

Textes littéraires et enseignement du français

FLE-S-M

Marie Berchoud
Professeure des universités

Avec, pour la partie « Théâtre », Marc Souchon,
Professeur des universités

(3)

Conçu à l'origine pour le FLE, ce cours convient aussi désormais en FLM !

SOMMAIRE

Présentation

Le dialogue, le « je » en littérature : roman, théâtre, écrits intimes, textes autobiographiques

I - Théâtre et enseignement (*Marc Souchon*)

1. Les spécificités du théâtre
2. Apports et limites du théâtre en classe de langue
3. Des textes de théâtre, des pratiques du théâtre en classe de langue

II – Vers les textes (auto)biographiques

1. Définitions, évolutions et parentés
2. (Auto)biographie, roman, théâtre et écrits intimes : des textes, des auteurs
3. Rappels (fin) : les siècles littéraires (idées, théories, œuvres)

III - Le texte littéraire (auto)biographique en classe de langue

1. L'apprenant, le texte, l'énonciateur
2. Lecture, autobiographie et biographie en classe
3. Pratiques de l'écrit littéraire (auto)biographique en classe

Conclusion et perspectives

Annexes

Textes documentaires

PRÉSENTATION

Le dialogue, le « je » en littérature : théâtre, roman, écrits intimes, textes autobiographiques...

Nous avons vu à travers les fascicules précédents que le « je » en littérature existe depuis longtemps, en poésie :

« Quand reverrai-je, hélas ! de mon petit village

Fumer la cheminée,.... »

(Joachim du Bellay, *Les Regrets*, cf. fascicule 1)

Le poète s'épanche, et ce faisant, il exprime la condition humaine. Il s'agit donc d'un « je » sublimé en des sentiments et des émotions universels. En va-t-il de même dans la prose ? Lorsque Montaigne, précurseur dans l'autobiographie, entreprend de rédiger ses *Essais* (1560) il se prend lui-même comme spécimen de la condition humaine : il est, dit-il dans son adresse au lecteur, la « matière » de son livre et il s'y peint dans sa simplicité et sa vérité.

Le XVII^e siècle, au contraire, est peu ouvert sur les écrits autobiographiques - ou alors, il faut avoir quelque chose d'essentiel à dire, qui dépasse l'individualité : cf. *Les Pensées* de Pascal. Au XVIII^e siècle, Rousseau dans ses *Confessions* s'adresse au lecteur pour présenter et expliquer sa démarche, une « entreprise... qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur » (*Confessions*, 1782-1789). Et on note qu'il titre son projet sans déterminant (par exemple « mes », ou « les »), comme pour en donner l'ampleur, générale, unique. À la même époque, le roman, dont nous avons évoqué l'émergence en fascicule 2/4, se développe dans le sens de l'expression d'une subjectivité, en particulier par la pratique du roman par lettres : c'est, par exemple, de Rousseau encore, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761).

Du côté du théâtre, nous avons pu approcher l'évolution du théâtre, genre ancien, tout au long des rappels d'histoire littéraire (le dernier figure dans ce fascicule) : au Moyen-âge il est à vocation religieuse et aussi comique (c'est la veine de la farce) ; il commence à se jouer sur les parvis des églises, avant que des théâtres soient édifiés en nombre ce qui permettra la constitution d'un univers théâtral autonome ; au 17^e siècle, il met en scène des rois et des reines de l'Antiquité ou du monde oriental avec Racine, Corneille, cependant que Molière fait entrer la variété du monde de son temps sur scène ; et cette évolution ne se dément pas aux siècles suivants, bien au contraire.

Le théâtre fut d'abord l'expression indirecte et sublimée de sentiments et émotions personnels : le siècle classique fait coïncider ce qui est personnel avec les

généralités d'une « nature » humaine ; mais on a beaucoup dit que Molière avait exprimé ses tourments dans ses pièces. En fait, c'est surtout que cette expression présumée personnelle était moins distanciée que celle de ses deux célèbres contemporains ; et que les spectateurs peuvent reconnaître Molière (par exemple dans *Le Misanthrope*), ... tout comme ils peuvent se reconnaître. On voit cependant que l'irruption du monde social est liée à l'expression plus directe des émotions et sentiments d'un « je » qui peut aussi être un « nous », puisque le théâtre, comme le roman, est un art de l'universel singulier.

La correspondance privée se développe dans le même mouvement historique d'autonomisation de la personne – comme on l'a vu pour le lecteur et la lecture : à partir du XVII^e siècle, on prend l'habitude de raconter, d'analyser ses sentiments par écrit (du moins les gens lettrés) et cette tendance se développera aux XVIII^e et XIX^e siècles, à l'époque romantique. Les correspondances des écrivains, des artistes et de leurs proches sont aujourd'hui mises en ordre et publiées ; certaines sont des succès de librairie (voir par exemple les lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo).

Les artistes s'interrogent non seulement sur leurs sentiments mais aussi sur leur travail et leurs écrits intimes développent tout un champ réflexif qui ira rejoindre les sciences humaines, en plein essor depuis un siècle et demi. Tout se passe comme si, par le détour du regard sur l'intimité (de la vie et de la création), l'artiste rejoignait le savant. Ainsi, « l'esprit de finesse » et « l'esprit de géométrie » (Pascal), c'est-à-dire l'intuition et la rationalité, se rejoignent par le prisme du « moi »...

Les écrits intimes, réels ou fictifs, et leurs questionnements, sont donc entrés en force dans le territoire de la littérature en même temps que le monde devenait progressivement profane. C'est une évolution qui connaîtra un succès non démenti jusqu'à l'autofiction d'aujourd'hui. Et les technologies actuelles permettent en outre toutes sortes de développements de l'écriture du « moi », intime, avec le journal, ou intime et exposé aux autres avec le *blog*... mais jusqu'à un certain point et dans des formes qui tiennent compte de cette exposition en intégrant l'interactivité.

Ce succès s'accompagne d'un certain nombre de questions et de dangers pour la littérature : jusqu'où peut-elle se diluer dans les écrits ordinaires ? Il y a là une question touchant à la valeur esthétique et aussi à la valeur sociale et symbolique attribuée à la littérature.

Nous laisserons mûrir ce questionnement, et nous nous pencherons d'abord sur les possibilités ouvertes par les littératures intimes et autobiographiques dans la classe : lecture, mais aussi écriture. Puis nous aborderons le théâtre en classe de langue.

Ce fascicule présente le domaine des écritures du « je » ainsi que la place du théâtre.

I - THÉÂTRE ET ENSEIGNEMENT

(Marc Souchon)

Le théâtre est un genre littéraire très ancien. C'est aussi, comme le conte et la poésie, un genre transculturel, à l'intérieur duquel des singularités (mais aussi des parentés) peuvent se déployer. A tous ces titres, il peut intéresser l'enseignant de français langue étrangère, et l'enseignant de langue vivante en général. Mais il va de soi que ces quelques pages ne sont qu'une modeste introduction à ce genre, dans le but d'en montrer l'intérêt en classe de langue, en même temps qu'on rappelle quelques connaissances de base.

On notera que, comme tout genre, le texte théâtral peut contenir des séquences variées, de récit, de dialogue, de monologue. Il peut être ou non versifié (les pièces classiques sont en vers). On peut le définir pourtant dans des spécificités fortes.

1.1. LES SPECIFICITES DU THEATRE

Pour l'essentiel...

Le théâtre est d'abord caractérisé par la *double énonciation* : dans le dialogue théâtral, ce qui est dit s'adresse à un autre personnage, et aussi au public. Il y a cependant des exceptions : parfois un des acteurs jouant tel ou tel personnage, s'adresse directement au public, c'est un *aparté*.

Ensuite, une pièce de théâtre est à la fois *texte écrit* et *représentation*, et chacune de ces représentations est unique (même si, aujourd'hui, on peut filmer une pièce de théâtre), comme est unique la communion des spectateurs et des acteurs jouant les personnages engagés dans une histoire. Cette représentation peut inclure des chants et des danses (voir les Grecs antiques, ou Molière, ou, plus près de nous la comédie musicale). Le texte écrit comporte, en plus des dialogues et monologues (parfois), des *didascalies*, qui sont des indications destinées au metteur en scène, aux acteurs et aux lecteurs. Elles peuvent porter sur le décor, le jeu des acteurs, leurs déplacements, le ton de la voix à employer.

Le théâtre met en scène, donne vie à une histoire engageant une ou plusieurs personnages, avec une intrigue, des péripéties et un dénouement. Par écrit, on reconnaît la mise en page d'une pièce de théâtre : chaque réplique est précédée du nom du personnage qui parle.

Qui parle ? Des « je », qui sont des personnages et aussi des acteurs. Et parfois un ou des commentateurs, notamment dans le théâtre antique (avec le chœur et son chef, le coryphée). Il faut en outre, à partir du XX^e siècle, mentionner le metteur en scène, qui prend un rôle véritablement créatif ou re-créatif.

Précisons un peu : le personnage de théâtre répond à un nom, parfois porteur de sens et d'image (par ex. Estragon, l'un des clochards dans *En attendant Godot*, de Samuel Beckett), ou parfois seulement à une lettre de l'alphabet qui le distingue d'autrui (par ex. dans *Le Silence*, de Nathalie Sarraute, le personnage silencieux est désigné seulement une initiale, et dans *Pour un oui pour un non*, du même auteur,

les personnages sont H1 et H2). Ce personnage a en principe une psychologie, un caractère, on peut le classer dans une typologie humaine, il parle, il se meut, il agit, il réagit, il répond, et parfois il se tait.

Ce personnage est joué par un acteur qui l'habite et parfois qu'il habite ; et on observe que le jeu des acteurs a varié au cours des siècles et au gré des courants littéraires. Ainsi, on ne supporte plus guère aujourd'hui les déclamations pompeuses qui ont fait la gloire d'acteurs des siècles derniers et le jeu d'acteurs s'est beaucoup intériorisés (on met à part sur ce point dans la comédie), sous l'influence conjuguée du cinéma et de l'évolution des mœurs, des goûts, de la bienséance (pour prendre un terme du XVII^e siècle)...et aussi de la technique. C'est en effet à partir de l'invention de l'électricité, qui a permis l'éclairage de la scène (donc qui désormais la délimite, la fait varier, passer du gros plan au plan d'ensemble), que les acteurs n'ont plus besoin de forcer le geste, la voix, parce qu'ils sont désormais autant vus qu'entendus. De plus, la télévision et le cinéma ont transformé les habitudes du public, qui est désormais sensible aux détails, aux aspects intériorisés du jeu.

Le déroulement d'une pièce de théâtre est généralement semblable à la résolution d'un problème (parfois insoluble...c'est le tragique). La première scène, ou scène d'exposition, présente le problème et les personnages à travers lesquels il se noue ; sera-t-il résolu et comment ? C'est tout l'argument de la pièce, qui progresse à travers des quiproquos et des rebondissements, des « coups de théâtre » (cette expression désignant un événement qu'on n'attendait pas appartient aussi au français courant). La pièce se clôt en un dénouement, gai, tragique, heureux ou malheureux.

→ Une idée d'exploitation pédagogique autour du théâtre : les mots du théâtre

- *Personne* et *personnage* ont la même origine étymologique, le latin *persona*, « masque de théâtre ». De là vient la polysémie du mot « *personne* » en français :

Il *n'y a personne*, la maison est vide ; que *personne ne bouge* ;

(ne... *personne* ; *personne*... ne) ;

Le bébé est une *personne*.

(nom commun féminin – Cette phrase est le titre d'un ouvrage célèbre).

Cette proximité renvoie à une constante des comportements humains (« être ou ne pas être » dirait Hamlet !) puisqu'elle a été exploitée déjà dans l'*Odyssée* d'Homère, au chant 9 : Ulysse de retour chez lui après son périple n'est pas reconnu par les siens et il dit alors « Mon nom est *Personne* » lui répond-il ; et bien plus tard, la même phrase a inspiré le célèbre western américain de Valerii portant ce titre...

Le personnage de théâtre voisine donc curieusement avec la *personne* et *personne*, quelque part entre être et non être. Et la personnalité, alors ? Est-elle un ensemble de caractéristiques stables, ou un masque à usage social ?

