



# éduscol



Ressources pour le lycée général et technologique

Ressources pour la classe de première  
générale et technologique

---

## La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours

Français

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.

Juillet 2015

## Sommaire

---

<b>Présentation</b> .....	<b>4</b>
<b>Piste n°1 – La « barbarie »</b> .....	<b>6</b>
Définitions et repères génériques de la notion de « barbarie » .....	6
Définitions de la notion de « barbarie » .....	6
Repères génériques de la notion de « barbarie » .....	6
La « barbarie » opposée à ses contraires : contradictions et débats .....	7
« Barbarie » et « humanité » (la « barbarie » comme « inhumanité ») .....	7
« Barbarie » et « civilisation » (la « barbarie » comme « sauvagerie ») .....	7
« Barbarie » et « identité » (la « barbarie » comme altérité radicale) .....	7
Quelques œuvres de référence .....	7
Pour aller plus loin .....	8
<b>Piste n°2 – Masculin-féminin</b> .....	<b>8</b>
Littérature et représentation du masculin/féminin .....	8
Littérature et émancipation féminine .....	8
Revendications féministes .....	9
Quelques œuvres de référence .....	10
Pour aller plus loin : .....	10
<b>Piste n°3 – L’homme et le savoir</b> .....	<b>10</b>
Définitions : savoir, connaissance ou science ? .....	10
Représentations littéraires du savoir .....	11
Passion du savoir et éloge du non-savoir (XVI <sup>e</sup> siècle) .....	11
Débats sur les conquêtes de l’esprit humain (XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles) .....	12
La science, modèle pour l’artiste et objet de critique .....	13
Figures ambivalentes du savant au XIX <sup>e</sup> siècle .....	13
Transmettre et apprendre .....	15
Quelques œuvres de référence .....	16
Pour aller plus loin .....	16
<b>Piste n°4 – L’homme et la société</b> .....	<b>17</b>
De l’artifice et de l’honnête dissimulation .....	17
<i>Le theatrum mundi</i> : l’homme et ses masques .....	17
L’honnêteté .....	17
De l’aristocrate au dandy (la distinction à l’âge démocratique) .....	18
L’éthique plutôt que l’étiquette .....	18
La figure du dandy .....	18
Qu’est-ce qu’un public ? .....	18
Public et littérature .....	18
Alphabétisation et changement du public .....	19
Public et politique .....	19
Quelques œuvres de référence .....	19
Pour aller plus loin .....	19
Éducation aux médias : L’homme et la société .....	20
Mise en question de “l’influence” : places et enjeux des discours médiatiques dans la société ...	20
Bibliographie .....	20

<b>Piste n°5 – L’homme et les objets .....</b>	<b>20</b>
Argent et objet, entre fascination et réprobation.....	21
Fétichisme, crise de l'objet et poésie de l'objet.....	21
Société de consommation, et nouvelles vanités.....	22
Quelques œuvres de référence : .....	22
Pour aller plus loin : .....	22
Éducation aux médias : L’homme et les objets .....	23
Comment les discours journalistiques et littéraires du XIXe et XXe siècles représentent-ils les nouveaux objets techniques ?.....	23
Bibliographie.....	23
<b>Piste n°6 – L’homme face à lui-même .....</b>	<b>24</b>
Examen de conscience et littérature.....	24
Examen de conscience et discours judiciaire .....	24
Écriture de soi et discours épideictique .....	25
Quelques œuvres de référence : .....	25
Pour aller plus loin : .....	26
Éducation aux médias : L’homme face à lui-même.....	26
<i>Selfies</i> , « identité numérique » et écriture de soi dans les médias : quelles différences avec l’« identité narrative » en littérature ? .....	26
Bibliographie.....	27
Pour aller plus loin : .....	27
<b>Piste n°7 – L’homme et sa place dans l’Histoire .....</b>	<b>27</b>
Le passé et l’écriture de l’histoire .....	28
Représentations du temps : cycles et lignes.....	28
La question de la mémoire.....	28
Les enjeux passionnels de l’écriture de l’histoire .....	28
Histoire et connaissance .....	28
Histoire et <i>pathos</i> .....	29
Histoire et identité.....	29
Écrire le futur.....	29
L’utopie, l’uchronie .....	29
L’âge de la science.....	29
Quelques œuvres de référence .....	30
Pour aller plus loin .....	30
<b>Piste n°8 – L’homme et le pouvoir.....</b>	<b>30</b>
Du bon gouvernement et de la tyrannie.....	30
Figures du tyran et critique de la tyrannie .....	31
Éloge du bon roi et du bon gouvernement.....	32
Les écrivains et le pouvoir : du conseiller du prince à l’intellectuel engagé .....	34
Le conseiller du prince .....	34
L’homme politique .....	35
L’intellectuel engagé.....	35
Quelques œuvres de référence .....	36
Pour aller plus loin .....	37
Éducation aux médias : L’homme et le pouvoir.....	37

Journaliste-écrivain ou journalisme littéraire : les modalités d'une représentation engagée du Réel, écriture médiatique <i>contre</i> écriture littéraire .....	37
Bibliographie.....	38
<b>Piste n°9 – L'homme et la mort .....</b>	<b>38</b>
Les belles morts.....	38
L'homme face à sa propre mort.....	39
La mort, cette inconnue .....	39
Quelques œuvres de référence .....	40
Pour aller plus loin .....	40
<b>Piste n°10 – L'homme et le Beau .....</b>	<b>40</b>
Du goût.....	40
Le plaisir du beau.....	41
La critique et les Salons.....	41
Quelques œuvres de référence .....	42
Pour aller plus loin .....	42

## Présentation

---

L'argumentation est une constante de l'enseignement du français et son inscription dans les programmes du lycée ne déconcertera ni les professeurs ni les élèves. Pourtant, les objets d'étude de la classe de seconde ("Genres et formes de l'argumentation aux XVIIe et XVIIIe siècles") et de première ("La question de l'homme dans les genres de l'argumentation du XVIe siècle à nos jours") invitent à tracer une perspective nouvelle qui rompt avec une approche rhétorique et formaliste de la question. Loin d'être réduite à une modalité du discours, à un "type de texte" ou à des procédés directs ou indirects, l'étude de l'argumentation doit être ici l'occasion de confronter les élèves à la littérature d'idées, de débats, en s'appuyant sur l'examen d'un contexte précis et sur le recours à l'histoire des idées. Il importe en effet que soit établi pour les élèves de lycée que les Lettres entretiennent un rapport privilégié avec les savoirs et la confrontation d'opinions : loin de se cantonner à une poétique ou à un méta-discours, elles assument de porter – par-delà une spécialisation historique sur l'enjeu de l'écriture, que l'on peut dater du schisme de 1848 entre l'écrivain et la société – une interrogation sur les grandes questions humanistes de leur époque. À l'instar de la philosophie ou de l'histoire dont elles n'étaient jadis pas séparées, les Belles-Lettres, comme il était d'usage de les nommer, ont longtemps tenu le rôle de boussole axiologique, en posant au fil des siècles la question des valeurs de l'homme dans et face au monde. Selon cette ambition, qu'il convient de retrouver dans le champ des études littéraires, Thomas Pavel envisage par exemple le roman comme le genre qui pose « avec une acuité inégalée, la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde » (*La Pensée du roman*, Gallimard, 2003, p. 46-47).

Ainsi, en mentionnant « les liens qui se nouent entre les idées, les formes qui les incarnent et le contexte dans lesquels elles naissent », le programme invite les professeurs à s'engager avec leurs élèves sur la voie d'une dimension cognitive et culturelle de la littérature qui mettra au jour la manière dont celle-ci se noue à travers la féconde diversité des œuvres, des genres et des formes. Car la continuité de la perspective anthropologique de la littérature ne se joue pas en dehors de sa matière même. C'est dire que l'analyse textuelle fine, la lecture méthodique, la description organisée des procédés littéraires ne sont nullement proscrites, dès lors qu'elles sont au service d'une interprétation globale qui engage toutes les implications socioculturelles, historiques, philosophiques, de l'écriture. Il doit être bien clair que le style des œuvres ne renvoie pas seulement aux figures de style et que la pragmatique argumentative n'est pas la simple exploitation d'un répertoire codifié. La force esthétique, éthique et maïeutique des grands textes tient à ce qu'ils mobilisent les ressources mêmes de la forme littéraire et l'ambiguïté qui y est indéfectiblement attachée, pour offrir la complexité d'un questionnement non didactique sur les valeurs. « *Le trajet qui sépare le oui du mais, c'est toute l'incertitude des signes, et c'est parce que les signes sont incertains qu'il y a une littérature* », écrivait Roland Barthes dans "La réponse de Kafka" (*Essais critiques*, Points/Seuil, 1981, p. 141). Ce qui est donné à comprendre et à penser dans la rencontre avec une œuvre littéraire est non assignable à un "message", à une rhétorique restreinte et un moralisme simpliste, mais vise l'éveil du sujet moral chez le lecteur avisé, avec le devoir de le tenir en alerte.

À travers les dénominations de « formes » et de « genres de l'argumentation », les programmes ne visent nullement à cantonner la dimension argumentative de la littérature aux seuls textes qui relèvent de l'essai, de l'apologue, du dialogue ou de la prose d'idées (traité, sermon, satire, maxime, "pensée", article de dictionnaire, etc.). Cette entrée privilégiée, évidemment essentielle, n'est pas la seule. Il importe en effet d'élargir l'étude aux productions que l'on range habituellement dans les domaines de la fiction, du théâtre, de la poésie, trop souvent réduites à une visée esthétique sans que soit prise en compte leur ambition d'instruction. C'est tout l'enjeu du cours de français d'éveiller chez les élèves une intelligence de la complexité des modes de relation au monde que permet la variété d'approches des grandes œuvres. Sans pour autant considérer que tout texte est argumentatif, il s'agira de veiller à ouvrir judicieusement le spectre des références possibles, de puiser dans la richesse des genres et des formes en interrogeant cette diversité, afin de manifester « *que les œuvres littéraires permettent, sous des formes et selon des modalités diverses, l'expression organisée d'idées, d'arguments et de convictions* » qui exemplifient et renouvellent notre connaissance de l'homme et du monde.

Comme pour les autres objets d'étude, les programmes de seconde et de première préservent un équilibre et une complémentarité qui assurent la continuité des apprentissages.

Une fois posées en seconde les bases des grandes questions éthiques assumées par les lettres et de quelques-unes des réponses proposées par l'Âge classique et les Lumières – le "placere et docere", l'honnêteté, la "politesse", le rôle de l'écrivain dans la société, la place de la nature et celle du "Monde", etc. – il revient à la classe de première d'élargir, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, le champ diachronique à travers le prisme d'une interrogation fondatrice sur ce qui fait l'humain : la littérature sera envisagée ici comme l'indice, le lieu et le moyen convergeant (à l'intersection de la philosophie, de l'histoire, de l'histoire des arts et bien sûr de la poétique) d'une réflexion problématisée et historicisée sur la situation de l'homme à travers les siècles. C'est donc bien à une tentative d'appréhension de nature anthropologique, par le biais spécifique de l'étude des moyens littéraires et esthétiques mis à la disposition de l'homme pour se dire, que seront invités les élèves. Les professeurs auront grand soin, comme en seconde, de réinstaller les genres et les formes au cœur des débats d'idées de chaque époque, tout en privilégiant un axe d'interrogation afin de délimiter la réflexion proposée. Car bien évidemment, ce n'est pas de l'Homme dans son entier qu'il saurait être question à l'occasion d'une ou de deux séquences en classe, mais de quelques aspects choisis de son rapport au monde, que le professeur assumera de traiter durant l'année, qu'il s'agisse, entre autres, de la relation à l'autre, à l'autre sexe, au temps et à l'histoire, au beau, au savoir et à la connaissance, ou à soi-même. Les pistes d'étude ci-dessous proposent un choix d'entrées possibles assorties d'éléments de définition, de problématisation et de documentation. Des ouvertures en direction de l'éducation aux médias et à l'information complètent certaines d'entre elles, afin de ménager des continuités entre les grands enjeux du passé et ceux du présent et d'encourager les professeurs de lettres à se saisir dans le cadre de leur cours de la question des médias, devenue fondamentale pour les élèves.

## Piste n°1 – La « barbarie »

---

### Définitions et repères génériques de la notion de « barbarie »

On s'efforcera ici de tracer les définitions possibles de la notion problématique de « barbarie », de préciser les genres et les formes littéraires qu'elle intéresse particulièrement, de marquer l'enjeu qu'elle constitue à l'intérieur d'argumentations et de débats aux résonances toujours actuelles dont la complexité requiert un engagement conjoint de l'enseignement de la littérature, de la philosophie morale et politique, et de la mission civique de l'école.

#### Définitions de la notion de « barbarie »

L'un des enjeux de la notion de « barbarie » est le passage du sens étymologique du mot à son acception moderne. Le glissement de l'un à l'autre est un enjeu sémantique très important. Ici le travail sur le dictionnaire mérite d'être fait avec soin.

Le sens étymologique de la « barbarie » est de nature strictement géographique et linguistique – et n'implique pas nécessairement un jugement de valeur. Fondé sur l'onomatopée « *bar-ba-r...* » (qui reproduit l'impression auditive devant une langue qui n'est pas la sienne propre, et dont on ne comprend pas l'articulation), la « barbarie » est donc, étymologiquement, le fait de ne pas parler la langue en usage : le « barbare » est donc, à l'origine, synonyme d'« étranger » : sont dits « barbares » tous ceux qui ne sont pas grecs pour les Grecs (les Troyens, héroïques, sont les « barbares » pour les Achéens dans *L'Illiade* d'Homère) ; ensuite, pour les Romains, ce sont tous ceux qui ne sont pas romains – ni grecs non plus, le sens ancien s'étant aussi conservé.

Le sens moderne évolue très nettement du statut de l'étranger géographique et linguistique vers celui de l'altérité par rapport à soi et aux valeurs qu'on peut représenter. Le terme est connoté de plus en plus négativement dès lors. La « barbarie » devient le fait de ne pas appartenir à ce qui est considéré comme une forme d'humanité universelle et partagée : sont dits « barbares » ceux qui sont étrangers à la civilisation – désignation péjorative des mœurs « sauvages » – ; ceux qui sont étrangers à la culture en vigueur – désignation péjorative de la grossièreté, du manque de goût ou de raffinement – ; ceux qui sont étrangers plus radicalement à tout sentiment humain de sympathie ou de compassion – désignation radicale de la dureté, de la cruauté, du caractère impitoyable d'un meurtrier ou d'un bourreau.

Le glissement du sens étymologique au sens moderne – comme pour le mot « sauvage » qui s'applique, sans connotation péjorative, comme Montaigne le remarque déjà, aux fruits (*Essais*, I, 31), – implique de plus en plus un jugement de valeur, voire une condamnation ethnocentriste de ceux qui ne sont pas « comme nous ». C'est ce jugement de valeur que questionnent de nombreux textes du XVI<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, de Montaigne à Lévi-Strauss.

#### Repères génériques de la notion de « barbarie »

On trouve l'examen de la notion de « barbarie » dans la réflexion délibérative de l'essai, dès les *Essais* de Montaigne. Jean de Léry lui consacre une grande importance dans son récit de voyage, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Le témoignage sur des peuples autres a nourri la réflexion de Montaigne sur la question, *Essais*, I,31, « Des cannibales » : « *chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage...* ». L'argumentation est croisée ici avec le récit de voyageur.

La question de la « barbarie » se retrouve également dans les débats de la tragédie : la tragédie de Corneille et l'inflexibilité de ses lois (« *Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien...* », *Horace*, IV,5), la tragédie de Racine et ses détours par les représentations de peuples autres (*Bajazet*, Préface : « *des femmes nées parmi des peuples qui passent ici pour barbares...* »). L'argumentation prend place ici dans les débats de dialogues de théâtre.

Le débat sur la question traverse les formes délibératives du dialogue et de l'apologue au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la réhabilitation du « bon sauvage » chez Diderot (*Supplément au voyage de Bougainville*) et chez Voltaire (*L'Ingénu* dans les *Contes philosophiques*). L'argumentation est croisée ici avec la fiction narrative des Lumières.

Enfin la notion nourrit la réflexion de l'ethnologie moderne (celle de Lévi-Strauss) mais aussi les thèses polémiques les plus récentes et qui font désormais débat (l'idée d'un « choc des civilisations », présentée par Samuel Huntington). L'argumentation s'inscrit alors dans des essais modernes.

## La « barbarie » opposée à ses contraires : contradictions et débats

### « Barbarie » et « humanité » (la « barbarie » comme « inhumanité »)

Montaigne pose la question dans les *Essais*, « Des Cannibales », I, 31, à propos de l'exemple radical et apparemment indéfendable de peuples qui mangent la chair humaine – pour arriver à un relativisme. Reproche mineur final : « *ils ne portent pas de hauts-de-chausse !* », qui appelle la discussion. Tzvetan Todorov discute ce relativisme dans *Nous et les autres* et récapitule, plus tard, les quatre indices de barbarie qui feraient que « les Barbares nient la pleine humanité des autres » (*La Peur des barbares*, p. 34 et suivantes) : 1) Transgression des lois les plus fondamentales de la vie commune (interdit du parricide, du matricide, de l'infanticide d'un côté, de l'inceste de l'autre) ; 2) Affichage d'une rupture visible avec les autres hommes (exhibition de têtes coupées par les Gaulois sur leur cheval) ; 3) Négation de toute forme de pudeur pour les actes corporels exigeant d'ordinaire l'intimité (sexualité notamment) ; 4) Isolement dans sa communauté, sa famille ou son clan, et refus des lois adoptées en commun, pour faire prévaloir la force brute, éventuellement la violence (« *Chez les Barbares, chacun est esclave sauf le seul qui commande* », Hélène d'Euripide).

### « Barbarie » et « civilisation » (la « barbarie » comme « sauvagerie »)

A partir de quel moment ma civilisation et ma culture peuvent-elles se nommer universellement la civilisation et la culture, et désigner d'autres modes de vie ou de pensée comme « barbares » ? D'un côté, le risque de l'ethnocentrisme (constituer ma culture comme culture universelle), d'un autre côté, le risque du relativisme (considérer que toutes les cultures se valent au mépris d'une humanité universellement partagée) ? La question des mœurs, des régimes, des systèmes politiques, des croyances et des religions est ici posée. Un mythe du XVIII<sup>e</sup> siècle, celui du « bon sauvage » mettant en cause l'idée de progrès ou d'amélioration possible de l'humanité, constitue une référence ici. Il n'est qu'une hypothèse de travail chez Rousseau ; il est posé en revanche comme repère solide chez Diderot, notamment dans le *Supplément au voyage de Bougainville*. Le « *tout se vaut* » moralement pourrait ici, au nom de ce que Tzvetan Todorov nomme le « scientisme », faire prévaloir des lois strictement naturelles (le reste ne serait que coutume relative ou arbitraire). D'où ce triple refus : 1) De la propriété privée (de la séparation du « mien » et du « tien ») ; 2) De la monogamie (libre échange sexuel) ; 3) De la transformation du monde par les sciences et les techniques (contact premier avec la nature faisant prévaloir la nudité, l'innocence primitive, la consommation frugale de produits de la terre). L'opposition entre « barbarie » et « civilisation », à partir du mythe du « bon sauvage », est requalifiée en opposition entre « nature » et « culture », « droit naturel » et « droit social » (*Nous et les autres*). Au XXI<sup>e</sup> siècle, les données se sont déplacées, remarque Tzvetan Todorov : c'est au nom d'une tradition morale et religieuse durcie que ceux qu'on nomme « barbares » nient l'humanité d'une partie du monde qui se jugerait plus « civilisée » et qui vivrait sous le signe immoral de la production, de la consommation matérialiste à tout va, et de la liberté de mœurs (*La Peur des barbares*).

### « Barbarie » et « identité » (la « barbarie » comme altérité radicale)

Le « barbare » est toujours l'autre. La « barbarie » est-elle pour autant réductible à la question de l'autre ? On connaît le mot de Lévi-Strauss qui a fait date : « barbare » : « *celui qui croit à la barbarie* ». Le dernier élément de discussion ici, textes à l'appui, veillerait à ne pas faire disparaître le questionnement sur la « barbarie » ou l'« inhumanité » au nom de la crainte de la hiérarchie des cultures. Les textes aident, plutôt qu'à construire une opposition, à mettre en place une distinction entre la « barbarie » (qui s'applique à des actes, des comportements, des mots, des représentations, et qui peut permettre de penser l'humain et sa culture, la différence avec l'animalité) et le « barbare » qui présente le risque d'essentialiser les êtres, de leur dénier précisément leur part d'humanité – même dans la « barbarie » qui en est le déni. On laisse ici les définitions possibles de la « tolérance », de la « laïcité », au cœur de la mission civique et morale de l'école. Un répertoire de textes permet de comprendre, en première, comment « délibérer » sur la question, mais « convaincre » et « persuader » aussi de l'héritage des valeurs humanistes de l'école.

## Quelques œuvres de référence

Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, 1772.

Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN

La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI<sup>e</sup> à nos jours

Page 7 sur 42

<http://eduscol.education.fr/prog>



Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1578.  
Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 1955.  
Michel de Montaigne, *Essais*, I,31 (« Des cannibales »), III,6 (« Des cochés »), 1580-1595.  
Jean Racine, *Bajazet*, 1672.  
Voltaire, *Contes philosophiques*, *L'Ingénu*, 1767.

### Pour aller plus loin

Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations*, Odile Jacob, 1997.  
Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958 ; *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.  
Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, NRF, Essais-Gallimard, 1989.  
Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Seuil, 1989 ; *La Peur des barbares*, Robert Laffont, 2008.

## Piste n°2 – Masculin-féminin

---

Le mot « féminisme » semble avoir d'abord désigné en médecine une pathologie renvoyant à la féminité de certains sujets masculins. C'est le sens qu'Alexandre Dumas donne au mot dans *L'homme-femme* en 1872. Le passage d'un sens pseudo-médical à une doctrine préconisant l'extension, puis l'égalité des droits des femmes par rapport aux hommes, dit les ambiguïtés du regard que la société pose sur une notion volontiers controversée.

Essai, roman, théâtre, poésie : tous les genres littéraires, en tant que miroir du monde, relaient les débats en vogue et les représentations communes ; langue originale, libre, forgée loin des discours de pouvoir et de la pensée dominante, la littérature interroge les conventions et, à ce titre, exhibe les lieux communs pour éventuellement les dénoncer. Il est donc tout aussi pertinent de réfléchir à la façon dont la littérature relaie les lieux communs qu'aux stratégies que les écrivains mettent éventuellement en place pour les détourner et les dénoncer. Le rapport homme-femme est en effet l'objet d'une interrogation immémoriale en même temps qu'un sujet, volontiers comique, que la littérature met inlassablement en scène, tantôt pour en pointer les conventions, tantôt pour en anticiper ou en relayer les mutations.

