



# éduscol

Ressources pour le lycée général et technologique

Ressources pour le cycle terminal

---

## Littérature étrangère en langue étrangère

### Anglais

Ces documents peuvent être utilisés et modifiés librement dans le cadre des activités d'enseignement scolaire, hors exploitation commerciale.

Toute reproduction totale ou partielle à d'autres fins est soumise à une autorisation préalable du Directeur général de l'enseignement scolaire.

La violation de ces dispositions est passible des sanctions édictées à l'article L.335-2 du Code de la propriété intellectuelle.

Avril 2014

# Littérature étrangère en langue étrangère

## Déclinaison des thématiques

---

« L'enseignement spécifique de littérature étrangère en langue étrangère vise à développer le goût de lire et à augmenter l'exposition de l'élève à la langue en lui donnant accès à un certain niveau d'abstraction et de subtilité. L'étude de la littérature étrangère ouvre un nouvel espace pour une pratique accrue de la langue par l'entraînement et la mise en œuvre de toutes les activités langagières.

Il s'agit aussi d'initier les élèves aux réalités les plus structurantes de la littérature de la langue étudiée : les grands mouvements littéraires et les principales thématiques portés par de grands auteurs, dans le récit, la poésie et le théâtre.

Dans le temps imparti pour cet enseignement, il ne peut être question d'une approche exhaustive. Il s'agit essentiellement de construire des repères solides chez les élèves, de leur donner le goût et l'envie d'aller plus loin, de les familiariser avec la lecture et de les entraîner à la lecture suivie. »

Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010.

## Je de l'écrivain et jeu de l'écriture

Pistes :

### Autobiographie, mémoires, journal intime

Le genre autobiographique soulève la question de la vérité, qui fait l'objet d'un contrat entre l'auteur/narrateur et le lecteur. On pourra s'interroger sur les limites de ce contrat. L'identité entre auteur, narrateur et personnage principal incite à l'usage du « je ». Cependant, le « je » qui écrit n'est déjà plus le « je » qui a vécu le moment raconté : le décalage entre l'événement et l'écriture, le filtre de la narration sont niés. La mémoire de l'auteur/narrateur peut être mise en doute, particulièrement quand il s'agit de souvenirs d'enfance plus ou moins éloignés du temps de l'écriture, comme par exemple dans *Boy : Tales of Childhood* de R. Dahl. Le « je » est-il le meilleur moyen de dire le moi ? N'est-il pas plus honnête, afin de respecter le pacte autobiographique, de montrer que « je est un autre ». Pour ce faire, S. Cisneros recourt à la troisième personne du singulier alors que les différents contributeurs de *Dear Me: More Letters to My Sixteen-year-old Self?* choisissent de s'adresser à eux-mêmes en utilisant le pronom *you*. Dans une autobiographie fictive, comme *Great Expectations* ou *Robinson Crusoe*, le pacte n'a pas lieu d'être car le narrateur/personnage n'est pas l'auteur. On pourra s'intéresser aux moyens de créer un effet de réel ou à la construction de l'identité du personnage, qui passe notamment par le choix de son nom, porteur de sens et parfois même de l'essence du moi : *'What's in a name?'*.

La littérature américaine est riche de récits autobiographiques qui entretiennent le mythe du « self-made man », reflet de valeurs nationales. Evoquons aussi les récits d'anciens esclaves, d'Indiens d'Amérique ou de *hyphenated Americans*, qui sont autant de voix faisant entendre la pluralité de l'identité américaine dans un pays qui a pu faire écrire à M. Crow Dog, *'If you plan to be born make sure you are born white and male'* tandis que M. Angelou se définit comme *'a proud member of the wonderful, beautiful Negro race'*.

Quand l'auteur est une figure engagée dans la vie de la cité, tel B. Franklin, F. Douglass ou B. Obama, l'autobiographie devient une sorte de récit collectif, écho de l'histoire nationale. Lorsque le récit d'une vie est révélateur d'un moment de l'histoire, on parlera plutôt de Mémoires. Citons par exemple les écrits de W. Churchill sur la Seconde Guerre Mondiale, *Seven Pillars of Wisdom* de T.E. Lawrence ou bien *Good-Bye to All That* de R. Graves.

Evoquons enfin le journal intime, forme sous laquelle certaines œuvres majeures de la littérature anglophone sont rédigées, comme le *Dracula* de B. Stoker ou le célèbre *Bridget Jones's Diary* de H. Fielding. Le journal implique une relation particulière entre l'auteur et le lecteur. Il prétend ne pas avoir de destinataire, ne pas avoir vocation à être publié ; il recueille les impressions et les confessions de son auteur. En le lisant, nous faisons preuve d'indiscrétion : nous entrons dans le quotidien et la sphère intime de l'auteur. Citons par exemple les *Queen Victoria's Journals* dont l'intégralité est maintenant accessible en ligne. C'est sur la curiosité du lecteur face à l'intimité du narrateur que repose l'acceptation fictive de ce genre.

FRANKLIN B., *The Autobiography of Benjamin Franklin*, 1771  
 DOUGLASS F., *A Narrative of the life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*, 1845  
 LIVINGSTONE D., *The Last Journals of David Livingstone in Central Africa, From 1865 to His Death*, 1874  
 TROLLOPE A., *Autobiography of Anthony Trollope*, 1883  
 WASHINGTON B. T., *Up From Slavery*, 1901  
 LAWRENCE T. E., *Seven Pillars of Wisdom*, 1922  
 GRAVES R., *Good-Bye to All That*, 1929  
 WRIGHT R., *Black Boy*, 1945  
 ANGELOU M., *I Know Why The Caged Bird Sings*, 1969  
 DAHL R., *Boy: Tales of Childhood*, 1984  
 CROW DOG M., *Lakota Woman*, 1991  
 OBAMA B., *Dreams From My Father*, 1995  
 CHURCHILL W., *Memoirs of the Second World War* (abridged edition), 1996.  
 ALEXIE S., *The Unauthorized Autobiography of Me*, 2000  
 CISNEROS S., *The House On Mango Street*, réédition de 2009 ; voir l'introduction : *A House of My Own*.  
 GALLIANO J (DIR.), *Dear Me: More Letters to My Sixteen-year-old Self*, 2011 (lettre de J.K.Rowling par exemple)  
 Web Queen Victoria's Journals <http://qvj.chadwyck.com/marketing.do>  
 Pacte Autobiographique : [www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html) (site de Philippe Lejeune, théoricien du pacte)  
**AUTOBIOGRAPHIES ET JOURNAUX FICTIFS**  
 DEFOE D., *Robinson Crusoe*, 1719  
 BRONTE C, *Jane Eyre*, 1847 (Le chapitre 10 fait référence au genre autobiographique)  
 DICKENS C., *Great Expectations*, 1860 (Chapitre 1 : le nom)  
 GROSSMITH G. and W., *The Diary of a Nobody*, 1892  
 STOKER B., *Dracula*, 1897  
 ELLISON R., *Invisible Man*, 1947  
 SALINGER J. D., *The Catcher in the Rye*, 1951  
 GAINES E. J., *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, 1971  
 RUSHDIE S., *Midnight's Children*, 1981  
 FIELDING H., *Bridget Jones's Diary*, 1996  
 DENSHAM P., *Moll Flanders*, 1996