- De même, le mot « scène » est largement employé en français, bien plus largement que dans son univers d'origine. On peut faire relever tous ses emplois possibles :

la scène du théâtre, et aussi...

mettre en scène (une pièce ; mais aussi un événement de la vie sociale ou personnelle)

occuper le devant de la scène (= être une vedette, une star)

faire une scène à (= se disputer violemment avec quelqu'un)

quitter la scène (= se retirer)

la scène politique (= l'ensemble du monde politique national ou supranational)

la scène internationale (= le monde où se déroulent les relations internationales)

Et les dérivés...

Le scénario : document écrit décrivant scène par scène ce qui sera tourné (film) ;

Scénariser : mettre sous forme de scénario ;

Un scénariste : un spécialiste de l'écriture de scénarios ;

La scénographie : organisation de la scène d'un théâtre pour telle ou telle pièce.

Enfin, le lexique spécialisé du théâtre peut être introduit dans le cas où une représentation théâtrale est envisagée avec la classe :

Les didascalies ;

Une tirade (longue réplique, souvent constituée d'un récit rétrospectif) ;

Un aparté ;

Un monologue (un personnage seul sur scène le prononce) ;

L'adresse au public (qui consiste à interpeller directement les spectateurs)

La scène d'exposition (1^{ère} scène = situation initiale dans le récit)

Le dénouement (la fin de la pièce, quand le problème est dénoué, résolu)

Le dilemme (tragique, un héros est confronté à deux possibilités néfastes pour lui).

Perspectives : au-delà des mots, peut s'engager un dialogue avec la classe sur

les pratiques, pratiques théâtrales selon les pays, pratiques de consommation culturelle (télévision, cinéma...), pratiques de classe enfin, puisque la classe est aussi un théâtre dans lequel chacun agit, s'exprime, réagit, fait des essais, prend des risques sous le regard des autres.

Tragédie et comédie : un peu d'histoire

Ce sont les deux manifestations les plus anciennes du genre théâtral en Occident. Dans l'antiquité grecque (à partir du VI^e siècle avant notre ère), la tragédie fait partie des genres nobles, et le terme « tragédie » dérive en grec d'un mot évoquant le sacrifice rituel d'un animal. Les représentations théâtrales de tragédies ont donc une fonction sociale et morale destinées à assurer la cohésion du groupe social en représentant les peurs, les drames afin de pouvoir les surmonter sans se laisser détruire. Cela sera théorisé plus tard sous le terme *catharsis*, « purification », « purgation » (des passions et douleurs). Eschyle, Sophocle et Euripide sont les trois grands noms de la tragédie grecque. De Sophocle on connaît par exemple *Antigone*, qui a inspiré des générations d'hommes de théâtre jusqu'à nos jours.

La comédie se voulait divertissante et satirique, voire contestataire : par exemple, dans *Les Nuées*, Aristophane se moque des intellectuels qui vivent dans les nuages et ne connaissent rien de la réalité. La morale n'est pas absente de leur propos, comme ce sera le cas chez les Latins ensuite. Le comique né à cette époque a traversé les siècles et, en particulier, il a créé des types humains qui peuplent encore notre imaginaire, comme l'avare, le vieillard amoureux, le jeune homme pauvre...

Dans ce théâtre total, les dialogues, monologues, apartés et commentaires du chœur étaient enrichis de chants et de danses costumés dont nous n'avons plus aujourd'hui qu'une faible idée.

Les dimensions impressionnantes des vestiges de théâtres grecs nous montrent à quel point cet art était un art social. Tout théâtre était divisé en espaces distincts : la scène (*proskénion*) réservée au jeu et à la parole des acteurs / l'*orchestra* qui l'entourait, réservé aux danses et chants du chœur, avec un chef de chœur, le coryphée. Le chœur commente l'action, se lamente, se réjouit, proteste...et le coryphée peut même intervenir en posant des questions au(x) personnage(s). On pourrait dire que ces commentateurs actifs sont la voix du bon sens, de l'équilibre, de la sagesse populaire. On notera que les acteurs portaient des masques, et qu'ils pouvaient donc jouer aussi bien les personnages masculins que féminins.

Évolutions...

Les thèmes et les types de personnages que nous connaissons actuellement sont, pour la plupart, nés dans l'Antiquité. S'ils ont traversé les siècles c'est qu'ils ont été sans cesse repris par les auteurs successifs, avec, en Italie la *commedia dell'arte*¹, et que le siècle classique (XVII^e siècle) leur assuré l'entrée dans la modernité : qu'on

¹ Dans la *commedia dell'arte* (XVI^e siècle), les acteurs portent des masques et improvisent devant le public sur la base d'une trame écrite et de quelques personnages caricaturaux : Arlequin, Pantalon, Polichinelle...

songe à l'Avare de Molière, ou aux Précieuses ridicules, par exemple.

Ce siècle classique a repris les grands thèmes et types antiques de la tragédie, passés à l'arrière-plan durant un large millénaire très chrétien, tout en reprenant la tradition comique qui, elle, avait traversé les siècles sans encombres puisqu'elle ne mettait pas en péril l'image de l'homme et ne questionnait pas son destin. La tradition du chœur est passée à l'arrière-plan, mais les monologues des pièces classiques, quand ils sont le fait d'un serviteur ou d'un messager, ont sans doute une fonction analogue. Quant aux chants et aux danses, on sait que Molière les avait inclus dans ses pièces et que cet ensemble avait beaucoup de succès.

Ce qui peut être considéré comme nouveau (depuis le XVII^e siècle), c'est d'abord la complexification croissante des personnages féminins : des Précieuses ridicules aux personnages subtils de Marivaux et Beaumarchais jusqu'à Samuel Beckett, l'éventail s'est considérablement élargi.

Sous l'impulsion de Molière, encore, un duo s'installe ou plutôt se réinstalle (car l'Antiquité l'a connu), le valet et son maître² : on le retrouve chez Molière (avec sa reprise d'*Amphytrion*, ou dans *Les Fourberies de Scapin*), chez Marivaux, chez Beaumarchais, chez Diderot.

En outre, et depuis le XIX^e siècle, on peut noter l'arrivée d'un personnage nouveau, l'errant, le clochard, le marginal, installé en porteur d'une voix collective enfouie, par exemple chez Samuel Beckett, mais aussi chez Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce...

Enfin, dernier point, le théâtre met en scène la pédagogie et parfois, se veut pédagogique : voir par exemple *Les Diablogues* de Roland Dubillard, les *Exercices de style* de Raymond Queneau, ou encore, d'Eugène Ionesco, *La leçon*.

1.2. APPORTS ET LIMITES DU THEATRE EN CLASSE DE LANGUE

Que la classe soit aussi un théâtre, les enseignants le savent bien : ils font souvent les acteurs ! Et il peut être productif de travailler sur ce thème avec les apprenants. Mais, direz-vous, c'est réduire le texte littéraire à un outil de classe. Et pourquoi pas ? Il n'est jamais trop tôt pour présenter de bons textes et on ne doit pas les réserver à l'élite reposée qui sort le soir, mais les dépoussiérer sans cesse et les offrir à qui sait entendre.

Le passage le plus court vers les apprenants est constitué des textes qui parlent d'eux-mêmes : situations d'apprentissage, mais aussi dilemmes existentiels, bouleversements familiaux et amoureux (parce que *Le Cid* peut se produire n'importe où, hier, aujourd'hui). Et au-delà, les procédés théâtraux peuvent être une aide à l'apprentissage, tant pour la mémorisation, que pour les liens transculturels mis ainsi en évidence dans le mode d'expression des émotions, du tragique, du rire et du sourire.

² C'est aussi le cas en littérature : Don Quichotte et Sancho Pança (Cervantes.), puis Jacques le fataliste et son maître (Diderot.), etc.

Les textes mettant en scène des situations d'enseignement et d'apprentissage

Il peut s'agir de textes à lire, puis à jouer, ou de textes à écrire puis jouer.

Prenons par exemple un extrait de *La leçon*, d'Eugène Ionesco. Le texte est loufoque : le professeur veut faire comprendre un peu d'arithmétique à une élève, lors d'un cours particulier ; mais il s'y prend de telle façon que le langage brouille les pistes au lieu de permettre la compréhension. Pourtant, au départ, il s'agit de comprendre que 3 est inférieur à 4.

Mais comment se produisent les erreurs ? Quelles opérations sont en jeu ? Que penser du comportement du professeur avec l'élève et de l'élève avec le professeur ? Et après, comment va-t-on jouer cette scène ? Voilà les questions qui peuvent venir à la conscience de tous et susciter des paroles et une motivation pour dire, mettre en scène, jouer.

Le Professeur – Tenez. Voici trois allumettes. En voici encore une, ça fait quatre. Regardez bien, vous en avez quatre, j'en retire une, combien vous en reste-t-il ?

On ne voit pas les allumettes, ni aucun des objets, d'ailleurs, dont il est question ; le Professeur se lèvera de table, écrira sur un tableau inexistant avec une craie inexistante, etc.

L'élève – Cinq. Si trois et un font quatre, quatre et un font cinq.

Le Professeur – Ce n'est pas ça. Ce n'est pas ça du tout. Vous avez toujours tendance à additionner. Mais il faut aussi soustraire. Il ne faut pas uniquement intégrer. Il faut aussi désintégrer. C'est ça la vie. C'est ça la philosophie. C'est ça la science. C'est ça le progrès, la civilisation.

L'élève – Oui, monsieur.

Le Professeur – Revenons à nos allumettes. J'en ai donc quatre. Vous voyez, elles sont bien quatre. J'en retire une, il n'en reste plus que...

L'élève – Je ne sais pas, monsieur.

Le Professeur – Voyons, réfléchissez. Ce n'est pas facile, je l'admets. Pourtant vous êtes assez cultivée pour pouvoir faire l'effort intellectuel demandé et parvenir à comprendre. Alors ?

L'élève – Je n'y arrive pas, monsieur. Je ne sais pas, monsieur.

Le Professeur – Prenons des exemples plus simples. Si vous aviez eu deux nez, et je vous en aurais arraché un... combien vous en resterait-il maintenant ?

L'élève – Aucun.

Le Professeur – Comment, aucun ?

L'élève – Oui, c'est justement parce que vous n'en avez arraché aucun, que j'en ai maintenant. Si vous l'aviez arraché, je ne l'aurais plus. »

Eugène Ionesco, *La leçon*, éditions Gallimard, Paris, 1951

Les procédés du théâtre comme aides à l'apprentissage

Les procédés du théâtre peuvent être une aide à l'apprentissage pour plusieurs raisons :

- comiques ou tragiques, ils grossissent les effets, les gestes, les expressions langagières, donc favorisent la mémorisation par le jeu conjugué du geste et du langage et par le grossissement effectué ;

- ils permettent de se représenter des situations sociales et scolaires, de se mettre en scène, avec autrui, donc de dédramatiser, en prenant de la distance ;

- par le jeu, ils laissent les élèves exprimer ce qu'ils sont, ce qu'ils sentent, et, dans la peau, les mots d'un autre, de se laisser être dans une autre identité, française, en français, c'est possible, non dangereux, car réversible.

Les procédés du comique

Le comique de mots est lié à la déformation du langage, ou à la parenté sonore des mots, aux jeux de mots, aux répétitions, et ces procédés sont l'occasion de jouer avec le langage en classe.

Le comique de gestes est lié à un geste sans cesse repris. Par exemple, les coups de bâton que reçoit Guignol.

Le comique de caractère exagère les traits de caractère d'un personnage pour faire rire à ses dépens.

Le comique de situation naît du décalage entre ce que savent les spectateurs et ce que savent les personnages : nous, spectateurs, savons que le maître est déguisé en valet et le valet en maître, la maîtresse en soubrette et celle-ci en maîtresse dans *Le jeu de l'amour et de hasard* (Marivaux), mais chacun des personnages ignore qui est véritablement son interlocuteur et c'est ce qui nourrit la progression de l'intrigue.

Ces différents procédés sont généralement utilisés de façon conjointe. Ainsi, l'avare de Molière s'en va répétant « Ma cassette, où est ma cassette ? » quoi qu'il puisse se passer. De même, Sganarelle, le valet de Don Juan, répète « mes gages, mes

gages » dans les scènes de dénouement de la pièce (cf. ci-dessous) alors que Don Juan va périr... et qu'il ne pourra pas lui payer ce qu'il lui doit pour ses services.

Les procédés du tragique

Ils sont proches de ceux de la poésie (cf. fascicule 1). Il s'agit d'exprimer la douleur, la révolte contre un destin terrible ou scandaleux. On retrouve ainsi l'insistance, les répétitions et les images.

