lui objectivement, le fonctionnement de la cour de façon impersonnelle, presque sociologique. Par un jeu d'inversion, il monte que « l'on est petit à la cour, et quelque vanité que l'on ait, on s'y trouve tel ; mais le mal

est commun, et les grands mêmes y sont petits » (l. 13-15). Sa critique remet en question la noblesse d'esprit des courtisans, exerçant pourtant les fonctions les plus prestigieuses à l'époque moderne (noblesse de robe, d'épée...).

Le duc de Saint-Simon partage ce constat d'hypocrisie en soulignant également le contraste entre « le vice et la politesse » (l. 29) dans les relations entre courtisans. Il dénonce la place de la hiérarchie dans les relations entre le roi et ses courtisans, au début du XVIII^e siècle. La cour ne fait que créer des « serviteurs zélés et efficaces » (l. 6-7) : chacun cherche à recevoir l'attention du roi afin de gagner ses faveurs, oubliant souvent l'honneur et le prestige de leurs titres et de leurs origines.

De plus, les deux auteurs dénoncent un univers d'apparat, un mode de vie dispendieux à la cour de Versailles. Ainsi, La Bruyère montre que la réputation de la cour est de plus en plus galvaudée au fur et à mesure que l'on s'en rapproche : « La province est l'endroit d'où la cour, comme dans un point de vue, paroît une chose admirable : si l'on s'en approche, ses agréments diminuent, comme ceux d'une perspective que l'on voit de trop près » (l. 16-20). Le témoin s'adresse ici aux gens qui n'ont pas eu le loisir de découvrir la cour de Versailles, ni ses manigances.

Il est bien évidemment important de replacer ces écrits dans des contextes de disgrâce. Ces moralistes présentent deux points de vue très critiques concernant le fonctionnement de la cour. En effet, le duc de Saint-Simon a participé à la cour de Versailles mais il a rapidement connu la disgrâce. Le courtisan Saint-Simon – que Jean-François Solnon décrit comme un « courtisan amer et désœuvré » (l. 15-16) – se méfiait de Louis XIV qui avait tendance, selon lui, à écraser le rôle et l'honneur de la noblesse. Les *Mémoires* de Saint-Simon ont donc influencé, pendant longtemps, une certaine historiographie qui insistait sur la domination et l'avilissement de la noblesse par le monarque absolu.

2 Les documents 2 et 4 permettent d'étudier la centralité du souverain dans le fonctionnement de la cour. Cette centralité est à la fois géographique et symbolique.

En effet, le document 2 représente la centralité physique du roi dans l'espace à Versailles. Il est représenté au centre de la table, au-dessus des courtisans et des serviteurs. En effet, tout le rituel du « grand couvert » mettait en scène le roi qui orchestrait le déroulement du repas. Le roi est bien visible, mais il est en partie accessible à la cour. En effet, cette gravure anonyme montre une audience publique du roi lors du déjeuner. Les courtisans et invités pouvaient ainsi rédiger des placets, c'est-à-dire des requêtes adressées directement au roi pour demander des fonctions ou des titres. De plus, les déplacements quotidiens du roi étaient au cœur de la vie des courtisans. Au théâtre, le roi était au centre de la salle. De plus, les pièces du roi (chambre, salon...) étaient géographiquement placées au cœur du château de Versailles, au niveau de la cour de marbre, afin que sa présence puisse rayonner dans tout le château. L'architecture symbolise la centralité du Roi soleil dans l'organisation du château mais aussi des jardins de Versailles.

Cette centralité physique symbolise la centralité symbolique du roi dans le fonctionnement de la monarchie : tout émane du roi, tout lui revient. Le système des placets montre à quel point l'avis du roi fait loi, ce qui est prouvé par les différentes archives qui nous sont parvenues. Ainsi, le roi est au cœur du fonctionnement de la monarchie absolue, comme le résume la célèbre formule supposée (contestée) de Louis XIV : « l'État, c'est moi » (1655). Néanmoins, des historiens comme Jean-François Solnon (doc 4) insistent aujourd'hui sur les relations systémiques entre la cour et le roi. En effet, plutôt que d'être aveuglés par les sources de mémorialistes comme celles de Saint-Simon (doc 3), des historiens réfléchissent à la complémentarité entre le roi et ses courtisans. L'historien Solnon ne voit pas un avilissement des courtisans mais au contraire un système de services mutuels qui a pour but de fidéliser les courtisans et de dépasser le traumatisme de la Fronde, durant laquelle la noblesse s'était soulevée contre l'autorité du pouvoir royal.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La comédie au XVII^e siècle – pages 64-65

1 Ce que Dorante affirme, et à travers lui Molière, c'est que le public populaire est le plus digne d'apprécier une comédie, parce qu'il ne manque pas d'y rire. Le rire prouve que cette partie du public « se laisse prendre aux choses », c'est-à-dire manifeste spontanément son plaisir, sans « prétention aveugle », « complaisance affectée », « délicatesse ridicule ».

2 Outre que la figuration des personnages rappelle qu'ils appartiennent à la bourgeoisie, donc au personnel de la comédie, la situation prête à rire. Un mari a accepté de s'humilier à la demande de son épouse, au sens premier du terme, puisqu'il s'est mis au sol, s'est caché sous une table ; et en cela il se comporte vilement, par ruse, pour surprendre un autre homme. Mais le projet est moral : il permet en effet de découvrir la méchanceté de Tartuffe. La réaction de celui-ci, représenté à gauche de l'image, est-elle aussi comique parce qu'elle trahit la surprise et le désir de fuir puisqu'il se sait confondu. La gravure rend donc compte aussi bien du recours à la ruse pour divertir que de l'utilité morale de cette ruse qui permet de démasquer un hypocrite.

3 Le terme « comique » qualifie à l'époque classique tout ce qui relève du théâtre dans un premier temps. Mais très vite, il s'attache à tout ce qui peut susciter le rire. S'il est spontanément associé aux procédés théâtraux qui amusent le public, il doit également veiller à instruire, notamment par la satire des ridicules.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La tragédie classique (1640-1680) – pages 66-67

1 La tragédie doit susciter deux émotions chez le spectateur : terreur et pitié. Racine substitue à ce programme dans la préface de *Bérénice* l'expression « tristesse majestueuse » (l. 28). C'est parce que l'épisode de l'histoire antique romaine dont il s'inspire ne présente aucune action violente, contrairement au matériau habituel. Il le revendique d'ailleurs quelques lignes plus tôt : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie. » L'adjectif qualificatif « majestueuse » rappelle que la tragédie met en scène des personnages de haut rang, exemplaires dans leur lutte contre leurs passions et contre les vicissitudes du pouvoir. En ce sens, le terme fait écho à la définition donnée par Racine au genre tragique : « l'action en [est] grande », « les acteurs en [sont] héroïques » (l. 25-6). La tristesse tient au propos de la pièce : le drame est tout intérieur puisqu'il conduit Titus, amoureux de Bérénice, à renoncer à cet amour pour se conformer aux attentes politiques de Rome dont il vient de devenir l'empereur. Cette action simple expose la tristesse des protagonistes, incapables de se séparer, et pourtant voués à la séparation.

2 Boileau adopte le point de vue du spectateur pour exposer sa conception de la tragédie.

Dès le vers 1, il fixe comme programme que « Le secret est d'abord de plaire et de toucher ». Il va même jusqu'à se peindre comme s'il assistait à une représentation et emploie des verbes pour évoquer les réactions du spectateur qu'il est : « m'attacher » (v. 2) ; « Je me ris d'un acteur » (v. 5) ; « D'un divertissement me fait une fatigue » (v. 8) ; « étourdir les oreilles » (v. 12) ; « Une merveille absurde est pour moi sans appas. » (v. 25). Racine se fonde quant à lui sur le point de vue des savants, que l'on appelle à l'époque les doctes. Pour justifier son œuvre, et répondre aux critiques qu'elle a dû essuyer, il rédige une préface qui met en évidence son souci de satisfaire aux règles du temps. Il cite donc le texte de Suétone, historien antique, sur lequel il s'est fondé, fait des parallèles entre ses personnages et d'autres figures culturelles antiques (Énée et Didon, héros de *L'Énéide* de Virgile). Enfin, il fait sien un précepte d'Horace, auteur romain qui avait édicté dans un *Art poétique* avant Boileau des règles de composition.

3 À la tragédie s'appliquent les règles d'unité : Boileau les rappelle et les synthétise dans le vers 21 de l'extrait de *L'Art poétique*. Il faut aussi veiller à la vraisemblance, ce que développe les quatre derniers vers du même passage. La préface de Racine témoigne de l'inspiration antique et savante d'une intrigue tragique, de même que de son caractère élevé. Elle doit susciter chez le spectateur de grands sentiments nobles. Enfin, Boileau ne

manque pas d'insister sur la nécessaire clarté de l'intrigue et de l'écriture : le propos doit être efficace en dépit de sa complexité, clair en dépit d'une langue nécessairement poétique.

4 La représentation des personnages sur la gravure rappelle leur caractère élevé et l'inspiration antique. Les costumes des femmes s'apparentent à des toges, les hommes arborent des cuirasses et des casques, les personnages portent des sandales : en cela ils ressemblent aux personnages antiques dans les tableaux du temps, ceux de Nicolas Poussin notamment. Mais sur scène, les comédiens classiques portaient des vêtements de ville contemporains. Leur attitude témoigne à la fois de la gravité de la situation, et de leur grandeur : Andromaque, au premier plan, se jette aux pieds de Pyrrhus pour qu'il épargne son fils que l'on voit à l'arrière-plan dans les bras de l'autre figure masculine. Si l'élan est manifeste, puisque la situation est désespérée, la jeune femme reste à distance, digne. L'attitude de Pyrrhus est elle aussi éloquente : les jambes croisées, le port de tête, le geste émouvant de la main vers l'implorante, tout concourt à produire une image à la fois impressionnante de sa grandeur mais aussi esthétisante. Visuellement, la composition de l'image, les attitudes des corps répondent à l'idéal classique de mesure et de maîtrise, comme l'alexandrin dans la tragédie modèle la parole, aussi tragique et passionnée soit elle.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le héros tragique – pages 68-69

1 Aristote considère plusieurs trajectoires de vie pour identifier celle qui sera la plus à même de remplir le programme de la tragédie : susciter terreur et pitié devant le destin du héros tragique. Il formule à la fin de l'extrait ce que le dramaturge doit privilégier : « que le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur, et soit dû non à la méchanceté mais à la grande faute du héros, qui sera tel que j'ai dit, ou alors meilleur plutôt que pire. » (l. 30-34).

2 Ce dont s'accuse Phèdre, c'est d'aimer Hippolyte. Il s'agit d'un crime d'abord parce que cet amour est adultère et, dans une certaine mesure, incestueux : Hippolyte est le fils d'Antiope et Thésée, époux de Phèdre. Mais ce crime trouverait son origine dans un projet paradoxalement divin : Vénus serait celle qui provoque la passion coupable du personnage : « Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables » (v. 18). Le dernier vers du passage rappelle que Phèdre appartient à une famille maudite par la déesse de l'amour. Sa mère, Pasiphaé, s'est éprise d'un taureau et a donné naissance au Minotaure ; sa sœur Ariane a été séduite et abandonnée par Thésée.

3 Cabanel propose un traitement pictural du mal dont souffre Phèdre très efficace. La reine arbore déjà la pâleur d'une morte. Son corps se confond avec le drap sur lequel elle repose. Il constitue presque déjà un linceul pour son inhumation. La faiblesse, la langueur de son corps contraste avec l'agitation qui semble régner sur son visage : les traits marqués, les yeux creusés, Phèdre ne peut jouir du sommeil qui a fini par s'emparer de la servante qui veille au pied de son lit. Le regard de Phèdre semble fixe, comme vide ou tout occupé par une idée fixe. En cela, le tableau rend bien compte de ce que décrit le personnage dans le texte de Racine : la passion est comparable à un « mal » (v. 10) qui trouble tout « repos » (v. 12), empêche tout « bonheur » (v. 12) et voue à une mort certaine s'il n'est pas partagé.