### Littérature et représentation du masculin/féminin

On a longtemps considéré que les femmes, sensibles, devaient se méfier du romanesque et se cantonner aux choses du ménage. Rousseau déconseille fortement la lecture de *La Nouvelle Héloïse* aux femmes, le grand-père de Sartre, dans *Les Mots*, méprise les lectures de son épouse... Autant de représentations convenues que la littérature contribue elle-même à relayer. Mère, vierge, Muse, sorcière ou courtisane, la femme apparaît essentiellement comme un corps, susceptible d'enfanter, d'inspirer par sa beauté ou de séduire. À l'inverse, le héros archétypal se distingue par son intelligence et ses actes, empreints de courage et de force. Sujet et objet, esprit et matière, feu et eau, ciel et terre, dehors et dedans... les catégories d'Aristote pensent le masculin et le féminin comme des couples d'antinomies. Ces topoï n'apparaissent pas seulement dans le roman, la tragédie (*Antigone* contre *Créon*) ou la poésie (le poète et sa Muse), ils se manifestent aussi chez les essayistes, comme en rendent compte les éthopées que consacrent aux femmes La Bruyère ou les articles des Lumières. En montrant comment les catégories aristotéliennes informent le discours, on pourra mettre au jour la perpétuation d'une tradition qui s'enracine dans les grands mythes et les textes sacrés. Mais la littérature d'idées (Beauvoir, Héritier) n'est pas seule à interroger ces clichés : la fiction elle-même s'en empare, à commencer par les personnages de Flaubert, frappés de bovarysme. L'ironie, l'humour, la farce, la parodie : du *Médecin malgré lui* à *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de l'*Heptaméron* à la fable, le comique favorise une prise de conscience cathartique.

### Littérature et émancipation féminine

Si la littérature représente parfois jusqu'à l'exhibition grinçante les conventions de la relation homme-femme, elle est aussi le lieu de leur renversement et de leur recréation. La figure même de l'héroïne suggère une possible victoire de la femme dans le champ littéraire. Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 se fait prophète de la condition féminine : « *Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, — jusqu'ici abominable, — lui ayant*

*donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu !* ». Ainsi se rêve, chez les écrivains, une voix féminine puissante et une égalité des poètes en écho à une égalité des sexes.

La fiction met volontiers en scène des femmes guerrières qui réclament une égalité des sexes et rivalisent avec les hommes. C'est d'ailleurs un lieu commun de la comédie, miroir social par excellence, et ce depuis l'Antiquité : *Lysistrata* d'Aristophane est à cet égard un modèle de la guerre des sexes. Les femmes savantes de Molière réclament, elles, des droits intellectuels, comme Agnès dans *L'École des femmes* qui déplore son ignorance. Marivaux, dans *La Dispute*, semble pour sa part se plaire à rejouer l'éternel conflit entre l'homme et la femme et à interroger, selon une pseudo méthode expérimentale, la responsabilité de chacun des sexes en matière d'inconstance. La pièce (notamment mise en scène par Chéreau en 1973 et par Stanislas Nordey en 1987 et 1997) est l'occasion d'une réflexion profonde et riche sur l'inné et l'acquis au sein des genres. La voix féminine s'exprime aussi hors de la comédie et dans des accents souvent plus sérieux, le poème « Les mains de Jeanne-Marie » de Rimbaud choisit de mettre en scène une combattante, en l'occurrence une communarde, une pétroleuse, qui réécrit au féminin maints récits épiques de démonstration de force. De même, Sabine face à Horace est une force qui va et qui anticipe sur la virago que sera Mathilde de la Môle. Le roman a en effet aussi ses porte-paroles emblématiques. Des héroïnes éponymes comme la Princesse de Clèves ou Manon Lescaut représentent des femmes autonomes qui refusent la domination masculine (par le choix final du couvent pour l'une, et la persistance dans son être pour l'autre). La voix féminine s'élève aussi parfois pour revendiquer dans quelque plaidoyer puissant sa condition et sa liberté : songeons à la lettre 81 de la Marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses* ou à l'ultime lettre de Roxane à Usbek à la fin des *Lettres persanes* ou encore aux accents féministes du récit de sa vie par Marianne dans le roman de Marivaux.

L'émancipation peut enfin être affaire de prise de parole : les œuvres littéraires d'écrivaines telles qu'elles se développent à partir du XXe siècle (mais aussi telles qu'elles ont toujours existé malgré l'hostilité de la société, jusqu'au XIXe siècle, à l'égard de la femme qui écrit) placent sur le devant de la scène des préoccupations plus proprement féminines (le rapport au travail, au mariage, à l'enfantement, à la famille) et affirme une identité. On songe par exemple à la dernière rencontre entre Mme de Clèves et Monsieur de Nemours qui donne lieu, de la part de la jeune veuve, à l'exposé des raisons qui lui font préférer une vie solitaire à une vie maritale dans le roman de Mme de Lafayette ; dans un autre genre, on peut avoir en tête les lettres de Madame de Sévigné à sa fille, lettres qui réfléchissent volontiers au sens de la maternité et au statut de la femme enceinte. De façon plus attendue, nombre de textes d'écrivaines du XXe siècle posent des problèmes de femme : la mère et l'enfant dans les *Tropismes* IX ou XX de Sarraute, les comportements différents de la mère à l'égard de sa fille et à l'égard de son fils dans *L'Amant* ou *Un Barrage contre le Pacifique* de Duras. Il ne s'agit plus de mettre en scène par un arsenal de stéréotypes une héroïne canonique, mais d'exprimer « de l'intérieur » sensations et rêveries. Ces œuvres permettent de réfléchir à une spécificité des femmes écrivains à défaut de permettre d'établir une *écriture* féminine.

## Revendications féministes

Si les premières mobilisations en faveur des femmes sont très anciennes, c'est seulement à la Révolution que s'exprime, conformément aux idéaux des Lumières, une aspiration à l'égalité des sexes. Pouvoir, éducation, liberté sexuelle, liberté d'expression : du postambule de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* au discours historique de Simone Veil en faveur de l'avortement, on pourra identifier, à travers des manifestes, des articles ou des discours, quelques grands combats du féminisme. Mais, si les projets de loi ne viennent qu'entériner l'éveil des consciences pressenti par Marivaux dans *La Colonie*, comment la femme s'élève-t-elle du statut d'objet à celui de sujet ? Qui formule ses revendications, et comment ?

A côté des rares hommes qui défendent les droits de la femme en faisant leur éloge, comme Descartes, Louis-Sébastien Mercier ou Michelet, se trouvent des femmes, qui ont rarement droit à l'éducation et à la parole. On pourra s'arrêter sur les figures de George Sand, de Colette, voire de Duras et Sagan, dont la plume et la vie aventureuse reflètent une émancipation qui remet en cause le déterminisme sexuel. « *Aucun destin biologique, psychique, économique, ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la société qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin* » affirme Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*. Le féminisme ne revendique pas seulement des droits, il en appelle à une relecture du monde : la mise en place de l'égalité réelle exige la mise au jour des mécanismes de la domination. A côté des récits autobiographiques, comme *La femme gelée* d'Annie Ernaux, l'étude devrait faire la part belle à l'essai. Contre une vision « androcentrée », Michèle Perrot cherche à

réhabiliter les femmes comme actrices de l'histoire. Avec son concept de « classe de sexe », Christine Delphy substitue à la théorie de l'exploitation du prolétariat celle de la domination des femmes par le patriarcat. La langue elle-même est piégée. Si « l'homme » dans « la question de l'homme » vise un concept universel, « la question des femmes » suggère le particularisme, et les genres linguistiques façonnent notre vision du monde.

### Quelques œuvres de référence

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1949 et *Les Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958.  
Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, 1958.  
Annie Ernaux, *La femme gelée*, 1981.  
La Bruyère, *Les Caractères*, 1696.  
Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782.  
Marivaux, *La Dispute*, 1744, *La Colonie*, 1750.  
Marivaux, *La Vie de Marianne*, 1745.  
Jules Michelet, *La Femme*, 1859 ; *La Sorcière*, 1862.  
Molière, *L'Ecole des femmes*, 1661 ; *Les Femmes savantes*, 1672.  
Jean-Jacques Rousseau, *L'Emile*, livre V, 1762 et Mme de Staël : *Lettres sur le caractère et les écrits de Jean-Jacques Rousseau*, 1788.  
George Sand, *Histoire de ma vie*, 1855.  
Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, 1929 ; *Trois Guinées*, 1933.  
Marguerite Yourcenar, *Feux*, 1935.

### Pour aller plus loin :

Roland Barthes, « Masculin, féminin, neutre », in *Œuvres complètes*, vol 5, édition établie et présentée par Eric Marty, Seuil, 2002.  
Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2005.  
Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, PUF, 1981.  
Béatrice Didier, « Masculin/Féminin chez George Sand », *Itinéraires*, 2011. URL : <http://itinéraires.revues.org/1629> ; DOI : 10.4000/itinéraires.1629.  
Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminins/masculins, sociologie du genre*, Armand Colin, 2004.  
Françoise Héritier, *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*, 1996.  
Jousset Philippe. « Le penser de la littérature : une lecture de *La Dispute* de Marivaux ». In: *Littérature*, N°136, 2004. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_2004\\_num\\_136\\_4\\_1867](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2004_num_136_4_1867).  
*Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle* (en particulier Michel Décaudin sur Apollinaire), sous la direction de Christine Planté, PUL, 2002.

## Piste n°3 – L'homme et le savoir

---

« *Tous les hommes ont, par nature, le désir de savoir* » lit-on en ouverture de la *Métaphysique* d'Aristote. L'idée que le savoir est une fin naturellement et universellement poursuivie par l'homme parcourt l'histoire de la pensée occidentale. Mais l'unité trompeuse du mot, différemment connoté selon les époques, souvent assimilé aux notions proches, mais distinctes, de connaissance ou de science, recouvre des sens divers et une pluralité d'images souvent antagonistes. Ainsi dans les représentations culturelles et littéraires du savoir, la « *passion de connaître* », investie par Aristote d'une valeur intrinsèque, s'impose-t-elle comme source de libération pour l'homme, parallèlement ou en opposition à l'éloge du non-savoir (d'origine socratique), à la défiance (judéo-chrétienne) envers la connaissance ou à la critique de la science moderne.

### Définitions : savoir, connaissance ou science ?

Dans l'usage courant, on confond aisément *savoir*, *connaissance* et *science* qui renvoient pourtant à des notions distinctes.

Le nom féminin *connaissance* est un dérivé du participe présent du verbe *connaître*, issu du verbe latin à valeur inchoative, *cognoscere*, « prendre connaissance de » ; en français contemporain, au sens intellectuel, seul pris en compte ici, la *connaissance* désigne le fait d'avoir conscience de son existence (*perdre connaissance*), le fait d'avoir été informé de quelque chose (*en connaissance de cause*) ; il renvoie aussi à une compétence précise dans un domaine (*la connaissance scientifique*).

Le nom féminin *science* est issu du latin *scientia*, nom dérivé de *sciens*, participe présent du verbe latin classique *scire*, « savoir » ; il reprend les deux valeurs générales du latin, « *connaissance acquise sur un objet* » et « *savoir théorique, fondé sur le raisonnement formel, l'observation et l'expérimentation* ». La conception moderne de la science se construit en contraste avec d'autres valeurs humaines (le *savoir*, conçu comme *sagesse* notamment : « *Science sans conscience n'est que ruine de l'âme* » écrit Gargantua à son fils) et elle entre en conflit avec la religion chrétienne. Avant même le siècle des Lumières, l'enseignement et la vulgarisation de la science font débat, en lien avec la question de l'éducation.

Le nom *savoir*, forme substantivée du verbe français, est issu du latin populaire *sapĕre*, altération du latin classique *sapĕre*. Verbe intransitif, *sapĕre* signifie « avoir du goût, exhaler une odeur, percevoir par le goût » et, au sens figuré, « avoir de l'intelligence, du jugement, être sage ». Verbe transitif, il signifie « se connaître en quelque chose, connaître, comprendre ». En français, le verbe *savoir*, construit transitivement, a pour sens général « avoir connaissance de quelque chose » ; suivi d'un infinitif, il signifie « être capable de faire quelque chose, après un apprentissage ou parce qu'on le veut » (*savoir parler, savoir attendre*, par exemple) et, suivi d'un nom, il veut dire « connaître quelque chose, en avoir été informé » (*savoir le fin mot de l'histoire*). Le nom masculin *savoir*, initialement employé au sens de « fait de savoir » puis de « sagesse, intelligence, habileté », désigne en français moderne un « ensemble de connaissances acquises par l'étude, l'expérience » (*posséder un grand savoir*), et par conséquent un héritage à transmettre par l'éducation. Par métonymie, il désigne « la science », « les savants ».

## Représentations littéraires du savoir

Ces définitions, par les recoupements qu'elles impliquent et les perspectives qu'elles ouvrent, dessinent un champ si vaste qu'il serait vain de tenter d'en cerner tous les éléments. Nous pouvons cependant percevoir les valeurs dominantes, positives ou négatives, dont le savoir, dans son ambivalence, est investi dans les œuvres littéraires qui s'y réfèrent, de la Renaissance à l'époque contemporaine.

Les interrogations sur le savoir s'inscrivent tout naturellement dans les genres délibératifs (essais, traités, dialogues, discours, dictionnaires) mais elles sont aussi très présentes dans les romans ou les œuvres poétiques (odes, hymnes ou fables notamment).

## Passion du savoir et éloge du non-savoir (XVI<sup>e</sup> siècle)

Le XVI<sup>e</sup> siècle est marqué par la passion de savoir : il faut connaître l'ordre de la nature autant que la destinée de l'homme, « *découvrir les secrets de Nature et des Cieux* » (Ronsard, *Hymne de l'éternité*) et « *Pour mieux contempler Dieu, contempler l'Univers* » (Du Bartas, *La Semaine*, I, v. 178). L'ambition humaniste crée le personnage du Curieux, en proie à un désir sans fin de connaissance et convaincu, à la façon néo-platonicienne, que le savoir est source d'élévation spirituelle : « *Qui fait doute que les sciences ne servent de très propres degrés pour s'élever à la plus haute cime ?* » écrit Pontus de Tyard (*Solitaire Premier ou Dialogue de la fureur poétique*). Les humanistes font ainsi l'éloge de la connaissance libératrice : Rabelais dans la lettre de Gargantua à son fils (*Pantagruel*, VIII) ou encore Baïf qui déclare : « *...Heureux homme qui sait / Les secrets de Nature, et comment tout se fait ! / Il chasse de son cœur la frayeur misérable. / Même il peut du Destin qui n'est point exorable, / Dessous ses pieds vainqueurs toute crainte fouler / Et le bruit d'Achéron qui ne se peut souler.* » (*Les Météores*, I). Le projet humaniste s'inscrit ainsi en faux contre la tradition juive, puis chrétienne, qui interprète le désir de savoir comme une convoitise dangereuse (héritière du désir interdit que suscite l'arbre de la connaissance dans la Genèse) : Augustin fait de la *libido sciendi* dans *La Cité de Dieu* une concupiscence majeure associant luxure et orgueil, aux conséquences particulièrement funestes pour l'homme.

Les conceptions scientifiques des humanistes restent grandement tributaires de la science antique. Rabelais épouse ainsi, sans les discuter, les connaissances médicales de Galien ou les vues de Pline

sur la nature (*Quart livre*, II et XXXIII). Mais l'autorité des Anciens, en matière scientifique, n'est pas toujours acceptée sans réticence : dans l'étude de la nature comme dans celle des textes antiques, on s'attache désormais à fonder le savoir sur la raison et l'expérience, sur le contact direct avec l'objet de la recherche. Les humanistes se réclament de l'attitude interrogative de Socrate et mettent en cause l'autorité religieuse ou philosophique. Dans la recherche de la vérité, Montaigne plaide pour l'expérience, l'acte même d'éprouver (objet de son dernier essai), qui repose sur l'observation des faits, dans toute leur relativité (*Essais*, III, XIII). C'est la suite logique de l'attitude critique qu'il définit dans l'*Apologie de Raymond Sebon* (*Essais*, II, XII) : la science n'atteint pas l'essence des choses mais elle couvre tout le champ des phénomènes. Le scepticisme de Montaigne ne récuse pas la science, il lui assigne des bornes, faisant ainsi l'éloge du savoir modeste (« *Que sçais-je ?* » écrit-il dans l'*Apologie*).

### Débats sur les conquêtes de l'esprit humain (XVIIe et XVIIIe siècles)

La constitution progressive d'un savoir humain autonome remet en cause les Anciens et la Bible comme sources légitimes de toute science. La valorisation de l'homme, de la raison, de son activité dans le monde entraîne le rejet du dogme du péché originel (que popularise le discours philosophique) et la critique du savoir métaphysique (accusé de proposer des objets d'étude inaccessibles à la raison et rejeté du côté de la théologie). L'empirisme (sous l'influence de Locke) affecte au savoir une valeur terrestre et sociale d'utilité, la loi humaine se distingue de la loi divine : « *La divinité a ses lois, le monde matériel a ses lois, les intelligences supérieures à l'homme ont leurs lois, les bêtes ont leurs lois, l'homme a ses lois.* » (Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, I). Le discours des Lumières vise à discréditer toute conduite, toute proposition se réclamant d'une intervention de Dieu pour imposer des normes aux hommes. Il ne s'agit pas de nier Dieu (le déisme et le théisme l'emportent nettement, à cette époque, sur l'athéisme matérialiste) mais de légitimer une véritable science de l'homme.

Au XVIIe siècle, on vit comme un déchirement la science acquise par le seul exercice de la raison humaine – science laïque ou, du moins, mettant la question de Dieu entre parenthèses. Les nouveaux savoirs concernant les réalités physiques de l'univers contredisent les savoirs sacrés mais ils révèlent également à quel point l'erreur est universelle, durable et difficile à combattre, comme le montrent Bayle (*Pensées diverses sur la comète*) et Fontenelle (*Histoire des oracles* : « *Je ne suis pas si convaincu de notre ignorance par les choses qui sont, et dont la raison nous est inconnue, que par celles qui ne sont point, et dont nous trouvons la raison. Cela veut dire que, non seulement nous n'avons pas les principes qui mènent au vrai, mais que nous en avons d'autres qui s'accommodent très bien avec le faux* »). Descartes témoigne de sa confiance dans les capacités de l'esprit humain, engagé dans la recherche de la vérité, et montre l'homme sur le point de devenir « *comme maître et possesseur de la nature* » (*Discours de la méthode*). Le *Discours* propose un système à valeur universelle, dont la garantie de légitimité est la pensée d'un individu, représentant toute l'humanité et capable d'exercer librement sa raison pour penser la nature. Pour Pascal, comme pour Descartes, l'univers n'existe que dans la mesure où l'homme le pense : « *Par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée, je le comprends* » (*Pensées*, Grandeur, Fgt 104, Le Guern). Mais ni l'un ni l'autre ne peuvent concevoir la science sans un principe (divin) qui fonde en vérité et en raison les principes scientifiques, sans une cause dernière qui fonde le système de causalité établi par la science. Pascal sépare la raison et la foi, la science et la vraie connaissance, qui repose en Dieu : « *Également incapable de voir le néant d'où il [l'homme] est tiré et l'infini où il est englouti, que fera-t-il donc, sinon d'apercevoir quelque apparence du milieu des choses dans un désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin ? Toutes choses sont sorties du néant et portées jusqu'à l'infini. Qui suivra ces étonnantes démarches ? L'auteur de ces merveilles les comprend. Tout autre ne le peut faire.* » (*Pensées*, Transition de la connaissance de Dieu à l'homme, Fgt 185, Le Guern).

Les œuvres littéraires témoignent de l'évolution des conceptions du monde au cours des XVIIe et XVIIIe siècles. Trois faits majeurs caractérisent cette évolution : l'acceptation progressive du système copernicien (transformé par Kepler et Galilée), le développement du cartésianisme (première théorie physique conforme aux exigences de l'héliocentrisme) et l'apparition d'une physique nouvelle, avec l'interprétation newtonienne des lois de Kepler. Ces conceptions nouvelles (et les débats qu'elles suscitent) alimentent l'apparition, dans les œuvres littéraires, de thèmes récurrents.

L'héliocentrisme invite à se poser la question de l'extension finie ou infinie du monde (que la lunette de Galilée permet d'observer). Nous connaissons l'importance du thème de l'infini dans les *Pensées* de Pascal. Buffon le reprend dans sa *Théorie de la terre*, prenant appui sur les observations que

permet la lunette : « *Chaque étoile fixe est un soleil, un centre d'une sphère tout aussi vaste ; et comme on en compte plus de deux mille qu'on aperçoit à la vue simple, et qu'avec les lunettes on en découvre un nombre d'autant plus grand que ces instruments sont plus puissants, l'étendue de l'univers entier paraît être sans bornes, et le système solaire ne fait plus qu'une province de l'empire universel du Créateur, empire infini comme lui* ». Le thème de lunette est repris, par ailleurs, dans une visée sceptique : on doute du témoignage des perceptions, comme on le voit dans la fable de La Fontaine « Un Animal dans la lune » (VII, 18) ou dans la *Lettre sur les Aveugles* de Diderot.

Un autre thème, très débattu, est celui de l'existence d'autres planètes habitées (Cyrano de Bergerac, *États et empires de la lune* ; Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* ; Voltaire, *Micromégas*).

La cosmologie de Descartes, sa physique mécaniste font l'objet de débats dans les milieux savants. Mais les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle assurent aux propositions cartésiennes une diffusion mondaine, le monde mécaniste étant comparé à une scène de théâtre : « *...dans les machines que la nature présente à nos yeux, les cordes sont parfaitement bien cachées, et elles le sont si bien qu'on a été longtemps à deviner ce qui causait les mouvements de l'univers* ». Et, dans les *Fables* de La Fontaine, on rencontre des allusions aux tourbillons cartésiens mais aussi au vide, aux atomes, issus de l'alternative atomiste au mécanisme cartésien, alternative dont Gassendi était le représentant.

La théorie newtonienne de la dynamique des mouvements célestes, le principe général de la gravitation, s'impose dans les milieux scientifiques durant les années 1730-1760 (en France, grâce à d'Alembert, Lagrange et Laplace). Mais c'est Voltaire qui assure sa vulgarisation (*Lettres philosophiques, Traité de métaphysique, Éléments de la philosophie de Newton*), jusque dans ses œuvres poétiques (*Ode sur le mort de Melle Lecouvreur, Épître à madame du Châtelet* – cette dernière étant au demeurant la traductrice des *Principia* de Newton). À sa suite, les poètes vouent à Newton un véritable culte, comme en témoignent *Hermès* et *L'Invention* d'André Chénier.