Le lexique est celui du pathétique, de l'injustice, du malheur, du destin. Comme ce sont des termes qui ne sont guère employés dans les situations quotidiennes, alors même que le sentiment de malheur ou d'injustice peut être vécu par chacun, leur apprentissage est utile et intéressant.

L'interrogation, l'exclamation trouvent là des terrains privilégiés... et le professeur soucieux de grammaire³ aussi ; mais ce professeur n'oubliera pas de laisser la place aux résonances émotionnelles en chacun – les uns ont vécu des guerres, les autres l'exil, la perte – et ces résonances seront acceptables via la pureté de la langue :

« Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle,
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert, échauffant le carnage ;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ; »

Racine, *Andromaque*, 1667

L'interpellation, l'invocation s'adjoignent aux procédés abordés ci-dessus. On retrouve interpellation et invocation en poésie :

«-Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,

³ Il est sûr que, dans l'extrait d'*Andromaque* cité ci-après, on peut travailler sur la différence entre participe présent et adjectif (invariable / variable – du moins à notre époque), sur les accords dans le cas des inversions, sur la conjugaison à l'impératif, y compris pour les verbes pronominaux...

Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,

De ta jeunesse ? »

Paul Verlaine, *Sagesse*, 1873.

« Ah ! cruel, tu m'as trop entendue. »

Racine, *Phèdre*, 1677.

Les procédés du théâtre aujourd'hui

A partir du XIX^e siècle, le théâtre joue de multiples registres, qui vont du grotesque, du « mélange des genres » (prôné par Victor Hugo dans La Préface d'*Hernani*), à l'absurde, et à la complicité croissante avec le spectateur. Un certain nombre de procédés employés sont à noter, car ils servent aussi dans la conversation en général et dans l'argumentation, d'où l'intérêt dans une classe de français.

On a noté déjà le recours à l'absurde autour de situations simples que l'auteur détourne (cf. l'extrait d'Eugène Ionesco, ci-dessus). Il y a aussi les phrases non terminées, les silences, comme pour montrer les insuffisances du langage seulement verbal (ce qui est impensable dans le classicisme) :

« H1 – Ah tu vois, j'ai donc raison...

H2 – Que veux-tu... Je t'aime tout autant, tu sais... ne crois pas ça... mais c'est plus fort que moi...

H1 – Qu'est-ce qui est plus fort ? Pourquoi ne veux-tu pas le dire ? Il y a donc eu quelque chose ?

H2 – Non... vraiment... Rien qu'on puisse dire... »

Nathalie Sarraute, *Pour un oui pour un non*, 1982

1.3. DES TEXTES DE THEATRE, DES PRATIQUES DU THEATRE EN CLASSE DE

LANGUE

Une perspective pédagogique : les positions d'énonciation, les rôles

Cette invention du chœur et ses fonctions peuvent être reprises en classe de langue, ce qui permet de faire participer un plus grand nombre d'apprenants, en ajoutant une dimension de reformulation, de commentaire, de langage sur l'action en cours et aussi d'analyse qui peut être fort instructive.

Par exemple,

Pour analyser les différents participants à la scène, leur fonction dans l'échange, et les caractéristiques de ce théâtre...

Voici un extrait d'*Electre* (de Sophocle, 496-406) à partir duquel on peut repérer les positions et rôles de chaque énonciateur. Les personnages sont : Electre et son frère Oreste, leur mère, Clytemnestre et son amant Egisthe, leur père, Agamemnon (parti à la guerre de Troie). Après une série de meurtres familiaux - celui de sa sœur, Iphigénie, sacrifiée par son père, lui-même tué ensuite par sa mère et son amant), Electre a convaincu son frère de tuer leur mère...

Electre – Ô mes chères amies, nos hommes vont avoir achevé leur ouvrage. Restez muettes.

Le Coryphée – Mais comment vont les choses ? Que font-ils pour l'instant ?

Electre – Elle pare l'urne* pour les funérailles. Les deux autres sont à ses côtés.

Le Coryphée – Et toi, pourquoi es-tu soudainement sortie ?

Electre – Pour veiller à ce qu'Egisthe ne nous surprenne pas à son tour en rentrant.

*Clytemnestre (à l'intérieur**)* : Ah ! maison vide d'amis et toute pleine de tueurs !...

Electre - On crie là-dedans, mes amies, n'entendez-vous pas ?

*Vif***

Le Chœur – Malheureuse, j'entends des cris que je ne voudrais pas entendre et qui me donnent le frisson.

* l'urne funéraire pour son époux Agamemnon.

** exemples de didascalie.

Les types de personnages, leur comportement, leurs actions

Il est possible de commenter l'action mais aussi le comportement des personnages et leurs paroles : on travaillera alors sur les qualificatifs, adjectifs ou périphrases permettant de peindre quelqu'un ; puis sur le type de personnage évoqué et sa présence éventuelle dans d'autres cultures (cf. ci-dessous, Scapin de Molière... et Djeha dans la culture arabo-musulmanes)

Et on pourra aussi s'interroger sur un terme, par exemple, ci-dessous, le mot « fourberie », les actes qu'il peut recouvrir et ceux qui sont trop bénins ou trop graves pour en faire partie, et les traductions possibles dans d'autres langues.

Voici ce que Scapin dit de lui dans *Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène 5 :

« A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à quoi le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies, et je puis dire sans vanité qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. »

Et voici un extrait de *Don Juan* (Molière), qui met en scène le valet, Sganarelle et son maître, Don Juan, alors que celui-ci, par orgueil et refus de condamner sa vie dissolue, va tout perdre (y compris la vie) face à la statue de pierre du Commandeur. On pourra notamment comparer les deux valets, Scapin et Sganarelle, dans les scènes 5 et 6 du dernier acte :

« *Sganarelle* – Ah Monsieur, rendez-vous à tant de preuves, et jetez-vous vite dans le repentir.

Don Juan – Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir. Allons, suis-moi.

(Scène 6)

La statue – Arrêtez, Don Juan : vous m'avez hier donné votre parole de venir manger avec moi.

Don Juan – Oui. Où faut-il aller ?

La statue – Donnez-moi la main.

Don Juan – La voilà.

La statue – Don Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre.

Dom Juan – Ô Ciel ! Que sens-je ? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient...

Sganarelle – Ah ! mes gages, mes gages ! Voilà par sa mort un chacun satisfait : Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n'y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages ! »

Une approche des rôles sociaux à travers le théâtre

Le théâtre ne parle pas seulement des malheurs ou bonheurs individuels, il parle de nous tous, et cela au fil de l'histoire. Et on peut aussi analyser les types humains (le valet, l'avare...) en termes historiques et sociaux. Voici un exemple actuel, d'une servante, Hilda, dans la pièce de ce titre (*Hilda*, Marie N'Diaye, 1999) ; il se trouve que Hilda refuse de sympathiser avec sa patronne, Mme Lemarchand, et se borne à faire son travail, sans parler, sans manifester d'émotion :

Mme Lemarchand – Hilda refuse systématiquement ce que je lui offre. Franck ! Connaissez-vous beaucoup de patronnes qui aient comme moi le désir sincère, généreux, gratuit, de prendre un petit café en compagnie de leur servante, toutes les deux assises à la table de la cuisine ou bien debout, Franck, un coin de fesse au comptoir de mon bar américain, et ainsi conversant et riant comme deux amies ? Il me faut, Franck, de ces conversations de femmes qui rapprochent les esprits et unissent subtilement, quelle qu'en soit la légèreté. Je veux qu'Hilda soit mon égale. Je veux déjeuner avec Hilda et bavarder avec Hilda entre deux tâches ménagères. Enfin, Franck, comprenez-vous qu'Hilda ne veuille être qu'une domestique ? [...]

Voici un autre exemple, extrait de *On ne badine pas avec l'amour*, d'Alfred de Musset, 1834, dans lequel la jeunesse s'exprime pour se libérer des carcans sociaux et moraux – mais selon un rythme inégal...

Dans cette pièce, le jeune Perdican, amoureux de Camille, ne peut lui faire quitter le couvent, tant les moniales lui ont présenté une image horrible de la vie sur terre, et de l'amour. Il s'épanche ainsi :

« - Adieu Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te fera de ces récits hideux qui t'ont empoisonnée, réponds ce que je vais te dire : Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et

dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui » (*Il sort*)

Pour conclure (et continuer)...

Le théâtre en classe permet d'expérimenter le « je » et le dialogue à travers des œuvres et des personnages de fiction, voire avec le support de masques, ce qui permet de débrider la parole orale et parfois l'écriture de sketches, de petites pièces. Nous allons aborder maintenant les textes biographiques et autobiographiques, qui sont d'autres voies vers l'expression.

→ Eléments de bibliographie

HERIL, Alain, MEGRIER, Dominique, *Techniques théâtrales pour la formation d'adultes*, éditions Retz, Paris, 1999.

HINGLAIS, Sylvaine, *Enseigner le français par des activités d'expression et de communication*, éditions Retz, Paris, 2001.

HINGLAIS, Sylvaine, *Pièces et dialogues pour enseigner la grammaire française*, éditions Retz, Paris, 2001.

HINGLAIS, Sylvaine, LIBERMAN Myrtha, *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, éditions Retz, Paris, 1999.

MORRISSON, Catherine, *35 exercices d'initiation au théâtre*, Actes sud junior, Paris, 2000.

MORRISSON, Catherine, *40 exercices d'improvisation théâtrale*, Actes sud junior, Paris, 2000.

PAGE, Christiane, *Eduquer par le jeu dramatique*, ESF, Paris, 2001.

RINGAERT, Jean-Pierre, *Le jeu dramatique en milieu scolaire*, éditions de Boeck / Université, Bruxelles, 1996.

RINGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, éditions Dunod, Paris, 1993.

Et, pour trouver des textes de théâtre, consulter le site www.francparler.org

II – VERS LES TEXTES (AUTO)BIOGRAPHIQUES

2. 1. DÉFINITIONS, ÉVOLUTIONS ET PARENTÉS

Le roman est apparu au Moyen-Age mais le récit est bien plus ancien et universel. Le texte autobiographique, lui non plus, ne date pas d'aujourd'hui : on peut citer, dans la littérature mondiale, les *Confessions* d'Augustin (Saint Augustin, évêque chrétien), écrites en latin, au V^e siècle de notre ère. On comprend donc que raconter des histoires, tout comme se raconter fait partie de l'humain.

Alors, ce qu'il faut considérer, c'est la plus ou moins grande place de l'acte de « se raconter » dans l'univers social et dans l'univers littéraire ; et aussi se demander quels sont les liens entre cette parole solitaire qui se dit, et le dialogue inscrit dans un univers singulier d'une pièce de théâtre.

On constate depuis le XVIII^e siècle, l'expansion du geste autobiographique, sans doute en phase avec le développement de l'individualisme. Cependant que, dans d'autres pays, comme la Chine, les écrivains découvrent « l'écriture du moi » après d'autres, en Afrique et au Maghreb.

Il faut aussi considérer les relations entretenues entre récit, roman, théâtre et textes autobiographiques ainsi que biographiques : tous semblent en effet dialoguer, se mêler, s'éprouver, chacun défiant les limites de l'autre. Il nous faut donc, d'abord, revenir sur les définitions de chacun d'eux.

L'autobiographie est « un récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », dit Philippe Lejeune, aujourd'hui reconnu comme l'un des premiers spécialistes de l'autobiographie depuis son premier livre, *L'Autobiographie en France*.

L'autobiographie a plusieurs caractéristiques : d'abord le « je » renvoie à la fois à l'auteur et au narrateur ainsi qu'au protagoniste, qui est « personnage » principal ; il s'agit en général d'un récit rétrospectif, c'est de l'après-coup ; et ce récit s'inscrit dans le temps de la réflexion, non seulement sur « qui suis-je » mais sur « comment le suis-je devenu » ; et enfin, l'autobiographie, est en général écrite en prose.