**L'écrivain dans sa langue, l'écriture comme jouissance esthétique, l'expression des sentiments, la mise en en abyme.**

**L'écriture comme jouissance esthétique**

Le romantisme anglais et, plus tard, le transcendentalisme américain, invitent à une réflexion sur l'auteur comme prisme entre le lecteur et le spectacle de la nature. On pourra aborder cette notion en classe par l'étude d'*Into the Wild* ; le livre mais aussi son adaptation cinématographique dont la réalisation cherche à transcrire, notamment au travers du placement de la caméra, le regard porté par l'auteur sur la nature. Au-delà des liens entre le je de l'écrivain et le jeu de l'écriture, on pensera aussi à un jeu de mots similaire en stylistique anglaise : *the I and the eye*. W. Wordsworth, poète fondateur du romantisme anglais, évoque un *inward eye* qui lui permet de faire renaître à loisir l'expérience de la communion avec la nature mais aussi de la transcrire (cf. *Daffodils*). Dans son essai intitulé *Nature*, R.W. Emerson se présente comme un '*transparent eyeball*' suggérant ainsi l'effacement de la subjectivité de l'auteur et du langage. Une écriture simple peut alors faire l'éloge de la nature comme dans *Nature is What We See* ou *Mother Nature* d'E. Dickinson. L'écriture comme jouissance esthétique est aussi présente chez W. Blake qui évoque les liens unissant l'homme et la nature dans *Auguries of Innocence*. On s'interrogera sur la manière dont les auteurs romantiques et

transcendantalistes cherchent à retranscrire le beau et le sublime ; langage simple, absence de jugement, volonté de partager une expérience mystique de la nature...

WORDSWORTH W., COLERIDGE S. T., *Lyrical Ballads*, 1798

WORDSWORTH W., *I Wandered Lonely as a Cloud* (commonly known as *Daffodils*), 1807

BLAKE W., *Auguries of Innocence*, 1863

KEATS J., *Ebndymion (A Thing of Beauty)*, 1818

COLERIDGE S. T., *To Nature*, 1820

EMERSON R. W., *Nature*, 1836

THOREAU H. D., *Walden*, 1854

☺ COLE T., *The Course of Empire: The Savage State*, 1836

☺ PENN S., *Into the Wild*, 2007

Web Les poètes : [www.poetseers.org/the-romantics/](http://www.poetseers.org/the-romantics/)

Web Définition du romantisme : <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/rom.html>

### La mise en abyme

Depuis le meurtre de Gonzague dans la pièce enchâssée de *Hamlet*, les mises en abyme foisonnent dans la littérature de langue anglaise. Les références autoréflexives se veulent parfois purement ludiques (comme dans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* de D. Adams, par exemple, ou l'incipit de la nouvelle *A Story* de D. Thomas) mais elles ne sont jamais anodines, car elles créent toujours une sorte de vertige et interrogent le statut de la « réalité » au sein d'une œuvre de fiction et l'instance narrative qui se permet de dire « je ». L'écrivain s'affranchit en effet des règles du « jeu » narratif en ne respectant pas les codes et les conventions auxquels le lecteur s'attend. On pensera notamment à *Ulysses* de J. Joyce ou au poème *Lost in Translation* de J. Merrill.

Quelles sont les différentes fonctions de la mise en abyme dans un texte littéraire ? Le récit enchâssé est un miroir (souvent déformant) qui reflète et interroge le récit principal (*The Fall of the House of Usher* de E. A. Poe) ou donne une coloration particulière à une œuvre. C'est le cas dans *The Hobbit*, où J. R. R. Tolkien utilise des énigmes issues d'un manuscrit anglo-saxon du X<sup>ème</sup> siècle, le Livre d'Exeter, dans le cadre d'un ouvrage d'*heroic fantasy*. *The Hours* de M. Cunningham, qui mêle trois histoires de femmes dont les vies sont marquées d'une manière ou d'une autre par le texte de *Mrs Dalloway*, permet d'éclairer le roman de V. Woolf.

La métafiction et la mise en abyme sont aussi associées au modernisme et au post-modernisme littéraire qui, au-delà de la fonction parodique, explorent la déconstruction et la fragmentation du récit. Les procédés employés pour créer une mise en abyme sont divers. Les notes de bas de page dans *Pale Fire* de V. Nabokov prolongent le récit principal tout en le remettant en cause. Dans *The French Lieutenant's Woman*, J. Fowles souligne la nature artificielle du rapport entre auteur, narrateur et lecteur à travers des effets métanarratifs ostentatoires. P. Auster a fait de la mise en abyme une sorte de signature personnelle, un jeu de miroir omniprésent. Cette interrogation sur la légitimité du « je » de la narration et sur la notion d'identité sous-tend l'ensemble de son œuvre.

SHAKESPEARE W., *Hamlet*, c.1600

POE E. A., *The Fall of the House of Usher*, 1839

JOYCE J., *Ulysses*, 1922

WOOLF V., *Mrs Dalloway*, 1925

TOLKIEN J. R. R., *The Hobbit*, 1937

THOMAS D., *A Story (The Outing)*, 1955

NABOKOV V., *Pale Fire*, 1961

FOWLES J., *The French Lieutenant's Woman*, 1969

MERRILL J., *Lost in Translation*, 1974

ADAMS D., *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 1979

AUSTER P., *City of Glass*, 1985; *Auggie Wren's Christmas Story*, 1990

CUNNINGHAM M., *The Hours*, 1998

☺ REISZ K., *The French Lieutenant's Woman*, 1981

☺ JONZE S., *Adaptation*, 2002

## La rencontre avec l'autre, l'amour, l'amitié

### Pistes :

#### Le roman épistolaire, l'amour courtois, la poésie mystique, élégiaque

##### La rencontre avec l'autre en poésie

Le poème élégiaque, tout comme la poésie d'amour, soulève la question du rapport entre l'auteur du poème et son destinataire. Que ce dernier soit réel ou fictif, vivant ou mort, identifié ou anonyme, quelles sont les différentes manières dont le poète s'adresse à lui ? Comment la nature intime de son message s'exprime-t-elle dans la forme poétique ? Au travers, par exemple, de questions rhétoriques - 'How do I love thee?' 'Shall I compare thee'... - ou d'injonctions - 'Do not go gentle into that good night... Rage! Rage! against the dying of the light!'

La mise en tension du « je » et du « tu » dans l'espace réduit du poème traduit la diversité des rapports interpersonnels : la fusion poétique vue par C. Rossetti dans *I Loved You First*, la relation amoureuse comme transcendance dans *How do I Love Thee* d' E. Barrett Browning, l'amour impossible dans *To...* de P. B. Shelley. Dans *Love after Love*, D. Walcott décrit la confusion, voire la perte de sa propre identité, qu'implique l'amour.

Quel est l'effet poétique produit lorsque l'utilisation de la deuxième personne fait irruption dans un poème narratif (*The Almond Tree*, J. Stallworthy) ou lorsque l'auteur oscille entre l'utilisation de la troisième et la deuxième personne au sein d'un même poème (*Elegy for Jane*, T. Roethke) ? L'emploi de la troisième personne dans un poème élégiaque crée-t-elle nécessairement une distance entre le poète et son sujet ('*He was my North, my South...*', *Annabelle Lee*, *Elegy*, D. Thomas) ?