ARTS ET CULTURE

Être spectateur au XVII^e siècle – pages 70-71

1 Le document 4 précise que toutes les classes sociales se retrouvaient au théâtre, y compris les classes populaires : « valets, pages, mousquetaires, cheval-légers, artisans, étudiants et commis de boutique » (l. 6-7). Mais chaque catégorie de spectateurs occupait un espace distinct : le parterre est réservé aux spectateurs peu fortunés qui restent debout, tandis que les aristocrates se trouvent « dans la scène » (doc 4, l. 2) c'est-à-dire sur le plateau, à côté des comédiens. De même, lors des représentations liées à la vie de la Cour (création de pièces d'auteurs protégés par les Grands, festivités royales), seuls les nobles constituent le public. Dans le document 1,

Madame de Sévigné assiste à la première d'*Esther* de Racine en présence de Louis XIV lui-même. Aucun public populaire n'était alors accueilli.

2 Les représentations en présence de Louis XIV suivent l'étiquette. Le ton de Madame de Sévigné dans sa lettre traduit le cérémonial lié à l'échange policé d'avis au terme de la représentation. Les incises qui introduisent les paroles rapportées restituent presque les pauses qui marquaient sans doute chaque intervention, permettant d'en apprécier la pertinence en silence avant de s'autoriser à commenter à son tour le spectacle. La place accordée à l'échange témoigne de l'honneur qui est fait à l'épistolière et dont elle cherche à tirer tout le profit en le rapportant avec soin et exactitude. Le document 4 traduit une autre atmosphère : les représentations sont animées d'abord parce que le public réagit à ce qu'il voit et entend sur scène, mais se permet aussi d'interagir.

3 Le public du XVII^e siècle se rend au théâtre pour y applaudir des pièces. Mais le théâtre est aussi un lieu social, un lieu de rencontres. Sur le document 2, les hommes qui se trouvent au parterre ne sont guère intéressés par le comédien qui évolue sur scène, ils parlent entre eux, lui tourne le dos pour certains. Dans le document 4, il apparaît clairement que le rassemblement constitué par la représentation est aussi l'occasion de s'adonner au vol (l. 11 « coupe-brousse, tire-laine » désigne des voleurs qui profitent du bruit, de l'attroupement pour faire les poches des spectateurs et les détrousser) ou à la prostitution (l. 11 « filles de petite vertu »). Il n'est pas rare que des bagarres éclatent.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La poésie classique – pages 72-73

1 Le poète classique doit travailler et réfléchir, sans se contenter de l'inspiration seule. Il doit réfléchir et énoncer ses idées avec clarté : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement », affirme-t-il au vers 23.

2 Les muses, l'inspiration divine, la beauté et la pureté sont des points communs entre l'idéal du poète selon Boileau et la représentation du poète par Poussin.

3 La Fontaine fait référence aux auteurs antiques (Avienus, Ésope, Phèdre, Platon, Socrate). Les auteurs de l'Antiquité gréco-latine sont considérés comme un exemple par les poètes classiques, qui estiment qu'il faut les imiter.

4 Le poète porte une lyre dans le tableau de Poussin. La musique et l'inspiration divine sont les points communs entre le tableau de Poussin et les textes de Boileau et La Fontaine.

UNE QUERELLE

Les Anciens et les Modernes – pages 74-75

1 Perrault vante d'abord les exploits guerriers de Louis XIV : « En quel temps sut-on mieux le dur métier de Mars ? / Quand d'un plus vif assaut força-t-on des remparts ? / Et quand vit-on monter au sommet de la gloire, / D'un plus rapide cours le char de la victoire ? » Il évoque également la « science » de son siècle ; le mot, au XVII^e siècle, comprend les sciences au sens moderne, mais aussi les arts et les techniques.

2 Perrault estime l'Antiquité, mais refuse de l'« adorer » : « Je vois les anciens, sans plier les genoux ». Il prétend analyser ce siècle avec les « lumières » de sa raison et refuser « mille erreurs grossières ». Selon lui, ses adversaires « adore[nt] » l'antiquité à cause d'un « voile spécieux » : « prévention », habitude, paresse intellectuelle, préjugé. Une telle démarche annonce et prépare le siècle des Lumières : Perrault préfère l'usage de sa raison au respect de la tradition.

3 Fénelon oppose deux modèles, l'art gothique et l'art grec : le premier est raffiné, l'autre simple. On peut être charmé par l'art gothique, son « élégance », ses « tours ingénieux », sa « hardiesse ». Ses réalisations sont

éblouissantes et spectaculaires. L'art grec se contente d'imiter « la simple nature. » Il ne présente aucun « ornement » superflu. Il est « mesuré », « juste » et « modéré », dépourvu de tout « caprice », de tout « vain raffinement » : c'est ce modèle, qui unit la « vraie raison » à la « nature » qu'il choisit.

4 Il s'agit d'un tableau allégorique. On reconnaît des instruments de musique (une guitare, une viole, un violon, une musette de cour) et une partition ; des fruits symbolisant l'agriculture ; un plan et des outils de géomètre ou d'architecte ; les œuvres de Virgile, poète latin, et un calame pour écrire ; un globe céleste représentant les principales constellations ; une peinture du roi ; un buste d'Athéna, déesse de la sagesse et protectrice des arts, qui peut aussi bien représenter la sculpture que la philosophie.

5 Le roi est au centre : il se présente comme le protecteur des sciences et des arts. Il a par exemple fondé l'Académie royale de danse en 1661, l'Académie royale des sciences en 1666, l'Académie d'architecture en 1671 et l'Académie royale de musique en 1672. Il organise également de nombreux et splendides spectacles et collectionne des tableaux. Par ailleurs, il pensionne de nombreux écrivains et artistes. Enfin, la construction du château de Versailles a sollicité un très grand nombre d'artistes et les artisans.

6 Le tableau présente de nombreuses références antiques : l'œuvre de Virgile, le calame, le buste d'Athéna. Pourtant, comme Perrault, il montre que le siècle de Louis XIV peut rivaliser avec le siècle d'Auguste et « lui disputer le prix de la science ». En effet, faire l'éloge de Louis XIV, protecteur des arts et des sciences, c'est faire l'éloge de tous les artistes de son siècle.

Le XVIII^e siècle

HISTOIRE

La société d'ordres au XVIII^e siècle – pages 80-81

La société d'ordres apparaît bloquée au cours du XVIII^e siècle. Les différentes tentatives de réforme de la fin du règne de Louis XV et du règne de Louis XVI ont échoué, empêchant toute évolution.

Si les réformes ont échoué, c'est que les ordres privilégiés, en particulier la noblesse, refusent de perdre leurs privilèges et en particulier la noblesse. Le document 2 illustre bien les revendications de la noblesse : que les privilèges seigneuriaux obtenus par leurs ancêtres soient perpétués et que ces droits se justifient par l'investissement de la noblesse dans les charges publiques. La noblesse ne veut donc pas de changement. Le clergé est plus nuancé mais globalement sur la même position.

Plus encore, il existe une tension profonde entre les trois ordres. Par son importance dans la population (98 %), le **Tiers-État** revendique une part plus active dans la gestion du royaume (L'essentiel). Il réclame également la fin des inégalités : accès aux honneurs et aux postes importants dans le gouvernement et dans l'armée, égalité devant les impôts, abolition des droits seigneuriaux (document 2). Par ailleurs, le document 4 montre le Tiers-État écrasé par les impôts qu'il doit non seulement au roi (comme la taille) mais aussi au clergé (la dîme) et à la noblesse (les corvées).

Les philosophes des Lumières critiquent également la société d'ordres. Dans le document 1, Jean-Jacques Rousseau estime que la société d'ordres n'est ni naturelle, ni légitime. Rien ne distingue véritablement les individus des trois ordres si ce n'est l'arbitraire de la naissance et les inégalités que celui-ci engendre ne peuvent que créer des tensions et du ressentiment. De ce fait, l'issue inévitable lui semble être une révolution (I. 25-26). Il annonce cela près de 30 ans avant la Révolution française.

C'est donc le blocage des ordres privilégiés qui veulent conserver leurs acquis, les revendications de partage du pouvoir et de l'impôt par le Tiers-État et l'idée que les inégalités engendrées par ce système ne peuvent à terme que l'emporter qui expliquent pourquoi la société d'ordres est une des causes majeures de la Révolution française.

HISTOIRE

Les religions au XVIII^e siècle – pages 82-83

1 Le document 2 montre qu'au début du XVIII^e siècle, les protestants sont victimes d'une guerre menée contre eux par l'armée royale. Leur religion n'est pas tolérée et ils doivent donc se cacher pour échapper aux persécutions. Le document 3 illustre le fait que l'on force certains protestants à se convertir au catholicisme (l. 2-6). Ce même document témoigne de la haine populaire qui existe contre les protestants (l. 20-22) et montre qu'ils sont parfois condamnés de manière injuste à des crimes imaginaires (l. 15-17 et 21-22). Le document montre encore que cette situation les contraint à fuir à l'étranger (l. 23-29). Le document 1 témoigne cependant que la situation des protestants français s'améliore à la fin du siècle. Si la religion protestante conserve un statut inférieur à celui de la religion catholique dans le royaume (l. 1-7), la présence de protestants en France est tolérée à partir de l'édit de 1787 (l. 21-30)

2 L'État royal persécute les protestants au début du siècle. L'abolition de l'édit de Nantes par Louis XIV en 1685 signifie que ceux-ci ne sont plus tolérés en France et les armées du roi sont donc lancées à leur poursuite (doc 2). À la fin du siècle, l'édit de tolérance de 1787, pris par Louis XVI (doc 1), accorde aux protestants le droit de résider dans le royaume même si leur religion a un statut inférieur à celui de la religion catholique.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Les Lumières – pages 84-85

1 Todorov affirme qu'au siècle des Lumières, « tout devient connaissance » et il liste les différents champs du savoir qui émergent à cette époque : « sciences de la nature, mais aussi anthropologie, sociologie, psychologie, histoire. » Or, l'article « Gens de lettres » invite aussi à un éclectisme des connaissances et des domaines qu'un homme de lettres doit explorer.

2 La sociabilité des Lumières reste principalement masculine, même si certaines figures féminines, comme Émilie du Châtelet, peuvent être associées à ce mouvement. Les philosophes représentés appartiennent à des classes favorisées, bourgeoisie ou noblesse. La réunion se déroule dans un cadre mondain – dans les deux sens du terme, puisqu'il s'agit à la fois d'une société mondaine et d'un moment où l'on partage un bon repas : les philosophes des Lumières accordent autant d'importance aux plaisirs matériels qu'à la pensée.

3 Les philosophes des Lumières sont des esprits curieux, s'intéressant à tous les champs du savoir et questionnant les certitudes des siècles passés. Appartenant à des classes sociales privilégiées, ils ont plus facilement accès au savoir et se réunissent dans des cercles mondains.

HISTOIRE

L'esprit scientifique des Lumières – pages 86-87

1 Originaire de la région de Bordeaux, Montesquieu y est très attaché. Élu en 1728 à l'Académie Française, il continuera néanmoins à participer à la vie intellectuelle de sa ville de naissance.

Dans sa lettre à Sarrau de Boynet, un de ses confrères, Montesquieu vante les mérites de la présence de l'institution dans la ville de Bordeaux. L'Académie a permis de « faire fleurir les sciences dans la ville » (l. 6-7). Le commerce maritime (lié au commerce triangulaire) a « encourag[é] les mathématiques, surtout les parties qui ont rapport à la navigation » (l. 11-13). C'est donc l'activité de la ville de Bordeaux, grand port de l'Atlantique, qui permet à l'Académie d'avoir des savants, notamment dans les sciences.

L'engagement des notables de la ville, dont Montesquieu fait partie, est également souligné, notamment d'un point de vue financier : « les particuliers ont fait pour cela de grandes dépenses » (l. 26-27). Cela a permis de développer chez eux « du goût pour les sciences » (l. 20). Leur investissement dans les sciences contribue au rayonnement de la ville. Le développement de concours « tous les ans sur des sujets de physique et mathématiques » (l. 30-31) permet d'accroître les échanges épistolaires. Cela encourage également les

communications avec des « savants des pays les plus éloignés » (l. 29). C'est donc l'activité de l'Académie qui permet à la ville de Bordeaux d'avoir des échanges avec des savants, de développer le goût des sciences chez les notables et attirer l'attention des dirigeants, et en particulier du roi qui n'a, jusqu'alors, accordé aucune faveur à cette institution contrairement à d'autres en France (« aucune libéralité du Roi et sans avoir ressenti les marques de sa protection », l. 22-23).