On remarque aussi dans l'autobiographie un certain rapport au lecteur : celui-ci est pris à témoin, et invité à croire sur parole ce que l'auteur va raconter de lui. Montaigne, Rousseau ont fait ainsi. On notera que Rabelais aussi s'est adressé au lecteur... mais pas pour le sommer de le croire. En tout cas, ce mouvement d'adresse au lecteur a été repéré par Philippe Lejeune, qui le nomme « le pacte autobiographique », dans l'ouvrage du même nom, paru au Seuil en 1975, en l'opposant au « pacte romanesque ». Le « pacte autobiographique » est visible par les marques qu'en laisse l'auteur pour le lecteur :

un titre explicite ;

et / ou un avant-texte dans lequel l'auteur précise ses relations avec le « je » narrateur.

Il peut cependant y avoir un pacte de niveau zéro lorsque le lecteur constate ce qui vient d'être exposé, mais que l'auteur-narrateur n'en dit rien. Voir par exemple *Les Mots* de Jean-Paul Sartre (1964), qui est le récit de sa vie : il faut lire seize pages avant de découvrir que le « je » est Sartre lui-même (comme si c'était évident, que sous le titre *Les Mots*, il ne pouvait parler que de lui !)

Inversement, le pacte romanesque se caractérise selon Lejeune par :

l'attestation de la non-identité entre auteur et personnage ;

l'attestation de fictivité (par exemple avec la mention « roman » sous le titre).

Mais l'auteur constate que le roman a la faculté d'imiter l'autobiographie et qu'au XVIII^e siècle, il s'est même développé ainsi. Cette imitation ne va pas toutefois jusqu'au nom de l'auteur : les auteurs tiennent à leur nom !

On peut dire également qu'il y a des cas-limites : par exemple *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, qui se présente comme roman, mais où le narrateur, rarement cité se prénomme aussi (un de ses prénoms, d'où l'ambiguïté) Marcel.

La biographie, elle, est le récit de la vie d'un autre : elle peut être élogieuse, ou se vouloir plus scientifique : voir par exemple la biographie de Michel Foucault par Didier Eribon, ou celle de Marguerite Yourcenar par Josyane Savigneau, pour ne parler que de textes récents.

Dans les mémoires, qui sont le fait de personnages connus ayant marqué l'Histoire (du moins pour les mémoires qui nous sont parvenues), nous trouvons, en plus, ces événements historiques : *La Guerre des Gaules*, de Jules César peut être considérée comme un tel texte, mais, effet d'époque ou de mégalomanie, César parle de lui à la 3^e personne ; plus près de nous, il y a les *Anti-Mémoires* d'André Malraux (1967), qui fut à la fois écrivain et homme politique, ou *Les Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle (1954).

Faisons attention à l'usage de ce terme « mémoires » : par exemple dans les *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand au XIX^e siècle, ou, au XX^e, les *Mémoires intérieurs* de Mauriac, nous avons plutôt affaire à de l'autobiographie ; de même avec les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, de Simone de Beauvoir (1958). A l'inverse, dans la seconde partie du XIX^e siècle, la Comtesse de Ségur (née Rostopchine) écrit pour les enfants *Les Mémoires d'un âne* ... qui ne sont pas du tout des mémoires, mais simplement un récit !

L'autobiographie n'est pas forcément synonyme d'écrit intime. On le voit par exemple en faisant la comparaison entre les *Confessions* d'Augustin et *Les Confessions* de Rousseau : seul le second aborde vraiment l'intime, c'est-à-dire ce qui n'appartient pas à la sphère sociale. Chez le premier, on le découvre en creux : quelques lignes consacrées à son amour de jeunesse (lire sur ce sujet le très beau roman de Claude Pujade-Renaud, *Dans l'ombre et la lumière*, 2013, Actes sud).

Au nombre des écrits intimes, il faut compter avec les correspondances d'écrivains (Victor Hugo, Flaubert, Zola, etc.), en principe non faites pour être publiées (mais : madame de Sévigné), de même pour les journaux intimes ou les écrits intimes en général (voir Stendhal ou Paul Valéry). Encore que ce ne soit pas toujours le cas... On pense ici au *Journal* de Jules Renard, à celui de Julien Green. Et les lettres peuvent servir à composer des romans...

Les lettres

Revenons un moment sur les caractéristiques de l'écrit épistolaire : dans une lettre, un émetteur s'adresse à un destinataire dans un texte écrit, depuis un lieu

signalé, à la première personne, en daté et signé (en principe - mais sur ce point, voir les contraintes d'internet et les variations culturelles). Elle s'adresse au destinataire sur le mode du « 'tu » ou du « vous », s'ouvre par une adresse, ou formule d'appel (*Monsieur, Cher...*), et se clôt sur une formule de politesse ou des souhaits variés. Généralement, elle s'inscrit dans une relation plus longue et également présente, d'où des références communes à des situations, des souvenirs, des lectures, ou d'autres lettres.

Dans le roman, l'utilisation des lettres donne à entendre la « polyphonie des voix » (Mikhail Bakhtine) dont le lecteur est seul à connaître tous les secrets.

Actuellement, un mouvement se développe en direction de la publication de correspondances authentiques de gens ordinaires : voir la collection « Paroles de... » soutenue par la radio France-Inter ; ou encore la collection « Archives privées » chez Actes sud (par exemple, *Léon La France* - lettres d'un soldat engagé dans les guerres coloniales).

On a là un mouvement de réappropriation de la mémoire (collective et individuelle) et l'acte d'écrire, et d'écrire des textes à ambition littéraire, n'est plus réservé à une élite de naissance ou de culture, ou encore de vocation (cf. au XVI^e siècle : Rabelais, fils de pauvre, et du Bellay fils de nobles, mais frères en littérature).

Le récit, quant à lui, est un texte narratif, celui d'une suite d'événements dans lesquels sont engagés des personnes et des groupes, et ces événements se trouvent, après coup, organisés autour d'une intrigue qui progresse vers sa résolution.

Le récit fait également référence au réel social existant ou qui a existé, par opposition au **roman**, supposé être un texte narratif, mais de fiction. Mais ce n'est pas toujours le cas. Les récits, en principe, mettent en scène des personnes qui sont des « il », des « elle », des « eux », des « elle », et les romans aussi.

En outre, l'auteur peut intervenir plus ou moins discrètement dans le texte : soit carrément en disant « je » soit à travers des procédés de modalisation (cf. fascicule 2/3). Ou alors, dans un roman, il peut se trouver un narrateur qui dit « je » et raconte de son point de vue (cf. fascicule 1, sur les points de vue).

Quant au **journal intime**, lui aussi se développe beaucoup et internet lui a donné de nouvelles possibilités. Les journaux intimes ne sont plus seulement littéraires (Journal de Jules Renard, ou de Julien Green, Carnets d'Albert Camus au XX^e siècle, écrits intimes de Stendhal au XIX^e, etc.) et tout un chacun tient désormais son journal.

On voit donc combien roman, récit, biographie, correspondance, journal et autobiographie peuvent être voisins dans leur forme, et cela plus nettement depuis un siècle environ, après l'explosion romanesque des XVIII^e et XIX^e siècles.

2.2. AUTOBIOGRAPHIE, ROMAN, THEATRE ET ECRITS INTIMES : DES TEXTES, DES AUTEURS

1. Au-delà des grands précurseurs, évoqués plus haut, il faut bien constater que la vogue de l'autobiographie et des écrits intimes se répand largement au XX^e siècle et que celle-ci va croissant actuellement.

On peut en juger en se promenant sur internet ; vous y trouverez de tout, mais allez voir le site de Philippe Lejeune, www.autopacte.org, il vous livrera des fiches pratiques, des textes, des notions, le tout fort utile pour la classe, à condition de bien penser à la classe telle qu'elle est et aux objectifs visés avec tel ou tel texte, telle ou telle activité.

De même, parmi les autres ouvrages de Philippe Lejeune, il y a, paru en 2000 au Seuil, « *Cher écran* » (*journal personnel, ordinateur, internet*) : l'auteur y examine les derniers développements de l'autobiographie à travers les journaux intimes d'anonymes et une enquête lancée par internet sur le thème du journal intime sur internet. Aujourd'hui, les *blogs*, journaux intimes et interactifs sur le net, nous interpellent : c'est de l'intimité, exposé au regard d'autrui, et dans laquelle autrui, pourvu qu'il soit doté d'un ordinateur et d'une connexion au réseau, peut réagir, inscrire sa marque. Chacun d'entre nous peut ouvrir un *blog* et y placer photos, récits, commentaires divers. Où se situe donc la littérature en ce domaine - et qui peut le dire ?

Nous allons commencer notre parcours à travers les textes et les auteurs dans ce siècle, mais cela nous permettra aussi de regarder plus loin derrière nous, et de remarquer l'imbrication étroite entre roman et biographie ou autobiographie. cela ne signifie pas, pour autant, que la biographie est mauvaise, fantaisiste, mais que l'auteur a voulu y inscrire sa marque et se l'est autorisé. Nous avons pu noter que l'invention du lecteur donne aussi de nouvelles libertés à l'auteur...

2. Voici d'abord *Le Roman de Rabelais*, de Michel Ragon (paru aux éditions Albin Michel en 1993, puis en Livre de poche). Ce texte se présente comme « roman », mais en fait, il nous retrace la vie de Rabelais - laquelle est digne d'un roman. Et puis, cette biographie, dès lors qu'elle est définie comme roman, permet à l'auteur de prendre place dans le texte et d'y inscrire sa relation à l'auteur étudié. Voici un extrait de ce texte, le début :

Il y a un peu plus de quatre cents ans, mais il me semble que c'était hier, vivait à Saint-Maur-des-Fossés un curieux bonhomme qui se prétendait prêtre tout en portant la robe et le bonnet des hommes de sciences ; un curieux bonhomme qui sentait le soufre, mais que protégeait un cardinal ami du roi François, premier du nom ; un curieux bonhomme qui écrivait des horreurs et aspirait à la sainteté.

Ancien moine, ancien pauvre moine, du plus pauvre des ordres, celui des Franciscains, il avait, par une fantaisie du destin, vécu dans la familiarité des prélats, des princes et des papes. Considéré comme l'un des six plus célèbres médecins de son temps, il ne soignait plus que les pauvres, les nombreux pauvres qui, chaque jour, venaient heurter sa porte, et ne leur demandait en échange qu'une prière pour le repos de son âme.

Car son âme, s'il avait une âme, ce dont il n'était plus très sûr puisque, à la fois prêtre et savant, le raisonnement du savant venait contrarier la foi du prêtre, son âme, ou ce qui lui tenait lieu d'âme, aspirait au repos.

Saint-Maur-des-Fossés était alors un petit village au sud-est de Paris, niché dans un méandre de la Marne. Petit village que dominait une imposante abbaye bénédictine et un superbe château construit par le plus fameux architecte de l'époque, Philibert De l'Orme. Or il se trouve que Philibert de L'Orme tout comme le cardinal du Bellay, propriétaire du château, se flattaient d'être les amis du curieux bonhomme qui avait élu domicile dans une mesure attenante à la modeste église Saint-Nicolas desservant les manants du lieu.

Vous constatez, si vous avez lu cet extrait de texte, qu'il peut être lu de plusieurs points de vue : la vie d'un homme, celle d'une époque, celle de la littérature, et enfin celle du rapport du biographe à son écrivain-héros. On y découvre Paris et sa proche banlieue, ainsi que des hommes connus.

3. Venons-en maintenant à l'autobiographie, à travers des exemples du XIX^e siècle. Et d'abord, l'incontournable Jean-Jacques Rousseau, à travers un bref passage des *Confessions* (livre II - 1782), où il retrace sa première rencontre avec Mme de Warens, sa bienfaitrice, qu'il vient voir pour la première fois avec une lettre de recommandation. Et vous noterez le passage de l'imparfait au présent de l'indicatif pour signaler le choc que fut cette rencontre.

C'était un passage derrière sa maison, entre un ruisseau à main droite qui la séparait du jardin, et le mur de la cour à gauche, conduisant par une fausse porte à l'église des Cordeliers. Prête à entrer par cette porte, Madame de Warens se retourne à ma voix. Que devins-je à cette vue ! Je m'étais figuré une vieille dévote bien rechignée : la bonne dame de M. de Pontverre ne pouvait être autre chose à mon avis. Je vois un visage pétri de grâces, de beaux yeux bleus pleins de douceur, un teint éblouissant, le contour d'une gorge enchanteresse. Rien n'échappa au coup d'œil du rapide prosélyte : car je devins à l'instant le sien ; sûr qu'une religion prêchée par de tels missionnaires ne pouvait manquer de mener en paradis.