Le glissement de la deuxième à la troisième personne dans *O Captain! my Captain!* de W. Whitman traduit-il le sentiment de perte ou permet-il au poète de partager sa douleur avec le lecteur ? Comment le lecteur, également destinataire du poème, trouve-t-il sa place dans un texte adressé explicitement à quelqu'un d'autre ? D'où la question soulevée dans le vers unique du poème *Elegy* de W.S. Merwin ('*Who Would I Show it to?*')

SHAKESPEARE W., *Sonnet XVIII*, c 1609

SHELLEY P.B., *To...*, 1824

POE E. A., *Annabel Lee*, 1849

BARRETT BROWNING E., *Sonnet XLIII*, 1850

ROSSETTI C., *Monna Innominata : A Sonnet of Sonnets*, 1881

WHITMAN W., *O Captain! My Captain!*, 1865

AUDEN W.H., *Funeral Blues*, 1938

ROETHKE T., *Elegy for Jane*, 1953

THOMAS D., *Do Not Go Gentle into That Good Night*, 1951; *Elegy*, 1956

STALLWORTHY J., *The Almond Tree* (première version), 1967

MERWIN W.S., *Elegy*, 1971

WALCOTT D., *Love After Love*, 1976

 NICKS S., *Annabelle Lee* (In Your Dreams), 2011

Web [www.victorianweb.org/authors/crossetti/balter.html](http://www.victorianweb.org/authors/crossetti/balter.html)

#### Les jeux de l'amour, le couple et le double

##### Les jeux de l'amour chez Shakespeare

Les sonnets les plus connus de W. Shakespeare célèbrent un amour romantique idéalisé (*Sonnet 18 Shall I compare thee to a summer day ?; sonnet 116*) qui semble conférer à l'amoureux le pouvoir de se jouer du temps. Or, dans de nombreuses autres œuvres, le coup de foudre ôte toute maîtrise des sentiments et sa victime devient le jeu de l'Amour. Dans les comédies romantiques, fréquentes sont les situations triangulaires où des personnages apparaissant sous une fausse identité ou sous forme de doubles, participent au jeu amoureux et le complexifient sans toutefois en être les maîtres. L'amour souvent non payé de retour est alors vécu comme une souffrance et rend les hommes irrationnels et sots, même si, contraintes de la comédie obligeant, tout finira par rentrer dans l'ordre comme dans A



*Midsummer Night's Dream*. Dans certains sonnets, *the Dark Lady Sonnets* notamment, l'amour est dépeint de manière très négative (sonnet 147 *My love is as a fever*) et dans les œuvres plus sombres comme *Romeo and Juliet* il ne peut que connaître une issue fatale. L'amour, capable de déstabiliser les jeux de pouvoir personnels ou politiques, se joue de tout. Il n'est régi par aucune règle, qu'elle soit dictée par la loi, la tradition, la raison ou la morale.

L'homme, lui aussi, se joue de l'Amour dans la littérature shakespearienne et cherche à le contenir ou à s'en préserver. Dans *As You Like It*, W. Shakespeare, par la voix de Celia, met le spectateur en garde contre l'amour : *'Marry, I prithee, do, to make sport withal; but love no man in good earnest'*. Dans de nombreuses pièces les mariages arrangés font même fi de l'amour pour des raisons sociales ou d'intérêt.

La vision shakespearienne de l'amour est donc complexe et ambiguë. Dans toute son œuvre W. Shakespeare se livre lui-même au jeu de l'amour, se gardant bien de donner une lecture simple de ce sentiment universel. Dans *Much Ado About Nothing* l'opposition entre le couple romantique Claudio/Hero et son double comique Benedick/Beatrice se révèle très complexe et l'amour courtois se trouve mis à mal. Au sein d'une même pièce l'amour peut être à sens unique, romantique, purement sexuel, arrangé, romantique, fatal, ou peut rimer avec fidélité entre amis ou serviteur et maître.

SHAKESPEARE W., *A Midsummer Night's Dream*, c.1595-96

SHAKESPEARE W., *Romeo and Juliet*, c.1594-1595

SHAKESPEARE W., *Much Ado About Nothing*, c.1598-99

SHAKESPEARE W., *As You Like It*, c.1599-1600

SHAKESPEARE W., *Sonnets*, 1609

DUNCAN-JONES K., *Shakespeare's Sonnets*, 1997

 BRANAGH K., *Much Ado About Nothing*, 1993

Web Dossier *Midsummer Night's Dream* : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/dossier-a-midsummer-night-s-dream-79614.kjsp?>

Web Ressources sur *As You Like It* : <http://webenglishteacher.com/as-you-like-it-lesson-plans.html>

#### Le couple

La littérature anglo-saxonne offre de multiples récits d'amour ou d'amitié qui se nouent en dépit de tous les obstacles. Les antagonismes dans lesquels l'ordre établi semble avoir irrémédiablement enfermé certaines communautés s'en trouvent questionnés. Dans une société clivée, dominée par les préjugés, comme à l'époque de la ségrégation dans le sud des Etats-Unis ou de l'apartheid en Afrique du Sud, de nombreux auteurs ont exploré le thème de la rencontre avec l'autre. Celui qui est perçu comme étranger à soi est tout d'abord caractérisé par sa différence et tenu à distance. Mais le je et l'autre pourront s'apprivoiser mutuellement, fraterniser peu à peu et faire tomber des barrières sociales, raciales et culturelles, tout autant intérieures qu'extérieures. Les histoires d'amitié telles que celles que nous racontent E. J. Gaines dans *A Lesson Before Dying*, K. Stockett dans *The Help* mais aussi A. Brink dans *A Dry White Season* ou J. Briley dans *Cry Freedom* nous montrent qu'aller vers l'autre et tisser une amitié c'est donner sens à sa propre existence. Cela ne va pas sans risque puisqu'il ne s'agit plus alors d'accepter la place ni le rôle imposés par une société qui est fondée sur l'injustice et tend à réduire la part d'humanité de chacun, qu'il soit oppresseur ou opprimé. En Irlande du Nord, R. M. Wilson (*Eureka Street*, 1996), B. MacLavery (*Cal*, 1983) ou J. Lingard dans la série qu'elle consacre à Kevin et Sadie, un Roméo catholique et une Juliette protestante, situent leurs intrigues dans la tourmente des *Troubles*. Les préjugés et les ressentiments qui divisent les communautés ont des fondements qui diffèrent mais le gouffre que les personnages s'emploient à combler est tout aussi profond.