### La science, modèle pour l'artiste et objet de critique

Au XIXe siècle, sous l'effet du positivisme triomphant, le roman trouve dans la science un modèle et une caution, validant l'authenticité et la pertinence du récit romanesque.

La préface de la *Comédie humaine* invite ainsi à lire l'architecture de l'œuvre à la lumière du modèle de l'« unité de composition » de Geoffroy Saint-Hilaire, la série des *Rougon-Macquart* applique les théories de l'hérédité de Lucas. Pour Flaubert, la création littéraire exige de l'écrivain la même objectivité, la même rigueur, la même ascèse que celles du savant dans son laboratoire. Pourtant, son dernier roman, *Bouvard et Pécuchet*, « *espèce d'encyclopédie critique en farce* » procède à une démolition méthodique des savoirs du temps. Poursuivant leur rêve d'omniscience et de toute-puissance, Bouvard et Pécuchet vont de désillusions en échecs. Les connaissances escomptées ouvrent sur des abîmes d'ignorance ; les certitudes cèdent le pas au doute ; l'intelligence et la bêtise deviennent indiscernables : « *L'ouvrage que je fais pourrait avoir comme sous-titre encyclopédie de la bêtise humaine* », écrit Flaubert. Son roman combat, sur le mode comique, la vanité de la quête de certitude, l'imposture de la science qui se fait argument d'autorité et nouvelle religion, au lieu d'explorer l'inconnu dans un questionnement incessant.

Cette critique de la science positiviste se retrouve dans les contes de Villiers de L'Isle-Adam. Le jugement que porte sur cette œuvre Des Esseintes, le héros de Huysmans en témoigne : « *Sur un fond de spéculations obscures empruntées au vieil Hegel, s'agitaient des êtres démantibulés, un docteur Tribulat Bonhomet, solennel et puéril, une Claire Lenoir farce et sinistre, avec des lunettes bleues, rondes et grandes comme des pièces de cent sous, qui couvraient ses yeux à peu près morts. [...] Toute l'ordure des idées utilitaires contemporaines, toute l'ignominie mercantile du siècle, étaient glorifiées en des pièces dont la poignante ironie transportait Des Esseintes.* » (À Rebours, ch. XIV).

### Figures ambivalentes du savant au XIXe siècle

La représentation du savant, dans les textes littéraires du XIXe siècle, reflète le statut supérieur désormais accordé aux sciences physiques et biologiques. On renonce à l'image ancienne du savant spéculatif, philosophe et mathématicien, pour représenter un homme d'expérimentation et d'action, un homme d'utilité publique. C'est ainsi que le grand médecin, homme de science et thérapeute, dévoué

au bien public, devient une figure emblématique du roman réaliste (comme Bianchon dans la *Comédie humaine*, Larivière dans *Madame Bovary*, ou Pascal Rougon, héros du dernier roman de la série des *Rougon-Macquart*).

Le savant du XIXe siècle n'est pas pour autant un spécialiste. Animé d'un désir de totalité, fils de l'idéal encyclopédique de la Renaissance et des Lumières, c'est un homme qui sait tout, « *un composé de toute la science et de toute l'intelligence humaine* », comme l'ingénieur Cyrus Smith (*L'île mystérieuse*, I, 9, Jules Verne). Le savant est aussi un modèle moral. À l'opposé de l'artiste, marginal qui rompt avec les normes admises, le savant incarne l'esprit de sérieux et quelques-unes des vertus bourgeoises de son temps : le travail, la ténacité, la patience et ... l'économie. L'artiste, insouciant, gaspille ses dons ; le savant thésaurise : il accumule les connaissances scientifiques, de façon désintéressée, pour en faire bénéficier ses semblables. « *Je crois que l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science, déclare le docteur Pascal à sa nièce Clothilde. Je crois que la poursuite de la vérité par la science est l'idéal que l'homme doit se proposer. Je crois que tout est illusion et vanité, en dehors du trésor des vérités lentement acquises et qui ne se perdront plus jamais. Je crois que la somme de ces vérités, augmentée toujours, finira par donner à l'homme un pouvoir incalculable, et la sérénité, sinon le bonheur.* » (Zola, *Le Docteur Pascal*, ch. 2).

Les œuvres littéraires se font ainsi l'écho d'une conception optimiste de la science : le savant travaille au progrès et au bonheur de tous, selon la vision idéale de l'idéologie positiviste. Mais la représentation du savant ne correspond pas toujours à cette image idéalisée : les savants peuvent être ridicules (dignes des médecins de Molière), grotesques ou inquiétants (proches des sorciers ou des alchimistes du Moyen Âge).

Les savants ridicules, par leur allure ou leur comportement, sont légion dans les romans de Jules Verne. Le géographe Paganel, par exemple, professeur Tournesol avant l'heure, affublé « *d'énormes lunettes rondes* », ressemble à « *un long clou à grosse tête* » (*Les Enfants du capitaine Grant*). Accumulant les bévues et les confusions au-delà du vraisemblable, Paganel illustre bien cette figure d'original, distrait, coléreux et inadapté au monde réel, qui constitue l'une des représentations populaires du savant. Dans les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, le savant positiviste, objet de satire, prend une allure moins aimable. Ses inventions sont risibles mais étranges et d'une utilité douteuse ; elles constituent des défis au sens commun et exhibent toute la vanité de la prétention scientifique et technique humaine en les versant dans l'inquiétante étrangeté et le grotesque : ainsi de la Machine à gloire du physicien Bathybius Bottom, de l'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir du professeur Schneitzoëffer (junior) ou de l'affichage céleste de l'ingénieur Grave, qui paraissent une anticipation ironique de notre frénésie technologique contemporaine<sup>1</sup>. C'est que la folie menace le savant. Le sage docteur Pascal, en principe exempt de la « *fêlure héréditaire* » qui est le lot familial, est accusé par sa redoutable mère, Félicité Rougon, de devenir « *fou d'orgueil et de peur* » (*Le Docteur Pascal*, ch. 6).

L'image littéraire du savant fou devient complémentaire de celle du bienfaiteur de l'humanité. La connaissance scientifique donne au savant un surcroît de puissance, elle fait de lui un surhomme solitaire, elle l'inscrit dans la lignée de Prométhée et dans celle, satanique, de Faust. La révolte de Prométhée contre l'ordre divin et celui du monde se fonde sur l'amour du genre humain. Le capitaine Nemo (*Vingt mille lieues sous les mers*) ou l'inventeur Edison (*L'Ève future*) sont d'abord des figures prométhéennes et positives. Nemo vit loin des hommes qui l'ont blessé, mais il sauve Aronnax et ses compagnons et accorde son soutien au pêcheur de perles ou aux insurgés crétois. Le projet que conçoit Edison (la fabrication de l'Andréïde) est un acte d'amitié envers son ami lord Edward.

Mais Nemo et Edison sont aussi des figures faustiennes. La curiosité démesurée de Faust, l'orgueil d'une puissance qui ne doit rien qu'à elle-même sont sources de transgression morale et métaphysique. Comme Jekyll dans le roman de Stevenson, comme Balthazar Claës, le héros balzacien (*La Recherche de l'absolu*), comme le Dr Frankenstein, créé par Mary Shelley, Edison et Nemo s'abandonnent à l'accomplissement incontrôlé du désir et au sacrilège. « *Tu oublies, Claës, que tu commets le péché d'orgueil dont fut coupable Satan. Tu entreprends sur Dieu.* » s'écrie Mme Claës. La science renoue avec la magie, science occulte, transgressive et condamnable. Le châtement est inévitable : ruine et paralysie pour Claës, destruction de l'Andréïde pour Edison, engloutissement dans le Maelström pour Nemo.

---

<sup>1</sup> Cf. infra, *L'homme et les objets*.

La figure complexe du docteur Pascal, héros militant de la science et de la raison, hanté par la crainte de l'impuissance et de la folie (*Le Docteur Pascal*, ch. 6), témoigne des rapports ambigus du savoir et du pouvoir. Au moment où la science affirme sa puissance et devient une force idéologique et politique, elle inspire fascination, crainte et défiance aux écrivains qui réfléchissent les interrogations de l'époque sur sa portée et sa valeur sociale, politique et éthique : placées comme jamais devant une responsabilité inédite et une proximité souvent dangereuse avec la folie incontrôlable, les figures de savants littéraires sont autant d'études en laboratoire et de "cas de conscience" qui problématisent les données nouvelles de la fin de siècle.

## Transmettre et apprendre

Dans toutes les sociétés, on reconnaît la nécessité pour les générations adultes de transmettre à celles qui les suivent un héritage culturel, intellectuel et des valeurs communes. En revanche, on s'interroge sur la nature de cet héritage et les moyens de sa transmission : quels éléments de savoir doit-on transmettre ? Qui doit transmettre le savoir ? Quelles relations établir entre maîtres et élèves ? Quel est le rôle de l'école ? Du XVI<sup>e</sup> siècle à la période contemporaine, de nombreuses œuvres littéraires se font l'écho des débats sur l'éducation : nous insisterons seulement sur leurs tendances les plus significatives.

En matière d'éducation, la Renaissance s'affiche comme une période de rupture, imposant en cela une représentation négative de l'enseignement du Moyen Âge. Rabelais, par exemple, récuse la discipline scolastique dégénérée dont est victime Gargantua. Plus apte à rendre « *par cœur à revers* » des ouvrages poussiéreux qu'à réfléchir par lui-même (ch. 14), le géant en devient « *fou, niais, tout rêveux et rassoté* » (ch. 15). Avant de lui apprendre les arts libéraux, la chasse, la chevalerie, la botanique et de lui faire lire les Anciens et les textes sacrés, Ponocrates, son précepteur, est contraint de le purger pour nettoyer « *toute l'altération et perverse habitude du cerveau* ». Son programme d'études embrasse la majeure partie des savoirs du temps (ch. 23) : langues, histoire, géographie, sciences, droit, Écritures saintes, entraînement physique ; il ne rejette que l'astrologie car il promeut les disciplines scientifiques et rationnelles. Comme celui que Gargantua propose à Pantagruel (*Pantagruel*, ch. 8), ce programme frappe par son ampleur et est révélateur de la soif de savoir qui se répand dans toute l'Europe après l'invention de l'imprimerie.

Montaigne, un peu plus tard, visant un nombre restreint d'élèves confiés à des précepteurs, expose les bases d'un idéal pédagogique fondé sur le respect de l'élève et sur une acquisition raisonnée des connaissances. Il refuse les méthodes autoritaires qui conduisent à la répétition mécanique de connaissances mal digérées : « *C'est témoignage de crudité et indigestion que de regorger la viande comme on l'a avalée. L'estomac n'a pas fait son opération s'il n'a fait changer la façon et la forme qu'on lui avait donné à cuire* ». (*Essais*, I, 26, « De l'institution des enfants »).

Alors que l'humanisme est source d'émancipation des corps et des esprits, au siècle suivant, l'un des grands théoriciens de l'éducation, Fénelon, entreprend de justifier la soumission de la femme. Chargé de la formation intellectuelle du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, Fénelon consacre un traité à l'éducation des filles : le partage des rôles qu'il établit est justifié par le fonctionnement de la nature, les conventions sociales et la volonté de Dieu : « *Peut-on douter que les femmes ne soient chargées de tous ces soins puisqu'ils tombent naturellement sur elles ?* » (*De l'éducation des filles*, ch. XI). Alors que la pensée humaniste était synonyme de réflexion critique et de remise en question des usages, Fénelon se soucie surtout de conforter l'ordre existant et de prévenir toute velléité de contestation.

Avec les Lumières et la Révolution française, naît le projet d'abolir l'inégalité de l'accès au savoir, car la connaissance est considérée comme source de lumière et de liberté pour les esprits. La Constitution de 1793 établit que « *l'instruction est le besoin de tous. La société doit favoriser de tout son pouvoir les progrès de la raison publique et mettre l'instruction à la portée de tous les citoyens.* » Le projet de Condorcet est d'offrir à chacun le minimum d'instruction grâce auquel il ne sera plus soumis au pouvoir de plus instruit que lui (*Cinq mémoires sur l'instruction publique*). L'œuvre ébauchée alors ne trouvera sa pleine réalisation qu'avec la III<sup>e</sup> République (Jules Ferry, *Lettre aux instituteurs*) par l'institution de l'obligation scolaire, de la gratuité et de la laïcité de l'enseignement (et, progressivement, l'instruction des filles).

Dans l'*Encyclopédie*, Rousseau affiche déjà sa préférence pour l'éducation publique (Article « De l'économie politique »). Il écrit cependant un traité d'éducation individuelle, *Émile*, qui expose une pédagogie originale et complexe, enracinée dans la foi dans la nature. Respecter l'enfance et ne pas

**Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN**  
**La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI<sup>e</sup> à nos jours** Page 15 sur 42  
<http://eduscol.education.fr/prog>



hâter l'âge adulte, pratiquer une éducation « négative » ou « inactive » qui laisse agir la nature (sans la contrarier et sans craindre la perte de temps), prendre du recul par rapport aux urgences du monde, faire en sorte qu'Émile apprenne par lui-même (tout apprentissage étant volontaire et convoqué par un besoin), tels sont les principes rousseauistes les plus marquants. Ils encourent souvent convoqués par certains courants pédagogiques du XXe siècle, alors que d'autres récusent un apprentissage fondé sur la seule spontanéité : « Il n'y a qu'une méthode pour inventer, qui est d'imiter. Il n'y a qu'une méthode pour bien penser, qui est de continuer quelque pensée ancienne et éprouvée » dit Alain. Il condamne les « sots pédagogues » qui « disent, entre autres choses qui ont de grandes chances d'être niaises aussi, que l'originalité de l'enfant est précieuse par-dessus tout, et qu'il faut se garder de lui dicter des pensées, mais au contraire le laisser rêver devant une page blanche, de façon que ce qu'il écrira soit spontané et non pas du maître. » (Alain, *Propos sur l'éducation*, chapitre LIV)

Dans son ensemble, la pensée contemporaine, qui définit l'éducation comme une émancipation, prolonge la pensée humaniste et les idées des Lumières : l'éducation libère des erreurs (Rousseau, Ferry), du préjugé (Alain), elle assure le lien entre les générations en insufflant l'amour du patrimoine (Alain, *Propos sur l'éducation*, LIV) et ne dissocie pas contenu intellectuel et dimension morale car, s'appliquant à fournir des connaissances, elle se préoccupe de former l'homme.

### Quelques œuvres de référence

Rabelais, *Pantagruel*, 1532 ; *Gargantua*, 1534 ; *Tiers Livre*, 1546 ; *Quart Livre*, 1552.

Montaigne, *Essais*, 1580-1595.

Descartes, *Discours de la méthode*, 1637.

Cyrano de Bergerac, *États et empires de la lune*, 1657.

Pascal, *Pensées*, 1670, éd. de Michel le Guern, coll. Folio, Gallimard, 2004.

La Fontaine, *Fables*, 1668-1694.

Bayle, *Pensées diverses sur la comète*, 1682.

Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*, 1686 ; *Histoire des oracles*, 1687.

Fénelon, *De l'éducation des filles*, 1687

Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1742 ; *Traité des sensations*, 1754.

Buffon, *Histoire naturelle*, 1749-1789.

Voltaire, *Ode sur la mort de Melle Lecouvreur*, 1730 ; *Lettres philosophiques*, 1734 ; *Épître à madame du Châtelet*, 1734 ; *Le Mondain*, 1736 ; *Traité de métaphysique, publié en 1826* ; *Éléments de la philosophie de Newton*, 1738 ; *Micromégas*, 1752.

Diderot, *Pensées philosophiques*, 1746 ; *Lettre sur les aveugles*, 1749.

Rousseau, *Émile*, 1762.

Condorcet, *Cinq mémoires sur l'instruction publique*, 1791-1792.

Chénier, *Hermès* ; *L'Invention*, 1782.

Balzac, *La Recherche de l'absolu*, 1834.

Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, 1886 ; *Contes cruels*, 1893.

Zola, *Le Docteur Pascal*, 1893.

Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 1881.

Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, 1870 ; *Les Enfants du capitaine Grant*, 1868.

Jules Ferry, *Lettre aux instituteurs*, 1883.

Alain, *Propos sur l'éducation*, 1932.

### Pour aller plus loin

*Histoire de la France littéraire*, tome 1, Naissances, Renaissance, Moyen Age – XVI<sup>e</sup> siècle, dir. Michel Prigent, Frank Lestringant, Michel Zink, PUF, 2006.

*Histoire de la France littéraire*, tome 2, Classicismes, XVII<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècle, dir. Michel Prigent, Jean-Charles Darmon, Michel Delon, PUF, 2006.

*Histoire de la France littéraire*, tome 3, Modernités, XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle, dir. Michel Prigent, Patrick Berthier, Michel Jarrety, PUF, 2006.

## Piste n°4 – L'homme et la société

---

L'homme, animal social : la formule dit assez combien l'individu trouve dans son rapport aux autres sa propre définition. La littérature, dans sa dimension morale – car après tout le *moraliste* est d'abord celui qui observe les *mœurs* –, représente et interroge la façon dont l'homme peut se conformer aux autres ou se distinguer d'eux. C'est ainsi la question d'une éthique sociale que pose la littérature : liée à la politesse, participant d'une « civilisation des mœurs », pour reprendre l'expression de Norbert Elias, la littérature élabore et discute le bon comportement des hommes en postulant des figures idéales, à commencer par celle de l'*honnête homme* qui se distingue du pédant parce qu'il n'est pas un lettré, mais au contraire un homme voué au commerce des autres. Comment doit-il se comporter ? Quelles règles doit-il suivre ? Quelle valeur lui donner ? Après que la Révolution française a imposé d'autres idéaux sociaux et politiques, la figure disparaît : une recherche de la distinction, peut-être un certain souci de soi, se retrouve alors dans la figure du dandy qu'un long XIXe siècle, de Baudelaire à Proust, vient susciter et évaluer. Mais si la littérature s'occupe de penser l'individu, elle engage aussi une réflexion sur ce qu'est la collectivité ; du reste, son existence même présuppose une communauté à laquelle elle s'adresse, celle d'un public qui prend des visages différents et dont la classe scolaire elle-même est encore un exemple. Dédicaces à un lecteur privilégié, offres de service, préfaces... : nombreux sont les textes qui vont en même temps discuter la valeur d'une œuvre littéraire et réfléchir sur sa circulation ; autant de lieux, ainsi, où se définissent le rapport aux autres et la façon dont la littérature est amenée à faire société.

### De l'artifice et de l'honnête dissimulation

#### *Le theatrum mundi : l'homme et ses masques*

Lorsque se développe, à l'âge baroque, une réflexion sur le monde profane, c'est à une image religieuse que puisent d'abord les écrivains et les penseurs du temps : le monde leur apparaît comparable à un théâtre se jouant sous le regard d'un Dieu spectateur, comme l'écrivait déjà Augustin. Cette métaphore obsédante du « théâtre du monde » va alors être filée avec un comparé social ou politique pour devenir le socle – profane – d'une éthique sociale et d'une morale politique. D'une éthique sociale d'abord, puisque le courtisan se définit par une capacité à conserver ses secrets dans l'univers scopique des sociétés auliques qui poursuivent en France le modèle italien (les traités de civilités transalpins témoignent les premiers de ce nouveau modèle culturel). Les portraits laissés par Bronzino de la cour des Médicis, où chaque visage est un masque, appellent déjà la constante réserve de l'héroïne de la *Princesse de Clèves* à la cour des Valois. C'est que le courtisan est « *maître de son geste, de ses yeux et de son visage* », comme le note La Bruyère dans les *Caractères*. D'une morale politique ensuite : le théâtre, en proposant à la société le modèle d'un jeu de rôles généralisé, redéfinit le bon comportement ; chacun « *doit jouer dûment [son] rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté* » selon l'affirmation de Montaigne (*Essais*, II, 10), qui nomme par ce principe la ligne de conduite du parti des Politiques qui accompagne la sortie de la France des guerres de religion. De Montaigne à La Bruyère, en passant par Pascal et La Rochefoucauld, on comprend alors les enjeux sociaux et politiques du masque dans la période : il est à la fois marque religieuse de la corruption d'un homme voué au mensonge et solution profane à d'anciens conflits réglés sur des causes absolues.

#### L'honnêteté

Le motif du masque conduit ainsi très directement à la question de la définition de l'honnêteté. Il est donc porté à la scène : le débat d'Alceste et de Philinte, à l'ouverture du *Misanthrope* de Molière, et poursuivi ensuite par toute la fable représentée, porte précisément sur cette question du devoir qu'il y a à porter un masque – ou à ne plus dissimuler. Car la morale classique est une morale de la dissimulation, dans laquelle il s'agit de protéger l'autre de son moi « haïssable », selon Pascal (Sellier 494), de son amour-propre, que ne cessent de dénoncer les *Maximes* de La Rochefoucauld : « *les hommes ne vivraient pas longtemps en société s'ils n'étaient les dupes les uns des autres* » (maxime 87). C'est une morale de l'« honnête dissimulation » (l'expression est d'un théoricien italien, Torquato Accetto, dont l'influence excède de beaucoup les seuls cercles libertins). Cet âge classique se défait lorsque ce modèle de l'« honnête dissimulation » s'effondre, lorsque la politesse n'est plus « incommodez-vous », comme le dit Pascal (Sellier 115), mais masque trompeur, preuve d'une domination de fait comme le veut Rousseau ; c'est le fond de la réflexion déployée dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, qui renverse l'axiologie du *Misanthrope* en récusant le ridicule d'Alceste et en faisant de Philinte le véritable ennemi des hommes. C'est que l'honnêteté, chez

Rousseau, ne consiste plus à s'inscrire dans un ordre social, comme c'est le cas de l'honnête homme qui construit sa vertu en ne se préférant pas aux autres : elle consiste en une authenticité, en une fidélité à soi qui fait qu'à la cour comme à la ville il importe d'abord de parler vrai.

<http://dossiersgrihl.revues.org/3886#tocto1n5>

## De l'aristocrate au dandy (la distinction à l'âge démocratique)

### L'éthique plutôt que l'étiquette

La question a son envers, et peut ainsi être posée à l'échelle de l'individu, plutôt qu'à celle de la société, en observant moins les règles qui régissent la société que la façon dont l'individu se définit dans cette société. C'est ainsi que la littérature de l'âge classique élabore un certain nombre de valeurs qui construisent un véritable idéal social. Les traités de civilités de la période – de l'italien Castiglione au français Faret, en passant par le chevalier de Méré ou par les *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld – discutent ainsi des vertus dont doit témoigner le parfait courtisan, l'homme du monde accompli, le parfait gentilhomme : la figure se condense en celle de l'honnête homme. Cette recherche de la distinction, qui accompagne étroitement un procès de civilisation plus large que lui, se structure notamment autour d'une qualité conçue comme éminemment aristocratique, la *sprezzatura*, c'est-à-dire une négligence, une désinvolture, une légèreté qui témoigne que l'on ne « se pique de rien » (La Rochefoucauld), en un mot qu'on ne sent pas le pédant. Les lettres de Mme de Sévigné, par leur façon d'aller librement, sans autre règle que celle du goût et des intérêts personnels, manifestent en acte cette liberté où s'affirme le sujet, en une jouissance qui témoigne d'une parfaite maîtrise du code par la capacité d'en transgresser les préceptes.