Dans un tout autre genre, quoique proche par l'époque, voici Stendhal : dans *Souvenirs d'égotisme* (1893, parution posthume) il retrace des épisodes de sa vie... et se pose aussi des questions sur l'écriture de soi.

Je sens, depuis un mois que j'y pense, une répugnance réelle à écrire uniquement pour parler de moi, du nombre de mes chemises, de mes accidents d'amour-propre. D'un autre côté, je me trouve loin de la France, j'ai lu tous les livres amusants qui ont pénétré en ce pays [il se trouve en Italie]. Toute la disposition de mon cœur était d'écrire un livre d'imagination sur une intrigue d'amour arrivée à Dresde, en août 1813, dans une maison voisine de la mienne, mais les petits devoirs de ma place m'interrompent assez souvent, ou, pour mieux dire, je ne puis jamais en prenant mon papier être sûr de passer une heure sans être interrompu. Cette petite contrariété éteint net l'imagination chez moi. Quand je reprends ma fiction, je suis dégoûté de ce que je pensais. À quoi un homme sage répondra qu'il faut se vaincre soi-même. Je répliquerai : il est trop tard, j'ai quarante neuf ans ; après tant d'aventures, il est temps de songer à achever la vie le moins mal possible.

Ma principale objection n'était pas la vanité qu'il y a à écrire sa vie. Un livre sur un

tel sujet est comme tous les autres ; on l'oublie bien vite, s'il est ennuyeux. Je craignais de déflorer les moments heureux que j'ai rencontrés, en les décrivant, en les anatomisant.

Ce passage qui met en évidence l'opposition entre récit de sa vie et œuvre de fiction, peut ouvrir sur des réflexions, voire un débat intéressant : pourquoi écrire sa vie ? Ne vaut-il pas mieux faire œuvre de fiction ? Mais alors, comment alimenter cette fiction ?

4. Au XX^e siècle, prêtons attention aux premiers qui font œuvre autobiographique en revisitant les règles et habitudes de l'autobiographie. D'abord, Raymond Queneau, poète et romancier, qui a fait œuvre autobiographique en vers, *Chêne et Chien* (en 1937). En voici un extrait :

*« Tu étais », me dit-on, « méchant,
Tu pleurnichais avec malice
Devant des gens de connaissance,
C'est vraiment très embêtant.*

*« Tu chialais, enfant, comme un veau,
et tu n'en faisais qu'à ta tête,
Tu hurlais pour une calotte
Et tu ameutais les badauds. »*

On ne peut oublier Georges Pérec qui, avec *Je me souviens*, paru en 1978, a également fait œuvre autobiographique, une œuvre organisée en 480 souvenirs, tout un puzzle dans lequel, selon les pièces choisies et assemblées, chacun peut se reconnaître un instant.

180

Je me souviens que Burt Lancaster était acrobate.

181

Je me souviens que Johnny Halliday est passé en vedette américaine à Bobino avant Raymond Devos (je crois même avoir dit quelque chose du genre de « si ce type fait une carrière, je veux bien être pendu... »)

Nous pouvons lire aussi Patrick Chamoiseau qui raconte son enfance antillaise dans un récit à la 3^e personne (un enfant qu'il nomme le négriillon). Voici un extrait de *Une enfance créole*, paru en 1990, aux éditions Gallimard, à propos de sa naissance :

Où débute l'enfance ? Au souvenir de la vision du monde sous le premier regard ? à l'éclaboussure du pays-vu contre la prime conscience ? La haute confidente [sa mère] évoque une soirée passée en douleurs. La valise était prête

depuis l'après-Toussaint. Le voyage se fit à pied au long du canal Levassor, vers l'hôpital civil. À vingt et une heure, un jeudi oui, sous la boule des pluies et des vents de décembre, la sage-femme cueillit le premier cri, et la confidente d'aujourd'hui accueillit « le dernier bout de ses boyaux ». C'était sa manière créole de nommer le cinquième - et en résolution - le dernier de ses enfants.

Quand, aujourd'hui, vient de celui-ci l'étonnement plus ou moins imbécile : Mais Manman, pourquoi es-tu montée à pied ? Eti man té ké pwan lajan poutrapé loto-a ? Où aurais-je pris l'argent pour payer la voiture ? dit-elle, à la fois fière et consternée.

Remarques

Cet extrait nous présente un peu de langue créole, parlée aux Antilles, puisque la « haute confidente », la mère, s'exprime en créole. De même « manman » est la forme locale pour « maman ».

5. Perspectives

Allons maintenant retrouver Georges Perec jusque dans une écriture autobiographique qui est aussi, cette fois-ci, une écriture du quotidien. Avec cette question : touchons-nous aux limites de la littérature, ou alors est-ce que tout et tout texte peut faire littérature ? Dans le texte qui suit, extrait de *Penser/Classer*, paru en 1989 (chez Hachette), Georges Perec explique comment il s'y prend avec les papiers :

Mon problème avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc.

Comme tout le monde, je suppose, je suis pris parfois de frénésie de rangement ; l'abondance des choses à ranger, la quasi-impossibilité de les distribuer selon des critères vraiment satisfaisants font que je n'en viens jamais à bout, que je m'arrête à des rangements provisoires et flous, à peine plus efficaces que l'anarchie initiale.

Le résultat de tout cela aboutit à des catégories vraiment étranges : par exemple, une chemise pleine de papiers divers et sur laquelle il est écrit « A classer » ; ou bien un tiroir étiqueté « Urgent 1 » et ne contenant rien (dans le tiroir « Urgent 2 » il y a quelques vieilles photographies, dans le tiroir « Urgent 3 », des cahiers neufs). Bref, je me débrouille.

On voit là se rejoindre l'écrivain personne sociale et l'écrivain dans son métier. On comprend alors que l'extension des écrits autobiographique est aussi une extension du territoire de la littérature. Mais jusqu'où ?

D'un côté, nous voyons s'étendre le territoire des sciences humaines, ethnologie, psychologie, sociologie ; et de l'autre celui des écrits ordinaires » ou écrits sociaux et privés. En quelque sorte, l'autobiographique est la conséquence directe de l'alphabétisation : chacun peut et veut écrire sur soi et les siens - pour une réflexion, une lutte contre le temps... et aussi un outil de recherche (voir par exemple les journaux des ethnologues). Georges Balandier écrit par exemple :

« Expliquer des peuples étrangers chez qui l'on a vécu, et que l'on a aimés, c'est inévitablement s'expliquer soi-même. Il y a dans l'analyse de telles relations, même lorsqu'elles gardent un caractère scientifique, la révélation d'une aventure personnelle ». (*Afrique ambiguë*, 1957, éditions Terre humaine / Plon - rééd. en poche).

2.3. RAPPELS (FIN) : LES SIECLES LITTERAIRES (IDEES, THEORIES, ŒUVRES)

Nous avons déjà vu à grands traits comment la littérature (avec la société, la langue, les idées et les inventions) avait évolué depuis le Moyen-âge jusqu'au XVIII^e siècle, dit siècle des Lumières. Nous avons pu, d'ailleurs, nous rendre compte qu'aucun siècle n'est obscur (même le Moyen-âge) ; et que, pour faire triompher les Lumières (de la raison et aussi de la sensibilité, des arts, de l'invention), il faut le vouloir. Intéressons-nous à présent aux XIX^e et XX^e siècles.

Nous constaterons que, durant ces deux siècles, le roman et aussi le « je » se déploient sur des modes différents. L'époque moderne (après la Révolution française) apporte en effet une profonde et durable évolution de la sensibilité et des manières de voir le monde en même temps que des possibilités nouvelles offertes à l'individu.

A/ Le XIX^e siècle

1. Repères chronologiques

Pour définir des limites au XIX^e siècle, on peut hésiter :

- 1799 : Napoléon Bonaparte consul à vie.

Ou :

- 1804 : Sacre de Napoléon 1^{er}, empereur.

Dans l'intervalle 1799-1804, ont été créés : le baccalauréat et les lycées, le franc français, la Banque de France, le Code civil et le Code Pénal (excusez du peu !)

En outre, définir la limite finale de ce siècle revient aussi à poser le point de départ du XX^e siècle. Alors, quand ?

- A partir de 1894 : l'affaire Dreyfus, dans laquelle Emile Zola s'engagera et finira par laisser sa vie.

Ou alors :

- 1914 : début de la première guerre mondiale.

Entre ces dates l'époque moderne prend forme : révolution industrielle, exode rural, découvertes en tous genres qui préfigurent le XX^e siècle, développement de l'école, triomphe de la République après deux empires et une restauration, formation finale ses grands états européens ; sans compter le drame que constituera l'amputation de l'Alsace-Lorraine du territoire français après la défaite de 1870 contre les Prussiens.

Dates-clés et œuvres

1802 - Les lycées, le baccalauréat. Débuts du romantisme : Chateaubriand, *René*.

1804 - Sacre de Napoléon 1^{er}, empereur. Et : Code civil, après le Code pénal.

1814-1830 - La Restauration : Louis XVIII et Charles X tentent de revenir à la Monarchie avec une monarchie constitutionnelle ; en juillet 1830, trois journées révolutionnaires, « Les Trois Glorieuses » mettent fin au règne de Charles X.

1816 - 1^{ère} photographie (Niepce)

1820 - Lamartine, *Méditations poétiques*. Découvertes d'Ampère : l'électrodynamisme.

1822 - Champollion décrypte les hiéroglyphes.

1830-1848 - La Monarchie de Juillet : Louis-Philippe. En 1832, découverte du télégraphe électrique par Morse.

1827 - Hugo, préface de *Cromwell* (manifeste pour le théâtre nouveau).

1830 - Victor Hugo, *Hernani* et bataille d'Hernani (théâtre classique contre mélange des genres) ; Stendhal, *Le Rouge et le Noir* ; Balzac, début de *La Comédie humaine*. Et à cette époque : œuvres des peintres Delacroix, Géricault. Prise d'Alger et début de la colonisation de l'Algérie, alors sous domination ottomane.

1831 - Hugo, *Notre-Dame de Paris*.

1833 - Loi Guizot : obligation pour les communes de créer une école primaire.

1835 - Création des premiers journaux de masse à bas prix, financés par de la « réclame » (publicité) par le baron Emile de Girardin.

1841 - Interdiction du travail des enfants de moins de 8 ans (les autres continuent).

1844 - Dumas, *Les Trois Mousquetaires*.

1848 - II^e République, la plus égalitaire de toutes (Lamartine, Hugo députés). Et *Manifeste du parti communiste* (Marx, Engels)

1850 - Loi Falloux : les communes de plus de 800 habitants doivent avoir aussi une école de filles.

1852 - Second empire : Louis-Napoléon Bonaparte, d'abord élu président de la République, fomente le coup d'état du 2 décembre 1851 et se proclame empereur.

1852 - Création des premiers grands magasins : *Le Bon Marché* à Paris ; cf. le roman de Zola *Au bonheur des dames*.

1857 - Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Flaubert, *Madame Bovary*.

1859 - Découverte de Darwin, *L'origine des espèces*.

1861 - Première bachelière, elle a... 37 ans. Bel exemple d'obstination : le bonheur des dames est aussi l'étude...

1864 - 1^{ère} voiture à moteur à essence. Et travaux de Pasteur en médecine.

1866 - Verlaine, *Poèmes saturniens*.

1867 - Victor Duruy instaure l'enseignement secondaire pour les filles aussi.

1870 - Guerre contre la Prusse, chute de l'Empire, emprisonnement de l'empereur.

1871 - Zola, début des *Rougon-Macquart*. Rimbaud, *Le Bateau ivre*.

À partir de 1874 - débuts de l'impressionnisme (1874) et œuvres de Monet, Manet, Renoir, Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Rodin...

1882-83 - Lois sur l'école laïque, gratuite, obligatoire (6-13 ans) pour garçons et filles.

1884 - Droit de grève (la grève était tolérée depuis 1864) et reconnaissance du syndicalisme + loi autorisant le divorce.

1885 - Maupassant, *Bel-Ami*.

1889 - Inauguration de la Tour Eiffel.

1894 - Invention du cinéma par les frères Lumière.

1896 - Découverte de la radioactivité par Becquerel.

1897 - Rostand, *Cyrano de Bergerac*.

1898 - Découverte du radium.

1899 - Journée de travail limitée à 10 heures pour les femmes et les enfants : un progrès ! Et révision du procès du capitaine Dreyfus, injustement condamné.