BRINK A., *A Dry White Season*, 1979

MACLAVERTY B., *Cal*, 1983


BRILEY J., *Cry Freedom*, 1987

GAINES E.J., *A Lesson Before Dying*, 1993

LINGARD J., *Kevin and Sadie series*, 1970-76

WILSON R. M., *Eureka Street*, 1996

STOCKETT K., *The Help*, 2009

 ATTENBOROUGH R., *Cry Freedom*, 1987

## Le double

Rencontrer l'autre c'est aussi se retrouver face à soi-même au travers de la figure du double qui prédomine à l'époque victorienne. Le XIX<sup>ème</sup> siècle est en effet marqué par l'exploration nouvelle des conflits de la personnalité et l'appel à la transgression que suscite le carcan imposé par une société aux codes moraux très stricts. Le double, le *doppelgänger*, est l'expression de la dualité contenue en chaque individu ; il est le fruit de l'effort du personnage pour se délester du mal qu'il porte en lui, sa face cachée présentée comme antagoniste. Dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, *The Picture of Dorian Gray* et *Frankenstein*, il incarne une dichotomie entre le bien et le mal, la beauté et la laideur, la raison et l'instinct. Le vampire double du comte Dracula répond à un désir d'immortalité mais il représente avant tout le chaos et la subversion des valeurs victorienne. La relation d'interdépendance que le protagoniste entretient avec son double lui fait éprouver des sentiments ambivalents à son égard, entre amour et haine, comme Victor Frankenstein le demiurge qui est fier de sa créature et la protège avant de la rejeter ou William Wilson qui cherche à être le camarade de son double rival avant de le/se poignarder. Il sera intéressant de montrer comment ce type de récit schizophrénique à l'issue tragique peut être réinterprété dans un film contemporain comme *The Black Swan*. Le couple duel que forment le protagoniste et son alter ego - les personnages précédemment cités mais aussi Pi et le tigre Richard Parker dans *Life of Pi* ou encore Narrateur et Tyler Durden dans *The Fight Club* - écrit l'histoire d'une autre rencontre. Il s'agit cette fois de la relation avec le lecteur qui se laisse volontiers manipuler et aime à croire à cette séparation du bien et du mal même une fois qu'il est évident que le personnage et son double ne font qu'un.

SHELLEY M., *Frankenstein*, 1823

STEVENSON R. L., *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886

WILDE O., *The Picture of Dorian Gray*, 1890

STOKER B., *Dracula*, 1897


PALAHNIUK C., *Fight Club*, 1996

MARTEL Y., *Life of Pi*, 2001

 FLEMING V., *Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1941

 LEWIN A., *The Picture of Dorian Gray*, 1945

 FINCHER D., *Fight Club*, 1999

 ARONOFSKY D., *Black Swan*, 2010

Web [www.scientificoatripalda.it/dualism/theVictorianAge.php](http://www.scientificoatripalda.it/dualism/theVictorianAge.php)

## **Le personnage, ses figures et ses avatars**

### **Pistes :**

#### **Héros mythiques ou légendaires, figures emblématiques**

Des personnages historiques peuvent devenir héros de romans sous la plume d'un auteur. On dit alors que leur vie est « romancée », ce qui sous-entend que certains passages de leur existence ou traits de leur personnalité sont mis en exergue et que l'auteur s'approprie l'histoire pour construire un héros qui, comme tout personnage de fiction, doit obéir à certaines règles pour plaire au lecteur. On pensera par exemple à *Mason & Dixon* de T. Pynchon (1997), *The Queen's Fool* de P. Gregory (2004), ou encore *Burr* (1973) dans lequel G. Vidal écorche plusieurs figures mythiques de l'histoire américaine. Cette liberté de la création littéraire face au fait historique, nous la retrouvons aussi dans toutes les pièces historiques de W. Shakespeare, mais aussi dans certaines tragédies. Le Macbeth du dramaturge élisabéthain est en effet bien loin du grand législateur mentionné dans les chroniques d'Ecosse...

De nombreux personnages de la littérature anglo-saxonne ont traversé les siècles et les aires géographiques. Ils sont devenus des figures emblématiques que d'autres auteurs se sont appropriées en les déclinant en de multiples avatars littéraires ou cinématographiques (Romeo and Juliet, Hamlet, Arthur, Robin Hood, Sherlock Holmes, Dracula, Dr Jekyll and Mr Hyde, Sherlock Holmes, Scarlett O'Hara, Huckleberry Finn, Jane Eyre, ...). Les personnages de J. Austen en particulier ont inspiré de nombreux auteurs qui ont écrit des « préquelles », des suites, des adaptations romanesques ou cinématographiques de ses œuvres originales. Il convient donc de s'interroger sur les raisons pour

lesquelles un personnage de fiction dépasse le cadre dans lequel il a été créé et sur les manières de le réécrire. La mise en œuvre d'une séquence, proposée dans ce document ressource, sur le personnage d'Elizabeth Bennett, né sous la plume de J. Austen dans *Pride and Prejudice*, permettra d'apporter des éléments de réponse à cette problématique.

STOPPARD T., *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1966

RHYS J., *Wide Sargasso Sea*, 1966

VIDAL G., *Burr*, 1973

ACKROYD P., *Hawksmoor*, 1985

PYNCHON T., *Mason & Dixon*, 1997

UPDIKE J., *Gertrude and Claudius*, 2000

GREGORY P., *The Queen's Fool*, 2004

CLINCH J., *Finn: A Novel*, 2007

HOROWITZ A., *The House of Silk*, 2011

 WISE R., *West Side Story*, 1961

 COPPOLA F.F., *Dracula*, 1992

### **Héros et anti-héros, la disparition du personnage**

#### **Du héros au anti-héros**

Identifier le héros d'une œuvre littéraire, c'est d'abord poser une hiérarchie. Le héros, dans sa première acception, est le personnage principal de l'histoire, celui sur lequel l'attention va se concentrer et auquel le lecteur sera tenté de s'identifier. Il relègue tous les autres au rang de personnages secondaires, comme l'annonce d'emblée le titre de nombreuses œuvres : *Othello*, *Emma*, *Oliver Twist*, *Silas Marner*, *The Picture of Dorian Gray*, *Dracula*, *Bridget Jones's Diary*.

Le héros conventionnel est un personnage éminemment positif, doté de tous les attributs définis à l'origine par la romance héroïque, dans laquelle le protagoniste, haut en couleur, est un conquérant. On pourra penser au *Henry V* de W. Shakespeare et étudier le parcours d'apprentissage qui transforme Prince Hal, jeune homme rebelle et insoumis tel qu'il est dépeint dans la seconde partie de *Henry IV*, en héros conquérant.

Mais les caractéristiques du personnage principal peuvent être à l'opposé de ces conventions. Se décline alors une large palette d'anti-héros allant du *villain* au personnage atone... Incarnation du mal absolu comme Satan chez J. Milton, couard comme Falstaff ou simple opportuniste comme Barry Lyndon, l'anti-héros peut aussi être un vaurien (Tom Jones), un criminel (Moll Flanders ou Popeye chez W. Faulkner), un dévoyé. Par-delà le bien et le mal, il peut prendre les traits d'un idiot (Lennie Small) et il est parfois tout simplement un personnage banal, un « homme sans qualités ». On pourra penser ici à Rincewind, le magicien de T. Pratchett, '*the magical equivalent to the number 0*', ou à George Smiley, '*short, fat and of a quiet disposition*', l'anti-James Bond inventé par J. Le Carré.