2 Dans cet épître destinée à Madame du Châtelet, Voltaire résume les théories de Newton, encore assez peu répandues en France à ce moment-là. Voltaire a dû s'exiler en Angleterre pendant plusieurs années, ce qui l'a introduit aux recherches du savant anglais qui a marqué son époque. Voltaire a assisté à ses funérailles en 1727. Dans ce texte, Voltaire assimile Newton à un dieu : « Dieu parle, et le chaos se dissipe à sa voix » (l. 1), référence à la Bible et en parallèle « Le compas de Newton, mesurant l'univers, Lève enfin ce grand voile, et les cieus sont ouverts » (l. 5-6), qui lui donne un pouvoir de dissiper l'obscurité et d'illuminer par la connaissance et le savoir. Les découvertes de Newton portent sur la gravitation, auquel il est fait référence : « un pouvoir central arrête ses efforts » (l. 22), mais aussi l'astronomie : [Comètes] « Dans une ellipse immense achevez votre cours » (l. 26) et dans l'optique : « Chacun de ses rayons, dans sa substance pure, Porte en soi les couleurs dont se peint la nature » (l. 10-11).

Ces découvertes sont fondamentales pour les sciences car elles établissent de nouveaux modèles sur le mouvement des planètes et des comètes, la mécanique, et la décomposition de la lumière à travers un prisme. Elles serviront de base pour toutes les grandes innovations du XVIII^e siècle et plus tard, dans les mathématiques et dans l'optique.

3 L'engouement pour les sciences s'exprime à travers des institutions qui encouragent la pratique et la discussion des sciences (doc 1). Cela permet aux élites intellectuelles et politiques de participer et de se cultiver aux nouvelles découvertes auprès de savants : c'est ainsi l'époque du développement de salons, animés par exemple par Madame du Châtelet (doc 2), où les intellectuels sont invités à expliquer leurs théories.

Ils reçoivent le soutien financier des élites et même des souverains. Si l'Académie de Bordeaux n'est pas financée et protégée par le roi de France, d'autres le sont, en particulier les Académies parisiennes (Académie Française, des Sciences, de Médecine...).

Enfin, des expérimentations sont réalisées en public, à la fois pour impressionner la population mais aussi pour obtenir des financements. L'utilisation d'éléments théoriques à des réalisations pratiques, comme le ballon dirigeable réalisé par le physicien Jacques Charles en 1783 (doc 3), encourage le développement des sciences et la recherche d'applications concrètes pour le développement des transports (ballons dirigeables), de l'économie (machine à vapeur en 1769, utilisée outre pour les transports dans le textile) ou la médecine (thermomètre en 1718).

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le conte philosophique – pages 88-89

Jean-Marie Goulemot affirme que l'opposition entre le conte et les autres genres n'est pas si franche dans l'œuvre de Voltaire : « Le conte finit même chez lui par contaminer des œuvres qui lui sont totalement étrangères » (doc 3, l. 36-37). Or, les textes 1 et 2 illustrent cette idée : l'article « Guerre » du *Dictionnaire philosophique* prend la forme d'un récit proche d'un conte philosophique, tel *Micromégas*, qui dénonce la guerre selon des modalités assez proches. En effet, on retrouve dans les deux textes des personnages stéréotypés, la même rapidité du récit et une ironie propre à Voltaire.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La comédie au XVIII^e siècle – pages 90-91

1 Ce tableau représente une scène de badinage galant entre les différents personnages : les comédiens italiens courtisent deux élégantes et se montrent entreprenants, comme le suggère leur gestuelle. Qu'ils leur proposent un spectacle ou amorcent une scène de séduction, ces acteurs abordent avec entrain les jeunes femmes, qui ne

semblent pas insensibles, si l'on en croit les jeux de regards, quoique l'une d'entre elles affiche une certaine pudeur, en se protégeant derrière un éventail par exemple.

On retrouve ici le thème des chassés croisés amoureux cher au marivaudage, notamment dans l'ambivalence des réactions féminines. On peut reconnaître le schéma traditionnel maître-valet dans la représentation de ces personnages de condition différente. Enfin, la confusion entretenue entre les acteurs et le personnage de la *Commedia dell'arte* qu'ils incarnent n'est pas sans évoquer le dispositif du théâtre dans le théâtre.

2 Ce tableau permet de mesurer combien le théâtre du XVIII^e siècle se fonde sur une esthétique du mélange. En effet, à l'instar des personnages fantasques et dynamiques de la *Commedia dell'arte* qui côtoient de jeunes élégantes, dignes et raffinées, le genre dramatique recherche une harmonie nouvelle entre comique et sérieux et tend à brouiller les frontières de classes ou du moins à en interroger les rapports, en mêlant des personnages de condition différente. Par ailleurs, cette peinture entretient la confusion entre réel et illusion (les acteurs se confondent avec leur rôle, le tableau propose une certaine mise en scène aux postures éloquentes, le cadre du parc artificiel peut s'apparenter à un espace théâtral...), entre vérité et mensonge (les personnages jouent-ils ? sont-ils sincères ?), confusion qui nourrit la dramaturgie de l'époque.

3 Ces trois documents reflètent une volonté de rompre avec une classification trop figée et hermétique des genres théâtraux, notamment la comédie et la tragédie classiques. De même que le tableau semble illustrer le mélange des registres et l'abolition des frontières, de même Diderot aspire à un « comique sérieux » qui gagne en subtilité et transcende les genres traditionnels. De son côté, Beaumarchais met au jour le caractère trop stylisé et artificiel de la tragédie, où la grandeur héroïque représentée peut manquer de naturel. En gommant les frontières entre le comique et le sérieux, entre le grandiose et le trivial, le théâtre du XVIII^e siècle semble vouloir fondre les différentes formes traditionnelles.

4 Le théâtre du XVIII^e siècle cherche à représenter des scènes de la vie courante, dans un souci de réalisme et de vérité. Puisque le réel englobe les contraires et propose des situations complexes, où les grands sujets côtoient des enjeux plus prosaïques, le théâtre se doit d'être le reflet de cette diversité : le tableau traite l'amour par le biais du badinage et de la coquetterie, Diderot se méfie des intrigues fondées sur des caractères trop tranchés et Beaumarchais juge de la qualité du théâtre à l'aune de sa capacité à représenter le réel. De fait, il faut désormais que le public s'identifie plus fortement aux personnages. *L'Essai sur le genre dramatique sérieux* n'a cessé de réclamer une proximité plus grande avec les héros et situations représentées sur scène, afin de générer une forte empathie pour ses semblables et des enseignements d'autant plus efficaces que le spectateur se reconnaîtra dans les personnages. C'est pourquoi les trois documents insistent sur la nécessité de représenter sur scène des statuts plus communs. Diderot défend l'intérêt de fonder tout le théâtre sur la représentation et l'étude des conditions, à savoir les situations familiales et sociales, tandis que la peinture d'Oudry reflète également cet intérêt nouveau accordé aux différentes conditions sociales, sous l'influence du Théâtre-Italien ainsi revisité par les Français.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle – pages 92-93

1 Compagnie de théâtre : groupe organisé, institué pour un but précis. Corps constitué, association de personnes réunies pour une œuvre commune, le théâtre.

Troupe de théâtre : groupe de comédiens, d'artistes attachés à un théâtre ou qui se produisent ensemble. Dans la première définition l'accent est mis sur l'association de personnes et le but commun, sans lieu précis. Tandis que la seconde dénomination insiste sur le rattachement de cette association de comédiens à un théâtre.

2 Les comédiens des comédies du XVIII^e siècle s'attachent plus à l'intrigue générale de la pièce et au rôle qu'ils reçoivent de la part de l'auteur qu'au texte puisqu'ils jouent principalement de manière improvisée, s'intéressant davantage à l'expressivité du jeu. Ainsi Pedro de Moya distribue des rôles chez Arsénie plutôt que des textes à mémoriser.

3 Elle s'inspire de la comédie italienne et plus précisément de la *commedia dell'arte* qui consiste à jouer « à l'improvisu » (de manière improvisée) à partir d'un canevas. Le contenu des dialogues est proposé par le jeu de l'acteur « la simple nature fournira les dialogues, et cette nature-là sera bouffonne » (l. 21 à 24 dans *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux). Le comique de ce théâtre repose sur l'expressivité du jeu, les jeux de masques et les travestissements.

4 On remarque que le comédien principal est au centre de la scène ; ce dernier incarne un personnage italien de type Pierrot. Il est emblématique de la peinture de Watteau : teint et tenue claires qui captent la lumière. Il semble que ce soit la fin de la représentation comme le révèlent les fleurs jetées aux pieds de Pierrot sur la scène. Tous les acteurs sont également présents et sont salués par le public.

Les comédiens appartiennent à la comédie italienne comme le révèlent le titre et les tenues de valets (couleurs, masques). Les comédiens situés à la gauche du tableau expriment de l'allégresse, de la légèreté et du jeu comme en témoignent les corps enlacés, tournés, en mouvement, encore dans le jeu théâtral. Ils semblent encore en train de jouer tandis que les personnages situés à la droite du tableau, plus graves, sérieux et curieux cherchent au-delà du rideau, à voir ce qui se joue sur scène. Ils cherchent plus précisément à apercevoir Pierrot qui centralise les regards : il est au centre du point de fuite du tableau. Comme ce dernier se dégage de la peinture par sa luminosité, son expression sereine et impassible, il permet de comprendre que l'univers théâtral suscite un engouement auprès du public notamment en raison des prouesses des acteurs. À cette époque, commencent à émerger des figures de comédiens qui attirent le public davantage que les rôles.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le libertinage au XVIII^e siècle – pages 94-95

1 On peut faire une interprétation ambivalente du tableau : s'agit-il d'un viol, l'homme tentant de fermer le verrou, la femme voulant éloigner son visage du sien ? ou s'agit d'une supplication de la femme, qui souhaite retenir son amant après leurs ébats ?

2 La pomme peut symboliser le péché originel. Elle est mise en valeur par la diagonale et le clair-obscur et peut laisser penser que l'acte sexuel a déjà eu lieu.

3 Juliette prône la recherche de la volupté comme remède à la douleur, la sagesse consistant selon elle à « doubler la somme de ses plaisirs » plutôt que « celle de ces peines ». Michel Delon affirme que pour les libertins, « l'épanouissement des désirs » constitue un idéal. Mais alors que Juliette confond plaisir et volupté, Michel Delon cite La Mettrie, pour qui le plaisir relève uniquement du sensible, tandis que la volupté « se trouve dans l'union des sens et du cœur », ce qui est loin de la définition qu'en donne l'héroïne sadienne.

4 On pourrait rapprocher les deux héroïnes de Sade de la femme représentée dans le tableau. Selon l'interprétation qu'on en fait, on pourrait rapprocher cette figure soit de Juliette, soit de Justine. L'épanouissement du désir devient un thème littéraire et pictural central à cette époque, comme l'affirme Michel Delon.

5 Le libertinage, à cette époque, est une doctrine qui consiste à faire fi des conventions sociales et des injonctions morales pour laisser les sens s'épanouir dans la jouissance, notamment amoureuse.

Le XIX^e siècle

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le mal du siècle (début du XIX^e siècle) – pages 100-101

1 Chateaubriand définit le mal du siècle comme ce qui touche une génération pour qui le monde n'est pas à la hauteur de ses espérances. Il le souligne à travers une double antithèse qui met en valeur la rupture qui existe selon lui entre l'individu et le monde qui l'entoure : « on habite avec un cœur plein un monde vide, et sans avoir usé de rien on est désabusé de tout » (l. 18-20). Il s'agit donc d'une forme de mélancolie liée à une incapacité à trouver dans le monde de quoi satisfaire ses aspirations.

2 Selon lui, ce mal est dû à un excès de connaissances qui rend « habile sans expérience » (l. 13) et à une forme d'inaction qui laisse tout le temps de se lamenter à l'individu. C'est donc un mal moderne car selon Chateaubriand, les anciens étaient trop occupés pour penser aux « ennuis du cœur » (l. 32).

3 Musset décrit le malaise de sa génération comme une véritable maladie, dont on trouve le champ lexical dans le texte : « souffrants » (l. 11), « maladifs » (l. 13), « frêles » (l. 14). Il le fait également à travers une comparaison aux lignes 3 à 5 : « comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls ».

4 Ceux qui échappent à ce mal sont ceux qui sont matérialistes et ne se préoccupent que de leur corps. Le deuxième paragraphe repose en effet sur une antithèse entre le corps et l'esprit et oppose ainsi ceux qui souffrent du mal du siècle à ceux qui n'en souffrent pas.