2. La société, la culture, la langue

Comme le montre le tableau ci-dessus, l'époque est foisonnante. Certes, d'autres l'ont été avant ; mais ce siècle voit la création de quasiment tout ce qui fait notre monde d'aujourd'hui : l'électricité, le radium, les vaccins, le cinéma, la photo, la

voiture, les grands magasins, la presse de masse...Et il en va de même dans les arts, en particulier les arts du texte et de la parole, portés mais aussi transformés par l'instruction obligatoire et l'alphabétisation de masse qui en découlera.

Comme l'avait prédit Alexis de Tocqueville (*De la démocratie en Amérique*, 1835), analyste visionnaire des démocraties émergentes, la société est animée par une demande croissante d'égalité et de promotion de l'individu. À cette demande, l'entreprise et l'école vont répondre avec succès, chacune de leur côté, faisant naître ainsi deux mondes. L'instruction autant que l'esprit d'entreprise, la capacité d'invention et le goût du risque permettront une ascension sociale (qui sera massive au XX^e siècle) des scolarisés au-delà de l'obligation scolaire, et des porteurs de projets originaux. Mais il faut mettre un bémol à ce bel élan : la révolution industrielle fait aussi naître un prolétariat misérable, venu des campagnes pour trouver à s'employer : il sera peint, par exemple, par Zola. Mais ce prolétariat s'organise, lutte, obtient des acquis sociaux (cf. ci-dessus), comme par exemple la suppression du travail des enfants.

Dans cette évolution, les femmes ne sont pas absentes : elles conquièrent le droit de s'instruire, de divorcer, d'avoir un métier hors de la maison et s'insèrent, parfois avec éclat (voir Louise Michel) dans les mouvements socialistes naissants.

En matière culturelle, le divorce entre la société et les auteurs se fige : c'est en ce siècle que naissent le poète maudit, l'écrivain miséreux, incompris d'une bourgeoisie triomphante. Il en va de même des peintres et des sculpteurs : le premier Salon des indépendants voit le jour pour contrer l'art officiel et de là naîtra toute la peinture désormais célèbre, des impressionnistes, de Renoir, etc.

La langue française se diffuse et s'installe, cependant que la lutte contre les langues régionales (les « patois ») se poursuit depuis la Révolution française. Le développement de l'école impose parallèlement le développement d'une grammaire dite scolaire qui permettra d'alphabétiser aussi bien le petit paysan français que les colonisés d'Outre-mer. À la fin du XIX^e siècle (et au début du XX^e) naissent la plupart des règles de grammaire aujourd'hui reconnues (même si certaines ont été remises en cause) : accord du participe passé, classification des compléments du verbe, prévalence de l'orthographe et de la « bonne » prononciation.

De la langue à l'art littéraire : les œuvres, les courants, les genres

Alors que la langue se diffuse et s'installe dans une grammaire normative en vue de l'enseignement, l'art littéraire, en poésie comme en prose, fait éclater les normes en s'ouvrant sur une interrogation générale sur le langage. En même temps, se fait jour l'interrogation sur le « moi », par exemple avec Benjamin Constant et son roman *Adolphe* (1818) ou Musset, *Confessions d'un enfant du siècle* (1837).

La poésie

Elle est à l'honneur en ce siècle. Les Romantiques expriment la diversité et la violence des sentiments et s'orientent vers l'expression de l'intime, l'autobiographie. Dans la première moitié du siècle triomphent Lamartine (*Méditations poétiques*, 1820), Musset (*Les Nuits*, 1835) et déjà Hugo (*Odes*, 1822, *Les voies intérieures*,

1837) qui occupera tout le siècle vu son importance. Alors que la société se laïcise, le poète apparaît comme un guide, un message de liberté.

Plus tard, dans la seconde moitié du siècle, Rimbaud parlera du poète comme d'un « voyant ». Dans cette période, Baudelaire fait éclater les limites de la poésie avec ses poèmes en prose, mais montre aussi qu'il est aussi capable de se couler dans les formes les plus contraignantes. Il élargit les thématiques traditionnelles de la poésie et sera jugé pour immoralité (*Les Fleurs du mal*, 1857). Il en va de même pour Rimbaud (*Illuminations*, 1886, *Une saison en enfer*, 1873), dont la vie errante et chaotique croisera celle de Verlaine (*Poèmes saturniens*, 1866, *Romances sans paroles*, 1874). Tous ces poètes inaugurent une représentation, celle du poète maudit, que la société, désormais gouvernée par des valeurs bourgeoises, méconnaît.

Le siècle se termine avec Mallarmé, connu pour ses *Poésies*, parfois hermétiques, mais dont l'ambition de révolutionner le langage est incontestable. Il exercera une profonde influence sur des auteurs tels que Paul Valéry au XX^e siècle.

La prose

Les poètes sont souvent aussi des prosateurs... et des hommes de théâtre, tels Musset, avec son autobiographie (cf. ci-dessus), Hugo avec, entre autres, *Notre-Dame de Paris* (1831). Le romantisme fait en effet éclater les conventions et les genres, ce qui fait que les auteurs s'essaient à tous.

Chateaubriand ouvre le siècle romanesque avec *René* (1802), roman-confession, Balzac se fait connaître dès 1833 avec *Le Père Goriot*, et Stendhal dès 1839 avec *La Chartreuse de Parme*. Ensuite vient Flaubert, promoteur du roman réaliste, avec *Madame Bovary* (1857) puis *L'Éducation sentimentale* (1869). Ces derniers auteurs occuperont tout le siècle en témoignant d'une personnalité à part, bien au-delà des courants et des genres : ainsi, Stendhal n'est pas spécialement romantique, sauf peut-être par ses préoccupations touchant au « moi », et Balzac créera un monde à lui tout seul, *La Comédie humaine*, tandis que Zola s'intéressera, en bon naturaliste, à la vie d'une famille, *Les Rougon-Macquart*, avec des œuvres comme *L'Assommoir* (1877) ou *Germinal* (1885).

Il faut noter aussi la vogue du conte, parfois merveilleux, dans toute l'Europe (Contes des frères Grimm, Contes d'Andersen, etc.) La prose s'oriente aussi vers un univers parfois onirique, elle éprouve les limites du des pouvoirs du « moi », de la sensation et de l'intuition : par exemple Gérard de Nerval avec *Les Filles du feu* (1854) ou *Sylvie* (analysé par Umberto Eco dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* - cf. fascicule 2).

C'est plus visible dans la seconde moitié du siècle, puisque, outre Nerval, il y a Maupassant, avec ses contes et ses nouvelles (*Le Horla*, par exemple, 1887). Maupassant est aussi l'auteur du premier roman sur la presse, *Bel-Ami*, toujours

d'actualité et très moderne d'écriture.

Qu'est-ce que le romantisme ?

C'est un courant d'idées et d'expression qui valorise l'expression individuelle des sentiments, de façon parfois exaltée, pouvant aller jusqu'au « mal du siècle », le *spleen* de Baudelaire, ou s'exprimer dans la maladie telle la phtisie de *La Dame aux camélias* (Alexandre Dumas). Cette expression individuelle englobe les excès et les contradictions et poursuit un idéal de liberté, à laquelle s'allie parfois le malheur.

Le Romantisme valorise aussi l'action, l'engagement (mais parfois l'impossibilité tragique à s'engager) social et politique, dans la perspective du progrès. Il s'intéresse à la science et aux nouveautés techniques (cf. les romans de Jules Verne dans la seconde moitié du siècle, tel *Le Tour du monde en 80 jours*).

Avec le recul, on peut remarquer que, parmi les auteurs, les uns sont plutôt portés du côté du « mal du siècle », ouvrant parfois sur la littérature de l'étrange, du fantastique, et les autres sont plutôt (et aussi, pour Hugo) des hommes sociaux.

Le théâtre

Là encore, Hugo : il révolutionne les règles du théâtre en prônant le mélange des genres (cf. le drame *Cromwell* et sa célèbre Préface développant les nouveaux axes du théâtre romantique en 1827, puis *Hernani*, 1830, *Ruy Blas*, 1838). Et aussi Musset, avec *Lorenzaccio*, 1834, ou *On ne badine pas avec l'amour* (1835). Il faut mentionner aussi Vigny, qui est aussi poète, avec la pièce *Chatterton*.

Mais le drame romantique promu par Hugo s'essouffera vite et les pièces légères de Musset nous demeurent bien plus actuelles.

Les arts visuels et la musique

Le début du siècle voit triompher le néo-classicisme avec les peintres Ingres ou David (*Le sacre de Napoléon*). Puis vient le romantisme avec Géricault (*Le radeau de la Méduse*) et Delacroix. Delacroix inaugure une lignée de peintres voyageurs, il va peindre en Algérie et la lumière de là-bas permet des toiles splendides.

Ensuite, comme en littérature, se développe une école réaliste, avec le peintre Courbet (*L'Enterrement à Ornans*) ou la caricaturiste Daumier.

La seconde moitié du siècle voit naître l'impressionnisme avec son précurseur, Corot, puis Monet, Manet, Sisley, Pissarro, Renoir, et aussi Cézanne, Van Gogh, Gauguin (autre peintre voyageur : à Tahiti), qui développeront une œuvre considérable. La peinture naïve s'affirme, avec le douanier Rousseau.

La musique elle aussi est traversée par le Romantisme européen : revitalisation du mythe de Faust, par ex. tant au théâtre qu'en musique. Ballets et opéras de Massenet, de Gounod, de Delibes, Bizet ; symphonies et concertos de Berlioz, Saint-Saëns.

Bilan

De ce siècle qui a permis le développement de l'expression individuelle, de la presse, du roman, l'affirmation des nations et le développement des droits individuels et collectifs, que dire, sinon qu'il faut, comme les autres, indispensable ? Il connut en outre moins de guerres que celui qui allait suivre.

B/ Le XX^e siècle

1. Repères chronologiques

On peut délimiter le XX^e siècle entre deux dates (au moins) :

- 1900 : date de l'Exposition universelle de Paris ; ou plutôt....

- 1914 : début de la première guerre mondiale et chute d'un monde d'insouciance (ce fut l'intuition de Marcel Proust, tel qu'il la raconte dans *A la recherche du temps perdu*) qu'on a appelé « Les années folles » ;

- L'an 2000 : le mythe... mais le XXI^e siècle commence en fait le 1^{er} janvier 2001 -pour les Français, avec l'euro.

En quelque sorte, ces deux limites sont d'une part celles d'une époque stable, confiante dans le progrès, les lendemains qui chantent (même chez les plus pauvres et les plus dominés), et d'autre part la conscience lourde des dangers et incertitudes de tous ordres avec et malgré le progrès (réel cependant, y compris au plan social).

Le XX^e siècle est en effet le siècle de toutes les aventures et aussi toutes les barbaries : il commence dans la douceur des certitudes, quelles qu'elles soient, d'un monde vu comme stable, et se termine dans les désillusions : le progrès scientifique a failli (la découverte de l'atome a généré la bombe atomique, et Hiroshima), le progrès social peine à inclure tout le monde (en France et Europe, et ailleurs) et la misère n'est pas vaincu.

Dates-clés et œuvres

1900 - Exposition universelle et inauguration du métro de Paris.

1904 - Jaurès fonde le journal *L'Humanité*.

1905 - Loi de séparation de l'Etat et des religions, affirmation du principe de laïcité démocratique.

1906 - Repos hebdomadaire le dimanche (en général)

1913 - Apollinaire, *Alcools* ; Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*.

1914-18 - 1^{ère} guerre mondiale.

1917 - Début de la Révolution russe.

1918 - Marcel Proust, Prix Goncourt. Tristan Tzara, *Le Manifeste Dada*.

1924 - *Le Manifeste du surréalisme*, André Breton.

1925 - André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (et début de réflexions nouvelles sur le roman et la création romanesque).

1930 - Colette publie *Sido*, et Malraux, *La Condition humaine* (prix Goncourt).

1932 - Céline publie *Voyage au bout de la nuit*. Nouvelle affirmation du langage parlé dans le roman.

1936 - Front populaire, loi sur les premiers congés payés et les 40 heures ; tandis qu'en Allemagne, le nazisme progresse ; guerre d'Espagne.

1939-45 - 2^e guerre mondiale.

1945 - Sartre, *Les Chemins de la liberté*. Prévert, *Paroles*.

1947 - Camus, *La Peste*.