<http://www.penseesdepascal.fr/General/Honnete.php>

### La figure du dandy

Un tel système esthétique semble devoir sombrer avec l'entrée dans les âges démocratiques, tant est fort son lien avec une société aristocratique que le nouveau monde ouvert par la Révolution met à terre. Pourtant, le XIXe siècle – et le XIXe siècle littéraire en particulier – sait à son tour produire des figures capables d'incarner, alors qu'apparaît avec l'âge du papier une culture de masse, une certaine résistance de l'individu qui peut aller jusqu'à l'extravagance : c'est le *dandy*, cet homme singulier et imprévu qui lui aussi « se joue de la règle et pourtant la respecte encore », comme le note Jules Barbey d'Aurevilly dans l'essai *Du dandysme et de George Brummel* qu'il consacre à ce nouveau modèle esthétique qu'incarneront et réfléchiront aussi Baudelaire, le Des Esseintes d'Huysmans dans *À rebours*, ou, au début du siècle suivant, le Swann de Proust, peut-être son chant du cygne.

[http://pierre.campion2.free.fr/fusco\\_dandy.htm](http://pierre.campion2.free.fr/fusco_dandy.htm)

## Qu'est-ce qu'un public ?

### Public et littérature

Mais, si la littérature doit ainsi réfléchir à ce qu'est une société et à la façon dont l'individu s'inscrit (ou se distingue) dans cette société, c'est parce qu'elle est l'un des lieux où se fabrique cette société, parce qu'elle est inséparablement facteur de consensus et de dissensus. Rien ne le montre mieux sans doute que la façon dont les préfaces, prologues, dédicaces et adresses des textes littéraires interrogent leur destinataire et la façon dont ils vont pouvoir plaire ou déplaire. Racine qui construit sa carrière par une conquête progressive des publics mondains, féminins ou doctes selon l'analyse d'Alain Viala (*Racine, la stratégie du caméléon*, Seghers, 1990) ; Molière qui prend à témoin son public du fait qu'en riant il doit assumer la responsabilité du discours satirique à l'œuvre dans sa pièce (« *vos ris complaisants/ tirent de son esprit tous ces traits médisants* », affirme Alceste aux petits marquis qui font le public de Célimène dans le *Misanthrope*) ; Marivaux qui s'empare de la forme encore neuve du journal avec son *Spectateur français* pour moquer le public qui juge les productions d'esprit à l'épaisseur de la reliure : c'est toujours la question du plaisir partagé qui fait de la littérature un lieu commun où peut se reconnaître un public. Au demeurant, il ne s'agit pas toujours de (com)plaire à ce public : Rousseau, comme les moralistes avant lui, sait déplaire pour prouver sa valeur. La littérature apparaît ainsi comme une scène structurée par une faculté à polariser le plaisir, par une autorité ou une capacité à subvertir les valeurs établies qui font d'elle une des pierres de touche du vivre-ensemble.

## Alphabétisation et changement du public

À cet égard, la modification progressive du public au cours des derniers siècles conduit aussi les écrivains à interroger les codes avec lesquels ils construisent leurs œuvres, d'abord à cause des progrès de l'alphabétisation qui offre à un groupe de plus en plus large l'accès à une littérature qui n'est plus médiatisée par une lecture publique ou une scène de théâtre. Ainsi l'importance des rapports entre presse écrite et littérature au cours du XIXe siècle ne doit pas être sous-estimée : surgit progressivement un public plus large et plus populaire, méprisé parfois par des écrivains attachés à une forme d'élitisme (ainsi de Chateaubriand, effrayé à l'idée que les *Mémoires d'outre-tombe* paraissent dans la presse), mais qui n'en informe pas moins de plus en plus nettement leur pratique au cours du XIXe siècle. En témoignent les inventions narratives d'Alexandre Dumas, les expérimentations formelles et idéologiques des poèmes en prose baudelairiens, la forme même du feuilleton ou de l'enquête journalistique qui devient un modèle à part entière pour l'écrivain grand reporter comme Blaise Cendrars avec son *Panorama de la pègre* ou Truman Capote avec *De sang-froid* (Voir volet "Éducation aux médias"<sup>2</sup>). Jusqu'à nos jours, la pragmatique des médias reste partie prenante dans la conception et la définition des enjeux littéraires : la prise en compte d'internet par des écrivains actifs sur la toile, comme François Bon ou Chloé Delaume, en vient à modifier leur réflexion et même leur pratique d'écriture.

<http://www.tierslivre.net>

[Chloedelaume.net](http://Chloedelaume.net)

## Public et politique

Cet élargissement d'un public qui prend, selon les époques, une extension et des formes changeantes revêt aussi des enjeux politiques considérables. Lieu d'élaboration d'un esprit critique, d'abord centré sur des interrogations et des querelles littéraires (de la querelle du *Cid* à celle de *La Princesse de Clèves* – voir Merlin, 1994), les salons et les académies, premier public de l'âge classique, en viennent à la fin du XVIIe et au cours du XVIIIe siècle à prendre en charge des questions politiques : à cet égard, le succès des Lumières est directement lié à l'émergence progressive d'un « espace public » (étudié notamment par le philosophe Habermas) que les textes des philosophes accompagnent et forment ; aux côtés des journaux, le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire ou l'*Encyclopédie* incarnent cette émergence d'un public capable de se faire arbitre des savoirs, des techniques et des mœurs et voué à s'étendre, à juger de tout, et donc à se politiser. C'est alors le théâtre qui, en rassemblant une foule, se voit chargé de le transformer en peuple, peut-être parce que la salle théâtrale est un lieu où devient visible ce *public* que l'on forme en s'adressant à lui et en le mobilisant par le spectacle et par le verbe, et qui d'esthétique peut devenir politique : bien avant Brecht, les réflexions de Rousseau qui conduisent à la fête révolutionnaire, les réflexions d'un Mercier ou le projet romantique, et tout particulièrement hugolien, d'un théâtre capable d'instituer le peuple sont autant de lieux où se manifeste cet idéal, sinon cette vertu, démocratique.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix\\_0295-2319\\_1994\\_num\\_7\\_26\\_1841](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1994_num_7_26_1841)

## Quelques œuvres de référence

La Bruyère, *Les Caractères*, 1688-1694. Voir notamment « De la Société et de la Conversation », « De la Ville », et « De la Cour ».

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758, notamment pour la discussion du *Misanthrope* de Molière.

Jules Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de G. Brummel*, 1845.

Emile Zola, *Zola journaliste : articles et chroniques*, Adeline Wrona (éd.), GF-Flammarion, 2011.

## Pour aller plus loin

François Bon, *Après le livre*, Seuil, 2011.

Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Seuil, 1983.

Hélène Merlin, *Public et littérature en France au xvii<sup>e</sup> siècle*, Belles-Lettres, 1994.

Alain Montandon (éd.), *L'Honnête homme et le dandy*, Günther Narr Verlag, 1993.

Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Seuil, 2007.

---

<sup>2</sup>[http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education\\_aux\\_medias\\_-\\_Classe\\_de\\_Premiere\\_448781.zip](http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education_aux_medias_-_Classe_de_Premiere_448781.zip)

## Éducation aux médias : L'homme et la société

### Mise en question de "l'influence" : places et enjeux des discours médiatiques dans la société

De la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup>, l'expansion en France et en Europe d'une presse de plus en plus diversifiée et répandue permet l'avènement d'une véritable opinion publique qui va de pair avec la constitutionnalisation de l'État<sup>3</sup>. Plus que la radio (qui a pourtant une importance fondamentale pendant les deux guerres mondiales), la presse de masse permise par l'invention des rotatives naît avec la société industrielle et devient le principal vecteur de l'information... jusqu'au développement de la télévision dans la société de consommation de l'après Seconde Guerre Mondiale puis l'effervescence actuelle d'Internet et des « nouveaux médias ».

Les rapports des médias avec la société qui les environne doivent essentiellement s'envisager en tenant compte des mystères de la réception qu'en font les publics dans toute leur diversité. En tant qu'ils tiennent des discours argumentatifs, les médias sont souvent – et depuis leur naissance – accusés d'« influencer » (de façon néfaste) la société. Le principal reproche qui leur est fait, lié à leur capacité de diffusion de masse dans l'espace social, relève ainsi d'une « théorie de l'influence » qui statue sur leur faculté de persuasion, leurs effets « directs et massifs » sur le public (voir *Un siècle de théories de l'influence : histoire du procès des médias* de Marie-Pierre Fourquet : [www.mei-info.com/wp-content/uploads/.../ilovepdf.com\\_split\\_9.pdf](http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/.../ilovepdf.com_split_9.pdf)). Le public, manipulable, serait, dans ce paradigme, considéré comme passif, soumis aux messages propagandistes et/ou publicitaires par un réflexe quasi pavlovien. Cette théorie a pourtant été maintes fois relativisée (Voir volet "Éducation aux médias" : [http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education\\_aux\\_medias\\_-\\_Classe\\_de\\_Premiere\\_448781.zip](http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education_aux_medias_-_Classe_de_Premiere_448781.zip)). Loin d'être un processus unique, il apparaît au fil des débats théoriques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle que l'influence se tisse de phénomènes variés et variables dépendants de l'attention, de la perception, de la compréhension et de l'acceptation. On sous-estime trop souvent l'importance fondamentale du contexte dans lequel les messages médiatiques se diffusent, les idées reçues et fausses évidences qui jalonnent leur réception par un public difficile à homogénéiser. L'influence des médias dépend de ce que chacun en fait, de ce qu'il en attend, de ce qu'il en obtient. Elle dépend aussi - au moins pour partie et dans des contextes toujours à préciser – de l'idée que le public se fait du média qui en constitue le support : la réputation d'un journal, d'un site, d'une chaîne de télévision... La persuasion relevant d'un acte de confiance, l'effet d'autorité (y compris entre pairs, et donc en dehors ou au-delà des messages médiatiques !) influe également sur la crédulité. Le récepteur usager des médias doit donc être envisagé dans toute sa complexité : Marie-Pierre Fourquet parle d'ailleurs « d'une nouvelle ère (théorique) où le récepteur socialisé, contextualisé et historicisé n'est ni passif, ni actif... mais les deux à la fois : un récepteur complexe » (in op.cit.). A ce titre, et au vu de ces variables qui agissent souvent plus mystérieusement qu'on ne le croit sur les opinions publiques, se trouve justifiée la nécessité d'une circulation large des idées dans l'espace social, seul moyen efficace de faire obstacle aux idées fausses. Ces réflexions sur la persuasion, l'attention, le contexte de réception, la crédulité et l'influence sont également des outils heuristiques intéressants à développer dans le cadre d'un travail sur la place des discours argumentatifs dans la société.

### Bibliographie

Marie-Pierre Fourquet : *Un siècle de théories de l'influence : histoire du procès des médias*, [www.mei-info.com/wp-content/uploads/.../ilovepdf.com\\_split\\_9.pdf](http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/.../ilovepdf.com_split_9.pdf)

Divina Frau Meigs, *Socialisation des jeunes et éducation aux médias*, Eres, 2011

Eric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*, Armand Colin, (2<sup>e</sup> édition), 2007.

## Piste n°5 – L'homme et les objets

---

L'objet se distingue de la chose en ce que celle-ci existe en dehors du rapport à l'homme, alors qu'il est, d'après le *Trésor de la langue française*, une « chose généralement fabriquée (...) et qui répond à une certaine destination ». Autrement dit, l'objet renvoie nécessairement au sujet. Fruit du travail de l'homme, il a été l'instrument permettant de s'émanciper des lois de la nature, qui a permis d'établir une médiation entre l'homme et celle-ci, d'agir en décuplant les forces, et est devenu le signe même de l'appartenance à l'espèce humaine. Avec la Révolution industrielle, comme Marx le conceptualise en 1867 dans *Le capital*, de facteur d'émancipation il devient cause d'aliénation, parce que le travail

<sup>3</sup> Cf. infra, *L'homme et le pouvoir*.

de l'homme qui a permis de fabriquer les objets ne suffit pas à leur conférer une valeur, laquelle provient de sa propension à être échangé : l'objet devient essentiellement marchandise, et les discours narratifs ou argumentatifs portent la trace de cette évolution. Cependant, quelque chose en lui résiste : les œuvres littéraires qui le décrivent en font un signe de richesse, le parent du pouvoir de représenter le réel, et tentent d'en montrer le caractère mortifère ou de le revivifier.

### Argent et objet, entre fascination et réprobation

L'objet est synonyme de richesse, de pouvoir, et l'argent qui permet d'acheter les marchandises devient en lui-même désirable, il est une puissance. Déjà chez La Bruyère dans *Les caractères*, « Des biens de fortune » (livre VI, 1691), il est associé à une grande naissance, et comme elle pare l'homme riche de tous ses atours, « les rieurs sont de son côté ». En être privé, c'est être mis à nu, voir les courtisans fuir et les jaloux se délecter. Chez le moraliste, l'argent est ce qui assure un statut social, tout en étant fragile : là où la naissance ne peut être révoquée, le statut lié à l'argent est fragile, et La Bruyère sait trop bien ce qui arriva à Fouquet. Le roman au XIXe siècle, lorsqu'il tend à représenter la société réelle, développe un discours qui montre le poids de l'argent dans le destin des êtres : la rente dans *La comédie humaine* dessine un monde où le capital acquis l'emporte sur le travail et assure son emprise sur les êtres. C'est dans une société ainsi figée que la question de l'ascension sociale se pose de manière brûlante, en particulier pour un ambitieux comme Rastignac. L'enchaînement des malheurs liés à sa perte chez Flaubert et Maupassant fait de l'argent une figure de la fatalité. Sa parenté avec la folie dans *La curée* ou *L'argent* est aussi patente : l'argent devenu spéculation abstraite avec la création des grandes banques sous le Second Empire, et qui circule de manière invisible en irriguant la sphère politique suscite fascination et dégoût chez Zola. Il est décrit par l'auteur naturaliste avec précision, dans ses mécanismes financiers les plus fins, mais est aussi objet d'un discours à la fois moralisateur et comme hypnotisé par la force souterraine, satanique, qui entre en jeu. Insaisissable et invisible, il agit dans l'ombre et devient mythe : Saccard tient à la fois de Midas et d'Héphaïstos.

De même, le regard critique sur ces flux financiers, ces formidables circuits d'argent et de marchandises, qui définissent la société moderne, se retrouveront dans le discours politique contemporain, chez les économistes comme Thomas Piketty dans *Le capital au XXIème siècle* (2013) et dans un roman comme *Cendrillon* (2007) d'Eric Reinhardt.

### Fétichisme, crise de l'objet et poésie de l'objet

Le fétichisme de l'objet est décrit par Marx, qui y voit un signe d'aliénation de l'homme par la production industrielle, mais aussi par Krafft-Ebing, qui le rattache au fait religieux – objet sacré, relique, idole – mais l'analyse comme une pathologie : c'est le fétichisme sexuel. Dans la littérature, le discours sur l'objet le montre gorgé de sens, centre d'attraction des désirs où se focalise la rêverie sur l'autre : c'est le cas dans la scène du pavillon de verdure dans *La princesse de Clèves* (Mme de Lafayette, 1678) ou pour la cravache offerte par Emma Bovary à Rodolphe (Flaubert, 1857). Les portraits dérobés, dans le roman de Mme de La Fayette ou dans les *Fausse confidences* (1737) de Marivaux ont cette fonction : être preuve d'amour. La signification érotique de cette attention portée à l'objet apparaît ouvertement dans *Le journal d'une femme de chambre* (Octave Mirbeau, 1900) ou son adaptation par Buñuel. Enfin, la nécessité de se libérer de l'objet éclate – au sens propre comme au figuré – lorsque Michel Tournier nous montre l'effet bénéfique de l'explosion, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) : Robinson, qui avait construit un musée de l'humain rempli de ces objets qui le rattachaient à sa vie ancienne et manifestait ainsi une autre forme de fétichisme, va expérimenter une nouvelle vie grâce à la destruction par Vendredi des causes de son esclavage. Le conte philosophique désigne que le préalable à cette libération était l'élimination des objets, signes occidentaux d'une vie d'asservissement à des besoins.

Autre remise en cause, initiée par Marcel Duchamp et poursuivie par les surréalistes, la « crise de l'objet », selon l'expression de Breton, vise à renouveler le statut et la représentation de l'objet. Dès 1914, Marcel Duchamp détourne l'objet usuel – roue de bicyclette, porte-bouteilles ou urinoir – de sa fonction usuelle, le sort de son contexte et, de manière subversive, le fait œuvre d'art à contempler. Les surréalistes vont non seulement détourner l'objet et le débaptiser, mais aussi le modifier et en faire le lieu de l'irruption du merveilleux, par de surprenants assemblages. Ainsi du *Cadeau* de Man Ray, fer à repasser dont la semelle est hérissée de pointes, ce qui l'éloigne radicalement de sa fonctionnalité. Il s'agit, pour reprendre la célèbre formule de Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*, de « traquer la bête folle de l'usage », d'ouvrir le vaste champ du possible, autrefois neutralisé par l'habitude et le sens commun. Nous sommes ici proches de l'influence de Lautréamont et de la

« rencontre fortuite » de deux objets qui engendre une beauté insolite et teintée d'humour. André Breton poursuivra dans cette voie avec ses poèmes-objets qui associent deux modes d'expression et tendent à susciter cette « beauté convulsive » qui inquiète et exalte. La poésie elle-même tend ainsi à revivifier l'objet, qui semble sorti d'un rêve. Ponge, d'une certaine manière, s'inscrit dans cette démarche en assumant de prendre le parti des choses, c'est-à-dire en restituant à l'objet que la banalité étouffe et rend invisible sa déflagration native d'étrangeté et de présence. Le pain, le cageot : à travers eux, la parole est donnée aux choses, mais le projet du poète est aussi de rendre leur place aux mots : ce sont eux qu'il défend dans *Méthodes* et qui deviennent « un monde concret, aussi dense, aussi existant que le monde extérieur ».

[www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse41b.html](http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse41b.html)

## Société de consommation, et nouvelles vanités

La société de consommation, telle qu'elle est décrite par Jean Baudrillard en 1970, est caractérisée par la profusion, l'amoncellement des objets-marchandises. Ceux-ci produisent des besoins, censés apporter un bien-être à portée de main, un bonheur égalitaire mais illusoire. Cette abondance diffuse tend à faire perdre à l'objet son aura, et l'objet reproduit à l'infini est désiré sans finalité autre que la consommation de signes. Pérec décrit, dans *Les choses* – qui tient du discours narratif et de la sociologie – ces mécanismes de consommation, et révèle avec acuité, par des énumérations et l'emploi du conditionnel, que les objets omniprésents, oppressants, créent une dépendance, que les êtres y perdent leur autonomie et sont aussi interchangeable dans leur groupe d'amis que les objets dans leurs collections. Désirs vains et ressassés de produits, c'est une nouvelle vanité qui prend forme. Enfin, dans ce contexte, les objets portent en eux une évolution des modes de vie : dans notre société d' « hyper-consommation », des temples consacrés à ces nouveaux fétiches sont érigés : ce sont les mécanismes que dénoncent des écrivains attentifs aux phénomènes de société, comme Michel Houellebecq dans *Extension du domaine de la lutte* (1994). L'objet y est bonheur à portée de main, consommable et jetable. C'est une nouvelle quête du bonheur, un épicurisme moderne, où tous les désirs sont satisfaits, mais l'ironie du narrateur domine, ainsi que le sentiment de dégoût et de vide. De même, Annie Ernaux dans *Les années* rend compte de l'évolution des formes de commerce, c'est un fil conducteur depuis *La place* : cette observation est un moyen de cerner la modernité, d'inscrire son destin en tant que femme dans la société, et de mettre en lumière les évolutions sociologiques depuis les années cinquante. Le principe est porté à son paroxysme dans son dernier ouvrage, *Regarde les lumières mon amour* : dans les grands centres commerciaux, elle épie les formes de résistance et d'asservissement du citoyen-consommateur, comme si c'était le lieu où se pose maintenant aussi la question de l'Homme.

### Quelques œuvres de référence :

Jean de La Bruyère, *Caractères*, « Des biens de fortune », livre VI, 1691.

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1835 ; *Gobseck*, 1840.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857.

Emile Zola, *La curée*, 1872 ; *L'argent*, 1891.

Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, 1900.

André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, « crise de l'objet », 1928.

Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, 1942.

Georges Pérec, *Les choses*, 1965.

Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, 1967.

Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 1994.

Eric Reinhardt, *Cendrillon*, 2007.

Annie Ernaux, *La place*, 1983 ; *Les années*, 2008 ; *Regarde les lumières mon amour*, 2014.

### Pour aller plus loin :

Marx, *Le capital*, 1867.

W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1939.

Barthes, *Mythologies*, Editions Points Seuil, 1954-1957.

Baudrillard, *Le système des objets*, 1968 ; *La société de consommation*, Editions Folio Essais, 1970.

F. Dagognet, *Eloge de l'objet, pour une philosophie de la marchandise*, Editions Vrin, 1989.

T. Piketty, *Le capital au XXIème siècle*, Editions du Seuil, 2013.

Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN

La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVIe à nos jours

Page 22 sur 42

<http://eduscol.education.fr/prog>

## Éducation aux médias : L'homme et les objets

### Comment les discours journalistiques et littéraires du XIXe et XXe siècles représentent-ils les nouveaux objets techniques ?

La littérature multiplie au XIXe siècle les descriptions d'objets techniques (dans la littérature naturaliste comme dans la littérature d'anticipation). L'objet technique devient un fait narratif au moment où la société s'industrialise et où la technicisation du quotidien devient une réalité sociale (invention et popularisation du téléphone, du télégraphe, du phonographe, de la photographie puis de la caméra... cf. *Les merveilles de la science* de Louis Figuier). Ces inventions techniques trouveront un point (sans doute temporaire) d'aboutissement dans la multiplication actuelle des nouveaux outils techniques de communication (Internet, ordinateur, smartphone, GPS, etc...). Certains écrivains ont su penser les conséquences inédites des découvertes techniques de leur époque du côté de la création : pensons à *l'Eve future* de Villiers de l'Isle Adam qui repose sur ce qu'Yves Jeanneret appelle un « technomythe ». L'écriture elle-même trouve un élan nouveau dans la description d'outils d'enregistrement et de (re)transmission de la voix qui seront à la source des outils médiatiques d'aujourd'hui : la scène finale du phonographe dans le *Château des Carpates* de Jules Verne en est un bon exemple, on peut penser également à *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares pour la littérature du XXe siècle.