5 Les deux tableaux représentent des individus mélancoliques. Le tableau de Constance Marie Charpentier s'intitule en effet *La Mélancolie* et représente une femme dans une attitude pensive. Le second est un autoportrait du peintre Géricault : on remarque que le peintre se représente assis et se tenant la tête avec la main. À l'arrière-plan, un crâne rappelle que la mort rôde. On retrouve là divers éléments constitutifs du mal du siècle selon Chateaubriand et Musset.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La poésie romantique (1790-1860) – pages 102-103

1 Plusieurs propositions sont possibles :

- Ce qu'affirme le texte 1 est que le poète romantique n'est pas seulement un « arrangeur de mots » mais qu'il ancre sa poésie dans le monde réel, alors qu'on pourrait croire qu'elle est uniquement tournée vers le rêve ou l'idéal. Paul Bénichou dit des poètes romantiques qu'ils sont des « penseurs, hommes d'influence et d'action ».

- Elle est attentive à vouloir écouter et interpréter le monde qui nous entoure : c'est ce que fait Victor Hugo dans le texte 2 : « Tout, comme toi, gémit ou chante comme moi ». Le poète est donc celui qui restitue toutes les voix du monde. S'il parle de lui, il parle aussi de tous, à tous.

2 Le tableau de Géricault illustre d'abord ce que Paul Bénichou appelle « la prouesse d'expression ». Le tableau est en effet composé qu'une façon efficace et brillante susceptible de restituer l'atmosphère tragique de la situation. La composition pyramidale, les jeux de lumière orageuse, la posture des corps, tout contribue à créer une tension dramatique terrible. Mais l'éclaircissement du ciel à l'horizon, le minuscule point de l'Argus (le navire qui va sauver les survivants), les bras tendus suggèrent à l'inverse l'espoir que le cauchemar cesse.

Par ailleurs, le peintre ancre son œuvre doublement dans le réel. On sait que, pour peindre la toile, Géricault étudie dans des hôpitaux les visages des agonisants, les cadavres et les corps amputés. Pour peindre la mer et le ciel, il se rend au Havre. Mais surtout, il s'inspire d'un événement réel. En 1816, les naufragés de la Méduse meurent noyés, pour la plupart, mais certains, pour survivre, mangent des cadavres. Deux survivants publient un récit qui défraye la chronique. Géricault les rencontre et, s'opposant à la presse royaliste qui les accuse d'anthropophagie, cherche à défendre leur cause. La toile est donc aussi un plaidoyer en faveur de ces marins.

C'est ainsi que la toile tend à susciter la compassion et non le dégoût. On retrouve dans cette perspective ce que Paul Bénichou dit du poète romantique : homme d'action, d'influence.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le drame romantique (xix^e siècle) – pages 104-105

1 Les auteurs reprochent aux garants du classicisme de sacraliser les règles héritées des Anciens. Hugo estime que les règles des unités de temps et de lieu sont sclérosantes et surannées : « Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette. » (l. 39). Stendhal critique l'imitation des Anciens qui ne peut plus procurer de plaisir dramatique au spectateur contemporain.

2 Dans cette caricature, Hugo est affublé d'une tête démesurée que l'on associera tout autant à son génie qu'à un tempérament mégalomane. Chevauchant une chimère, il est présenté comme le chef de file de la jeune école romantique. Dans son cortège échevelé, on reconnaît Théophile Gautier coiffé d'un chapeau et emporté sur la croupe, Eugène Sue qui tente de se hisser à la hauteur des autres auteurs du Cénacle tandis qu'Alexandre Dumas presse le pas en portant une œuvre colossale et qu'Alfonse de Lamartine se livre à ses « méditations poétiques ».

3 Il s'agit d'une parodie de l'idée défendue dans la préface de *Cromwell* : « Le beau n'a qu'un type et le laid en a mille ». Dans un souci de vraisemblance, Hugo souhaite lier le sublime et le grotesque car dans la Nature, le laid « existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. »

4 Il s'agit de refuser les règles du théâtre classique, de renouveler les sources d'inspiration et d'associer le sublime et le grotesque.

UNE QUERELLE

La bataille d'*Hernani* (25 février 1830) – pages 106-107

1 On reconnaît les romantiques à leur jeunesse et leur chevelure « échevelée », ils applaudissent la représentation. L'un d'entre eux saisit la barbe d'un classique outré.

2 Le caricaturiste a su rendre l'animosité régnant lors de la première représentation d'*Hernani*. Au-delà de l'opposition esthétique, le terme « bataille » prend ici un sens propre : on en vient aux mains.

3 La querelle était annoncée avant même le début de la représentation. Il faut savoir que les jeunes romantiques ont passé l'après-midi dans la salle de la Comédie-Française qui est la place gardée du classicisme ; il s'agit là d'une véritable prise de la Bastille ! En attendant le lever du rideau, la « jeunesse ardente » et survoltée (l. 11) commence par applaudir les jeunes beautés du public. L'ambiance entre les deux camps est orageuse (« Une rumeur d'orage grondait sourdement dans la salle », l. 17). On relèvera le lexique épique traduisant la virulente opposition entre les deux écoles esthétiques (« on en serait peut-être venu aux mains avant la pièce », l. 19 ; « l'animosité », l. 20 ; « La querelle était déjà engagée », l. 31 ; « une pichenette sur le nez du classicisme pour le provoquer en duel. », l. 35).

4 L'opposition entre les deux camps est également une opposition générationnelle. À la ligne 16, Gautier décrit les classiques avec le mépris de la jeunesse : « L'orchestre et le balcon étaient pavés de crânes académiques ».

5 La querelle éclate dès le premier vers au sujet de l'« enjambement audacieux » (l. 32) entre le nom « escalier » et l'adjectif « dérobé ». Rappelons que les règles régissant l'alexandrin sont encore très strictes au début du xix^e siècle et que le vers libre n'existe pas encore. Gautier, sous la forme d'une métaphore épique, associe donc cet enjambement à une provocation – en duel.

6 L'intervention exaltée du jeune romantique, au sujet de la mimétique « architectonique » (l. 58) du vers, peut nous laisser dubitatifs et faire sourire.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le héros romantique (première moitié du XIX^e siècle) – pages 108-109

1 **Les personnages romantiques** sont inspirés de la réalité. George Sand prétend ne livrer qu'une « anecdote ». Le roman de Sainte-Beuve est en partie autobiographique. Ils sont vrais, mais leur vérité tient à leur analyse sans fard ni idéalisation des « passions » de leurs personnages. Le cœur humain y est présenté « avec ses faiblesses, ses violences, ses droits, ses torts, ses biens et ses maux » (Sand) ; Sainte-Beuve va jusqu'à évoquer un « vice ». Parce que leurs passions sont vraies, elles se prêtent à l'« analyse » (Sainte-Beuve).

2 **Graziella** semble un personnage particulièrement passionné : elle a une pose à la fois fière et languissante. Son regard, étonnamment sombre et intense, observe l'horizon. On ne parvient pas à deviner avec précision ce qui inspire ce regard. On peut dès lors imaginer toutes les passions qui habitent la jeune fille : amour fou, amour déçu, désir de revoir son amant, mélancolie, révolte etc.

3 « **Romantique** » vient de l'anglais « romantic ». Cet adjectif fait référence aux romans du Moyen Âge (souvent fabuleux et présentant des récits imaginaires). On trouve l'adjectif « romantique » pour la première fois en français dans les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, où il signifie « sauvage », « violent » « propice à l'imagination ». Au XIX^e siècle, le mot « romantique » signifie « qui est semblable aux romans » et donc « fantaisiste », « imaginaire », mais également « passionné ».

De nos jours « romantique » a pour synonyme « galant » : un amour romantique se manifeste par de nombreuses attentions.

Le sens actuel s'est affadi, il a perdu la violence et la puissance d'imagination du mot au XVIII^e ».

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Les élites sociales entre 1815 et 1848 – pages 110-111

1 Les documents témoignent d'abord de la **richesse de la bourgeoisie**, manifestée par le luxe de l'intérieur (miroir, piano, fauteuil...) ainsi que des **vêtements des personnages** (doc 2) ou par l'embonpoint et le portefeuille du personnage (doc 3). La possibilité de se déplacer dans une voiture, qui apparaît au second plan, témoigne aussi de la richesse du « banquier » de Daumier. Le document 2 laisse aussi penser que la bourgeoisie accorde une certaine place à la culture, comme en témoignent les personnages jouant de divers instruments de musique.

2 **Le texte de Saint Simon** rend compte de l'aura encore importante de la noblesse mais aussi du fait que celle-ci n'occupe pas les fonctions les plus importantes pour la prospérité du pays. Le texte de l'historienne **Sylvie Aprile** va dans le même sens : celle-ci évoque la concurrence entre bourgeoisie et noblesse. La première est de plus en plus puissante économiquement, grâce à la Révolution industrielle, et occupe les fonctions politiques les plus éminentes, tandis que la seconde s'affaiblit tout en conservant de l'influence.

UN PROJET LITTÉRAIRE

La Comédie humaine (1829 et 1850) – pages 112-113

1 Balzac ne désire pas raconter la vie des grands hommes, ou les grands événements : il se concentre, plus modestement, sur les coutumes et les habitudes, d'une société. Il en présente les types et les caractères principaux et en explique le fonctionnement et l'organisation.

2 Balzac se présente à la fois comme un « peintre » (l. 18), pour la reproduction fidèle des « types humains » (l. 19) ; un « conteur » (l. 19) sachant raconter « les drames de la vie intime » ; un « archéologue » (l. 20) ou un « nomenclateur » (l. 21) pour décrire avec précision cette société ; par ailleurs, il n'est qu'« enregistreur du bien et du mal », et non pas juge.

3 Le tableau n'est composé que de figures (ou de bustes) de personnages très divers. Le fond brun est à peine perceptible, parce qu'ils prennent toute la place. Cela crée à la fois un effet de totalité, de profusion et de désordre.

4 Les deux œuvres présentent un grand nombre de personnages : tous ne sont pas nobles ou glorieux et les deux artistes peignent la grande diversité sociale et morale de la société ; on peut reconnaître, comme dans « l'Avant-propos à *La Comédie humaine* », « l'inventaire des vices et des vertus », mais aussi de nombreuses passions et des caractères très divers : on devine un personnage colérique, un autre gourmand, un menteur, un sensuel, etc. ; surtout, Balzac prétend être un « peintre » (l. 18), capable de donner vie et énergie aux êtres de papier qu'il invente.

5 Balzac et ses personnages présentent les mêmes traits de caractère et la même « ardeur vitale ». Ils sont « plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. » En somme, Balzac a insufflé à ses personnages son « du génie » et sa « volonté ».

6 Pour des raisons techniques, les aquafortistes sont obligés d'accentuer les traits de leurs œuvres : ils « ne sont jamais contents de la morsure » (l. 27) et « transforment en ravines les écorchures principales de la planche. » (l. 27-28) Il en va de même pour Balzac qui accentue, insiste, grossit et parfois caricature les détails et les traits saillants de ses personnages : « il a fait se convulser ses figures ; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières » (l. 20). Or, pour Baudelaire, il ne s'agit pas d'une critique : les œuvres de Balzac sont des « merveilles » à ses yeux.

HISTOIRE

La censure au XIX^e siècle – pages 114-115

1 Les ordonnances promulguées par Charles X contre la presse suscitent l'indignation et la révolte. En effet, comme le montre le document 1, ces ordonnances poussent une quarantaine de gérants et rédacteurs de journaux à s'unir pour écrire un manifeste les dénonçant. De même, dans le document 2, l'écrivain et homme politique Chateaubriand, appartenant pourtant au parti légitimiste favorable à la royauté, revient dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, sur l'erreur commise par Charles X en promulguant ces ordonnances contre la presse. Dans le document 1, les journalistes reprochent au pouvoir la méthode utilisée et le contenu même des ordonnances : d'une part ils reprochent au roi et à ses ministres d'avoir violé la Constitution, en promulguant des lois relatives à la presse sans consulter les deux Chambres législatives (l. 21 à 27). D'autre part, les journalistes rejettent le contenu de ces ordonnances qui rétablissent la censure et les obligent à demander une autorisation préalable à toute publication (l. 28-29). Dans le document 2, Chateaubriand, tout en soulignant l'irresponsabilité de la presse, reproche au roi de ne pas accepter cette donnée nouvelle qu'est la presse, qu'il désigne par la métaphore de l'électricité : « la parole à l'état de foudre » (l. 20) et « l'électricité sociale » (l. 20-21). Il lui reproche de vivre dans le déni de cette nouvelle réalité sociale comme le montre la question rhétorique « Pouvez-vous faire qu'elle n'existe pas ? », l. 21-22, et la comparaison avec la machine à vapeur : « Il faut donc vous résoudre à vivre avec elle, comme vous vivez avec la machine à vapeur. » (l. 23-25).