1951 - *Les Mémoires d'Hadrien*, M. Yourcenar (1^{ère} femme élue, ultérieurement, à l'Académie française).

Années 50-60 - Décolonisations et indépendances des nouveaux états.

1957 - Michel Butor, *La Modification* (début du Nouveau Roman)

1958 - Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

1964 - Sartre, *Les Mots*.

1968 - Malraux, *Anti-Mémoires*. Cohen, *Belle du seigneur*. Accords salariaux de Grenelle, à l'issue des révoltes étudiantes, puis des grèves ouvrières.

1978 - Perec, *La vie, mode d'emploi*.

1980 - Le Clézio, *Désert*.

1990 - Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* (prix Goncourt)

Années 90 - Reconnaissance de l'œuvre d'Annie Saumont, et de celle de Nancy Huston.

Depuis 10 ans

Développement de l'autofiction (Serge Doubrovski)

Développement continué des littératures francophones

Marie Ndaye, prix Goncourt 2009 avec *Trois femmes puissantes*.

2. La société, la culture, la langue

Ce siècle, commencé dans la joie des « années folles », est traversé de et finit dans la barbarie de deux guerres mondiales, qui verront l'utilisation des gaz et de la bombe atomique, et la mise en pratique de projets de sociétés totales (et totalitaires) qui finiront toutes violemment.

Comment cela a-t-il été possible, alors que, dans le même temps, le progrès scientifique et médical était extraordinaire ? Cette question est récurrente : la découverte de l'atome et de la radioactivité a permis le meilleur comme le pire.

Comme le siècle précédent a été celui des colonisations et du partage de l'Afrique entre les grandes puissances d'alors, ce siècle est celui des décolonisations et des indépendances, parfois violentes : Maroc et Tunisie, 1956, Algérie, 1962, etc. La révolution russe, puis la montée de mao en Chine influencent toute la planète.

L'exode rural continue, au rythme de l'industrialisation de la France ; puis, en fin de siècle, les crises et la désindustrialisation, avec le développement du secteur des services, développe des zones d'habitat intermédiaires entre villes et campagnes, ainsi que des habitudes de migration journalières ou hebdomadaires.

Au nombre des grandes inventions, citons l'aviation, puis la conquête spatiale dans la seconde moitié du siècle ; il y a aussi l'informatique, et, en médecine, la découverte de la pénicilline en médecine. Le cinéma, inventé à la fin du siècle dernier se développe jusqu'à devenir une industrie (tout en restant un art !) et il se déploie vers la vidéo et le numérique.

Le travail des femmes se développe, permettant l'autonomie financière indispensable, et les modes de vie se transforment dans le sens d'une plus grande liberté de mœurs et d'un abaissement continu du temps et des exigences du travail. Après des efforts et des luttes, et grâce au développement technique et économique, un âge d'or du plein emploi et du développement de la protection sociale s'épanouit entre 1945 et la fin des années 70.

Le social continue son expansion (généralisation de la couverture sociale, création du revenu minimum d'insertion, etc.) mais l'économique est en transformation, ce qui génère chômage et travail précaire. Pourtant, les modes de vie sont toujours dans le sens d'une plus grande liberté et d'une consommation généralisée : c'est que la mondialisation des échanges a permis une baisse générale des prix des produits fabriqués (voir par exemple l'ordinateur : en 1985, il coûtait 10 à 12 mois de salaire minimum, aujourd'hui il en coûte à peine 1).

Les progrès technologiques et de communication, les transports, de plus en plus rapides, mais aussi internet, révolutionnent les relations humaines, et le travail (dont

le travail intellectuel). Comme il y a deux siècles avec les « salons », les auteurs rencontrent leurs lecteurs dans des forums et des *chats*. La nouveauté est que n'importe qui peut maintenant faire entendre sa voix sur le réseau ; la question est cependant : qui va entendre, répondre, et pour quelles perspectives.

Les incertitudes, de façon générale, sont en effet majeures lorsque s'ouvre le XXI^e siècle : le « moi », promu depuis le XVIII^e siècle, se voit déconstruit par la psychanalyse et lesté d'un inconscient peuplé parfois de monstres et qui, sans cesse, échappe à la lumière ; le langage, libéré en même temps que la langue se diffuse par l'alphabétisation, apparaît lui aussi comme un modèle d'organisation, autant qu'un impossible à connaître de façon stable et sécurisante (cf. Umberto Eco, *La structure absente*) ; le roman s'épanouit jusqu'à se perdre - et les renouvellements apparaissent plutôt dans l'espace francophone qu'en France même.

3. De la langue à l'art littéraire : les œuvres, les courants, les genres

Après la scolarisation continue et massive des générations, on peut considérer que la population de la France est alphabétisée ; mais il faudra déchanter dans les années 70-80 avec le constat d'un illettrisme incompressible dans la population (des personnes qui ont « désappris » à lire et écrire). Le progrès n'est donc pas si simple...

Un débat occupe de façon récurrente l'espace social, celui sur l'orthographe : pour les uns elle fait partie du patrimoine français (cf. Bernard Pivot et ses célèbres dictées, ses Dicos d'or), pour les autres, elle est un archaïsme insupportable, qui occupe à tort le temps de cerveau disponible des écoliers et même des adultes. D'où d'incessantes tentatives de réforme, dont la dernière en date est celle de 1990 (décret du 10 décembre 1990, paru au Journal officiel ; pour en savoir plus, consulter le site de l'Académie française, www.academie-francaise.fr)

Pourtant, jamais on n'a autant publié et autant écrit !

La poésie

Les grands précurseurs de la fin du XIX^e influencent profondément le mouvement Dada (1918) de Tristan Tzara, puis le Surréalisme (1924), avec Breton, Aragon, Desnos, et ce jusque dans les années soixante... La libération du langage est totale : par exemple, on prône l'association libre d'idées, l'écriture des rêves ou la prise de drogues pour dépasser les limites de sa perception.

Il y a également, dans, mais aussi au-delà de ces mouvements, des individualités comme Guillaume Apollinaire (*Alcools*), Paul Eluard, Robert Desnos ; le début du siècle connaît également Charles Péguy, poète des sentiments, dont le sentiment national, Paul Claudel, monument littéraire, Paul Valéry, poète de la recherche d'un langage et de l'exigence, Blaise Cendrars, poète des voyages...

La seconde moitié du siècle voit émerger des poètes d'outre-mer, comme Aimé Césaire (*Cahiers d'un retour au pays natal*) bien que sa première publication date de 1939, ou Saint John Perse (*Amers*), ou, plus tard, Mouloud Mammeri et Kateb Yacine (également romancier et homme de théâtre). Citons aussi Raymond Queneau (et l'ouvrage de littérature potentielle, OULIPO), Francis Ponge, René Char, André Roubaud, et beaucoup d'autres car la poésie continue à bien se porter (voir par exemple la revue *Le Matricule des anges*, site www.lmda.fr)

La prose

De grands romans et de grands romanciers vont s'imposer. Dans une première période, les romanciers d'œuvres longues (Romain Rolland, Roger Martin du Gard)

ou uniques (Alain-Fournier, *Le grand Meaulnes*, 1913) et parallèlement, Marcel Proust, chroniqueur du temps qui passe, des émotions fugitives mais prégantes et des « intermittences du cœur » et aussi Colette, avec la série des *Claudine*, d'abord signés par son mari Willy, puis *Le blé en herbe*, *Sido*, etc.

Un courant de romans d'action et d'engagement naît, avec pour chef de file, André Malraux. Louis Aragon, poète, est aussi romancier et organisateur du renouveau dans la fiction. Il en va de même pour André Gide, qui vit la libération des mœurs et développe celle du roman (voir par exemple *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des faux-Monnayeurs*), qui assume davantage de complexité et la relation entre auteur, lecteur et personnages.

Un autre courant, d'introspection, se développe avec André Maurois et François Mauriac, qui sera aussi essayiste, polémiste et journaliste.

On ne peut oublier l'œuvre novatrice de Louis-Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932, *Mort à crédit*, etc.) même si elle a subi l'ombre des prises de position extrémistes de son auteur durant la seconde guerre.

Le roman policier, né au siècle dernier avec la vogue des feuilletons (Alexandre Dumas, Eugène Sue...) se développe avec Gaston Leroux, et son héros Rouletabille, et Arsène Lupin, de Maurice Leblanc, et après la seconde guerre mondiale, Georges Simenon. Le roman policier connaîtra une fortune qui ne s'est pas encore démentie et, d'abord marginal, il entrera dans l'espace de la littérature dans la seconde moitié du siècle.

Celle-ci voit l'établissement des grands d'avant-guerre (Mauriac, Malraux, Gide...) et le triomphe des existentialistes, également écrivains, comme Sartre, Camus, Beauvoir. On peut citer aussi les œuvres de Boris Vian, Antoine de Saint-Exupéry, et, plus difficiles, de Julien Gracq ou Albert Cohen.

Les années cinquante voient se développer le Nouveau Roman (une critique du roman traditionnel qui raconte une histoire avec des personnages dotés d'une psychologie et fait ainsi perdurer l'illusion romanesque) dont émergera la figure de Nathalie Sarraute.

Dans les années soixante et après, émergent les figures de Marguerite Yourcenar, Jean-Marie G. Le Clézio, Patrick Modiano, Daniel Boulanger, Annie Saumont. On note aussi les recherches de Philippe Sollers dans la revue *Tel Quel*, qu'il a créée : après l'existentialisme, le grand mouvement qui ébranle les consciences et les façons de voir est le structuralisme, notamment en philosophie (Foucault), en ethnologie (Lévi-Strauss). De façon générale, les sciences humaines se développent et opèrent la jonction avec les textes narratifs ou de fiction (voir par exemple l'influence de la psychanalyse sur le roman...)

Pour le reste, la fin du XX^e siècle apparaît encore aujourd'hui assez floue et, vraisemblablement, ce ne sont pas ceux qui tiennent le devant de la scène médiatique qui sont les plus novateurs et resteront (si du moins quelque chose reste - avec des lecteurs). On peut seulement noter l'explosion de l'autobiographie et

même de l'auto-fiction (faire de sa vie un roman : l'inventeur de ce terme est Serge Doubrovski) et les changements apportés par les possibilités d'internet comme du numérique.

Le théâtre

Le théâtre de boulevard triomphe et durablement (Sacha Guitry) puisque les pièces sont toujours jouées avec succès ; Alfred Jarry aussi (*Ubu roi*) et Jules Romains (*Knock*). Mais le théâtre se renouvelle profondément avec le plus grand peut-être parmi les auteurs, Samuel Beckett (*En attendant Godot, Oh Les beaux jours*). Sa rencontre avec Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud permettra des mises en scène et des jeux novateurs. À côté de lui, il faut faire une place au théâtre de Paul Claudel, dense et monumental, comme à celui plus léger, pétillant (mais non moins grave), de Jean Anouilh, ou celui, fantaisiste et inquiet, de Jean Giraudoux.

On notera que Sartre et Camus sont aussi auteurs de théâtre. Un autre auteur développe une œuvre forte, c'est Antonin Artaud, qui finira dans la folie. Ces auteurs sont portés par une réflexion renouvelée sur la mise en scène et le jeu des acteurs, avec des gens comme Jacques Copeau, puis Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Pitoëff. Le théâtre tirera parti du cinéma, tout comme il en sera menacé...

Les arts visuels et la musique

Au premier rang de ces arts, il faut bien placer le cinéma. Art du rêve devenu industrie lourde en passant aux Etats-Unis (création d'Hollywood dans les années vingt), il est désormais incontournable et on compte des cinéastes fameux : Abel Gance (*Napoléon*, 1927), Jean Renoir (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), fils du peintre, René Clair (*La Traversée de Paris*, 1945), Marcel Carné (*Les visiteurs du soir*, 1942), Robert Bresson (*Les dames du bois de Boulogne*, 1945), Jacques Becker (*Casque d'or*, 1952), Jacques Tati (*Mon Oncle, Monsieur Hulot, Jour de fête* - autant de chefs d'œuvres, à partir de 1948). Dans les années cinquante, la nouvelle vague s'impose, avec Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer, Godard... Tandis que le cinéma américain peaufine ses mécaniques de vente, le renouvellement du cinéma en Europe vient des continents lointains, mais aussi de personnalités comme Ken Loach ou le nouveau cinéma italien.