Les objets techniques en général fascinent, y compris parce que leur fonctionnement semble incompréhensible et qu'il interroge la transparence du monde, depuis Zola et ses descriptions fascinées de la locomotive dans *La Bête humaine*, jusqu'au Manifeste futuriste et son « esthétique technographique » (Yves Jeanneret, 2011): « *Nous chanterons [...] la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées (...)* ». Dans le discours médiatique, l'argumentation en faveur d'un culte du « progrès » (le « progrès technique ») est largement historicisable et se manifeste toujours par son pendant technophobe fait de méfiances et de craintes face aux « nouveaux objets ». Elle passe donc, au XIXe siècle comme aujourd'hui, par un certain discours médiatique sur ces objets. Nombre d'articles de la presse technique à visée de vulgarisation développent une rhétorique argumentative particulière à laquelle s'ajoutent, aujourd'hui comme hier, les discours publicitaires. On pourra étudier en classe à ce propos l'exemple cité par Jeanneret de l'article de *L'année scientifique et industrielle* consacré en 1902 à « La Télégraphie sans fil à l'exposition », en le comparant aux articles de la presse technique qui accompagnent la sortie d'un nouvel iPhone, et aux discours promotionnels qui l'entourent.

Au-delà de la rhétorique de l'explication technique et de celle des discours promotionnels ou publicitaires (qui sont des textes argumentatifs), des débats s'engagent aujourd'hui sur l'avènement des usages démultipliés des « objets connectés » comme « nouveaux médias » (en particulier le smartphone, largement répandu) et leur prolifération dans l'espace public<sup>4</sup> (Voir volet "Éducation aux médias" : [http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education\\_aux\\_medias\\_-\\_Classe\\_de\\_Premiere\\_448781.zip](http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education_aux_medias_-_Classe_de_Premiere_448781.zip)).

### Bibliographie

Georges Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.

Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou Description populaire des inventions modernes*, Préface. Paris, Furne-Jouvet, 1867.

Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel 1892.

Patrice Carré, « Proust, le téléphone et la modernité », *France-Télécom*, n° 54, 1988, p.3-11.

Yves Jeanneret, « L'objet technique en procès d'écriture », *Alliage*, n°50-51 - Décembre 2000, mis en ligne le 29 août 2012, <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3727>.

Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, 1940.

<sup>4</sup> Cf. infra, *L'homme face à lui-même*.



## Piste n°6 – L'homme face à lui-même

---

Débattre avec soi-même, quand bien même le moi serait haïssable, est une autre modalité argumentative du rapport de l'homme au monde. Le désir de se connaître n'est pas la seule motivation de l'écriture de soi, l'autobiographe souhaite aussi se dire, se justifier, voire se confesser. La démarche semble trouver ses origines dans l'examen de conscience qui informe l'écriture autobiographique jusque dans ses manifestations les plus actuelles. Dresser son portrait ou se livrer, c'est avoir recours à une écriture apologétique.

### Examen de conscience et littérature

Nombre de textes du XVI<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle s'offrent comme une recherche obstinée de la connaissance de soi par la voie directe de l'examen de conscience et du récit de vie. La littérature occidentale moderne plonge ici ses racines dans une tradition religieuse : il s'agit d'instaurer une sorte de liturgie intime qui fait obligation à chacun de sonder son cœur. De la sorte, la littérature autobiographique peut fournir des textes argumentatifs variés.

L'objectif de l'autobiographe est bien de se montrer sans fard et d'avouer ses fautes éventuelles. Leiris dans la préface célèbre de *L'Âge d'homme* compare d'ailleurs l'écriture de soi à une expérience de tauromachie : l'autobiographe qui entre dans l'arène avec ses « pièces à conviction » fait de sa vie une exhibition qui peut lui être fatale et qui réclame du courage. Adressées à Dieu, les *Confessions* de Saint-Augustin proposent le récit d'un pécheur qui est aussi le récit d'une conversion et l'apologie d'un parcours spirituel. Cette autobiographie spirituelle modéliserait un certain rapport à soi. En se laïcisant, l'autobiographie cessera d'être un récit piétiste de conversion mais conservera l'idée de la « confession » et de l'examen de conscience, se situant ainsi dans une rhétorique judiciaire. Le récit de vie serait toujours peu ou prou la mise en scène d'un coupable-innocent en quête d'absolution. La mise en scène du Jugement dernier au seuil des *Confessions* fait du lecteur un juge impartial qui est aussi invité à un même examen de soi, le dispositif judiciaire est un topos du texte autobiographique.

Cet examen de conscience n'est d'ailleurs pas l'exclusivité du texte autobiographique. Il parcourt la littérature sous des formes et des genres variés, qu'il s'agisse, par exemple, du monologue d'Auguste dans *Cinna* (IV, 2) ou de la confession de ses fautes par le lion dans « Les animaux malade de la peste ». Cela peut aussi prendre la forme des analyses de soi que mène la princesse de Clèves à plusieurs moments du roman de Mme de Lafayette. On trouve en effet une dizaine de passages où la princesse, analysant ses sentiments et comportements, se livre à des soliloques complexes dans lesquels l'introspection méthodique côtoie la mauvaise foi que le narrateur ne manque pas de pointer, lui. Ces soliloques de Mme de Clèves interviennent après des moments importants de la diégèse : après que Madame de Chartres a parlé à sa fille de la passion de M. de Nemours pour la reine Dauphine, après avoir appris que la Reine d'Angleterre envisageait le mariage avec M. de Nemours, après la scène du portrait volé, après la découverte de la lettre qu'elle croit avoir été écrite par M. de Nemours, après la scène de réécriture de la lettre avec M. de Nemours, après l'aveu à son époux, après la divulgation de cet aveu, après avoir vu M. de Nemours seul sur un banc... Le débat de conscience peut aussi prendre la forme du jugement rétrospectif et dresser un tribunal intérieur : c'est la « Tempête sous un crâne » que traverse Jean Valjean dans les *Misérables*. Le débat avec soi-même est donc une entrée qui permet d'aborder des textes variés sous l'angle argumentatif.

### Examen de conscience et discours judiciaire

S'examiner, c'est avouer ses fautes, des plus vénielles aux plus graves, avec ordre et méthode. L'exhaustivité et la sincérité doivent présider à la démarche et l'aveu est un motif structurant du genre autobiographique. Mais se confesser à Dieu (ou à un directeur de conscience le représentant) et se confesser aux hommes sont, malgré l'usage du même verbe, des attitudes qui n'ont rien à voir. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer l'épisode du vol des pommes dans les *Confessions* de Saint-Augustin et dans celles de Rousseau (livre 1). La confession littéraire est affaire d'argumentation, l'aveu laïque relève d'une redoutable rhétorique qui participe à une éventuelle entreprise de justification.

La confession littéraire est, tout d'abord, adressée. L'examen de conscience et la confession religieuse reposaient déjà sur une situation de dialogue et de questionnaire méthodique. Le texte autobiographique renoue avec cette posture d'énonciation, qu'il s'agisse du dialogue de Sarraute en tête d'*Enfance* ou des derniers textes de Rousseau qui proposent un même dialogue avec soi-même

**Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN**

**La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI<sup>e</sup> à nos jours**

**Page 24 sur 42**

<http://eduscol.education.fr/prog>

dans un dédoublement vertigineux de la conscience. Mais il est aussi adressé à un *alter ego* dont il s'agit de gagner la confiance ou d'emporter l'adhésion. L'autobiographe parle en effet à des lecteurs, il écrit pour se justifier aux yeux de ses contemporains, il aspire à une réhabilitation ou à une reconnaissance – Rousseau tente de répondre aux libelles publiés contre lui et l'entreprise des *Confessions* est moins l'exploration d'une opacité (Rousseau est convaincu qu'il connaît mieux son cœur que quiconque) qu'une entreprise de justification de soi auprès des autres. De même, Nerval multiplie à la fin de sa vie les écrits de nature autobiographique pour démontrer, contre les déclarations de ses amis (Janin dans le *Journal des débats* en 1841, Dumas dans *Le Mousquetaire* en 1853), qu'il n'est pas fou. Là encore, il s'agit de prendre le lecteur à témoin. *Aurélia* est ainsi présenté comme le récit rétrospectif d'une crise de folie dont l'auteur-narrateur serait sorti guéri et qu'il raconterait avec clairvoyance et distance.

La confession est aussi l'objet d'une mise en forme qui est souvent une mise en scène usant de procédés argumentatifs intéressants qui ont trait au genre judiciaire et notamment au plaidoyer *pro domo*. L'autobiographe revient sur une situation passée qu'il relate et à laquelle il associe une analyse qui anticipe sur un jugement éventuel du lecteur – s'accuser est souvent une autre façon de se défendre. Les récits fameux de la fessée ou du ruban volé dans les *Confessions* reposent sur une argumentation paradoxale qui tend à démontrer que le jeune Rousseau a conservé toute sa pureté non « malgré » mais « grâce à » l'expérience de la faute. L'auto-justification sous-tend volontiers la confession adressée à un lecteur plus souvent considéré comme un complice que comme un juge.

L'autobiographie peut enfin mêler au plaidoyer le réquisitoire. Sartre dans *Les Mots* s'élève contre l'éducation bourgeoise qu'il a reçue (la comédie familiale rendant nécessaire la conquête de la liberté individuelle), Rousseau loue son éducation genevoise mais dresse un réquisitoire à charge contre les iniquités sociales de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle qui fait ressortir *a contrario* les valeurs naturelles.

### Écriture de soi et discours épideictique

En latin d'église, le mot *confessio* ne signifie pas seulement aveu, il veut aussi dire louange. L'autobiographe propose autant un portrait de lui-même qu'un récit de ses fautes et ce portrait s'apparente à la construction d'une image de soi. En matière de rhétorique, l'écriture autobiographique mêle le discours judiciaire au discours épideictique. Remarquons d'ailleurs que les premières grandes autobiographies sont des œuvres d'écrivains de culture protestante. L'autobiographie serait donc autant marquée par les progrès de l'individualisme européen que par la tradition de la confession.

Contrairement à l'autobiographie, l'autoportrait ne propose pas de récit suivi (rétrospectif et chronologique), il est moins narratif que thématique. L'organisation des *Essais* de Montaigne ou de *L'Âge d'homme* de Leiris propose des entrées qui offrent des éléments de réponse à une interrogation sur l'identité. Mais il est difficile de se peindre et de poser sur soi un regard lucide. De l'autoportrait élogieux ou dépréciatif à la réécriture de soi par l'autre, les modalités argumentatives sont, là encore, fort riches et l'étude de l'autoportrait permet d'explorer les procédés de l'éloge ou du blâme. Le regard que Gide pose sur lui-même dès la seconde page de *Si le grain ne meurt* mêle l'éloge paradoxal de soi à l'argumentation *pro domo*, l'évocation de Sartre au début des *Mots* use de l'humour et de la dépréciation systématique pour proposer un portrait loufoque de l'enfant « caniche d'avenir ». Si Chateaubriand opte pour le genre des mémoires, il n'en écrit pas moins « *pour rendre compte de moi à moi-même* » et la fresque d'une époque sert sa propre peinture. Le portrait de Bonaparte permet à Chateaubriand de représenter un temps, une époque historique mais de dresser aussi un autoportrait en miroir. Se comparant à l'homme qui fit trembler l'Europe, Chateaubriand s'invente une mythologie personnelle.

L'approche argumentative en matière d'écriture autobiographique ne rend pas compte de la complexité de la recherche de soi dans ses dimensions psychologique ou psychanalytique, ni des enjeux littéraires de l'écriture du moi, mais elle permet d'appréhender le texte autobiographique comme un discours orienté.

### Quelques œuvres de référence :

Breton, *Nadja*, 1962.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1848.

Gide, *Si le grain ne meurt*, 1926.

Leiris, *L'Âge d'homme*, 1939.

Montaigne, *Essais*, 1580.

Nerval, *Aurélia*, 1855.

Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, 1770 ; *Rousseau juge de Jean-Jacques*, 1777 ; *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1778.

Saint Augustin, *Confessions*.

Sartre, *Les Mots*, 1964.

Sarraute, *Enfance*, 1983.

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, 1890.

### Pour aller plus loin :

Georges Gusdorf, *Lignes de vie (Les écritures du moi et Auto-Bio-Graphie)*, Odile Jacob, 1991.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996.

Georges May, *L'autobiographie*, PUF, 1979.

### Éducation aux médias : L'homme face à lui-même

#### Selfies, « identité numérique » et écriture de soi dans les médias : quelles différences avec l'« identité narrative » en littérature ?

On peut supposer<sup>5</sup> qu'« il n'y a pas de transformation technologique qui ne soit accompagnée d'une transformation des modes de faire et par là même des modes de penser » (Emmanuel Souchier, 1996). L'écriture du moi est donc logiquement modifiée par les bouleversements techniques actuels. Une part importante de notre socialisation s'opère aujourd'hui *via* une identité numérique inscrite sur des interfaces techniques. Si l'on fait l'hypothèse (partagée par les théories littéraires de l'autobiographie, comme Philippe Lejeune) que l'identité relève d'une construction, on peut suivre Ricoeur sur l'idée que « la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative », (Ricoeur, 1983 et 1990) : ainsi « en suivant les aventures des personnages, le sujet acquiert un mode opératoire pour sa propre existence » (J. Pierre). Sur ce modèle de la littérature, l'identité numérique fait question : est-elle plus « figée » (comme le suppose Ricoeur qui parle d'« identité-mêmeté ») que l'identité narrative ? Lorsque l'identité d'un individu se diffuse sur les réseaux sociaux comme Facebook, Twitter, Instagram ou Tumblr..., elle occasionne une intersubjectivité (comme relation de personne à personne) inédite. La présentation de soi existe pour et par le support sur lequel elle s'inscrit, permettant de nouer un lien direct avec d'autres, inscrivant la mise en récit du moi dans le récit des autres. L'interface technique devient alors le lieu d'une recherche de reconnaissance et de mise en scène de soi en contact direct et immédiat avec ceux à qui cette identité s'adresse. L'identité « en ligne » (autre façon de désigner « l'identité numérique ») est donc susceptible de perpétuelles reconfigurations (changer la photo de son profil sur Facebook, poster sur Instagram ou ailleurs des « selfies » mis en scène différemment en fonction des circonstances de la vie, illustrer un blog), faisant de l'identité numérique une identité malléable, mixable, interconnectée. Autre caractéristique de l'identité numérique, elle est dispersée : les interfaces établissent plus ou moins malgré nous une série de traces de nos activités en ligne qui finissent par dessiner un portrait en creux d'une « identité agissante » plus ou moins reconfigurée par les moteurs de recherche et qui vient s'ajouter à notre « identité déclarative » soutenue par nos « activités volontaires » (Fanny Georges, 2011). Cette identité numérique est par ailleurs complétée par les commentaires que les autres laissent sur nous (sur le « mur » Facebook par exemple...), relevant d'une « redocumentarisation de l'étant et de l'agir » de soi et de l'autre, par soi et par l'autre (Alloing et Pierre, 2013). Les usagers du web se définissent ainsi autant par une « présence numérique » que par une véritable « identité numérique » dans la mesure où le « moi » s'éparpille, et se raconte de manière hétérogène en fonction des plateformes, des croisements, des échanges : je ne me présente pas de la même façon sur Facebook et sur LinkedIn, car chaque « lieu » d'expression du moi a ses enjeux propres, de l'échange amical à la présentation professionnelle. L'identité se déploie en interaction étroite avec le support utilisé pour l'exprimer, et y compris de façon transmédiatique puisque l'univers personnel se propage sur plusieurs supports, que chacun peut éditorialiser différemment, du choix des couleurs et typographies des SMS de mon téléphone portable aux fonds d'écran de mon ordinateur. Pour autant, il n'est pas

<sup>5</sup> Cf. supra, *L'homme et les objets*.

impossible de créer une cohérence dans ces modes de présence variés et variables et c'est ici tout l'enjeu d'une éducation aux médias qui permettrait l'élaboration consciente et maîtrisée de cette présence médiatique diffuse. Le moi ne s'appauvrit pas, il se reconfigure : le « moi » de Rousseau (postulé à la première personne, aut centrée, dans et par le média de l'écriture, par le pronom personnel « Je ») s'est mué en un moi décentré, fragmenté et (é)changé.

### Bibliographie

Souchier Emmanuel, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique. », *Communication et langages*. N°107, 1er trimestre 1996. pp. 105-119 :

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan\\_0336-1500\\_1996\\_num\\_107\\_1\\_2662](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1996_num_107_1_2662)

Alloing C., Pierre J., « Construire un cadre d'analyse avec les SIC pour comprendre les pratiques et les enjeux de la réputation en ligne (des individus et des organisations) », in Vacher B. Le Moëne C., *Communication et débat public : les réseaux numériques au service de la démocratie ?*, L'Harmattan, 2013.

Julien PIERRE, pdf en ligne : « De l'identité numérique à l'individu transmédiatique », [http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_01084772](http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_01084772).

Georges F., « Pratiques informationnelles et identité numérique », *Études de communication*, n°35, 2011, <http://edc.revues.org/2226>.

Philippe Lejeune, « *Cher écran...* ». *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Seuil, 2000.

Philippe Lejeune, "L'autobiographie et les nouveaux outils de communication ". La Clé des Langues (Lyon : ENS LYON / DGESCO), 2014 : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/l-autobiographie-et-les-nouveaux-outils-de-communication--240765.kjsp>.

Boris Lehman, *Tentatives de se décrire* : <http://www.borislehman.be/soupage/tentati.html>.

Paul Ricœur, *Temps et récit* Tome 1, 1983 et *Soi-même comme un autre*, 1990.

### Pour aller plus loin :

n°154, revue *Réseaux*, 2009.

n°47 revue *Documentaliste - Sciences de l'information* consacré au concept de « présence numérique ».

n°7 revue *Les Cahiers du numérique* (vol. 7, n°1), sur « l'identité numérique ».

Le Wiki de Laurence Allard : <http://www.culturesexpressives.fr/doku.php>.

## Piste n°7 – L'homme et sa place dans l'Histoire

---

Qu'est-ce qu'écrire l'histoire ? Avant même que la philosophie pose la question sur un plan épistémologique, la littérature peut embrasser une telle interrogation en montrant combien elle est liée à celle d'une humanité inscrite dans un temps qu'elle raconte pour se l'approprier – on touche bien là à certaines des plus fondamentales fonctions de la littérature. Car l'histoire désigne à la fois les événements du passé, et le récit que l'on fait d'eux : pendant longtemps, l'écriture de l'histoire a du reste appartenu de droit aux Belles-Lettres, et la distinction entre écrivains et historiens ne date que d'un partage disciplinaire assez récent. Aussi les écrivains ne cessent-ils de dialoguer avec l'histoire, non seulement de s'en inspirer pour trouver la matière de leur invention, mais encore pour réfléchir sur la façon même de l'écrire, sur le modèle à partir duquel la fabriquer – est-elle cyclique ou linéaire ? –, sur la valeur à lui reconnaître – peut-elle fournir des exemples ? –, sur la façon, dont on peut s'opposer au travail écrasant du temps : « *Et bien qu'au temps pour un temps fassent guerre/ Les bâtiments, si est-ce que le temps/ Œuvres et noms finablement atterre* » (Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, VII). Mais l'histoire n'existe pas sur ce seul plan théorique et épistémologique : les écrivains s'intéressent au passé comme à un concentré de passions, que ce passé soit personnel dans les écritures autobiographiques ou collectif dans des écritures référentielles ou fictives – et parfois le partage n'est pas si aisé. Car répondre à la question de savoir quel récit on construit quand on écrit l'histoire détermine aussi le type d'histoire que l'on construit, et le type de rapport que l'on invite à nouer avec elle : histoire nostalgique ou rejetée, vouée parfois à définir l'identité collective ou à fonder l'ordre présent des choses, elle est toujours à lire en regard du présent de ceux qui l'écrivent ; le roman historique peut ainsi manifester, à la marge du discours historique, les attendus et les implicites de celui-ci. Mais la littérature, parce qu'elle peut ainsi toujours placer au cœur de son invention la fiction, ne se limite pas à interroger le rapport de l'homme et du temps sous le seul signe du passé, fût-il fictif : elle ouvre aussi la porte à des utopies, à des uchronies qui envisagent le présent non plus à partir d'un passé plus ou moins réalisé, mais à partir d'un futur plus ou moins probable.

## Le passé et l'écriture de l'histoire

### Représentations du temps : cycles et lignes

C'est en effet bien souvent aux écrivains qu'échoit la tâche d'écrire l'histoire : Racine comme Voltaire sont faits historiographes par le pouvoir. Mais pour pouvoir écrire le passé, il faut savoir construire du rapport entre les événements : l'histoire linéaire qui se pense sous le signe du nouveau s'impose progressivement à compter du XVIIIe siècle – ainsi par exemple dans le monumental *Siècle de Louis XIV* de Voltaire –, et en vient même à proposer l'idée de progrès qui sera en débat de l'aube des Lumières aux épreuves terribles du XXe siècle ; mais demeure la possibilité inverse de penser l'histoire comme un éternel retour du même. Ainsi l'œuvre de Voltaire s'ouvre encore par le parallèle des siècles de l'Athènes de Périclès, de la Rome augustéenne, de la Florence médicéenne et de la France de Louis XIV. À la suite de Pétrarque qui demande ce qu'est « *l'histoire du monde, sinon l'exaltation de Rome* », l'humanisme a ainsi vu toute l'histoire du monde prendre forme dans l'histoire de Rome ; Montaigne voit en Rome un état « *exemplaire* », qui « *comprend en soy toutes les formes et aventures qui touchent un estat : tout ce que l'ordre y peut et le trouble, et l'heur et le malheur.* » Écrire l'histoire, c'est ainsi choisir entre cet éternel retour et cette nouveauté qui fait du présent une rupture perpétuelle avec le passé ; dans les deux cas pourtant, c'est bien une présence du passé, fût-ce sous la forme minimale de la mémoire, qu'il s'agit de préserver.