2 D'après ces documents, le pouvoir ne doit pas chercher à contrôler ni museler la presse : il doit la laisser s'exprimer. Dans le document 1, les journalistes protestataires répondent aux ordonnances en affirmant leur liberté et leur refus de se soumettre (« Nous sommes dispensés d'obéir. Nous essayons de publier nos feuilles sans demander l'autorisation qui nous est imposée. », l. 27-29). Dans le document 2, Chateaubriand précise le rapport que le pouvoir devrait entretenir avec la presse. Au lieu de perdre son temps à tenter de l'étouffer, il devrait apprendre à l'utiliser à son avantage : « Il faut apprendre à vous en servir, en la dépouillant de son danger », l. 25-26.

UN AUTEUR

Le sonnet baudelairien – pages 116-117

1 On peut ainsi reformuler la **thèse** de Baudelaire : les contraintes du sonnet aident le poète à écrire un texte concis et puissant.

2 « **À une passante** » est un sonnet emblématique de la pensée de Baudelaire et de sa pratique du sonnet. Dans ce poème, Baudelaire tente de refaire advenir par les moyens de la poésie l'apparition fugace d'une femme dans la foule urbaine. Selon Baudelaire, lorsque « la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense » (lettre à Armand Fraisse, l.4-5), or c'est justement l'intensité du sentiment éprouvé que Baudelaire cherche à rendre : il se dit « crispé comme un extravagant » (v. 6), et c'est une différence d'intensité qui fait passer de « la douceur qui fascine » au « plaisir qui tue » (v. 8). La « Fugitive beauté » que Baudelaire essaye de faire revivre est une projection sur le plan temporel de cette « idée plus profonde de l'infini » évoquée dans la lettre (l. 12).

3 Les quatrains, écrits aux temps du passé, sont un récit de l'événement qui a marqué Baudelaire, et donné lieu à l'écriture du poème. Les circonstances urbaines de la rencontre sont rappelées à l'imparfait, et l'apparition de la femme par un unique verbe au passé simple (« passa », v. 3). L'emploi de l'imparfait au vers 6, « Moi, je buvais », permet de faire sentir la dilatation du temps éprouvé par le poète lors de cette rencontre, toute brève qu'elle fût. L'emploi, enfin, du présent, au vers 7, lorsqu'il est question du « ciel livide où germe l'ouragan », donne l'impression que le poète est de nouveau face à ce regard qui l'a fasciné. Mais ce charme est bientôt rompu lorsqu'on abandonne la symétrie rassurante des quatrains. L'imparité des tercets les rend plus propices à exprimer l'inquiétude : ici, le sentiment de perte éternelle.

4 Tandis que les quatrains étaient uniquement constitués de phrases déclaratives, les tercets offrent une plus grande variété dans les types de phrase. Le vers 9 commence par une phrase nominale exclamative, comme ce sera le cas au vers 12 : les émotions surgissent, et avec elles l'inquiétude. Les tercets sont aussi marqués par l'arrivée du discours direct : le poète s'adresse à la « Fugitive beauté » (v. 9) pour lui poser une question qui ne peut que rester sans réponse. Ou plutôt, le vers 11 est une phrase interro-négative qui contient sa propre réponse : « l'éternité » est celle de la mémoire, mais sans doute aussi celle de la poésie. Le sonnet accompli, le souvenir sera immortalisé.

5 Baudelaire a loué la vivacité du trait de Constantin Guys : le trait est léger, vif, les formes sont plus suggérées que tracées, tout semble évoquer la rapidité d'une « Fugitive beauté » (v. 9). Comme dans le poème de Baudelaire, la femme représentée dans l'aquarelle tient sa robe dans ses mains, il semble qu'elle aussi « soulèv[e], balan[ce] le feston et l'ourlet » (v. 4).

UN GENRE

Le poème en prose – pages 118-119

1 On peut contester, du fait de la prose, le caractère poétique du texte. Par ailleurs, le texte présente de nombreux éléments prosaïques : « l'insouciant bourguemestre qui caresse de la main son menton double » ; « les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne » ; « la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisán mort. » Toutefois, un certain nombre de métaphores, telles que « Harlem, cette admirable bambochade », « l'eau bleue tremble », « le vitrage d'or flamboie », des répétitions, des rythmes donnent à ce texte un indéniable caractère poétique.

2 Aloysius Bertrand décrit une Harlem pittoresque et ancienne. Il commence par la comparer à d'anciens tableaux (allant de la Renaissance au xviii^e siècle) : « Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neef, David Téniers et Paul Rembrandt. » Il prend plaisir à mettre en scène des personnages typiques : « l'insouciant bourguemestre », « l'amoureux fleuriste », « la bohémienne », « les buveurs ». Le lexique participe à la dimension pittoresque de cette description ; « stoël », « bourguemestre », « Rommelpot ». Harlem est d'abord belle et poétique, par la référence à la peinture, les images et les effets de rythme (voir 1.). Elle est également étrange : elle présente un personnage trop gros et un

trop maigre, une bohémienne, un vieillard, un « estaminet borgne », que l'on peut trouver louche. Le poème s'achève sur l'évocation d'un « faisan mort », et l'admirable ville dorée et peinte devient plus sombre et inquiétante.

3 Une phrase très célèbre définit le poème en prose tel que l'entend Baudelaire : il s'agit d'« une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Il définit d'abord le poème en prose négativement : il ne présente ni « le rythme » (c'est-à-dire les vers) ni la « rime » de la poésie traditionnelle. Dès lors, le poème en prose, ainsi libéré, « souple » et « heurt[é] » peut s'adapter librement à tous les mouvements intérieurs du poète. Par ailleurs, le poème en prose est un genre éminemment moderne, qui naît de la « fréquentation des villes énormes », au premier rang desquelles Paris. Cette nouvelle réalité, fascinante, inquiétante et mouvante a rendu nécessaire la création de ce nouveau genre poétique.

4 Dans le *Gaspard de la Nuit*, Aloysius Bertrand met en scène un Moyen-Âge (ou une Renaissance) de fantaisie, il évoque des êtres et des lieux anciens, pittoresques, souvent imaginaires ou fantastiques. Baudelaire se distingue sur deux points. Il centre son œuvre sur la ville de Paris, ses poèmes sont surtout urbains, ils évoquent aussi bien les parcs que les fêtes, les « mansardes », les boulevards ou les boutiques de Paris. Dès lors, il s'agit d'un genre éminemment moderne. L'actualité, les nouveautés commerciales ou techniques font irruption dans la grande littérature.

5 Avec Baudelaire, les « villes énormes », telles que Londres ou Paris, sont évoquées pour la première fois dans la poésie française. Ce sont leurs nouveautés, parfois fascinantes, souvent inquiétantes ou irritantes, qu'il évoque dans ses poèmes. Pour mieux évoquer le monde moderne, il a dû inventer un genre libre et plastique, le poème en prose. Une poésie plus traditionnelle n'aurait pu supporter « le cri strident du Vitrier ».

6 Une fenêtre « éclairée d'une chandelle » devient aussitôt « profon[d]e » et mystérieu[se] ». Elle permet au poète d'imaginer et de refai[re] l'histoire » des personnes qu'il aperçoit.

7 Le poète préfère la « légende » à la « réalité » pour trois raisons. D'abord, les histoires inventées lui ont permis de « vivre » et de supporter l'existence. Ensuite, par leur intensité, elles lui ont montré qu'il « est », qu'il « existe ». Enfin, elles étaient peut-être si intensément vécues qu'il a cru, quelques instants, être cette « femme mûre » ou ce « pauvre vieux homme » : l'expression « ce que je suis » désigne le destin qu'il a inventé pour d'autres et qu'il fait sien.

8 Le texte ne présente ni « rythme » (ni vers) ni rime. Il évoque les « villes énormes », par les « vagues de toits », et la description de ses habitants. Il éprouve pour cette « femme mûre » ou ce « pauvre vieux homme » la même pitié qu'Arsène Houssaye éprouvait pour le vitrier. Surtout, dans ce poème, on voit comment le poème « s'adapt[e] aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » : dans le mouvement de son poème, le poète devient lui-même la légende qu'il invente.

ARTS ET CULTURE

Les salons – pages 120-121

1 Ce tableau montre que les salons sont des expositions très populaires car la foule y est nombreuse. Elle montre également les conditions dans lesquelles les toiles étaient exposées : elles étaient très nombreuses et accrochées un peu en désordre.

2 Baudelaire porte un regard désabusé sur le salon de 1859. Il l'exprime de façon ironique aux lignes 10 à 16 en soulignant tout ce qu'il n'a pas trouvé dans ce salon.

3 Zola juge l'œuvre de Cabanel fautive car sa déesse n'est « pas en chair et en os » (l. 17). La façon dont il décrit la Vénus de Cabanel montre qu'elle est d'une beauté idéalisée, « bien dessinée, bien modelée » (l. 21).

4 Zola distingue deux types de spectateurs : les « gens graves » (l. 6) et les « gens d'esprit léger » (l. 9). Selon lui, tous se caractérisent par une forme de conformisme et non par un goût véritable pour l'art : les premiers apprécient des toiles honnêtes, les seconds des toiles plaisantes.

5 La toile de Cabanel est très peu réaliste, aussi bien du point de vue du sujet (une déesse et des anges) que du traitement. Les corps ne sont pas représentés de façon réaliste et on peut en effet être d'accord avec les propos de Zola sur le corps en « pâte d'amande blanche et rose » (l. 19) de Vénus.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le réalisme (seconde moitié du XIX^e siècle) – pages 122-123

1 Balzac (doc 1) refuse d'inventer des récits « merveilleux » : il ne doit pas idéaliser la société ou sélectionner les éléments les plus nobles qu'il y observe ; il doit la décrire « dans son entier, telle qu'elle est : avec ses parties vertueuses, honorables, grandes, honteuses, avec le gâchis de ses rangs mêlés, avec sa confusion de principes, ses besoins nouveaux et ses vieilles contradictions » (l. 3-6).

Maupassant (document 3) refuse de raconter « les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur » (l. 2-3) et préfère « l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal » (l. 4-5) : il ne raconte pas ce qu'il y a d'exceptionnel, mais ce qu'il y a d'ordinaire dans la vie des hommes. Toutefois, il refuse un art « banal » : la vision qu'il propose doit être « plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. »

2 Balzac a le projet de « décrire la société dans son entier ». Il se voit « plus historien que romancier » (l. 7) : il entend davantage décrire et expliquer qu'imaginer. L'expression « maladie sociale » (l. 13) montre qu'il se voit également comme un médecin, capable d'interpréter les symptômes de la maladie qui ronge la France : l'obsession pour l'argent.

De manière comparable, Maupassant prétend rechercher « Rien que la vérité et toute la vérité. » (l. 15). Il doit exposer « des faits d'une vérité irrécusable et constante » (l. 15-16) pour présenter à ses lecteurs « ce qu'est véritablement l'homme contemporain » (l. 9-10). Toutefois (cf. question 1), il ne s'agit pas de décrire la vie de manière « banale », mais d'en proposer une vision « plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. » (l. 23-24). Dès, lors, il doit faire « un choix » et le fait de choisir compromet son désir de « vérité ».

3 Le tableau (doc 2) représente une rue, à Paris, par temps de pluie. Plusieurs personnages se promènent et tiennent un parapluie. Un couple notamment est mis en valeur, au premier rang. La scène est banale, le peintre décrit sans choisir, juger ou idéaliser ce qu'il peint. La « vérité » semble triompher dans cette œuvre. Toutefois, Caillebotte ne se contente pas de proposer une « photographie » de la scène, mais une vision « plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. » Le jeu des couleurs (l'hésitation entre les jaunes, les bleus et les noirs), les perspectives, les lumières (et notamment les reflets sur les parapluies) et la composition (l'accent mis sur le couple, l'homme coupé à droite du tableau) font d'une scène banale, une scène « saisissante », « complète » et frappante.