SHAKESPEARE W., *Richard III*, 1591; *Henry IV (Part 2)* 1598; *Henry V* 1599; *The Merry Wives of Windsor*, 1602

MARLOWE C., *Doctor Faustus* (text A), 1604, (text B), 1616

MILTON J., *Paradise Lost*, 1667

THACKERAY W. M., *The Luck of Barry Lyndon*, 1844

FAULKNER W., *Sanctuary*, 1931


STEINBECK J., *Of Mice and Men* (novel and play), 1937


GREENE G., *Brighton Rock*, 1938


FLEMING I., *Casino Royale*, 1953

LE CARRE J., *Tinker Tailor Soldier Spy*, 1974

TREMAIN R., *Restoration*, 1989

 KUBRICK S., *Lolita*, 1962

 KUBRICK S., *Barry Lyndon*, 1975

 BBC, *Clarissa*, 1991



 BBC, *Tom Jones*, 1994

 BBC, *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders*, 1996

## L'écrivain dans son siècle

### Pistes :

#### Roman social, roman policier, la littérature de guerre et d'après-guerre, l'essai, le pamphlet, la satire

##### Le roman policier anglo-saxon et ses déclinaisons : le roman noir et le thriller

Conséquence indirecte du développement des villes à l'ère industrielle et du sentiment d'insécurité que ces villes engendrent, le roman policier est un genre dont les auteurs anglo-saxons ont été les précurseurs dans un XIXe siècle marqué par l'essor de la science et de la presse populaire. Ce sont eux qui, sous l'influence de W. Collins ou de A. Conan Doyle, ont su en premier définir les contours et les conventions d'un genre, marqué à l'origine par la publication de romans en feuilletons, où le suspense joue un rôle déterminant. Très vite, ils sont parvenus à cette formule non linéaire, qui remonte peu à peu le temps, et qui fait du récit un jeu-énigme dans lequel le lecteur trouve sa part. L'ordre initial est rompu par un crime dont la vérité sera révélée à l'issue de l'intrigue. On pensera notamment à *The Moonstone* de W. Collins que l'on peut considérer comme le tout premier roman policier, paru initialement en 32 épisodes hebdomadaires en 1868 dans le magazine *All the Year Round* dirigé par C. Dickens. Toutefois, aussi figée que puisse paraître la formule du roman policier, celle-ci n'est pas sans connaître des variantes en fonction de l'écrivain et de son époque. Alors que E. A. Poe, C. Doyle ou G.K Chesterton portaient leur intérêt sur la relation entre le détective et le criminel ou les méthodes de l'enquêteur (*deduction versus induction*). A. Christie choisit de faire de tous ses personnages des suspects potentiels et joue avec le lecteur sur le processus d'identification que cela ne manque pas d'engendrer. A. Christie s'intéresse également aux suspects qui deviennent tous potentiellement des criminels.

Aux Etats-Unis, à l'époque de la Prohibition, le roman du détective subit une importante mutation et donne naissance au *thriller* ou au *roman noir*. Il n'est plus question ici de comprendre le crime mais ses motifs et surtout la société qui le fait naître. D'un réalisme poussé à l'extrême, le *thriller* et le roman noir de D. Hammett ou de R. Chandler s'intéressent tout particulièrement au gangstérisme, à la corruption et aux rapports étroits entre la pègre et la politique. Ceci explique pourquoi le roman noir est avant tout le roman de la Ville-mégalopole, de ses façades, de son univers sordide et aussi de sa langue. C'est dans la ville que s'inscrivent à la fois errance et enquête (*Dark Passage*, publié par D. Goodis en 1946, puis adapté à l'écran par D. Daves en 1947). On assiste alors à l'émergence de la figure du '*private eye*', anti-héros désabusé et cynique, au langage populaire et qui porte, comme le Philip Marlowe de R. Chandler, un regard sans concessions sur la société américaine. Au fil du temps, les écrivains explorent le genre en éclairant de manière diverse la face cachée d'une communauté. Ainsi, les enquêtes de Dave Robicheaux, le héros de J. L. Burke, en proie à ses propres démons qu'il est parvenu à dominer, s'enracinent-elles dans un sud profond (la Louisiane et le bayou) empreint de racisme et de corruption. En réaction au roman noir, apparaît le roman de procédure. Certains auteurs, comme E. McBain dans sa saga relatant les enquêtes mais aussi le quotidien d'un commissariat, choisissent de réhabiliter la figure du policier qui apparaît comme le garant d'une certaine sécurité dans la jungle urbaine.

Sous l'influence du *roman noir* américain, le roman policier moderne évolue et l'attention commence à se porter de plus en plus sur l'épaisseur psychologique des personnages. Ce sera notamment le cas chez P. Highsmith. Aux limites extrêmes de ce processus, ce n'est même plus l'histoire criminelle qui importe et fascine le lecteur mais la figure de l'enquêteur avec sa part d'ombre. L'enquête de vérité, se définit alors comme une quête d'identité dans un siècle qui n'a plus de repères stables. Ainsi, sous la plume de I. Rankin, le détective se nomme John Rebus. Il sera l'homme secret qui révèle la part d'ombre d'Edimbourg, une sorte d' « inspecteur Morse » littéraire dont le code doit être re-déchiffré à chaque épisode. Comme son nom l'indique, c'est lui la véritable énigme des romans.

POE E. A., *The Murders in the Rue Morgue*, 1841

COLLINS W., *The Moonstone*, 1868

CHESTERTON G. K., *The Innocence of Father Brown*, 1911

CHANDLER R., *The Big Sleep*, 1939


GOODIS D., *Dark Passage*, 1946


HIGHSMITH P., *The Talented Mr. Ripley*, 1955

RANKIN I., *Knots and Crosses*, 1987

BURKE J. L., *In the Electric Mist with Confederate Dead*, 1993


McBAIN E., *87th Precinct*, 1956 – 2005

 BBC adaptation, *The Moonstone*, 1997

 Television series, *Inspector Morse* 1987-1993; *Murder rooms*, *The Dark beginnings of Sherlock Holmes*, 2000-2001; *Sherlock*, 2011-2013;

 HAWKES H., *The Big Sleep*, 1946

 DAVES D., *Dark Passage*, 1947

 Television series, *Inspector Morse* 1987-1993; *Murder rooms*, *The Dark beginnings of Sherlock Holmes*, 2000-2001; *Sherlock*, 2011-2013 ; *Luther* (2010-2013).

### La littérature de guerre et d'après-guerre

Quel est le rôle de l'écrivain en temps de guerre ? Quel est l'impact des textes dits engagés sur le déroulement des conflits ? S'interroger sur l'écriture de la guerre c'est aussi s'interroger sur la représentation de la violence, sur ce qui peut ou ne peut pas être mis en mots.

La guerre sert de révélateur socio-historique et de théâtre d'engagement littéraire et politique. La première guerre mondiale marque un tournant tant dans la perception de la guerre que dans sa représentation. En lisant les poèmes de l'époque, on suit l'évolution de l'état d'esprit des jeunes soldats et, par extension, l'évolution de l'opinion publique. Le jeune R. Brooke écrit son chant patriotique *The Soldier* peu avant de mourir en route pour le front. S'il avait survécu, aurait-il continué dans la même veine ou ses œuvres auraient-elles évolué de la même manière que celles de W. Owen ? Pourquoi la poésie a-t-elle tant dominé à cette époque ? L'immédiateté de la forme poétique permet-elle de mieux rendre compte des atrocités vues et vécues par les soldats-écrivains (*Anthem for Doomed Youth*) ? Permet-elle de contourner, au moins partiellement, la censure (par les figures de style ou par l'ironie et le non-dit comme dans *Does it Matter?* de S. Sassoon ?). La poésie peut véhiculer efficacement un message politique mais à quel moment doit-elle céder sa place à d'autres formes d'expression ? (*A Soldier's Declaration*, S. Sassoon).