### La question de la mémoire

Que garder du passé ? La question se pose à tout écrivain qui choisit d'aller à la recherche du temps perdu ; à ce titre, elle pousse l'écrivain à se situer par rapport à ses devanciers : ainsi Marguerite Yourcenar, se lançant dans l'entreprise autobiographique du *Labyrinthe du monde*, consacre un premier tome à sa famille maternelle, un second à sa famille paternelle, plongeant même, au seuil de ses *Archives du Nord*, jusqu'à examiner le lieu où ils vivront à « *une époque où il était encore sans habitants et sans nom* » (Yourcenar 1977). Mais cette question engage aussi celle de la valeur de ce que l'on garde en mémoire : pourquoi au juste tenter de « *sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais* », comme le dit Annie Ernaux dans les *Années*, et quelles choses sauver ? Si l'âge classique puise dans un répertoire assez stable de références, que mobilise aussi la peinture d'histoire – sujets tirés de la Bible, de la mythologie païenne, de l'histoire antique essentiellement, de Poussin à David –, le XVIIIe et plus encore le XIXe siècle romantique viendront puiser à des époques plus récentes : Hugo fait ressurgir *Notre-Dame de Paris* avant de s'emparer de *Quatre-vingt treize* (là encore, le parallèle avec la peinture d'histoire s'impose). C'est la querelle des Anciens et des Modernes qui pose les termes d'un débat que ne cessent de rejouer les siècles suivants : jusqu'à quel point doit-on penser le passé pour lui-même, ou depuis le présent d'où on le mobilise ? Les arguments de Perrault dans *Le Parallèle des Anciens et des modernes* ou de Racine dans ses préfaces (au premier rang desquelles peut-être celle d'*Iphigénie*) interrogent ainsi ce que l'on fait du passé et le prix qu'on lui donne. Les mots de Modiano, dans son discours de Stockholm pour la réception du prix Nobel de littérature, montrent que cette dimension mémorielle de la littérature reste au cœur des préoccupations contemporaines quand « *la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même* » qu'au temps de Proust « *et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli* ».

<http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/comment-litterature-reinvente-memoire-01-07-2001-86301>

## Les enjeux passionnels de l'écriture de l'histoire

### Histoire et connaissance

La question est alors ouverte de savoir sous quelle forme ramener le passé. Loin de se réduire à un simple décor, il devient la matière même de l'inspiration romantique pour lesquels il s'agit souvent, comme pour leur plus fameux historien Michelet, d'atteindre à une « *résurrection de la vie intégrale, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds* » (Michelet 1869). La littérature pour cela prétend dépasser une connaissance purement rationnelle et investigatrice. Si la littérature peut en effet instituer une forme de connaissance du passé, c'est qu'elle le met en récit, et que cette mise en récit produit, en elle-même, une forme d'intelligibilité, comme l'ont montré les réflexions de Paul Ricœur (Ricœur 1983-1985). À cet égard, les réflexions de nombreux mémorialistes sur leur entreprise (ainsi Saint-Simon, dans le texte qui sert de préface à ses *Mémoires*, « *S'il est permis d'écrire l'histoire* ») ou sur ce qui fait la matière même de l'histoire (ainsi de la XIXe des *Réflexions diverses* de La Rochefoucauld), montrent déjà combien le simple fait de raconter l'histoire revêt des valeurs complexes, et notamment morales : l'*historia magistra vitae* chère à Cicéron modèle très longtemps la pratique littéraire de l'histoire.

## Histoire et pathos

Mais, et peut-être ce trait distingue-t-il plus encore un traitement proprement littéraire de la réalité, c'est aussi que le passé constitue une matière émotive, un matériau pathétique – « *l'ordre sensible des choses* », disait Claude Simon. Cette part construite et affective de l'Histoire apparaît alors clairement dans l'épique – comme aussi dans la nostalgie des textes qui chantent un âge d'or révolu. On le voit très fortement dans certains tombeaux poétiques et élégiaques, qu'ils appartiennent à l'histoire individuelle – du « Lac » lamartinien au tombeau édifié par Hugo à sa fille Léopoldine – ou à l'histoire collective – ainsi dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, qui édifie aussi un tombeau de mots à un héros de la « négritude », Toussaint Louverture. Mais elle peut aussi surgir comme un des enjeux du roman historique. Car celui-ci aussi est capable de réinventer le passé en en faisant entendre la part sensible, la frange d'incertitude : comme le note Pierre Michon, « *si les hommes étaient faits d'étoffe indémaillable, nous ne raconterions pas d'histoires* » (*Les Onze*). Raconter des histoires, c'est ainsi à la fois tenter de trouver une intelligibilité et atteindre à la chair émouvante du passé. Dès lors, c'est aussi la possibilité d'une récupération idéologique de l'histoire par la littérature qui apparaît, notamment lorsqu'il s'agit de légitimer un régime nouveau ou une pratique non consensuelle du pouvoir. Ce n'est pas la même histoire qu'écrivent au XVIII<sup>e</sup> siècle un Voltaire et les Jésuites de Trévoux, ou au début du XX<sup>e</sup> siècle un Barrès et un Gide. De même, la réception du *Siècle de Louis XIV* de Voltaire a été le terrain d'affrontements idéologiques d'une grande âpreté au moment de la Restauration : c'est à qui, entre ultra et libéraux, récupérerait l'héritage du grand Roi et du grand Homme (Stéphane Zékian, 2012).

## Histoire et identité

Cette dimension pathétique semble alors directement liée à la façon dont l'écriture de l'histoire établit une continuité, même fantasmée (mais tel est peut-être l'enjeu de la littérature que d'assumer cette part de fantasme) entre le passé et le présent : à construire, ainsi, des identités pour le présent en dégagant du passé des figures transformées en emblèmes ou en symboles ; Barrès et ses *Déracinés* est l'un des exemples marquants d'une telle dimension patrimoniale d'une littérature vouée à faire surgir une « unité morale », une « conscience nationale », comme il le formule dans « La Terre et les Morts ». La littérature rejoint par là certaines fonctions de l'épopée dans le monde antique : en France, Ronsard avec la *Franciade* ou Voltaire avec la *Henriade* l'auront tenté, mais avec plus de succès peut-être Agrippa d'Aubigné avec cette épopée pourtant marginale, puisque protestante, que sont les *Tragiques* – Césaire comme Aubigné traduiraient alors le fait que la mise en œuvre littéraire de l'histoire s'accommode souvent mal des identités majoritaires, sinon exclusives.

<http://www.laviedesidees.fr/Le-mythe-de-la-nation-francaise.html>

## Écrire le futur

### L'utopie, l'uchronie

Enfin, loin de se borner à explorer le passé et ce qui a eu lieu, la littérature peut se confronter au temps parce qu'elle sait développer, privilège de la fiction, des univers en rupture avec la contrainte de ce qui a effectivement eu lieu. Aux côtés du genre de l'utopie (celui d'un Cyrano de Bergerac dans *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune* en 1655), c'est le genre de l'uchronie (celui de l'abbé de Pure en 1659 avec *Épigone*) qui a assumé une telle réflexion sur l'histoire par l'évocation de ses autres possibles – que se serait-il passé si... Mais c'est Charles Renouvier en 1876 qui donne au genre une forme aboutie avec son *Uchronie (l'utopie dans l'histoire) : esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Le XX<sup>e</sup> siècle à son tour aura réfléchi sur les événements qui l'ont agité, notamment sur la Seconde Guerre mondiale, en évoquant des mondes possibles souvent terrorisants, à l'image du *Maître du Haut Château* de Philip K. Dick qui évoque la victoire de l'Allemagne nazie sur l'Angleterre.

### L'âge de la science

Ces distorsions de l'histoire, ce déplacement de l'avéré vers le possible sont autant de moyens de questionner le présent en le confrontant à ce qu'il aurait pu être ; la science-fiction, quant à elle, le confronte à ce qu'il pourrait devenir comme le fait Sébastien Mercier dans *L'An 2440* en 1771. Moyen d'interroger l'humanité en la mettant face à l'animalité dans *La Planète des singes* de Pierre Boulle, elle réfléchit aussi très souvent à la maîtrise technique du monde : des anciens *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, *Ignis* de Didier de Chousy, ou *Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, jusqu'aux récents développements cyberpunk, la question est récurrente.

Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN

La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI<sup>e</sup> à nos jours

Page 29 sur 42

<http://eduscol.education.fr/prog>

## Quelques œuvres de référence

Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, 1681.

Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, 1751.

Jules Michelet, *Histoire de France*, « Préface », 1869.

Marguerite Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde*, II, *Archives du Nord*, Gallimard, 1977.

## Pour aller plus loin

Reinhart Koselleck, *L'Expérience de l'histoire*, Seuil, 1997.

Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981.

Jacques Rancière, *Les Mots de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, 1992.

Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Gallimard, 1999.

Paul Ricœur, *Temps et histoire*, Le Seuil, 1983-1985.

Sylvain Venayre, *Les Origines de la France. Quand les historiens racontaient la nation*, Seuil, 2013.

Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, CNRS éd., 2012.

## Piste n°8 – L'homme et le pouvoir

---

Comment les hommes se sont-ils organisés en société, ont-ils formé des gouvernements, ont-ils confié à quelques-uns d'entre eux le pouvoir de les administrer ? La littérature nous offre de nombreuses représentations du pouvoir susceptibles de guider cette réflexion.

Si le pouvoir signifie « *faculté, capacité de faire, d'accomplir une tâche* » mais également « *puissance, droit de commander* » et par métonymie « *ensemble des personnes investies de l'autorité politique* », est-il possible d'établir un lien entre les facultés d'un individu et le droit qu'il a de commander aux autres ? Comment certains hommes ont-ils obtenu ce droit ? Par ailleurs, si le terme s'emploie également pour désigner *la faculté naturelle de produire un effet*, se pose alors la question du pouvoir du langage et de la littérature. Comment les écrivains ont-ils exploité ce pouvoir ? Quelles relations ont-ils entretenues avec les hommes détenteurs du pouvoir politique ? Quel rôle ont-ils joué dans les affaires publiques ?

Au cours des siècles, ces questions ont reçu des réponses différentes. La société ayant connu de profonds bouleversements, les idéaux politiques et leurs formes d'expression ont évolué. Les écrivains ont également vu leur statut dans la société et leur influence auprès des hommes de pouvoir se modifier. Cependant, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les humanistes ont défini certaines valeurs qui fondent aujourd'hui encore notre conception d'un gouvernement idéal. Ils ont également dénoncé toutes les dérives du despotisme d'hier que nous pouvons retrouver dans les dictatures d'aujourd'hui. Enfin, imitant leurs modèles antiques, en participant à l'éducation des princes et en les conseillant, ils ont défini une fonction essentielle de la littérature et ont invité les écrivains à s'investir dans la vie de la cité. L'analyse des textes de siècles et de genres différents tiendra compte de cette tradition humaniste qui, d'Erasmus à Sartre, a largement contribué à nourrir la réflexion sur le pouvoir politique mais montrera également comment l'évolution des idées et les bouleversements politiques ont influencé la réflexion et les représentations du pouvoir.

## Du bon gouvernement et de la tyrannie

« *Souverain ou bien pour le grand malheur de l'univers entier est fou, ou bien pour le grand bonheur de tous est sage* » (*Les Adages*, 1500) déclare Erasme, empruntant cette citation à Sénèque. La figure du tyran comparée à celle du bon roi, la tyrannie opposée au « bon gouvernement » constituent les axes essentiels de la réflexion et de la critique politique en littérature. Puisant leurs modèles dans l'Antiquité, se fondant sur les nouvelles sociétés que la découverte du Nouveau Monde leur a fait pénétrer, faisant appel à leur fantaisie pour créer des mondes imaginaires et utopiques, s'engageant dans des réflexions théoriques, les écrivains ont exploité de nombreuses ressources de la littérature pour dénoncer la tyrannie que les hommes redoutent et pour esquisser les principes d'un gouvernement susceptible de leur procurer le bonheur.

## Figures du tyran et critique de la tyrannie

De Rabelais à Jarry, les exemples de « *souverains fous* » ne manquent pas. Figures grotesques et caricaturales de rois cruels et stupides comme Picrochole attaquant le royaume de Grandgousier dans *Gargantua* ou Ubu roi, le fantoche créé par Alfred Jarry. Lion personnifié, entouré de sa cour, dont on doit souvent se méfier de « *la griffe* », chez La Fontaine. Princes arrogants et ambitieux comme Idoménée, qui n'est pas sans évoquer Louis XIV, dans *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon. Personnages politiques historiques comme Louis-Napoléon Bonaparte que Victor Hugo compare à un « *singe* » qui, ayant vêtu une peau de tigre, « *avait endossé le droit d'être féroce* » dans « *Fable ou histoire* » (*Les châtiments*, III, 3). Empereurs mythiques comme Égisthe le régicide qui entretient le sentiment de culpabilité de son peuple pour établir son autorité dans *Les Mouches* de Sartre. Tous – incarnations fictives ou réelles du pouvoir – en offrent une image terrifiante sous les traits de despotes dont l'appétit de gloire personnelle, l'indifférence aux malheurs de leur peuple, la justice expéditive et arbitraire, la cruauté ou la bêtise constituent les principaux arguments de la critique du tyran.

Mais le tyran ne peut exercer son pouvoir abusif sans un système politique qui lui confère le droit de l'exercer. Qui lui a conféré ce droit ? Comment expliquer qu'un seul individu puisse imposer sa loi à une multitude ? Ces questions hantent les hommes et *a fortiori* les écrivains qui tentent d'y répondre au cours des siècles.

Dès le Moyen-Âge, Jean de Meung nous livre une première explication de la naissance de la royauté sous la forme d'une légende : les hommes corrompus par « *Avarice* » et « *Convoitise* », ayant planté des bornes autour des terres qu'ils s'étaient partagées, se pillèrent mutuellement, ils durent alors choisir parmi eux « *le plus corpu lent et le plus grand* » pour garantir la sécurité de tous et faire régner la justice, en contrepartie ils lui remirent « *tributs et rentes* » et « *lui donnèrent de grands domaines* » (*Le roman de la rose*, v. 9562-9601, 1268-1282, trad. André Lanly). Le plus fort peut dès lors exercer sa loi. C'est précisément ce que dénoncent les écrivains et plus particulièrement les écrivains des Lumières en condamnant, à l'instar de Diderot, « *la puissance qui s'acquiert par la violence* » et qui est par conséquent contraire au droit naturel puisque « *aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres* » (article « *Autorité politique* » de l'*Encyclopédie*). Rousseau, quant à lui, récuse l'expression même de « *droit du plus fort* » en montrant que les deux termes sont antinomiques. En effet « *qu'est-ce qu'un droit qui périt quand la force cesse ?* » (*Du Contrat social*, Livre I, chap. 3).

Cependant les tyrans ne sont pas les seuls mis en cause par les écrivains qui, en analysant le comportement des peuples, leur attribuent une part de responsabilité. La Boétie, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, fustige les hommes « *qui n'ont pas la force de désirer la liberté, bien si grand et si doux !* », qui par « *lâcheté* » sont « *les receleurs du larron qui [les] pille, les complices du meurtrier qui [les] tue* » (« *Discours sur la servitude volontaire* ») et se trahissent eux-mêmes alors qu'il leur suffirait de « *vouloir* » pour recouvrer un droit qu'ils tiennent de la nature. Quatre siècles plus tard, dans un contexte politique différent, Sartre dans *Les Mouches* reprend cette idée, en montrant le peuple de Thèbes, privé de liberté mais incapable de résister à l'oppression, laissant Oreste accomplir seul son acte de résistance. Ionesco, dans *Rhinocéros* dénonce, quant à lui, le conformisme, cette peur de ne pas penser par soi-même, puissante alliée de tout pouvoir tyrannique et totalitaire.

Enfin, le dernier volet de la critique de la tyrannie porte sur tous les moyens de coercition qu'un pouvoir abusif met en œuvre pour asseoir son autorité et forcer les quelques voix qui s'élèvent à se taire. Au premier rang de ces moyens, on trouve bien entendu la censure contre laquelle les écrivains ne cesseront de s'insurger. Molière s'en prenant aux « *hypocrites* » qui ont obtenu l'interdiction de *Tartuffe*, Voltaire dans son pamphlet intitulé « *De l'horrible danger de lecture* », Beaumarchais rappelant, par l'intermédiaire de Figaro, les déboires de ceux qui se lancent dans la carrière des lettres, les Goncourt réclamant dans une pétition la liberté d'expression, Bradbury dans *Fahrenheit 451* imaginant un monde dans lequel le seul fait de lire un livre est passible de mort : les attaques contre la censure, incarnée par Anastasie armée de ses longs ciseaux, ne manquent pas. Toujours présente dans certaines parties du monde, relayée par d'autres moyens plus discrets dans nos sociétés occidentales, elle prend encore aujourd'hui des formes effrayantes, nous rappelant à quel point les tyrans ont peur des mots et de leur pouvoir subversif. C'est pourquoi ils ne se contentent pas de se servir des énormes ciseaux d'Anastasie pour anesthésier la liberté de penser, ils organisent la répression sanglante, ultime moyen de coercition. Les œuvres satiriques de Voltaire évoquant les exécutions publiques d'« *hérétiques* » menaçant les institutions religieuses et politiques, les récits de révoltes réprimées dans le sang rapportés par Victor Hugo ou Zola, les poèmes d'Aragon évoquant le



martyre des résistants torturés ou fusillés, les témoignages de Primo Levi ou de Jorge Semprún sur l'expérience concentrationnaire forment un corpus de textes très riche permettant d'éclairer la façon dont les écrivains ont mis en lumière les modalités et les mécanismes de la répression dans un régime autoritaire et tyrannique. Le combat inégal entre les garants de l'ordre et les insurgés, la cruauté des sanctions et la mise en scène des exécutions, l'humiliation publique des victimes, le caractère arbitraire de certaines décisions sont autant de moyens visant à maintenir le climat de terreur sans lequel les tyrans ne parviendraient pas à conserver le pouvoir.

S'il ne suffit pas de dénoncer la tyrannie pour l'éradiquer, sans doute est-il nécessaire de pouvoir la reconnaître pour rester vigilant comme nous y invite le docteur Rieux qui, dans les dernières lignes du roman de Camus, affirme que « *peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse* » (*La peste*, V).

### Éloge du bon roi et du bon gouvernement

Cependant, pour lutter contre la folie des hommes, pour éviter qu'ils soient les victimes de nouvelles pestes ou de « *rhinocérites* », maladies contagieuses infectant les esprits et aliénant la liberté de penser, les écrivains proposent également des figures exemplaires de bons rois et élaborent les principes d'un gouvernement idéal. En effet, si l'éloge du monarque et du bon gouvernement permet de renforcer la critique du tyran et de la tyrannie, il permet également de promouvoir une autre image du pouvoir.

Définie par des humanistes comme Guillaume Budé et Érasme, la figure du bon roi trouve dans la littérature de nombreuses illustrations. Grangousier mettant un terme à une guerre absurde, renonçant à se venger tout en garantissant à son peuple la sécurité (*Gargantua*, chap. 46), le roi Minos que Mentor présente à Télémaque comme « *le plus sage et le meilleur de tous les rois* » (*Télémaque*, livre V) dont les lois ont permis le bonheur et la prospérité de son peuple, Auguste, l'empereur magnanime dans *Cinna* de Corneille, le monarque éclairé que Candide rencontre en Eldorado (*Candide*, chap. 18) et dont rêvent Voltaire et les écrivains des Lumières, Hector cherchant à convaincre Ulysse d'arrêter la guerre dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux sont autant d'exemples qui permettent d'esquisser un modèle de monarque idéal. En vantant leur sagesse et leur culture, leur intérêt sincère pour leur peuple, leur capacité à se gouverner eux-mêmes en luttant contre leurs passions et leurs désirs personnels, les écrivains nous offrent des modèles susceptibles d'influencer les comportements des hommes détenteurs du pouvoir.

Cette image idéalisée du roi vertueux, instaurée par la tradition humaniste doit cependant être confrontée de manière contradictoire à celle que Machiavel nous propose dans *Le Prince*. Réfutant le catalogue des vertus humanistes, le théoricien politique développe une conception réaliste du pouvoir : le bon roi est celui qui sait s'adapter aux circonstances et doit apprendre à assumer de ne pas être bon. La rupture entre morale et politique semble ainsi consommée. D'autres écrivains reprendront ce débat comme Sartre notamment qui oppose deux conceptions de l'action politique dans *Les mains sales*.

Comme la figure du tyran annonce la critique de la tyrannie, celle du bon roi est étroitement associée au gouvernement idéal dont les écrivains se sont employés à définir et à justifier les principes.

Tout d'abord, limiter les risques d'abus de pouvoir demeure une préoccupation essentielle de ceux qui tentent de proposer une alternative au despotisme. Thomas More dans *Utopia*, présente « *la meilleure forme de gouvernement* ». Son utopie tient compte des maux et des vices de l'homme qu'il a observés. C'est pourquoi il imagine un système politique susceptible de les éradiquer : le roi, choisi parce qu'il est considéré comme « *le citoyen le plus moral et le plus capable* », est élu à vie à moins qu'il « *ne soit soupçonné d'aspirer à la tyrannie* » et les institutions « *ont pour but d'empêcher le prince et les tranibores (magistrats qui tiennent conseil avec le prince) de conspirer ensemble contre la liberté, d'opprimer le peuple par des lois tyranniques, et de changer la forme du gouvernement* » (*L'Utopie*, Livre II, trad. Victor Stouvenel). Deux siècles plus tard, poursuivant la même idée, Montesquieu écrit : « *Il faut que, par la disposition des choses, le pouvoir arrête le pouvoir* » (*L'Esprit des lois*, livre XI, chap. 4) et propose la répartition des pouvoirs. Rousseau imagine un pacte social dans lequel « *chacun de nous met en commun sa personne et toute sa puissance sous la suprême direction de la volonté générale* » et limite donc le pouvoir de chaque membre de la société et, *a fortiori*, celui du souverain, en déclarant « *que quiconque refusera d'obéir à la volonté générale y sera contraint par tout le corps* » (*Du contrat social*, Livre I, chap. 6). Sont ainsi définis les idéaux qui inspireront en grande partie les institutions politiques des pays démocratiques.

**Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN**

**La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVIe à nos jours**

**Page 32 sur 42**

<http://eduscol.education.fr/prog>

Garantir aux hommes leur liberté sera le second principe du « bon gouvernement ». La fameuse devise « *Fais ce que voudras* (*Gargantua*, chap. 57), qui régit l'abbaye de Thélème imaginée par Rabelais, bien qu'elle puisse recevoir de nombreuses interprétations, n'en révèle pas moins l'une des préoccupations majeures de l'écrivain qui dessine les contours d'une cité idéale. Ce principe est sans cesse réaffirmé. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mythe du bon sauvage qui vit librement dans la nature inspire les discours sur la liberté. Les écrivains philosophes pour lesquels « *renoncer à sa liberté, c'est renoncer à sa qualité d'homme, aux droits de l'humanité, même à ses devoirs.* » (*Du contrat social*, Livre I, chap. 6) comme l'affirme Rousseau, ne cesseront de la revendiquer comme un droit qui finira par être inscrit dans la *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen*. Par la suite, les poètes et les écrivains prendront leur plume dès qu'ils la sentiront menacée. Cependant, il ne s'agit pas seulement de la revendiquer et de la chanter, il faut également la définir et préciser les conditions dans lesquelles elle peut s'exercer. Si aucune règle ne contraint les Thélémites, le « *bon vouloir* » de l'un conditionne l'action de tous. Par ailleurs, ces êtres parfaits, sélectionnés avant d'entrer dans l'abbaye, ont en commun des vertus indispensables pour assumer la totale liberté qui leur est laissée : leur éducation et « *un instinct, un aiguillon qu'ils appellent honneur et qui les pousse toujours à agir vertueusement* » (*Gargantua*, chap. 57). Si, dans la réalité, les hommes ne sont pas dotés de ces qualités intellectuelles et morales, les lois permettront de garantir le respect de ce droit inaliénable que Montesquieu définit comme « *le droit de faire tout ce que les lois permettent* » (*De l'esprit des lois*, livre II, chap. 3). Encadrée par des règles morales que l'individu, par son éducation et/ou sa bonne nature, a intériorisées ou par des lois que la société a dictées, la liberté est alors possible. Chantée par les romantiques au siècle suivant, revendiquée par les surréalistes, elle demeure pour les écrivains une condition essentielle du bonheur individuel et collectif.

Mais, pour atteindre cet idéal d'une société heureuse, encore faut-il limiter les inégalités et éviter une trop grande disparité entre les conditions des hommes vivant sous les mêmes lois. Montaigne rapporte l'étonnement des Indiens venus visiter la France quand ils ont aperçu « *que des hommes pleins et gorgés de toutes sortes de commodités et que leurs moitiés étaient mendiants à leurs portes, décharnés de faim et de pauvreté* » (*Les essais*, « Des Cannibales », chap. 31). Tout en dénonçant, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, la grande injustice sociale qui règne en Occident, il propose une autre conception de la société qui s'exprime dans le langage des Indiens venus du Nouveau Monde qui « *nomment les hommes moitié les uns des autres* » (ibidem). Encore une fois, le modèle du bon sauvage et l'exemple de civilisations fondées sur une conception différente des relations entre les hommes permettront aux écrivains de proposer et d'imaginer des modèles nouveaux de société. Ainsi le vieux Tahitien imaginé par Diderot considère avec mépris la propriété, cette « *distinction du tien et du mien* » et lui oppose le principe qui régit la société tahitienne où « *tout est à tous* » (*Supplément au voyage de Bougainville*, chap. 2). Si le modèle d'une société égalitaire d'où la propriété est bannie permet surtout à Diderot d'introduire l'idée de l'égalité entre les hommes et de condamner l'esclavage, ce modèle sera repris et développé au siècle suivant par des théoriciens politiques comme Proudhon. Sans aller aussi loin, Voltaire propose avec l'Eldorado une société idéale dans laquelle, à défaut d'une égalité totale entre les hommes, tous vivent dans une aisance matérielle satisfaisante. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les romantiques, en prenant la défense du peuple, en revendiquant le droit au travail, comme Lamartine dans un article consacré à cette question (« Du droit au travail et de l'organisation du travail », *Le Bien Public*, décembre 1844), ou le droit à l'instruction comme Victor Hugo dans *Son discours la liberté de l'enseignement* (Assemblée législative, 15 janvier 1850) militent aussi pour une société plus juste. Ils défendront également l'idéal d'une République universelle que Hugo, poète visionnaire, voit « *germer* » et présente comme « *l'hymen des peuples frères* » (*Les Châtiments*, « Lux »), idéal que les pacifistes du début du XX<sup>e</sup> siècle reprendront, à l'instar de Jacques, le héros des *Thibault* de Roger Martin du Gard, qui refuse la guerre qu'il considère comme une « *trahison de la solidarité humaine* ».

Peu à peu les utopies qui dessinent les contours d'une société idéale quittent le champ littéraire pour devenir des utopies en acte dans le champ politique et social. C'est pourquoi, si les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle continuent de promouvoir l'idée d'une société démocratique fondée sur une plus grande justice sociale, les désillusions que les régimes totalitaires et les guerres du XX<sup>e</sup> siècle ont provoquées les incitent à se méfier des idéaux et des utopies. À l'instar de René Char, qui imagine dans son poème « Qu'il vive ! » un pays où « *les tendres preuves du printemps et les oiseaux mal habillés sont préférés aux buts lointains* » (*Les Matinaux*, 1968), ils expriment leurs réserves et leurs craintes dans des contre-utopies ou dystopies. Ils montrent comment une utopie peut se retourner et s'inverser. Des récits de science-fiction comme *Nous autres*, roman russe de Zamiatine publié en 1921, ou *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley paru en 1932 décrivent un état totalitaire qui, au nom du bonheur de tous, organise toutes les activités humaines et supprime toute liberté individuelle.

## Les écrivains et le pouvoir : du conseiller du prince à l'intellectuel engagé

Les écrivains qui ont largement contribué à étayer la critique des institutions ont néanmoins entretenu des relations complexes avec le pouvoir et ceux qui le détiennent. Conseillers des princes, hommes politiques eux-mêmes, intellectuels engagés dans les luttes de leur temps, les écrivains ont adopté plusieurs postures au cours du temps

### Le conseiller du prince

Une des premières fonctions qu'occupe l'écrivain auprès des hommes de pouvoir est celle de conseiller. En effet, certains textes cités précédemment qui proposaient les figures antithétiques de tyrans ou de bons rois, s'ils ont été lus par un large public, étaient également conçus comme des œuvres didactiques à l'intention des princes, s'inscrivant dans la tradition des Miroirs des Princes née au Moyen-Âge. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les humanistes qui deviennent les conseillers privilégiés du prince, croyant aux liens étroits entre une bonne éducation et un bon gouvernement, reprennent à leur compte ces ouvrages didactiques dont ils vont faire des traités politiques. Guillaume de La Perrière, en explicitant la métaphore du miroir, en définit la fonction universelle : « *celui qui se mire et regarde n'y voit pas tant seulement sa face, mais il y voit par ligne réflexe la plus grande partie de la salle, ou chambre en laquelle il sera, semblablement, tout administrateur politique qui se voudra mirer au présent miroir pourra voir en icelui raccourci et sommairement agrégé tout ce qui lui est nécessaire de voir pour bien et dûment exercer son office* » (*Le miroir politique contenant diverses manières de gouverner*, Préface, 1567). Pour former le prince ou tout administrateur politique, les humanistes préconisent une éducation poussée qui permette au futur roi d'acquérir « science » et « sagesse » comme le propose Guillaume Budé dans *De l'institution des princes*, traité dans lequel il brosse le portrait d'un prince idéal, érudit, doté de vertus morales, aimant le bien et tenant le mal en horreur. Par ailleurs, il s'agit également de donner au futur roi des conseils pour l'aider à bien se comporter dans la sphère privée et des principes et des méthodes propres à l'art de gouverner. C'est dans cet esprit qu'Erasmus rédige en 1516 *L'institution du prince chrétien*, ouvrage destiné à Charles Quint, futur empereur, dans lequel il préconise un idéal politico-religieux qui permette aux princes d'Europe, familiarisés avec les vertus propres à un chef d'État, d'agir ensemble pour le bonheur de leurs sujets et pour le maintien de la paix.

Au cours du siècle suivant, cette fonction de conseiller du prince prendra d'autres formes. Dans une société où la production littéraire est de plus en plus encadrée par des académies, où les écrivains doivent, pour vivre de leur plume, se soumettre à certaines contraintes, ils choisiront certains détours pour se faire entendre du roi. Ainsi Boileau, en déclarant « [sa] Muse un peu légère / Nomme tout par son nom et ne saurait se taire » (*Satires*, Discours au roi), affirme son refus du mensonge et de l'hypocrisie et incite habilement le roi à soutenir les amis de la vérité et à se défier des hypocrites. Molière dans *Le Tartuffe* emploie la fiction dramatique et la métaphore pour mettre en garde le roi contre les hypocrites qui ont envahi la maison royale comme Tartuffe a envahi la maison paternelle d'Orgon. Racine, dans sa Dédicace au roi pour sa tragédie *Alexandre le Grand*, choisit de faire l'éloge paradoxal d'un roi sage et pacifique, renonçant ainsi à flatter le désir de gloire du monarque. Quant à Fénelon, en écrivant *Les Aventures de Télémaque*, ouvrage destiné principalement au duc de Bourgogne, petit fils de Louis XIV, il renouvelle le genre des miroirs des princes en relatant les étapes du voyage initiatique au cours duquel le jeune Télémaque, sous la direction de Mentor, découvre toutes les vertus du bon roi. Les écrivains du siècle suivant reprennent la tradition humaniste tout en ne renonçant pas à leur rôle de conseiller, comme le prouvent la correspondance de Voltaire avec Frédéric de Prusse ou avec Catherine de Russie et l'admiration que cette dernière porte également à Diderot. En échangeant leurs idées dans une correspondance suivie, en séjournant dans les cours d'Europe, les philosophes espèrent jouer un rôle d'influence et de conseil auprès des princes.

Mais les rois n'écoutent pas toujours les humanistes et les philosophes comme le prouvent l'exemple d'Érasme déplorant les ravages de la guerre entre Charles Quint et François 1<sup>er</sup>, ou celui de Voltaire exprimant ses désillusions dans une lettre à Madame Denis. D'ailleurs Kant affirmait : « *On ne doit pas s'attendre à ce que les rois se mettent à philosopher, ou que des philosophes deviennent rois ; ce n'est pas non plus désirable parce que détenir le pouvoir corrompt inévitablement le libre jugement de la raison.* » (*Projet de paix perpétuelle*, Deuxième supplément, 1795). Les écrivains vont donc agir par d'autres biais sur la vie politique de leur pays.

## L'homme politique

Après les grands bouleversements que la Révolution française a entraînés, les écrivains ont pris position et ont exprimé face aux événements des opinions souvent contradictoires. Pour imposer leurs idées, certains d'entre eux n'ont pas hésité à s'engager dans l'action politique. Les exemples de Chateaubriand, Lamartine et Victor Hugo illustrent cette nouvelle posture des écrivains vis-à-vis du pouvoir : ils ne sont plus seulement des conseillers ou des observateurs critiques des hommes de pouvoir, ils aspirent eux-mêmes à détenir et à exercer le pouvoir.

Chateaubriand ouvre la voie et profite de sa notoriété pour entamer une carrière d'homme politique. Il se présente comme le témoin privilégié d'une époque charnière entre la fin d'un monde et le commencement d'un nouveau dont « *les caractères opposés se trouvent mêlés dans des [ses] opinions* » (*Préface testamentaire des Mémoires d'Outre-Tombe*, rédigée le 1er décembre 1833). Mais il rappelle également qu'il a tenu un rôle important quand il écrit : « *Je me suis mêlé de paix et de guerre ; j'ai signé des traités, des protocoles, et publié chemin faisant de nombreux ouvrages* » (ibidem). En lisant certains passages des *Mémoires d'Outre-Tombe*, le lecteur découvre le regard que l'écrivain – à la fois poète et homme politique – porte sur les événements auxquels il a assisté et participé, mais aussi sur sa propre expérience d'homme public. Lamartine, quant à lui, se lance dans l'action politique en rêvant d'y jouer un rôle majeur. Il appelle de ses vœux un nouvel homme politique « *un Bonaparte de la parole* », un personnage charismatique « *capable d'entrevoir l'autre monde politique* » (*Sur la politique rationnelle*, chap.10, 1831). Dans ses nombreux discours s'exprimera son enthousiasme lyrique caractéristique de l'éloquence romantique. Hugo, dont la carrière littéraire et politique suit les circonvolutions de son époque, incarne plus que quiconque le poète combattant et résistant, relevant tous les défis, à l'énergie créatrice incomparable. Les personnages qu'il a créés, la diversité des genres qu'il a exploités pour faire entendre sa voix et mener ses combats prouvent à quel point la littérature est, entre ses mains, une arme politique puissante, mais aussi comment le combat politique a nourri et enrichi son œuvre. « *Il y a dans ma fonction* », écrivait Hugo dans un projet de préface à *l'Histoire d'un crime*, « *quelque chose de sacerdotal : je remplace la magistrature et le clergé. Je juge, ce que n'ont pas fait les juges; j'excommunie, ce que n'ont pas fait les prêtres* ». Aussi Paul Bénichou remarquait-il (Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, p. 304) : « En fait de révolutions sociales, les partis ne sont que des préparateurs; au moment marqué, le poète survient et conclut ».

## L'intellectuel engagé

Avec l'affaire Dreyfus naît la figure de l'intellectuel. En livrant son combat pour la réhabilitation de l'officier juif au nom de valeurs républicaines de justice et de vérité, Zola adopte la posture de l'intellectuel engagé s'adressant à l'opinion publique et s'opposant à ses adversaires par voie de presse tout en se faisant le porte-parole de tous ceux qui défendent les mêmes valeurs. Son combat, à la différence de celui de Voltaire réhabilitant Calas, n'est plus un combat solitaire. Porté sur la place publique, relayé par la presse, il prend une telle ampleur qu'il divise la France. C'est en cela que l'intellectuel se différencie du philosophe des Lumières.

Par la suite, de nombreux écrivains suivront son exemple et s'engageront publiquement dans les luttes de leur temps, en revendiquant leur devoir d'engagement. Les exemples sont nombreux puisque, à chaque événement ou drame politique, un mouvement d'intellectuels naît et se développe. La guerre d'Espagne et le drame de Guernica inspirent des écrivains et des artistes de tous pays. Sous l'Occupation sont publiés et diffusés clandestinement des poèmes appelant au combat ou des hommages rendus à ceux qui sont tombés sous les balles allemandes. À la Libération, la voix de Malraux s'élève pour rendre hommage aux résistants. La guerre d'Algérie déclenche une véritable guerre de l'écrit à laquelle participent, entre autres, Camus, Sartre, Simone de Beauvoir. Le racisme et la discrimination font aussi réagir des écrivains, notamment les poètes de la négritude, dont certains, comme Aimé Césaire, mènent également un combat politique.

Mais le terme même d'intellectuel, la façon dont certains l'ont employé pour désigner les dreyfusards, les connotations péjoratives qu'il a pu prendre et qu'il prend parfois encore aujourd'hui peuvent soulever des questions et des débats. Un écrivain a-t-il le devoir de s'engager ? Ou, au contraire, doit-il se garder d'intervenir dans le débat politique ? « *Il ne faut pas laisser les intellectuels jouer avec des allumettes* » écrivait Prévert, justifiant sa méfiance en écrivant « *le monde mental / Ment / Monumentalement* » (*Paroles*, 1946) préférant la dérision et les fantaisies langagières aux grandes phrases. D'autres écrivains refusent cet engagement. Ainsi, en réponse à *L'Honneur des poètes*, recueil de poèmes patriotiques publiés clandestinement sous l'Occupation, Benjamin Péret, membre du groupe surréaliste jusqu'à sa mort, déclare : « *Tout poème qui exalte une "liberté" volontairement*

indéfinie, quand elle n'est pas décorée d'attributs religieux ou nationalistes, cesse d'abord d'être un poème et par suite constitue un obstacle à la libération totale de l'homme, car il le trompe en lui montrant une "liberté" qui dissimule de nouvelles chaînes » (*Le Déshonneur des poètes*, 1945). Croyant lutter pour la liberté, l'écrivain engagé créerait peut-être de nouvelles chaînes.

Aussi la politique en littérature ne s'inscrit-elle pas nécessairement dans un combat ou une action. Dans *Politique de la littérature* Jacques Rancière montre comment Flaubert a ouvert la voie d'une littérature fondamentalement « démocratique » en consacrant un même degré d'intérêt aux émotions et passions des petites gens qu'à celles réservées jusqu'alors en littérature aux « âmes d'élite ». Selon Rancière, la Politique dont est capable l'écrivain n'est pas l'exercice du pouvoir mais « l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent les objets communs » (*Partage du sensible*, p.11), ce que Rancière appelle la création de « dissensus » (p. 66). Elle s'oppose à la police, logique qui se donne pour l'évidence de l'ordre naturel qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, en les assignant à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir et de dire. Le Rôle de la Littérature est ainsi de "désassigner". Félicité, l'héroïne d' *Un Cœur simple* de Flaubert, vouant un zèle passionné à sa maîtresse, passionnément attachée à son neveu puis à son perroquet est un exemple de ce que les détracteurs réactionnaires de Flaubert présentaient avec mépris comme le signe de la « démocratie littéraire » qui permet à des filles de paysans d'éprouver des émotions, des sentiments et des passions. L'exemple de Julien Sorel, le héros de Stendhal, s'adonnant en prison aux plaisirs de la rêverie et du farniente, jusqu'alors interdits aux fils d'artisan comme lui, illustre également la façon dont la fiction a contribué à promouvoir l'idée d'une « égalité sensible » entre les hommes. Du reste, rendre sensible, éveiller à la beauté du monde, « *Aligner quelques mots /qui lâchent le réel pour un gramme d'azur* », ce n'est pas « *oublier le pain qui manque à l'homme* » suggère Alain Bosquet dans son poème intitulé « Défense du poète » (*Sonnets pour une fin de siècle*, 1980), rappelant que les deux postures de l'écrivain ne sont pas incompatibles mais sans doute indissociables.

### Quelques œuvres de référence

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Le Mariage de Figaro*, 1784.

Boileau, Nicolas, *Satires*, 1666-1716.

Budé, Guillaume, *De l'institution des princes*, 1547.

Camus, Albert *La peste*, 194.

Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Préface testamentaire, 1848-1850

Corneille, Pierre, *Cinna*, 1641.

Diderot, Denis, article « Autorité politique » de *L'Encyclopédie*, 1751-1768 ; *Supplément au voyage de Bougainville*, 1772.

Érasme, Didier, en 1516 *L'institution du prince chrétien*, 1516.

Fénelon, François de Salignac de la Mothe de, *Les aventures de Télémaque*, 1694.

Hugo, Victor, *Discours sur la liberté de l'enseignement*, 1850, *Les Châtiments*, 1853, *Les Misérables*, 1862.

Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, 1960 ; *Le roi se meurt*, 1962.

Jarry, Alfred, *Ubu roi*, 1896.

La Boétie, Étienne de, *Discours sur la servitude volontaire*, 1574.

La Fontaine, Jean de, *Fables*, 1668-1694.

Lamartine, article « Du droit au travail et de l'organisation du travail », *Le Bien Public*, déc.1844 ; *Sur la politique rationnelle*, 1831.

Machiavel, *Le Prince*, 1513 (trad. Patrick Dupouey, éd. Nathan, 1982).

Molière, Jean Baptiste Poquelin dit, *Le Tartuffe*, 1664.

Montesquieu, Charles de, *Les Lettres persanes*, 1721 ; *L'Esprit des lois*, 1748.

Montaigne Michel Eyquem de, *Essais*, 1580-1595.

More, Thomas, *Utopie*, 1516 (trad. Victor Stouvenel, Paulin 1842).

Rabelais, François, *Gargantua*, 1535.

Racine, Jean, *Alexandre le grand au roi*, Dédicace au roi, 1665.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, 1755 ; *Du contrat social*, 1762.

Sartre, Jean Paul, *Les Mouches*, 1943, *Les Mains sales*, 1948.

Voltaire, François-Marie Arouet dit, *Lettres philosophiques*, 1734, *Candide*, 1759 ; *De l'horrible danger de lecture*, 1765, *Correspondance*, Bibliothèque de La Pléiade.

Zola, Émile, « J'accuse », *l'Aurore*, 1898.

## Pour aller plus loin

### Ouvrages critiques

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, 1750-1830, Corti, 1973.

Charle Christophe, *Naissance des « intellectuels »* (1880-1944), Les éditions de Minuit, 1990.

Denis, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Le Seuil, 2000.

Fumaroli, Marc, *Le poète et le roi*, Éditions de Fallois, 1997.

Nordmann, Jean Thomas, « L'écrivain dans l'histoire au XIXe siècle » (pages 773-798), *Histoire de la France littéraire*, tome 3, Presses universitaires de France, 2006.

Sirinelli Jean-François « L'écrivain dans l'histoire au XXe siècle » (pages 799-835-798), *Histoire de la France littéraire*, tome 3, Presses universitaires de France, 2006.

### Expositions en ligne

Utopie, la quête de la société idéale en Occident : <http://expositions.bnf.fr/utopie/index.htm>

Les Lumières, un siècle pour demain : <http://expositions.bnf.fr/lumieres/index.htm>

### Conférences en ligne

Rancière, Jacques, La politique de la fiction, <https://www.youtube.com/watch?v=LsOGzs09wd0>

Senellard, Michel, Le genre des miroirs des princes dans l'histoire des idées politiques

[http://www.canalu.tv/video/ecole\\_normale\\_superieure\\_de\\_lyon/le\\_genre\\_des\\_miroirs\\_des\\_princes\\_dans\\_l\\_histoire\\_des\\_idees\\_politiques.5081](http://www.canalu.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/le_genre_des_miroirs_des_princes_dans_l_histoire_des_idees_politiques.5081)

## Éducation aux médias : L'homme et le pouvoir

### Journaliste-écrivain ou journalisme littéraire : les modalités d'une représentation engagée du Réel, écriture médiatique *contre* écriture littéraire

L'histoire de la littérature nous enseigne qu'un certain nombre d'écrivains sont passés par voie de presse pour s'engager dans de grands combats et diffuser leurs opinions politiques. La place des médias dans la société autorise en effet certains grands auteurs à choisir ce biais de diffusion pour s'engager, d'autant que la presse écrite, surtout au XIXe, est très ancrée dans le discours politique (pensons au célèbre *J'accuse* de Zola dans le journal *L'Aurore* en janvier 1898). Les écrivains-journalistes sont donc nombreux dans l'histoire des médias (voir la collection GF « écrivains-journalistes » dirigée par Adeline Wrona). Le type d'argumentation ainsi développé pourra être interrogé par le biais d'une réflexion sur l'influence politique des médias dans l'espace social<sup>6</sup> (Voir volet "Éducation aux médias"<sup>7</sup>).