4 « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence.

Un choix s'impose donc, — ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité. » (l. 21-30).

L'auteur s'attend à d'autres reproches, parmi lesquels sera celui d'immoralité ; mais il a déjà nettement expliqué qu'il a pour idée fixe de décrire la société dans son entier, telle qu'elle est : avec ses parties vertueuses, honorables, grandes, honteuses, avec le gâchis de ses rangs mêlés, avec sa confusion de principes, ses besoins nouveaux et ses vieilles contradictions. Le courage lui manque à dire encore qu'il est plus historien que romancier d'autant que la critique le lui reprocherait comme s'il s'adressait une louange à lui-même. Il peut seulement ajouter qu'à une époque comme celle-ci, où tout s'analyse et s'examine, où il n'y a plus de foi ni pour le prêtre ni pour le poète, où l'on abjure aujourd'hui ce que l'on chantait hier, la poésie est impossible. Il a cru qu'il n'y avait plus d'autre merveilleux que la description de la grande maladie sociale, elle ne pouvait être dépeinte qu'avec la société, le malade étant la maladie.

HISTOIRE

Le Second Empire (1852-1870) – pages 124-125

1 Sous le Second Empire, Paris s'étend considérablement du fait de l'annexion des communes voisines : sa superficie est doublée. De nombreux travaux ont également lieu dans la ville. Des avenues sont tracées pour simplifier la circulation dans la capitale. Celle-ci est désormais mieux reliée au reste du pays grâce au chemin de fer, ce qui entraîne la construction de nombreuses gares. De nombreux édifices apparaissent, certains liés au développement du commerce, comme les grands magasins ou les Halles, d'autres ayant pour fonction d'accueillir les loisirs des élites, comme l'Opéra. Des églises sont également construites, comme Saint Augustin, et des parcs sont aménagés, comme les Buttes-Chaumont. Certains travaux ont lieu à l'occasion des expositions universelles accueillies dans la capitale française, comme le palais de l'Industrie (doc 3).

2 Le Second Empire est une période de transformation rapide pour la société française. La France s'industrialise et les circulations à l'intérieur de son territoire sont rendues plus aisées par un réseau de chemin de fer qui s'accroît nettement. Paris, en particulier, évolue très rapidement, notamment par le biais des travaux réalisés par Haussmann.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le Parnasse (1850-1900) – pages 126-127

1 Le poète parnassien entretient une relation de défiance face à la société dont il ne souhaite pas faire partie. En effet, Gautier insiste dans la « Préface » à *Mademoiselle de Maupin* sur l'inutilité de la beauté et se démarque alors de ses contemporains fascinés par le progrès. Il en est de même pour Louis Ménard qui met en scène un personnage solitaire, dans une foule à laquelle il ne comprend rien.

2 Les parnassiens semblent adopter une attitude de repli sur soi, voire de rejet du monde extérieur, distinguant le sujet lyrique, le moi du poète du reste de la société dans laquelle il évolue. Cela peut parfois être associé à de l'orgueil, préfigurant l'image Mallarméenne, ou symboliste, du poète enfermé dans sa tour d'ivoire.

3 Les poètes privilégient la création d'une atmosphère onirique, l'expression poétique soignée, la recherche d'une beauté formelle au langage recherché.

4 Le tableau de Puvis de Chavannes développe une atmosphère onirique, fait référence à l'Antiquité gréco-latine (vêtements amples, paysages méditerranéens...) et isole ses personnages de toute activité sociale moderne. Par ailleurs, le souci du dessin, de la ligne tracée nettement, rappelle les exigences formelles des parnassiens.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le naturalisme (vers 1870-1900) – pages 128-129

1 Le projet des Rougon-Macquart consiste à rendre compte de la vie d'une famille sous le Second Empire. Les personnages principaux des romans de Zola sont liés entre eux par les liens du sang, comme le montre l'arbre généalogique établi par le romancier. Zola va alors s'inspirer des thèses scientifiques de son époque, il va reprendre à son compte les « lois de l'hérédité » et l'influence du milieu qui déterminent l'individu.

2 Il s'agit d'un projet global et réaliste, l'auteur veut rendre compte de tous les milieux sociaux à travers ses romans : les milieux des mineurs, des chemins de fer, de la banque, paysans etc.

3 Dans la caricature de l'auteur, il est reproché à Zola d'écrire une littérature indigne, ordurière. L'auteur souhaite décrire la réalité telle qu'elle est, sans l'embellir, il ne tient pas compte du goût du lecteur et cherche à rendre ses descriptions authentiques. Il décrit ainsi les ravages de l'alcoolisme dans les milieux ouvriers dans son roman *L'Assommoir* ou encore le milieu des courtisanes dans *Nana*, le langage des personnages ou la réalité décrite ont scandalisé certains critiques.

HISTOIRE

Les mouvements ouvriers au XIX^e siècle – pages 130-131

1 Au XX^e siècle, les revendications ouvrières sont de plusieurs ordres.

Socio-économiques, elles portent d'abord sur les conditions de travail pénibles. Ainsi les documents 1 et 4 évoquent des manifestations qui dénoncent ces conditions de travail. Les canuts, qui tirent leur nom des « canettes » ou bobines, travaillent 15 heures par jour pour les soyeux, les patrons négociants qui fournissent la matière première. Compte tenu de l'invention de nouveaux métiers à tisser et de la concurrence internationale, les revenus sont moindres qu'au début du siècle. Une partie des patrons refusent d'appliquer le salaire minimum, ce qui provoque la grève des canuts. Le document 4 évoque la manifestation du 1^{er} mai 1891 à Fourmies, dont le mot d'ordre est la journée de travail de 8 heures. Ces deux revendications trouvent un écho dans les paroles de l'Internationale : « foule esclave » (l. 6) qui évoque les conditions de travail difficiles et les salaires de misère et « les forçats de la faim » (l. 2), « le malheureux » (l. 22) « le pauvre » (l. 24), citations rappelant que les ouvriers peinent à vivre de leur travail.

Les revendications sont également d'ordre politique. D'abord, s'exprime le souhait d'une reconnaissance et même d'une émancipation, de la libération de la classe ouvrière : l'Internationale mobilise le champ lexical de la domination, de la soumission « foule esclave » (l. 6), « l'État opprime » (l. 21), « en tutelle » (l. 25) et le document 2 parle « d'affranchissement économique de la classe ouvrière » (l. 7). Puis, le texte 2, entre les lignes 5 et 12, revendique la collectivisation des moyens de production, principe porté par l'idéologie marxiste pour aboutir à une société sans classe. Ce désir d'égalité se retrouve dans les dernières lignes de l'Internationale.

Dans les deux textes, on retrouve également **l'idée d'agir pour la majorité et le bien commun** : « au profit de la société humaine tout entière » écrit Lafargue lignes 13 et 14 et « décrétons le salut humain » clame l'Internationale (l. 16).

2 Les ouvriers développent divers moyens de lutte au cours du XIX^e siècle. D'abord, ils se structurent en créant des **organisations** : partis politiques comme le Parti ouvrier français du document 2, syndicats professionnels et l'Internationale ouvrière. La première, appelée Association internationale des travailleurs fut créée par des travailleurs de diverses nationalités en 1864 afin de coordonner et développer le mouvement ouvrier en Europe. Mais des divergences apparaissent entre les marxistes et les partisans de Bakounine, dits anti-autoritaires. La première Internationale prend fin en 1876 et en 1889, Friedrich Engels crée la Seconde Internationale (ou Internationale ouvrière ou Internationale socialiste), d'obédience marxiste. En son sein deux courants s'opposent : le courant révolutionnaire dont fait partie Jules Guesde et le courant réformiste ; elle prend fin avec la Première Guerre mondiale et la Révolution russe de 1917. Le chant écrit pendant la Commune, qui va devenir l'hymne de toutes les organisations ouvrières appelle clairement à la structuration du prolétariat : « Groupons-nous » (l. 10)

Ces organisations, longtemps illégales, vont porter les **revendications ouvrières** : la question de la **rémunération** et de la **durée du travail** sont centrales. Elles vont mobiliser des **moyens pacifiques** : propagande, présentation de candidats aux élections, négociations, manifestations et grèves, comme dans les deux documents iconographiques.

Mais le texte de l'Internationale en utilisant le mode impératif à la première personne du pluriel, entre les lignes 10 et 20, et les vers « Il n'est pas de sauveurs suprêmes, Ni Dieu, ni César, ni tribun, Producteurs sauvons-nous nous-mêmes ! » (l. 13 à 15) montrent que le monde ouvrier n'attend pas d'avancée réelle de la part de l'État et du patronat. La défiance est réelle et seule l'action collective ouvrière transformera la société « Pour que le voleur rende gorge, Pour tirer l'esprit du cachot, Soufflons nous-mêmes notre forge, Battons le fer quand il est chaud ! » (l. 17 à 20).

Dans le document 2, Paul Lafargue rejoint le message de l'Internationale : « autour d'un programme commun et pour une action de classe » (l. 2), se revendiquant du marxisme révolutionnaire, il prône « la conquête totale du pouvoir politique » (l. 6) et ce, par tous les moyens, mais ils ne sont pas précisés dans le texte. Enfin les documents iconographiques rappellent que les ouvriers, canuts lyonnais dans les années 1830 ou ouvriers de

Fourmies à la fin du XIX^e siècle, ont recours à la violence en réponse à la répression, pour défendre leurs causes et leurs camarades.

3 Les gouvernements apportent des réponses ambivalentes. D'un côté, les parlements européens améliorent les conditions de travail des ouvriers et augmentent leurs droits, sous l'impulsion des syndicats et des élus socialistes. Prenant acte des revendications ouvrières, ils font voter des lois progressistes : en France, en 1864, les coalitions sont autorisées et la grève tolérée ; en 1884, la loi Waldeck-Rousseau instaure la liberté syndicale ; en 1892, une loi crée l'Inspection du travail et limite le travail des femmes et des enfants.

Toutefois, les documents 1 et 4 montrent que la mobilisation collective comme la grève et la manifestation sont violemment réprimées par les forces de l'ordre. Bien que tolérées, les pouvoirs publics redoutent toujours une dérive insurrectionnelle et n'hésitent donc pas à réprimer, en faisant usage de la force. Chaque fois le déséquilibre des forces est manifeste : des forces de l'ordre solidement armées (épées canons et baïonnettes dans le document 2 et fusils dans le document 4) face à des ouvriers faiblement armés ou des civils désarmés. Les deux images montrent des morts et des blessés.

Ainsi, à Lyon en 1831, le gouvernement envoie la Garde Nationale faire face aux canuts dans le quartier de la Croix Rousse, des coups de feu sont tirés, des affrontements ont lieu et on compte une centaine de morts dans les deux camps. Les canuts occupent alors le centre de Lyon, seconde ville de France et une partie de la Garde nationale pactise avec les insurgés. Casimir Périer, Président du Conseil, fait envoyer l'armée aux portes de Lyon avec ordre d'attendre que le mouvement insurrectionnel s'éteigne de lui-même, afin d'éviter un nouveau carnage, stratégie qui finalement sera payante.

À Fourmies, le 1^{er} mai 1891, alors que la manifestation se voulait festive, des échauffourées ont eu lieu dès le départ entre ouvriers et gendarmes. L'arrestation de plusieurs ouvriers a provoqué des tensions et des renforts ont été appelés. Une série d'incidents va provoquer l'ordre de tirer sur les manifestants : 9 morts et 35 blessés. Même si les autorités reconnaissent l'erreur des forces de l'ordre, les manifestants arrêtés, dont Paul Lafargue, ne seront pas amnistiés et seront jugés.

ARTS ET CULTURE

L'impressionnisme – pages 132-133

1 La touche est très visible et l'on peut voir de nombreux coups de pinceau. Les deux tableaux présentent des couleurs particulièrement variées et nuancées. Par exemple, dans le tableau *Impression, soleil levant* l'eau présente de nombreuses nuances de bleu, de vert, mais aussi de brun. Le soleil se reflétant dans l'eau est à la fois orange, rouge, jaune et blanc. De même dans *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, Monet multiplie les nuances de gris, de bleu et de brun.

Toutes ces variations relèvent de l'esthétique impressionniste : elles permettent de montrer les infimes variations du climat et de la lumière. Le réel se réduit à la somme des impressions, intermittentes changeantes, perçues par le peintre.