La guerre du Vietnam a été à la fois le reflet et le catalyseur de changements socio-historiques profonds. Que ce soit au cinéma, dans les chansons ou la littérature de contestation, cette période trouble est abordée sous l'angle de la crise identitaire ou de la perte de repères. Dans *Born on the Fourth of July*, les soldats rêvent de la gloire et de l'héroïsme qui ont aurolé leurs pères durant la seconde Guerre mondiale mais c'est un sentiment d'échec et d'absurdité qui s'impose très vite à eux, renforcé par leur mise au ban de la société après leur retour au pays. Dans *Dispatches* le journaliste M. Herr, quant à lui, s'attache à employer la véritable langue des combattants pour dépeindre sous forme de reportage la terrifiante brutalité de leur quotidien. Écrire la guerre, c'est être constamment pris entre la volonté de reproduction mimétique et le besoin de mettre le conflit à distance. Représenter la vérité de la guerre a été une préoccupation majeure pour T. O'Brien. Ses récits fragmentés mélangent fiction et reportage et brouillent la distinction entre les deux, employant des techniques d'écriture postmodernes pour décrire ce que F. Jameson a qualifié de « première guerre postmoderne » dans *the Cultural Logic of Late Capitalism*.

BROOKE R., *The Soldier*, 1914

McCRAE J., *In Flanders Fields*, 1915

OWEN W., *Anthem for Doomed Youth*, 1917; *Dulce et Decorum Est*, 1917


SASSOON S., *A Soldier's Declaration*, 1917; *Does it Matter?* 1918

KOVIC R., *Born on the Fourth of July*, 1976

HERR M., *Dispatches*, 1977

O'BRIEN T., *The Things They Carried*, 1990

STALLWORTHY J., *Anthem for Doomed Youth* (anthologie avec commentaires critiques), 2002

 STONE O., *Born on the Fourth of July*, 1989

 KING R., *Voices in Wartime*, 2005

Web First World War Digital Archive : [www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/](http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/)

## La satire

Empreinte d'un humour espiègle ou d'une ironie dévastatrice, la satire est un genre particulièrement bien représenté dans la littérature et la culture anglo-saxonnes. En Angleterre comme aux Etats-Unis, de J. Swift à J. Heller en passant par C. Dickens ou M. Twain, il s'agit de rire, de se moquer d'individus particuliers, ou plus généralement de la société. Les techniques du satiriste sont multiples ; création d'un monde imaginaire ressemblant étrangement au pays que l'on veut critiquer (*Gulliver's Travels*), caricature d'une personnalité publique ou d'un groupe d'individus (les classes moyennes dans *Babbitt* de S. Lewis), situations burlesques (*A Modest Proposal* de J. Swift), parodie de styles ou de genres appréciés à tort selon le satiriste (W. Hogarth, G. Chaucer).

Mais, derrière l'irrévérence, le sarcasme voire la scatologie, le propos est toujours grave et sérieux, politique au sens large. L'auteur affirme dans un grand éclat de rire ce qu'il ne peut dire ouvertement. Il utilise une arme redoutable pour révéler au grand jour « les folies et les excès » de ses contemporains dans l'espoir de changer la société et, si possible, la faire progresser. *The Pen is mightier than the sword...*

SWIFT J., *Gulliver's Travels*, 1726 et ROWSON M., *Gulliver's Travels, adapted and updated*, 2012

SWIFT J., *A Modest Proposal*, 1729

LEWIS S., *Babbitt*, 1920

HELLER J., *Catch-22*, 1961

PRATCHETT T., *Jingo, a Discworld Novel*, 1997

☺ HOGARTH W., *Four Prints of an Election*, 1757

☺ HOGARTH W., *Marriage à la Mode*, 1743

☺ NANKIVELL F., *The Infant Hercules and the Standard Oil Serpents*, 1906

☺ CHAPLIN C., *The Great Dictator*, 1940

☺ KUBRICK S., *Doctor Strangelove*, 1961

☺ BARON COHEN S., *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006

Web "Rude Britannia ; British Comic Art": [www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rude-britannia-british-comic-art](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rude-britannia-british-comic-art) + James Gillray; the Art of Caricature: Society and Royalty [www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/james-gillray-art-caricature/](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/james-gillray-art-caricature/)

Web *Puck Magazine : Caricature in the Progressive Era*  
[www.senate.gov/artandhistory/art/puck/puck\\_intro.htm](http://www.senate.gov/artandhistory/art/puck/puck_intro.htm)

Web The Colbert Report: [www.colbertnation.com](http://www.colbertnation.com)

## **Le débat d'idées, l'engagement et la résistance, la transgression, la dérision, l'humour**

### Le débat d'idées : littérature et révolutions

Les révolutions, qu'elles soient politiques, techniques, scientifiques, religieuses ou artistiques laissent rarement le monde des lettres indifférent. Elles sont l'occasion de grands débats d'idées au cours desquels s'affrontent systématiquement les partisans de la modernité et ses opposants.

D'une part, des œuvres visionnaires ou utopiques peuvent avoir un souffle révolutionnaire et l'engagement de leurs auteurs va parfois très loin. C'est notamment le cas chez G. D. Byron, E. Hemingway ou G. Orwell qui n'hésitent pas à prendre les armes et à défendre une cause.

Les œuvres progressistes, d'autre part, accompagnent les bouleversements sociaux, industriels ou économiques et débouchent - volontairement ou involontairement - sur des réformes et des lois dont l'objet est de changer la société. On pense plus particulièrement à la période de la Révolution Industrielle en Grande-Bretagne ou au *Gilded Age* aux Etats-Unis, à des auteurs tels que C. Dickens ou les *muckrakers* de l'ère Progressiste. 'The ancient commission of the writer ha[s] not changed' écrit J. Steinbeck. 'He is charged with exposing our many grievous faults and failures (...) for the purpose of improvement.' *The Grapes of Wrath*, qui donne la parole aux victimes de la grande dépression de 1929, a bien sûr été écrit dans cette optique.

En réaction, certains auteurs ne cessent de regarder derrière eux. Par exemple E. Waugh, ou même K. Amis à partir des années 1970, se posent en farouches conservateurs et défendent un ordre établi au nom des valeurs traditionnelles qu'ils jugent indispensables à la bonne marche de la société. D'autres se réfugient dans un passé idéalisé (P. Larkin) ou cultivent la nostalgie d'un Empire qu'ils ont connu à son apogée (R. Kipling).

Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche – DGESCO

Littérature étrangère en langue étrangère, Anglais– Cycle terminal-

<http://eduscol.education.fr/ressources-LV-cycle-terminal>

ST JOHN DE CREVECOEUR J. H., *Letters from an American Farmer*, 1782  
DICKENS C., *Oliver Twist*, 1839  
BEECHER STOWE H., *Uncle Tom's Cabin*, 1852  
MORRIS W., *News from Nowhere*, 1890  
KIPLING R., *The White Man's Burden*, 1899; *Plain Tales from the Hills*, 1888  
DREISER T., *True Art Speaks Plainly*, 1903  
NORRIS F., *The Responsibility of the Novelist: And Other Essays*, 1903  
ORWELL G., *Homage to Catalonia*, 1938  
STEINBECK J., *The Grapes of Wrath*, 1939  
HEMINGWAY E., *For Whom the Bell Tolls*, 1940  
WAUGH E., *Brideshead Revisited*, 1945  
LARKIN P., *MCMXIV*, 1960; *An Arundel Tomb*, 1964  
AMIS K. *Jake's Thing*, 1978  
📖 Politics and British Literature; excursions in political fiction, in *British Politics Review*, vol.4, N°4, Autumn 2012  
📺 BBC documentary, *The Romantics*, by Peter Ackroyd, 2005