Par ailleurs, littérature et journalisme s'auto-alimentent. En dehors de l'exemple bien connu d'un roman comme *Bel-Ami*, c'est toute une culture médiatique qui inspire les écrivains et informe leur écriture. Les romanciers comme Daudet et Flaubert, Zola et ses « carnets d'enquête » écrits en préparation à ses plus grands romans, utilisent les mêmes outils que le journalisme d'investigation et leurs brouillons adoptent souvent la forme (dans l'écriture rapide et ramassée, dans la mise en page) des carnets de reportages. Le naturalisme en littérature mérite d'être mis en lien avec l'activité journalistique, puisqu'il interroge les frontières entre le journaliste et l'écrivain en supposant le plus souvent que l'écriture est porteuse d'une visée idéologique. L'acte d'écrire devient le signe (et le signal) d'un engagement personnel qui interroge le pouvoir et les institutions en place. Dans la sphère anglo-saxonne, Ronald Weber, dans *The Literature of Fact* (1980), fait remonter la première période de ce qu'il appelle le « journalisme littéraire » aux États-Unis aux années 1960, période de crise du roman réaliste : le journalisme littéraire aurait ainsi permis selon lui une autre représentation du Réel, libérée des conventions romanesques, mais aussi des censures politiques : la littérature confirme qu'elle peut être un média en cela qu'elle joue elle-même un rôle de médiation par rapport au Réel, en proposant sur lui un autre regard qui s'exonère de toute complaisance politicienne. L'argumentation passe dans ce cas précis par les modalités de la mise en récit littéraire des faits réels de l'actualité.

<sup>6</sup> Cf. supra, *L'homme et la société*.

<sup>7</sup> [http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education\\_aux\\_medias\\_-\\_Classe\\_de\\_Premiere\\_448781.zip](http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Francais/78/1/Education_aux_medias_-_Classe_de_Premiere_448781.zip)

Le pouvoir dénoncé est aussi parfois, justement, le pouvoir des médias<sup>8</sup> sur la transmission de certains événements, politiques ou non. Des exemples de « journalisme littéraire » existent aussi en France et peuvent être porteurs d'une réflexion trans-médiatique intéressante. Marie-Hélène Voyer parle par exemple de Mathieu Lindon et Jean-Philippe Toussaint comme écrivains de « récits de la rectification ». On peut rapprocher ces deux auteurs par leur relecture littéraire de deux événements ayant occupé l'espace médiatique français : l'annulation d'un vol d'Air France pour menace d'attentat le 29 septembre 2001 (*Lâcheté d'Air France* de Lindon, P.O.L, 2002) et le célèbre coup de tête de Zinédine Zidane lors de la coupe du monde de football en 2006 (*La Mélancolie de Zidane* de Toussaint, Edition de Minuit, 2006). L'essai de Toussaint se différencie du « pamphlet citoyen » de Mathieu Lindon, mais tous deux, en s'inspirant de l'activité journalistique, suggèrent, par un discours fictionnalisant particulier, un mode d'argumentation proprement littéraire porteur d'une réflexion sur le Réel. La littérature se propose de « rectifier » les représentations médiatiques des événements et de mettre en perspective sous un angle inédit les enjeux de pouvoir qui en découlent.

### Bibliographie

Ronald Weber, *The Literature of Fact*, Ohio Univ Press, 1985.

Marie-Hélène Voyer : « Raconter, rétablir: esthétique de la rectification chez Jean-Philippe Toussaint et Mathieu Lindon » : <http://salondouble.contemporain.info/article/raconter-retablir-esthetique-de-la-rectification-chez-jean-philippe-toussaint-et-mathieu>

La collection « écrivain-journaliste », dirigée par Adeline Wrona depuis 2011 : anthologies inédites rassemblant les principaux articles de presse des plus grands écrivains journalistes français : [http://www.fabula.org/actualites/ecrivains-journalistes-une-nouvelle-serie-aux-editions-gf-flammarion\\_42666.php](http://www.fabula.org/actualites/ecrivains-journalistes-une-nouvelle-serie-aux-editions-gf-flammarion_42666.php)

## Piste n°9 – L'homme et la mort

---

La mort suscite chez l'homme une angoisse et des interrogations très fertiles. Le mot lui-même, l'un des plus anciens de la langue française, ne désigne pas seulement la cessation de la vie. Dès le XIIe siècle, dans le contexte religieux de la damnation éternelle, il revêt le sens de « séparation, mise à l'écart », et rapidement celui de « difficulté », de « peine ». Paradoxalement, cette mort, c'est en effet à travers la disparition des autres que nous la découvrons. Oraisons funèbres, hommage, épitaphe, épopées, tombeaux : le discours qui prend congé du défunt s'adresse aussi bien à celui qu'il célèbre, voire immortalise, qu'à la communauté endeuillée des vivants. Le topos de la belle mort, qui a contaminé les genres de la tragédie et du roman, se révèle doublement exemplaire : la fin de tel personnage historique ou fictif n'est pas seulement un modèle, de gloire, de vertu ou d'amour ; elle préfigure aussi notre propre mort. Comment la comprendre et comment l'aborder ? Essais, maximes, fables, poèmes : les textes des poètes et des moralistes abondent pour, sinon formuler une réponse, du moins proposer un vade-mecum face au tragique de notre finitude. Si la mort fait peur, c'est qu'elle représente avant tout une énigme. Comment représenter l'imprésentable ? Quels débats en ont découlé ? Quel sens prêter à la mort et l'au-delà ? Mythes religieux ou païens, peintures, poèmes, films, fantastique : les catégories de la littérature et de l'art qui font la part belle à l'image et l'imagination expriment au mieux les interrogations de l'homme face à l'inconnu.

### Les belles morts

Célébré par Homère, le kalòs thánatos chante la mort du héros au combat, dans l'éclat de sa jeunesse. De l'épopée aux lamentations et aux tombeaux, la belle mort s'épanouit dans la poésie comme dans les discours de circonstance. Que dit ce discours du défunt, mais aussi du destinataire et des autres destinataires, la communauté des vivants ? Dans *L'Illiade*, la profanation du corps d'Hector par Achille dit son désir de le radier de la mémoire des hommes. A l'inverse, le corps glorieux de l'Achéen, au seuil de la mort, lui vaut tous les honneurs et l'immortalité (Jean-Pierre Vernant, *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, « [La belle mort et le cadavre outragé](#) », 1982).

Une mise en perspective historique est signifiante. Si, en 1687, Bossuet renoue avec le style épique en peignant indéfectiblement les exploits du Grand Condé, [son oraison](#) exalte aussi les vertus et la piété du vainqueur de Fribourg et de Rocroi, dont l'exemple « nous avertit que pour trouver à la mort quelque reste de nos travaux, et n'arriver pas sans ressource à notre éternelle demeure, avec le roi de la terre il faut encore servir le roi du ciel. » Et l'évêque de Meaux d'exhorter tous les chrétiens :

---

<sup>8</sup> Cf. supra, *L'homme et la société*.

« Servez donc ce roi immortel et si plein de miséricorde, qui vous comptera un soupir et un verre d'eau donné en son nom plus que tous les autres ne feront jamais tout votre sang répandu. » In fine, l'immortalité du prince n'est pas tant assurée par l'éclat de sa gloire militaire que par son humble soumission à Dieu. Soixante-cinq ans plus tard, le Voltaire du [Siècle de Louis XIV](#) est plus impartial avec Condé, dont il souligne et le génie et les erreurs, avant d'imputer à la sénilité le repentir que Bossuet loue tant : « il fut admiré encore dans sa retraite mais enfin ce feu dévorant qui en avait fait dans sa jeunesse un héros impétueux et plein de passions, ayant consumé les forces de son corps, né plus agile que robuste, il éprouva la caducité avant le temps, et son esprit s'affaiblissant avec son corps, il ne resta rien du grand Condé les deux dernières années de sa vie. » Néanmoins, Voltaire fait de Condé un de ces grands hommes, qui, surpassant les simples héros par leur utilité et leur esprit (dessinant chez Voltaire une opposition essentielle entre héros et grands hommes, les seconds étant préférés aux premiers), ont contribué au rayonnement du siècle de Louis XIV. Trois siècles plus tard, on pourra étudier aussi comment Malraux, dans le cadre de la République gaullienne, fait de Jean Moulin, vingt ans après son assassinat, l'emblème de la Résistance pour l'inscrire à jamais dans la mémoire des « enfants de France ».

L'étude de l'art oratoire – en particulier la disposition et l'élocution – ne montre pas seulement comment la mort est sublimée ni les valeurs collectives exaltées. Dans la déploration s'expriment le deuil et le regret. Au fur et à mesure que le poète s'affranchit du corset de la rhétorique, la lamentation prend des formes de plus en plus personnelles, comme en témoignent « La Colombe poignardée et le jet d'eau » ou *Leçons* de Jaccottet. D'Achille et Roland à Yseult, Virginie ou Manon Lescaut, le motif de la belle mort glisse naturellement de l'épopée à son héritier, le roman, pour devenir un cliché romantique.

### L'homme face à sa propre mort

La mort d'autrui nous renvoie au tragique de notre propre condition : « *Nous savons* », dit Bossuet, « que nous allons mourir, mais nous n'y croyons pas ». L'impossibilité du sujet à penser sa propre mort se redouble de sa difficulté à y faire face, seul. Comment affronter la mort, comment dompter l'effroi qu'expriment des personnages aussi différents que le Bûcheron de La Fontaine ou le Roi d'Ionesco ? Le travail sur les Langues et Cultures de l'Antiquité éclairera ce que notre littérature doit au néoplatonisme, au matérialisme d'Epicure ou au stoïcisme. On pourra voir comment les penseurs chrétiens, Pascal et Bossuet en tête, insistent sur la vanité et la misère de l'homme pour mieux chanter la grandeur de Dieu et la nécessité de la foi. A l'inverse, la lecture romantique des mythes de Don Juan ou Faust offre une approche matérialiste et libertaire. Avec Nietzsche, la mort de Dieu transforme la tragédie en drame. Le lien au sacré perdu, l'homme découvre la mort en lui-même. La mort devient angoisse, qu'il peut expérimenter comme Montaigne, surmonter par la dérision comme Céline, Beckett et Lagarce, ou encore s'approprier par le suicide. Que cet acte extrême soit égoïste comme souvent chez les romantiques, ou altruiste pour le Katow de *La Condition humaine*, qui offre à d'autres prisonniers sa dose de cyanure, il ouvre au personnage la possibilité d'affirmer, dans un monde sans transcendance, sa liberté.

### La mort, cette inconnue

Dans son chapitre « De l'Exercitation » où il conte sa chute à cheval, Montaigne le rappelle : si la mort suscite si souvent l'effroi, c'est parce qu'elle demeure hermétiquement inconnue. Ses représentations apparaissent néanmoins très tôt. Dès le XI<sup>e</sup> siècle, dans la langue française, le mot paré d'une majuscule évoque la Mort personnifiée, avec ses attributs – la massue, la fronde, plus tard la faux. Cet anthropomorphisme, qui foisonne dans la littérature merveilleuse ou fantastique et les arts visuels, comme les danses macabres ou les *Triomphe de la Mort*, ne proviendrait-il pas du besoin de conjurer la pensée insupportable du néant ? Comme son étymologie l'indique, le trépas est un passage : mais pour quelle rive lève-t-on l'ancre ? Chez le Baudelaire de la section « Mort », l'ultime voyage se veut une promesse, d'un monde meilleur ou nouveau. Enfer(s), paradis, néant : chaque représentation porte avec elle sa géographie et sa lecture du monde. Que nous disent aussi les êtres – damnés, spectres, vampires – qui le hantent ? L'ekphrasis du Jugement dernier dans *Les Tragiques* révèle l'engagement protestant d'Aubigné, *Huis clos* l'existentialisme selon Sartre ; on a vu dans les zombies de Romero le produit d'une société consumériste aliénante. Des songes de Macbeth et Athalie aux visions de *Thérèse Raquin*, la figure du revenant incarne souvent une forme de culpabilité. L'au-delà devient le miroir de notre monde, qu'il éclaire d'un jour nouveau, comme en témoigne même le genre policier, où, depuis Œdipe, le meurtre initie la quête de la vérité.



On pourra consulter également, dans l'objet d'étude de poésie en première, la piste « Qui meurt a le droit de tout dire » ainsi que sa bibliographie <http://eduscol.education.fr/cid59383/ressources-pour-la-classe-de-premiere.html>

### Quelques œuvres de référence

Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*, 1616, plus particulièrement la mort de l'amiral de Coligny (les Fers) et le Jugement Dernier (livre 7).

Charles Baudelaire, section « Mort » des *Fleurs du Mal*, 1857, *Petits poèmes en prose*, 1869.

Bossuet, *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, 1936.

Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, Gallimard, 1958 (en particulier : « Le Livre des morts »), *A la lueur d'hiver*, 1994.

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, 1899 (toasts funèbres et tombeaux).

Montaigne, *Les Essais*, 1598 (en particulier le chapitre « De l'Exercitation »).

Ingmar Bergman, *Le Septième sceau*, 1957.

Jean Cocteau, *Orphée*, 1949.

Francis Ford Coppola, *Dracula*, 1992.

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu*, 1922.

Georges Romero : *La Nuit des morts-vivants*, 1968.

### Pour aller plus loin

Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Seuil, 1977.

Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, 1948.

Epicure, *Lettre à Ménécée*, fragments 124 à 127.

Cécile Joulin, *La Mort dans les œuvres oratoires de Bossuet*, PU de Saint-Etienne, 2002.

Jean Marigny, *Sang pour sang : le réveil des vampires*, Gallimard, 1993.

Jean-Pierre Vernant, *La mort héroïque chez les Grecs*, Pleins Feux, 2001.

## Piste n°10 – L'homme et le Beau

---

Alors qu'il n'était plus une préoccupation majeure de l'art au XXe siècle, le beau aujourd'hui investit de nouveaux champs. Design, mode, chirurgie esthétique... le beau est partout, le beau fascine, mais il ne se laisse pas facilement circonscrire, comme le souligne Diderot dans son article de l'Encyclopédie : « *Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un beau ; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est ?* » Commencement du terrible pour Rilke, bizarre selon Baudelaire, désespérant pour Valéry : le beau en tant qu'expérience sensible pose d'ores-et-déjà le problème de sa définition, dont rendent compte articles, préfaces, arts poétiques, dialogues philosophiques ou poèmes. Si, comme l'affirme Kant, « *est beau ce qui plaît universellement sans concept* », comment en effet juger du beau ? Aux XVIIe et XVIIIe siècles se multiplient les théories esthétiques et les débats qui tentent de fonder des règles, un modèle universel du beau et du jugement de goût – canons qui éclateront avec l'avènement de la subjectivité romantique. Le recours à l'histoire des arts trouve donc ici toute sa légitimité, que ce soit à travers l'étude des querelles et des textes fondateurs de la critique d'art, ou à travers celle des œuvres, qui serviront d'amorce idéale à la réflexion. De la *Joconde* à *L'Urinoir* de Duchamp ou aux poubelles d'Arman, la confrontation aux œuvres permettra d'interroger le beau et ses limites, et mettra en valeur l'historicité du concept même d'œuvre d'art.

### Du goût

Si tout le monde s'accorde sur la beauté de la *Joconde*, c'est sans doute moins vrai d'un portrait de Bacon. On pourra partir d'un scandale célèbre (les premiers vers d'*Hernani*, l'*Olympia* de Manet, qu'a défendue Zola) pour réfléchir à la relativité du beau et du bon goût. La remise en question d'un canon esthétique universel s'impose à partir des Lumières et triomphe à l'époque romantique. Au XVIIIe siècle, l'étude du « je ne sais quoi », ce sentiment que nous éprouvons face au beau mais dont nous ignorons la cause, donne naissance aux théories du goût. C'est, pour Voltaire, « *le sentiment des beautés et des défauts dans les arts* ». Mais qui sait faire preuve de goût, qui sait juger avec goût ?

**Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche – DGESCO – IGEN**

**La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVIe à nos jours**

**Page 40 sur 42**

<http://eduscol.education.fr/prog>

Très vite se manifeste une nostalgie d'un « bon », d'un « grand goût », dont témoigne la satire voltairienne du *Temple du goût*. Contre le « petit goût » des tableaux de genre, des paysages et des portraits, contre le rococo incarné dans les peintures galantes de Boucher raillé par Diderot, l'Académie royale elle-même en appelle à un « retour à l'antique et au grand goût » qui avait prédominé depuis la Renaissance, avec des sujets héroïques susceptibles d'exalter le courage et la vertu. Le Salon de 1765 bataille pour le retour des peintures historiques de grand format. On note également un « retour à la nature », avec des portraits, tableaux réalistes de paysage et de ruines qui réalisent l'idéal de la belle nature défendu encore par Diderot. Mais, du grand au « petit goût », le goût, parce qu'il requiert une diversité irréductible des jugements ou, dans le meilleur des cas, une normalisation des goûts, est rejeté. Il est discrédité au profit du grand, du beau. Qu'il s'agisse des peintures de Raphaël ou des pièces de Molière, Racine et Shakespeare que louent Baudelaire ou Stendhal dans leurs écrits théoriques, le XIXe siècle, dans sa quête d'idéal, élève les chefs d'œuvre classiques au rang de canons intemporels. Mais dans le même temps, les provocations, les innovations scandaleuses d'un Delacroix, d'un Courbet ou d'un Hugo réfutent toute beauté académique. En y adjoignant le laid et le sublime, le grotesque ou le fantastique, les romantiques en font éclater les limites. De fait, ils entérinent sa chute. Il faut ouvrir le spectre de l'émotion esthétique pour embrasser la vérité de la Nature qui n'est jamais une, mais complexe et ramifiée : « *Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille* » écrit Hugo dans la préface de *Cromwell*. « *Un soir* », confie le Rimbaud d'*Une Saison en enfer*, « *j'ai assis la beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée* » : pour le poète de la modernité, la beauté tombée de son piédestal peut être insultée, et mise en concurrence avec d'autres expériences sensibles.

### Le plaisir du beau

Par ailleurs, on pourra partir du diktat qu'exerce le beau aujourd'hui, dans l'Occident esthétisé, pour s'interroger sur ses raisons et ses enjeux. De beaux vers, une belle tragédie, un beau tableau – d'où vient le plaisir éprouvé dans l'expérience du beau ? « *Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable* » décrète Boileau dans son *Art poétique* fondé sur les principes des Anciens : si le beau nous attire, c'est parce qu'il a trait au vrai et au bien. Selon l'héritage platonicien du *Banquet*, l'amour du beau, à travers le désir des corps et des âmes, est inséparable de l'amour du vrai et du bien. Que l'on songe aux contes de Perrault, à la petite vérole qui défigure Madame de Merteuil ou aux personnages hugoliens, on pourra voir comment la littérature associe beauté et vertu, et souligner, sous l'impulsion romantique, leur divorce progressif. « *De l'enfer ou du Ciel, qu'importe ? ô Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu !* » : « L'hymne à la beauté » baudelairien est explicite, et le bien congédié au profit du seul plaisir. En condamnant toute vertu, mais aussi toute utilité du beau, Gautier, dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, va plus loin : pour le théoricien du Parnasse, seul l'agrément est indispensable, et le beau et l'art ne font qu'un. Cette soif d'une beauté affranchie de toute morale ressurgira chez les surréalistes, pour prendre, selon l'imprécation sensuelle de Breton, la couleur du désir : « la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas » (Breton, *L'Amour fou*, 1937).

### La critique et les Salons

Organisés tous les deux ans sous le patronage d'un État qui concentre tous les pouvoirs, les Salons deviennent, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, un rendez-vous incontournable de la création artistique. Avec eux émerge la critique d'art, à laquelle nombre d'écrivains – Stendhal, Gautier, Mirbeau, Laforgue, Maupassant, les Goncourt, Claudel, Bonnefoy pour ne citer qu'eux – sur les pas de Diderot s'essaieront. Le philosophe rédige ses comptes rendus sous forme de lettres à l'attention de son ami Grimm, qui les publie dans le cadre de sa *Correspondance littéraire*. Mais s'agit-il simplement de décrire méthodiquement les œuvres pour des lecteurs qui ne peuvent les voir, selon l'art horatien de *l'ut pictura poesis* ? Ou bien de faire œuvre de poète et de concurrencer l'image ? D'apporter un jugement subjectif, ou une critique arraisonnée à une théorie esthétique ? Etudier par exemple le rêve engendré par le tableau de Fragonard *Corésus et Callirhoé* dans le *Salon de 1765*, ou encore le récit construit à partir de *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze, révélera les procédés d'une écriture novatrice (indexée dans le cas de Diderot sur les réflexions qu'il conduit à propos du pathétique et du Drame bourgeois), qui s'appuie sur l'ekphrasis, la théâtralisation, le dialogisme, la correction...

Mais les *Salons* ne se contentent pas de refléter la transformation du goût au XVIIIe siècle ; ils initient déjà la pratique « *partiale, passionnée, politique* » de la critique, que revendiquera féroce Baudelaire. L'auteur du *Salon de 1845* s'en prend ainsi à la sculpture, jugée souvent « *ennuyeuse* », au paysage, « *genre inférieur [qui vire] au culte niais de la nature* », et surtout à la photographie, dont

s'emparent selon lui les peintres ratés. Il sera aussi celui qui, avant tout le monde, saura distinguer l'art de Daumier et la caricature. Contre la laideur vulgaire du réalisme, l'auteur du « Peintre de la vie moderne » exalte l'imagination et la modernité romantiques, comme « *l'expression la plus récente, la plus actuelle du Beau* ». Grâce au jeu des correspondances, l'imagination, pièce maîtresse de la théorie développée dans le *Salon de 1859*, peut appréhender et exprimer un monde parfait et transcendant.

Qu'il s'agisse de la critique artistique ou littéraire, on assiste *in fine* à la revendication de plus en plus affirmée d'un jugement subjectif, de critères relatifs au spectateur : « *l'esthétique n'est plus la science du beau, mais celle de l'appréciation esthétique, comme la sagesse populaire s'en doutait déjà [...] : Beauty is in the eye of the beholder* » (« la beauté est dans l'œil du spectateur ») (Antoine Compagnon, 1998).

### Quelques œuvres de référence

Charles Baudelaire, *L'Art romantique* (dont « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » ; « le peintre de la vie moderne » : en particulier le premier chapitre « Le beau, la mode et le bonheur ») ; *Curiosités esthétiques, Les Fleurs du Mal*, 1861.

Boileau, *Art poétique*, 1674.

Denis Diderot, *Traité du beau*, 1752 ; *Deux Lettres sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient, Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763* ; *Encyclopédie* : articles Beau, Composition.

Hugo, Préface de *Cromwell*, 1827 ; *William Shakespeare*, 1864.

Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823.

Voltaire, « Le temple du goût », 1733 ; *Encyclopédie* : article « Goût », 1757.

### Pour aller plus loin

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, chapitre « La valeur », Seuil, 1998.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790.

Jean Lacoste, Qu'est-ce que le beau ? *Les aventures de l'esthétique*, Bordas, 2003.

Stéphane Lojkine, *L'œil révolté*, Actes Sud, 2007 et <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsDecrireLimage.php>

Platon, *Le Banquet, L'Hippias majeur*.

Olivier Deshayes, *Diderot ou la naissance de la critique d'art* : [http://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article\\_pop.asp?no=24263&no\\_artiste=9691](http://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=24263&no_artiste=9691)