2 Louis Leroy formule un certain nombre de reproches à la peinture impressionniste. D'abord, elle n'imitait pas le réel avec précision. Les « sillons » et la « gelée » sont, pour le critique « des grattures de palette posées uniformément sur une toile sale. » La toile « sale » est sans doute une critique des couleurs utilisées. Par ailleurs, l'expression « Ça n'a ni queue ni tête, ni haut ni bas, ni devant ni derrière » dénonce sans doute la composition du tableau. Enfin, l'expression « le torchonné du ton » critique la texture des tableaux impressionnistes.

En somme, il faut prendre en un sens péjoratif l'expression « paysage formidable » : selon Louis Leroy, l'obsession des peintres impressionnistes pour les « impressions » les conduit à renoncer à tout ce qui constitue la peinture traditionnelle.

3 Zola, comme dans le tableau *La Gare Saint-Lazare, arrivée d'un train*, met en scène la modernité technique du XIX^e siècle, ici, une locomotive. Surtout, comme les peintres impressionnistes, il accorde une grande importance à la lumière et aux conditions météorologiques.

Le champ lexical de la lumière est particulièrement présent (« jour » ; « lueur » ; aube » ; « jour grandissant ») ainsi que celui des conditions météorologiques (« froide » ; « ciel » ; « neige » ; « flocons » ; « violence » ; « rafales » ; « froid ») et de la blancheur (« pâle » ; « livide » ; « neige » ; « blanche » ; « blancheur » ; « blême »). Tous ces mots ont un rôle analogue, dans une description, aux coups de pinceau dans un tableau impressionniste : ils montrent le jeu changeant de la lumière et du climat. Enfin, un certain nombre de métaphores pour décrire l'impression suscitée par le paysage, « rêve », « mer », « tremblante », « brouillé », s'appliqueraient aussi bien à un tableau de Monet. En somme, la peinture impressionniste permet à l'écrivain de mieux voir le monde, aussi bien sa modernité conquérante que les infimes variations de lumière.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La poésie symboliste (1870-1900) – pages 134-135

1 Verlaine, dès le premier vers de son « Art poétique », préconise de privilégier l'aspect musical du poème. L'ensemble du texte précise et illustre ce vers initial. Le premier quatrain insiste sur le choix d'un mètre impair ; le second invite à préférer des mots imprécis et vagues, voire légèrement maladroits, ce que la troisième strophe illustre avec l'anaphore « C'est », formule à la fois orale, générale, floue ; le quatrième quatrain insiste sur l'importance de la nuance, notion davantage musicale et opposée à la couleur, notion picturale ; le cinquième quatrain met en garde contre le recours à la satire et d'une certaine manière au rire moqueur et critique, de telle sorte que le poème ne doit pas porter de message précis et engagé ; enfin, la sixième strophe s'oppose aux prouesses techniques, à la rime riche, qui retient l'attention du poète au détriment de l'esprit du texte.

2 Verlaine semble critiquer ici les poètes, tels les Parnassiens peut-être (dont il a pourtant été proche à la fin des années 1860), qui cherchent à livrer une œuvre parfaite, ciselée, précise et faisant montre de prouesses techniques.

3 Avant tout, Orphée, premier poète selon les mythes grecs, était accompagné d'une lyre représentée ici comme un écrin au sein duquel le poète repose. Comme Verlaine, le mythe insiste sur les origines musicales de la poésie. Le tableau apparaît au spectateur tel un mystère et tout l'art du peintre est d'avoir laissé le flou, le vague et l'indécision, tant dans la réalisation picturale (limites floues entre la tête d'Orphée et l'arrière-plan) que dans le sens à donner à son œuvre.

4 « la malédiction n'est pas un cliché (...) mais une vérité active » signifie que le sort malheureux qui touche les poètes à la fin du XIX^e siècle n'est pas lié à un récit, une légende, une attitude adoptée par les auteurs, une pose leur permettant d'offrir l'image d'individus réprouvés, d'exclus, de rebelles ou de marginaux. Il ne s'agit pas d'un thème, d'une imagerie, mais de leur réalité : les écrivains de cette génération se rendent compte que leur action et leur influence dans le monde est limitée, voire nulle. Ils sont « maudits » au sens où l'on dit du mal d'eux, ils sont mal vus par le reste de la société, considérés comme des parasites.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le théâtre symboliste (1870-1900) – pages 136-137

1 Les recommandations de Maeterlinck à l'adresse des dramaturges apparaissent entre la ligne 10 et la ligne 24. Pour l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, il s'agit désormais de chercher à montrer les mouvements des âmes, la réalité d'une intériorité, à souligner le fait que vivre est étonnant. Pour ce faire, il importe d'accorder moins d'importance aux aventures vécues par les personnages et de se concentrer sur ce qui se passe pour chacun une fois les événements spectaculaires passés.

2 Le texte d'Ibsen rejoint les considérations de Maeterlinck au sens où la discussion entre Nora et Helmer porte justement sur la vie intérieure de Nora, sur ce qu'elle a ressenti dans sa vie de couple. Ici, il n'y a plus d'action à proprement parler mais un dialogue qui cherche à approfondir le drame vécu par une conscience et les moyens de dépasser des difficultés qui passent inaperçues au regard des autres. C'est en ce sens que le dialogue avec le

mari est important, il rappelle que ce qu'a vécu Nora n'a pas été saisi par son entourage, ce qu'un monologue ne parviendrait pas à rendre de la même manière.

3 Au premier abord, l'illustration de Schwabe semble ne pas correspondre aux préoccupations de Maeterlinck au sens où le cadre médiéval, inspiré par une imagerie de conte de fée, ne donne pas l'impression que le quotidien soit pris en compte.

Néanmoins, l'image regorge de symboles (oiseaux, chevelure de Mélisande, végétaux, atmosphère nocturne...) qui invitent le spectateur à dépasser le premier degré de lecture pour voir au-delà de ces apparences. On peut percevoir le « chant mystérieux de l'infini » (l.28), « le silence menaçant des hommes et des dieux » (l.28-29) ou encore « la fatalité que l'on perçoit intérieurement » (l.30-31). En ce sens, malgré un aspect esthétique éloigné du quotidien, Schwabe nous invite à considérer cette illustration comme une trace d'un drame plus profond, qui est à même de toucher et de concerner chacun.

HISTOIRE

L'affaire Dreyfus (1894-1906) – pages 138-139

1 Les documents témoignent d'une présence notable de l'antisémitisme en France à cette époque. *La France juive* d'Édouard Drumont est un pamphlet antisémite qui obtint un grand succès et connut de nombreuses rééditions tandis que la caricature de Caran d'Ache témoigne de la division française quant à l'affaire Dreyfus et donc l'existence, au sein de la population, d'une importante part d'antidreyfusards.

2 La presse a un grand rôle car les écrits publiés en faveur de Dreyfus ou contre celui-ci permettent de mobiliser l'opinion. On pense au « J'accuse » de Zola mais aussi à la tribune « À un prolétaire » d'Octave Mirbeau. Les dessins et caricatures parus dans la presse permettent eux aussi de mobiliser l'opinion dans un sens ou dans un autre. Enfin, la presse permet aux lecteurs de s'informer, de manière plus ou moins objective, sur les évolutions de l'affaire.

3 Le dessin de Caran d'Ache montre que la société française a été divisée par l'affaire Dreyfus.

4 Mirbeau considère d'abord que c'est une affaire qui concerne toute la société, et pas seulement la bourgeoisie. Selon lui, les ouvriers doivent par conséquent prendre position en faveur de Dreyfus (l. 1-4). Il explique ensuite qu'il faut lutter contre toutes les injustices, même contre celles qui ne nous concernent pas directement, du fait d'une solidarité liée à l'appartenance à une commune humanité (l. 12-17). D'autre part, laisser commettre une première injustice sans réagir c'est, selon Mirbeau, s'exposer à en subir ensuite par ceux-là même qu'on aura laissé être injustes précédemment (l. 20-29).

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le vaudeville (fin du XIX^e _ début du XX^e siècle) – pages 140-141

1 Zola attribue les qualités suivantes à Labiche :

- ne considérer les vices des Hommes que comme de « simples accidents comiques » (l. 3) ;
- se moquer et de s'amuser de ses personnages ;
- proposer par la comédie un pur divertissement (« pour passer une heure agréable » (l. 7)) ;
- garantir au spectateur que l'ensemble des aventures se terminera bien ;
- pouvoir avec audace tout montrer et tout dire sans tabou moral ;
- évoquer avec légèreté, superficialité voire caricature des aspects déplaisants de la réalité.

2 Les propos de Zola peuvent s'appliquer au texte de Feydeau puisqu'il met en scène la question de l'infidélité possible du mari de Lucienne et qu'il traite ce sujet avec légèreté (« Tout le monde peut être mari ! », l. 2). La pièce traite également avec humour de l'infidélité en comparant les avantages d'entretenir une liaison avec un amant. L'auteur se rit aussi de Lucienne qui feint de ne pas être infidèle alors qu'elle s'apprête à faire une révélation. Le titre « Le Dindon » rappelle également l'expression « être le dindon de la farce » qui signifie être dupé ou être victime d'une affaire.

3 Il s'agit d'un intérieur bourgeois qui représente deux hommes qui se battent devant un lit. Chacun est retenu par un homme tandis qu'une femme de chambre cherche également à se battre avec un homme alors qu'une bourgeoise entre dans la pièce, assistant à la scène. Dans ce mouvement général, un homme tente de s'échapper discrètement.

Cette scène revêt des aspects comiques en raison de la disposition des personnages ; tous alignés en fond de scène. Ils ne semblent pas vraiment se battre puisque leurs gestes sont exagérés et la distance entre chacun d'eux est assez prononcée. Un contraste comique se produit entre le mouvement général et la stature hiératique de la bourgeoise qui entre à gauche de l'image. L'ensemble cherche donc à faire rire le spectateur à travers le décalage et le contraste entre les bourgeois qui ne se maîtrisent plus et l'intérieur, cosu et soigné, à l'image de la femme.

4 « Être le dindon de la farce » signifie être dupé ou être victime d'une affaire.

Ce thème correspond au vaudeville qui repose sur une intrigue comportant de nombreux rebondissements dans lesquels le trompeur devient souvent celui qui est trompé.

Le xx^e siècle

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le surréalisme (1920-1960) – pages 146-147

1 Le surréalisme est un mouvement littéraire et plastique qui vise à mettre au jour le fonctionnement de l'esprit au-delà de la raison, en rendant au rêve et à l'imagination la place qu'ils méritent d'avoir.

2 Le rêve permet d'échapper à la rationalité et d'accéder à l'inconscient : c'est pourquoi c'est un motif prisé dans la création surréaliste, les artistes de ce mouvement n'hésitant pas à s'inspirer de leurs propres rêves pour créer leurs œuvres.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

La négritude (1930-2000) – pages 148-149

1 Les deux textes s'intéressent à la revalorisation de l'identité des Africains colonisés en redéfinissant le terme « nègre » emprunt du discours colonial pour en faire un concept et un mouvement positifs « La Négritude » lequel intègre les éléments de culture africaine ancestrale et traditionnelle (le patrimoine) ainsi que ceux issus de la colonisation.

Les deux auteurs cherchent ensuite à faire prendre conscience de l'existence et de la singularité de « l'âme africaine »/« l'âme nègre » (« conscience de la race » P. Nardal) à travers une forme d'universalisme, principe d'une solidarité partagée.

Mais cette prise de conscience doit s'accompagner pour les auteurs d'une action et d'une extériorisation : celle de la révolte de l'oppression, préalable à toute libération et affirmation de soi.

2 Cette photographie nous apprend qu'il s'agissait d'hommes principalement, plutôt lettrés, probablement issus du milieu bourgeois parisien comme en témoigne leur tenue et le cadre. Ce mouvement rassemble principalement les personnes issues de la culture africaine ou antillaise.

3 La négritude défend les valeurs :

- de solidarité (parmi les Africains et Antillais issus de la colonisation) ;
- d'unité (la Négritude) ;
- de fierté de son identité (emploi de la majuscule) / de singularité ;
- de liberté.

HISTOIRE

Être noir à l'époque coloniale (1930-2000) – pages 150-151

1 Les documents 1 et 2 permettent d'identifier les arguments avancés par les colonisateurs pour justifier la colonisation et l'exploitation des populations.