## Voyage, parcours initiatique, exil

Pistes :

### Les récits d'exploration, d'évasion, d'aventure

Tout récit est un voyage. Tout voyage appelle un récit. La littérature de voyage appartient à un genre dont les contours sont flous et fluctuants. Elle peut constituer un réceptacle pour tout type de discours (philosophique, scientifique, anthropologique...). Elle s'affranchit des contraintes formelles pour profiter des atouts des genres dont elle est issue (roman d'apprentissage, journal intime, poème en prose...). Elle se veut informative et divertissante et se situe à la frontière entre expérience vécue et fiction. En quoi constitue-t-elle un genre majeur dans la littérature anglo-saxonne ? Ses essors successifs sont liés au contexte socio-historique (les pèlerinages pour *Canterbury Tales*, le *Grand Tour* pour L. Sterne et T. Smollett, l'expansion coloniale, et enfin la démocratisation du voyage pour la renaissance du *travel writing* dans les années 80). A cette époque, dans *Songlines*, B. Chatwin cherche à redonner ses lettres de noblesse au *travel writing* et à théoriser le « genre » en s'appuyant sur les mythes aborigènes où narration, création, paysage et déplacement sont intrinsèquement liés. On constate, par ailleurs, que la trame narrative des récits de voyage suit souvent un élément géographique : on remonte un fleuve, on contourne une mer, parfois en hommage à un autre grand écrivain. Le décalage inhérent vécu par l'écrivain-voyageur est fréquemment source d'humour et lui permet de servir de médiateur entre le lecteur assis dans son fauteuil et l'Inconnu. Loin de la découverte de l'exotisme, B. Bryson a pris l'approche anthropologique à contre-pied en narrant le familier d'un point de vue externe et ironique. Le récit de voyage moderne est avant tout un voyage intérieur, un récit d'apprentissage où le narrateur en tant qu'individu est transformé par son voyage et le fait d'en rendre compte.

STERNE L., *A Sentimental Journey Through France and Italy*, 1768  
KEROUAC J., *On the Road*, 1957  
THESIGER W., *Arabian Sands*, 1959  
RABAN J., *Old Glory*, 1981  
NEWBY E., *On the Shores of the Mediterranean*, 1984  
CHATWIN B., *In Patagonia*, 1977; *The Songlines*, 1987; *What Am I Doing Here?* 1988  
BRYSON B., *The Lost Continent: Travels in Small-Town America*, 1989; *Notes from a Small Island*, 1995.  
ACKROYD R., *The Canterbury Tales: A Retelling by Peter Ackroyd*, 2010  
PALIN, M. *Ox Travels : Meetings with Remarkable Travel Writers*, 2011  
📺 PENN S., *Into the Wild*, 2007  
Web [www.theguardian.com/books/2009/sep/19/travel-writing-writers-future](http://www.theguardian.com/books/2009/sep/19/travel-writing-writers-future)



## Le déracinement, l'errance, le retour

Hybridité jubilatoire ou sentiment de déracinement et d'acculturation, existe-t-il une poétique de l'exil ou de l'errance ? Si certains exilés choisissent d'exprimer leur nostalgie dans des récits autobiographiques, d'autres le transposent en fiction (comme K. Hosseini ou Y. Martel). D'où écrit un exilé ? De l'ailleurs devenu son lieu de vie ou depuis la patrie imaginaire (S. Rushdie dans *Imaginary Homelands*) que tout exilé se construit ? Voit-on mieux sa patrie avec un regard extérieur mais familier (« voir de loin ce qui est proche » comme disait E. Saïd). Dans son roman *Americanah* C. Ngozi Adichie trace les contours de cet entre-deux dans lequel l'immigré se trouve. L'exil des auteurs postcoloniaux (S. Rushdie, S. Arundhati Roy, ou encore C. Ngozi Adichie) fait-il écho à celui des écrivains à l'époque coloniale (R. Kipling, E. M. Forster, J. Conrad, G. Orwell) ? Les enfants d'immigrants écrivent aussi leurs propres histoires d'exil empreintes d'une nostalgie pour un pays qu'ils n'auront peu ou pas connu (Z. Smith, H. Kureshi, A. Tan, M. Ali). Si l'on ne peut comparer l'expatriation choisie et l'exil subi, le sentiment de manque est-il le même ? (*The Lost Generation*) Qu'en est-il de l'exil interne vécu par des écrivains qui ont choisi de rester dans leurs pays dans certains contextes extrêmes (J. M. Coetzee, A. Brink, N. Gordimer) ?

CONRAD J., *Heart of Darkness*, 1899

KIPLING R., *Kim*, 1901

FORSTER E. M., *A Passage to India*, 1924

ORWELL G., *Burmese Days*, 1934

GORDIMER N., *The Conservationist*, 1974; *July's People* 1981

BRINK A., *A Dry, White Season*, 1979; *An Act of Terror*, 1991

COETZEE J. M. *Waiting for the Barbarians*, 1980; *Life and Times of Michael K*, 1983

TAN A., *The Joy Luck Club*, 1989; *The Kitchen God's Wife*, 1991

KURESHI H., *The Buddha of Suburbia*, 1990

ARUNDHATI ROY S., *The God of Small Things*, 1997

SMITH Z., *White Teeth*, 2000

MARTEL Y., *Life of Pi*, 2001

ALI M., *Brick Lane*, 2003

HOSSEINI K., *The Kite Runner*, 2003; *And the Mountains Echoed*, 2013

NGOZI ADICHIE C., *The Thing Around Your Neck*, 2009; *Americanah*, 2013

### **Essais Critiques**

RUSHDIE S., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, 1992

SAÏD E., *Reflections on Exile and Other Essays*, 2000

## L'imaginaire

### Piste : L'étrange et le merveilleux, le fantastique, la science-fiction

#### La science-fiction

Si l'on s'en tient à une définition très large du terme, il serait possible de faire remonter la science-fiction aux utopies de T. More (*Utopia*, 1516) ou de F. Bacon (*The New Atlantis*, 1624), aux voyages extraordinaires décrits par Lemuel Gulliver dans le roman de J. Swift (1726) ou au *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1823) de M. Shelley. Il pourrait également s'appliquer aux utopies socialistes de W. Morris. Néanmoins, le terme de *science-fiction*, créé par H. Gernsback, éditeur du fanzine *Amazing Stories*, est plus restrictif. Remplaçant le terme de *scientific romance* ou de *scientifiction*, le terme s'applique à des histoires incorporant dans leur trame narrative les découvertes scientifiques de leur époque tout en extrapolant et en anticipant sur leur utilisation. On pense immédiatement à H. G. Wells et à sa machine à remonter le temps.