D'abord, il s'agit d'un positionnement moral : « Le nègre sauvage et barbare est capable de toutes les turpitudes » (l. 1 et 2) puis « le manque de toute idée de progrès, de toute morale ne lui permet pas de se rendre compte de la valeur incalculable, de la puissance infinie du travail, et ses seules lois sont ses passions brutales, ses appétits féroces, les caprices de son imagination dérégulée. » (l. 8 à 13). On identifie ici le complexe de supériorité de l'Homme blanc qui considère les peuples noirs comme non-civilisés, oscillant entre la sauvagerie animale comme le montrent les termes « féroces » ou « brutales » et l'immaturité de l'enfant : « passions », « caprices », « imagination ». Ce positionnement est assez classique et donc l'Homme blanc se doit de conduire l'Homme noir vers la civilisation, de l'élever vers le progrès et la raison : c'est la mission civilisatrice qui permet de justifier la colonisation en masquant les motivations réelles, économiques et politiques.

Le document 2 montre que cette argumentation morale est consolidée par une justification scientifique. En 1859, Charles Darwin publie *L'Origine des espèces*, développe la théorie de l'évolution et affirme la descendance animale. Ses théories sont reprises pour établir des classifications notamment dans le cadre d'études anthropométriques qui mesurent et comparent l'anatomie des peuples du monde. Ces travaux scientifiques contribuent à établir le concept (évidemment invalide aujourd'hui) de race puis à construire une hiérarchie des races. Ainsi, l'état de sauvagerie ou d'immaturité se trouve justifié par un retard dans l'évolution, par la proximité de l'Homme noir avec le primate et la supériorité de l'Homme blanc consolidée par le fait d'être arrivé au stade final de l'évolution.

2 La domination coloniale française s'exerce sous diverses formes.

Les citations du document 3, « loin de toute surveillance européenne, « M. le ministre des Colonies » (l.17-18) montrent la domination politique : la colonisation est d'abord la mise sous tutelle d'un territoire et de sa population par une autorité administrative et militaire qui impose les règles de la métropole colonisatrice.

La domination coloniale s'exerce également par l'exploitation économique du territoire et des populations. Albert Londres dans le document 3 décrit les conditions de travail sur le chantier de la ligne de chemin de fer « Congo-Océan ». Cette ligne de 520 km doit permettre de transporter le coton du Tchad, le bois du Gabon, les minerais du Congo, le latex ... c'est-à-dire les ressources exploitées en Afrique équatoriale française au service de la puissance industrielle métropolitaine vers le port de Pointe noire, et éviter de dépendre des axes de communication belges. Aussi, pour ce chantier pharaonique, sur des territoires difficiles (jungle, marécages, ravins...), le gouverneur instaure le travail forcé pour construire, tunnels, ponts, viaducs. La pluviométrie importante aggrave les conditions de travail. « Le nègre remplaçait la machine, le camion, la grue » (l. 3-4), « Pour porter les barils de ciment de cent trois kilos « les Batignolles » n'avaient pour tout matériel qu'un bâton et la tête de deux nègres ! » (l. 4 à 7) : les hommes remplacent les machines, car la main d'œuvre coûte moins cher que le matériel et les colonies doivent coûter le moins possible à la métropole. Les travailleurs sont réquisitionnés au sein de la population locale, entassés dans des camps et chichement rémunérés. C'est plus de 20 000 hommes qui seront mobilisés sur ce chantier.

« Épuisés, mal traités par les capitans » (l. 12), « blessés, amaigris, désolés, Ses nègres mouraient en masse. (l. 16-17), « maris, frères, fils, ne revenaient pas. C'était la grande fonte des nègres ! Les huit mille hommes promis aux « Batignolles » ne furent bientôt plus que cinq mille, puis quatre mille, puis deux mille. Puis dix-sept cents ! Il fallut remplacer les morts, recruter derechef. (l.22 à 28) : ces citations montrent la violence psychologique et physique du travail forcé imposé aux populations locales. Certes l'esclavage n'existe plus mais les peuples colonisés n'ont pas le choix : ils se soumettent mais on assiste à des actes de résistance pour échapper au recrutement car la pénibilité et la mortalité sont connues de tous ou à des évasions. Par ailleurs, la mortalité est accrue par la pénibilité, les mauvaises conditions alimentaires (les vivres sont insuffisants et ne se conservent pas avec l'humidité) et sanitaires (les maladies déciment les travailleurs). En 1926, le gouverneur, l'administration et la compagnie qui gère le chantier se trouvent face à une crise de recrutement. Ils décident alors d'améliorer les conditions de travail et les rémunérations pour terminer les travaux.

Dans le document 2, Armand Dubarry écrit « S'il travaillait pendant six mois, il ferait de sa patrie un paradis. » (l. 6 à 8), en contradiction avec l'enfer décrit par Albert Londres dans le document 3.

Par ailleurs, on peut ajouter que cette situation est mal connue en métropole. Les témoignages d'Albert Londres et d'André Gide dans *Voyage au Congo* contribueront à remettre en question la colonisation et la propagande

coloniale, mentionnée ligne 15 du document 3 et alimenteront l'argumentation des anti-colonialistes en métropole et des indépendantistes dans les colonies.

3 Le document 4 montre que Léopold Sédar Senghor n'a pas connu le même destin que les travailleurs forcés du Congo Océan dont il est question dans le document 3. Dans une certaine mesure, il incarne le projet colonial français d'assimilation des peuples colonisés, la méritocratie républicaine. Dans le discours, la France souhaite former des élites locales capables de porter la République dans les colonies et de favoriser l'émancipation citoyenne des peuples colonisés. Dans la pratique, cela va concerner une minorité.

Senghor a reçu l'instruction primaire dans le cadre de la mission catholique de son village, puis ses qualités lui ont permis d'accéder au collège-séminaire puis au cours d'enseignement secondaire (lycée) de Dakar pour poursuivre après le baccalauréat, en classe préparatoire, au Lycée Louis le Grand, à Paris puis à la Sorbonne où il est reçu à l'Agrégation de Grammaire en 1935. Il est issu d'un milieu aisé : son père est commerçant et ses deux parents sont issus de l'aristocratie locale. Il n'est pas totalement le fruit de l'Instruction républicaine française puisqu'il reçoit dans un premier temps l'enseignement dans le cadre d'institutions catholiques mais ses professeurs et le directeur du lycée vont soutenir Senghor pour qu'il obtienne une bourse de l'administration française afin de poursuivre ses études en métropole. Ses études sont le tournant qui marque son entrée en littérature et en politique. Il devient professeur de Lettres classiques, obtient la naturalisation et donc la citoyenneté française pleine en 1932. Toutefois lors du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, il est mobilisé dans un régiment constitué d'Africains. Il est fait prisonnier, échappe à l'exécution puis après sa libération pour maladie, participe à la Résistance au nom de son attachement aux valeurs patriotiques et républicaines. Après la guerre, il œuvre au service de l'indépendance du Sénégal, dont il deviendra le premier Président de la République.

Le parcours et les valeurs de Senghor attestent d'une véritable acculturation : son attachement à la France, à sa langue et aux principes républicains est réel et son apprentissage de la liberté et de la démocratie lui ont permis de porter un regard critique sur la colonisation et de réfléchir sur la mise en œuvre du processus de décolonisation de son pays. De nombreux leaders des indépendances ont un parcours analogue.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le théâtre de l'absurde (1940-1970) – pages 152-153

1 L'enchaînement des éléments et thèmes abordés par les personnages (perte de la dent / sens en déclin / le fait d'avoir froid / le fait de rentrer ou non / la sciure / le sable) semble absurde et rend le dialogue difficile à suivre.

Le décor et la situation des personnages semblent aussi absurdes : les personnages vivent dans des poubelles et commentent la « sciure » qui a été remplacée par du « sable ».

2 Les trois documents ont en commun un physique délabré des personnages : la vue qui baisse et la dent tombée dans le texte de Beckett et les visages d'interprètes maquillés pour insister sur cette dégradation sur la photographie de la mise en scène correspondent à « l'exagération » souhaitée par Ionesco dans son texte théorique.

La situation des personnages dans le texte et sur la photographie, situés dans des poubelles dont leur buste seul sort, correspond à la théorie de Ionesco : « aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon ».

Enfin, la « désarticulation du langage » théorisée par Ionesco se retrouve dans le texte de Beckett.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le mythe de Sisyphe et l'absurde – pages 154-155

1 D'après les textes, les hommes vivent dans le temps et pour construire leur vie, ils se projettent, d'où les compléments circonstanciels de temps « demain » (l. 1) ; « plus tard » (l. 2) ; « quand » (l. 2) dans le premier extrait. Mais soudainement l'homme arrive à une prise de conscience et à un constat dramatique : il est condamné à mourir : « il s'agit de mourir » (l. 4 du premier extrait). Cette prise de conscience entraîne un mal-être : puisque l'homme doit mourir, il ne sert à rien de vivre. Cette évidence contre laquelle l'homme ne peut rien est à l'origine du sentiment de l'absurde. L'existence est absurde : « cette étrangeté du monde, c'est

l'absurde » (l. 40 du premier extrait). Albert Camus amène à poursuivre la réflexion à travers le personnage et le destin de Sisyphe qui symbolise l'homme. Le destin de Sisyphe caractérise l'existence humaine. En effet sa vie est inutile puisqu'il est condamné à mourir et à rouler indéfiniment un lourd rocher au sommet d'une montagne : « Son rocher est sa chose » (l. 2). Mais, en dépassant sa condition, il donne sens à sa vie et est alors heureux : « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. » (l. 32-33) Lorsque Sisyphe redescend de sa montagne, Sisyphe échappe à son destin car il se sait condamné mais il est libéré de son fardeau et, de fait, il est plus fort que le sort réservé : « À cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui » (l.15-18). Ainsi l'homme doit faire de même, il ne doit pas renoncer mais il voit vivre, en sachant qu'il est condamné.

2 Le tableau éclaire la compréhension des extraits. En effet Sisyphe est ici représenté en train de rouler un lourd rocher le long de la pente d'une montagne. On sait, d'après la légende grecque, qu'il est condamné à ce destin. Ainsi l'on retrouve ce qu'affirme Albert Camus dans son essai *Le Mythe de Sisyphe* : Sisyphe symbolise l'homme qui, lui aussi, est condamné à son destin qui est de mourir. On notera le contraste des couleurs entre un environnement et un arrière-plan dominés par l'obscurité et une impression d'éléments déchainés alors que Sisyphe se distingue par la blancheur de sa peau et son avancée le long de la montagne. L'obscurité peut en un sens être interprétée comme l'illustration de l'épaisseur et de l'étrangeté du monde, donc elle peut évoquer l'absurde. Par opposition, la blancheur laisse entrevoir, au-delà de la nuit, un éclat et une possibilité d'être heureux. Comme l'écrit Camus, « Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit ». (l. 9-10 dans le second extrait). Dans le tableau, la pierre semble lourde. Elle est métaphore de la vie, qui peut aussi avoir parfois sa pesanteur. On peut également remarquer la ténacité de l'homme et sa force à engager tous les muscles de son corps dans son acte. C'est une façon de montrer que, comme dans les textes étudiés, l'homme est capable de dépasser sa condition ; il ne doit pas renoncer à vivre. La grandeur de Sisyphe et, par conséquent, de l'homme réside dans sa révolte contre le destin absurde.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le nouveau roman – pages 156-157

1 Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet s'opposent au modèle du héros balzacien s'accomplissant dans un destin extraordinaire et romanesque. Ils reprochent au roman traditionnel de proposer une conception du personnage périmée, peu crédible et de ne pas tenir compte de la complexité psychologique contemporaine.

2 Le titre *L'Ère du soupçon* prouve que Sarraute jette un discrédit sur la notion de personnage, tandis que le titre *Pour un nouveau Roman* traduit le désir d'Alain Robbe-Grillet de renouveler les codes régissant le roman et de tracer « une voie pour le roman futur ».

3 Comme l'évoque Robbe-Grillet, l'un des personnages de Bécon n'a « pas de visage » (l. 15). Les personnages sont réduits à la torsion d'un corps traduisant une souffrance psychologique et semblent emprisonnés dans un espace qui n'est pas forcément intelligible. L'ambition du roman et de la peinture ne serait donc plus de figurer le réel mais de traduire la complexité de l'être dans son rapport au monde.