La définition donnée par H. Gernsback, aussi large soit-elle, a le mérite de souligner un aspect essentiel : la science-fiction ne nous parle pas uniquement du futur, elle nous parle constamment de notre présent et du rapport ambigu que nous entretenons avec le progrès scientifique. Parfois, elle le glorifie. Elle est l'affirmation d'un monde occidental et anglo-saxon en plein essor, fier de ses découvertes, partant à la conquête des airs et de l'espace et défendant ses valeurs contre des extra-terrestres. Elle se propose d'écrire la grande épopée de la modernité. Parfois, elle adopte une attitude plus sceptique, voire critique qui ne fait que s'amplifier avec le temps. Avec les crises, le traumatisme



de deux guerres mondiales ou la menace nucléaire, le progrès scientifique et la modernité peuvent représenter une menace pour le genre humain et son environnement. Le présent porte en lui les germes d'un futur apocalyptique que l'on pourrait néanmoins éviter, en s'engageant pour la défense de l'environnement, par exemple. Mais la critique reste bien vaine tant il est difficile d'aller contre la marche du temps. Aussi, dans un univers anglo-saxon de plus en plus mondialisé, désabusé et où le réel n'a plus de contours précis, la science-fiction emprunte d'autres voies et expérimente le mélange des genres. La trame narrative explose totalement, exploite la *fantasy*, l'humour, le burlesque ou la parodie. Enfin, lorsqu'il n'y a plus de futur possible, la science-fiction en arrive à revisiter le passé. Elle réécrit les classiques de la littérature anglo-saxonne ou explore l'uchronie.

SHELLEY M., *Frankenstein: or, the Modern Prometheus*, 1823

BUTLER S., *Erewhon*, 1872

MORRIS W., *News from Nowhere*, 1890

WELLS H. G., *The Time Machine*, 1895

HUXLEY A., *Brave New World*, 1932

ORWELL G., 1984, 1948

DICK P. K., *The Minority Report*, 1956; *The Man in the High Castle*, 1962


MOORCOCK M., *Gloriana; or the Unfulfill'd Queen*, 1978


ADAMS D., *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 1979

GRAY A., *Lanark*, 1981

PRATCHETT T., *The Color of Magic, a Discworld Novel*, 1983

BANKS I. M., *Use of Weapons*, 1990

 SPIELBERG S., *Minority Report*, 2002

 Séries de vidéos publiées par la British Library à l'occasion de l'exposition *Out of This World*. Taper les mots clefs : British Library – Out of this world - Exhibition – des auteurs contemporains de science-fiction évoquent les origines du genre, des personnages, le rôle de l'utopie et leurs sources d'inspiration.

**Web** The British Science Fiction Association permet de suivre l'actualité de la science fiction en Grande-Bretagne : [www.worldswithoutend.com/books\\_bsfa\\_index.asp](http://www.worldswithoutend.com/books_bsfa_index.asp)

**Web** Cold war in Science-Fiction : <http://io9.com/5401874/the-cold-war-in-science-fiction>

### L'absurde

La littérature du non-sens, typiquement anglaise, et le théâtre de l'absurde, plus largement représenté dans la sphère européenne et américaine, s'attachent à ne pas faire sens. Toutefois les spécificités de chacun de ces deux courants littéraires sont bien distinctes. Pour exprimer l'absence de sens, la littérature du non-sens utilise un mode ludique et enfantin et le théâtre de l'absurde un ton beaucoup plus grave. Ces formes d'écriture, qui concernent à la fois la poésie, la littérature et le théâtre, visent toutes deux à se libérer des codes habituels de l'écriture et, paradoxalement, en recréent d'autres aux caractéristiques bien établies.

Deux époques en particulier voient fleurir ces deux formes d'expression littéraire dans l'univers anglo-saxon : l'ère victorienne pour la littérature du non-sens et la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle pour le théâtre de l'absurde. Comment s'inscrivent-elles en réaction au contexte social, politique de leur époque ? En quoi les limericks d'E. Lear et les œuvres de L. Carroll sont-ils une forme de réaction aux conventions d'une société prude et rigide en Angleterre au XIX<sup>ème</sup> siècle ? Pourquoi le théâtre de l'absurde trouve-t-il son apogée après la seconde guerre mondiale ? Comment des formes d'écritures illustrent-elles un tournant dans la réflexion sur la place de l'enfant dans la société dans le premier cas ou de manière plus générale de l'homme dans le second ? Le théâtre de l'absurde s'inscrit dans une réflexion philosophique sur l'absurdité de l'existence, initiée par A. Camus en France et illustrée par le théâtre d'E. Ionesco et de J. Genet en Europe. Pourquoi est-il aussi devenu un genre majeur en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis (S. Beckett, H. Pinter, T. Stoppard, E. Albee) ? Quelles sont les caractéristiques communes des œuvres de ces auteurs de théâtre européens et américains ?

LEAR E., *A Book of Nonsense*, 1846

CARROLL L., *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865; *Through the Looking-Glass*, 1871

BECKETT S., *Waiting for Godot*, 1954; *Happy Days*, 1961

PINTER H., *The Dumb Waiter*, 1960


ALBEE E., *Who's Afraid of Virginia Woolf?* 1962

Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche – DGESCO

Littérature étrangère en langue étrangère, Anglais– Cycle terminal-

<http://eduscol.education.fr/ressources-LV-cycle-terminal>

STOPPARD T., *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1967

 BURTON T., *Alice in Wonderland*, 2010

### La folie

La folie, feinte ou réelle, est au cœur d'un grand nombre d'œuvres constitutives du patrimoine littéraire anglophone. On pensera par exemple à la première épouse de Rochester dans *Jane Eyre*, personnage énigmatique qui vit caché au troisième étage de Thornfield Hall et déambule dans les couloirs du vieux manoir gothique pendant la nuit. Au vingtième siècle, J. Rhys fera d'elle le personnage central de *Wide Sargasso Sea*, « préquelle » de *Jane Eyre* développant la rencontre et le mariage de Rochester avec Antoinette Cosway, héritière d'une famille créole sombrant peu à peu dans la folie. Si dans le cas de ce roman post colonial la folie est liée au thème du déracinement et de l'effacement de l'identité, elle peut aussi devenir un prétexte ou même une arme dont les protagonistes se servent pour parvenir à leur fin. C'est évidemment le cas dans *Hamlet* où le jeune prince dissimule ses reproches et ses assauts à l'encontre de Claudius sous couvert d'une folie opportune.

Dans *The Vanishing Act of Esme Lennox* la folie constitue le sujet principal du roman. M. O'Farrell s'attache à montrer comment la psychiatrie a pu se mettre au service d'une société dominée par les hommes et les convenances pour isoler et réduire au silence des femmes insoumises et non conformistes. L'écriture littéraire cherche à dire la folie et à montrer combien il est difficile de l'identifier et de la définir.

Evoquons enfin les narrateurs touchés par la folie dont la voix perd peu à peu en crédibilité et déstabilise le lecteur ; dans *The Tell-Tale Heart*, E. A. Poe joue par exemple avec un narrateur qui n'a de cesse de nous rappeler sa propre rationalité alors même qu'il entend battre le cœur de sa victime démembrée et dissimulée sous les lames de son plancher.

SHAKESPEARE W., *Hamlet*, c.1600

POE E. A., *The tell-Tale Heart*, 1843

BRONTE C., *Jane Eyre*, 1847

RHYS J., *Wild Sargasso Sea*, 1939;

O'FARRELL M., *The Vanishing Act of Esme Lennox*, 2007

 GODFREY P., *The Woman in White*, 1948 (d'après le roman de W. Collins)

Web Were the 'mad' heroines of literature really sane? <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8622367.stm>

## Exemple(s) de mise en œuvre

Un scénario pédagogique sera mis en ligne ultérieurement.