En peinture, le XX^e siècle s'ouvre sur la réhabilitation des cultures dites primitives (sous l'influence de l'ethnologie et des voyages) : autour de Gauguin et à sa suite, il y a un grand nombre de peintres influencés par le surréalisme, comme Braque, Kandinski, Soutine, Klee. ... Il faut citer aussi les talents originaux de Toulouse-Lautrec et de Dali, qui fut bien plus que surréaliste. On ne peut parler de Picasso en quelques lignes, Picasso et ses renouvellements incessants jusqu'à sa mort, en peinture, mais aussi en sculpture et en gravure...

La sculpture est renouvelée par Rodin et aussi par Camille Claudel, revenue au premier plan grâce à ses œuvres (voir au musée Rodin, rue de Varenne à Paris), à la biographie d'Anne Delbée (reparue en collection de poche) et au film récent avec, dans le rôle de l'artiste, Isabelle Adjani. N'oublions pas Aristide Maillol et ses créatures plantureuses !

En architecture de nombreux renouvellements apparaissent, autorisés par les nouvelles possibilités techniques : Auguste Perret construit le théâtre des Champs-Élysées, Le Corbusier développe ses prototypes de maisons dès l'avant-guerre et construit ensuite des immeubles, des villas, des édifices collectifs (par ex. la chapelle

de Ronchamp, en Haute-Saône, ou des bâtiments publics à Rio de Janeiro). Les architectes essaient de repenser la ville, qui croît de façon anarchique et aussi le vivre-ensemble. Ont-ils toujours réussi, rien n'est moins sûr ; il est vrai qu'il faut compter en ce domaine avec les promoteurs immobiliers aussi et avec les pouvoirs publics...

En musique, on retiendra les noms de Debussy, de Fauré, de Ravel. Erik Satie marque ensuite un autre développement : il introduit des bruits de la vie dans ses œuvres. Son ballet *Parade* (avec des décors de Picasso) fait scandale. Ensuite, on retient le groupe des Six : Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Taillefer. Actuellement, Pierre Boulez est le grand homme de la musique en France, mais déjà pointent d'autres renouvellements: la musique a, par exemple, trouvé un nouveau territoire dans la musique de films (Kosma, Delerue, Jarre...). Pour ne rien dire du jazz, du rock-n'roll et autres courants musicaux...vous savez où chercher, et trouver.

III - LE TEXTE LITTÉRAIRE (AUTO)BIOGRAPHIQUE EN CLASSE

DE LANGUE

Le texte littéraire autobiographique ou intime (lettres, journal...) peut offrir à l'apprenant une entrée simple, familière vers la littérature, et au-delà vers la production de textes ; et cela que les apprenants soient plus ou moins avancés – on peut commencer au niveau A1 et d'âges variés – des plus jeunes aux adultes.

Car écrire plus que des phrases, des textes longs et diversifiés, est un des objectifs de l'apprentissage d'une langue. Et commencer à écrire, en langue maternelle, mais encore plus en langue étrangère, cela passe toujours par un retour à soi : qui suis-je dans cette autre langue ? Ou plutôt où suis-je ? Et comment (me) dire ? Nous allons voir comment faire, quels problèmes sont à poser et quelles entrées offrent les textes littéraires (auto)biographiques.

3.1. L'APPRENANT, LE TEXTE, L'ÉNONCIATEUR

Face à un écrit intime ou autobiographique, l'apprenant peu se sentir plus directement impliqué qu'à la lecture d'une œuvre dans laquelle il ne se retrouve pas forcément. On peut ainsi, à travers des fragments plus touchants, susciter l'envie de comprendre, de partager et au-delà, l'envie de s'exprimer : l'apprenant est le destinataire individuel d'un texte écrit sur un thème qui le touche par un énonciateur délivré du carcan des apparences et des rôles sociaux.

Parmi ces grands thèmes, il y a l'enfance, la lettre d'amour, le journal.

Voici quelques exemples : lisez-les et ensuite essayez de deviner l'époque et l'auteur. Les réponses se trouvent à la fin de cette partie 1 ; qui sait ? vous pourrez peut-être proposer le même jeu à des apprenants...

1. Enfances...(qui ? Quels sentiments ? Pourquoi ?)

A-

Mon père se levait à quatre heures du matin hiver comme été : il venait dans la cour intérieure appeler et éveiller son valet de chambre, à l'entrée de l'escalier de la tourelle. On lui apportait un peu de café à cinq heures ; il travaillait ensuite dans son cabinet* jusqu'à midi. Ma mère et ma sœur déjeunaient chacune dans leur chambre, à huit heures du matin. Je n'avais aucune heure fixe, ni pour me lever, ni pour déjeuner : j'étais censé étudier jusqu'à midi : la plupart du temps, je ne faisais rien.

* son bureau

B-

Ma mère, plus lointaine et plus capricieuse, m'inspirait des sentiments amoureux : je m'installais sur ses genoux, dans la douceur parfumée de ses bras, je couvrais de

baisers sa peau de jeune femme ; elle apparaissait parfois la nuit, près de mon lit, belle comme une image, dans sa robe de verdure mousseuse ornée d'une fleur mauve, dans sa scintillante robe de jais noir. Quand elle était fâchée, elle me « faisait les gros yeux » ; je redoutais cet éclair orageux qui enlaidissait son visage ; j'avais besoin de son sourire.

C-

Mère entrouvre lentement ses bras, je m'y engouffre usant d'un droit d'aînesse qui, plus tard, me servira si peu ! Le Noir* fait preuve, quant à lui, d'une grande patience, qualité qui lui est venue très tôt et dont il fera, dans la vie, grand usage.

Mère s'enquiert de notre santé - un comble ! - et de notre appétit. Elle parle indifféremment l'arabe et le français, dans un murmure égal qui se brise parfois. Nous répondons, le petit frère et moi, nous volant la parole pour arracher un semblant de sourire au masque de la douleur.

* Surnom donné au frère

D-

Mon père était négociant en « blé, semoule, farine ». Dans son entrepôt, les ouvriers étaient kabyles ou arabes. Ils portaient sur le dos des balles de céréales dont certaines pesaient jusqu'à cent kilos, qu'ils déchargeaient d'une voiture à cheval. Mon père avait la réputation de les avoir précédés dans cet exploit physique pendant les longues années de sa pauvreté. Les ouvriers faisaient preuve d'une attitude incroyablement respectueuse envers mon père. À cause de ses mérites ? de sa stature (1,85 m, 90 kilos) ? de son âge (un vieux est sage, il est proche de Dieu) ? de sa nombreuse famille ? En tout cas les ouvriers n'osaient ni fumer ni même manger devant lui.

Alors ? Vous pouvez noter ici vos réponses !

2. Mots d'amour...(de qui à qui ? Et pour quels sentiments ?)

A-

Je voudrais que dans ces lettres tracées pour toi tu puisses retrouver tout ce qu'il y a dans mes yeux, tout ce qu'il y a sur mes lèvres, tout ce qu'il y a dans mon cœur, tout ce qu'il y a dans ma présence quand je te dis : je t'aime ! - Je voudrais que cette lettre entrât dans ta pensée comme mon regard, comme mon souffle, comme le son de ma voix pour lui dire à cette charmante pensée que j'aime : n'oublie pas !

B-

Amuse-toi bien. - Lou, tu ne m'étonnes pas. Mais je te le demande en grâce, explique-moi ce que tu es toi-même. Je ne comprends pas bien. Et une fois pour toutes,

dis-moi ce que nous sommes l'un par rapport à l'autre. Interroge-toi bien pour savoir... Je t'assure que ma curiosité est vivement en éveil et ne crains ni de me faire de la peine ni que j'aie du ressentiment.

C-

Je rêve à la pose que tu dois avoir en m'écrivant et aux longs regards vagues que tu jettes en retournant les pages. - C'est sous cette lampe qui a donné sa lumière à nos premiers baisers, et sur cette table où tu écris tes vers. - Allume-la le soir, ta lampe d'albâtre ; regarde sa lueur blanche et pâle en te ressouvenant de ce soir où nous nous sommes aimés. Tu m'as dit que tu ne voulais plus t'en servir. Pourquoi ? Elle est quelque chose de nous.

Alors, ces auteurs ? Vous avez noté ?

Pour les textes d'enfance, nous avons d'abord Chateaubriand (*Mémoires d'Outre-tombe*), puis Simone de Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*), puis Fatima Gallaire, puis Jean Daniel (ces deux derniers textes extraits du volume rassemblé par Leïla Sebbar, *Une enfance algérienne* (Folio, Gallimard))

Pour les lettres d'amour, d'abord Victor Hugo (*Lettres à Juliette Drouet*), puis Guillaume Apollinaire (*Lettres à Lou*) et enfin Gustave Flaubert (*Correspondance - Lettre à Louise Colet*)

Ces fragments peuvent être proposés à la lecture ; au commentaire ; mais aussi à l'écriture, écrire une suite, inventer le contexte, les relations, faire les portraits imaginaires des protagonistes. Car l'autobiographie et les textes intimes incitent à s'en mêler, c'est-à-dire à lire activement, et aussi à écrire. C'est ce que nous allons voir successivement.

3.2. LECTURE, AUTOBIOGRAPHIE ET BIOGRAPHIE EN CLASSE

Les textes autobiographiques et intimes font écho à des besoins importants chez les apprenants (comme chez tout le monde) : le besoin d'être reconnu, celui d'exprimer leur identité et de lui de partager des sentiments, des émotions en en faisant le commentaire en toute liberté. Il ne s'agit pas pour autant de transformer la classe en cabinet de psychologie ! Mais de permettre à chacun de mieux comprendre et de mieux s'exprimer, tout en étant lui-même, ce qui est au fond, le but de l'apprentissage.

Des activités diverses peuvent être proposées en classe pour satisfaire ces besoins et aller vers les objectifs d'apprentissage en compréhension et expression différenciées.

1. Des textes brefs peuvent être d'abord choisis, ou des extraits, tels ceux qui ont été proposés plus haut. L'apprenant est invité à commenter sa lecture : temps, lieux, personnes en cause, sentiments et émotions ; puis à imaginer ce qu'il aurait fait à la

place du narrateur dans la même situation.

2. A partir de là, des travaux en groupe peuvent être proposés :

- recherche de textes et d'écrits analogues dans la littérature française ou dans d'autres littératures ;
- choix d'un ou plusieurs textes en vue de le présenter aux autres et de défendre ce choix ;
- travail de synthèse sur les types de texte : la lettre, l'autobiographie, la biographie, etc. et leur rapport avec le récit. On peut aborder ici la notion de « séquence textuelle » (à ne pas confondre avec la séquence didactique !), par exemple une séquence de récit dans une lettre.
- Exploration de la presse et d'internet afin de retrouver des écrits analogues mais non littéraires (blogs, forums, courriers des lecteurs, etc.)
- Mise au point et réflexion sur ce qui différencie l'écrit littéraire et l'écrit social courant (on les nomme « écrits ordinaires », sans qu'il s'attache une connotation négative à l'adjectif *ordinaire*).

3.3. PRATIQUES DE L'ECRIT LITTERAIRE (AUTO)BIOGRAPHIQUE EN CLASSE

1. On peut inviter les apprenants à retrouver des éléments de leur enfance : « comment mes parents ont choisi mon prénom, comment je vivais, comment j'apprenais, mais aussi comment j'ai commencé à parler, mes premiers amis, mes premières lectures, etc. » Il peut le faire seul ou en groupe ; il peut aussi choisir de s'intéresser, non à lui-même, mais à un voisin (on ne force pas à la confidence !)

Ensuite chacun rapporte les informations qu'il a trouvées et les partage avec les autres.

2. Le passage à l'écriture gagne à être ludique : on peut ainsi dans un premier temps continuer un texte existant, par exemple le récit d'un souvenir d'enfance. Mais, pour continuer un texte, il faut pouvoir se mettre à la place de l'auteur tant dans le style que dans la situation d'ensemble.

De là une nécessité : apprendre à programmer, à organiser un écrit ; et ne pas hésiter à relire, corriger, réécrire. C'est même la clé du succès.

Voici, à titre indicatif, un modèle d'écriture en classe qui peut être suivi, celui de Hayes et Flower (1980 pour la première parution ; voir : http://ethesis.unifr.ch/theses/Coen/data/theorie/ecriture/modele_Hayes_Flower/modeles_Hayes_Flower.html). Ce modèle décompose l'acte d'écrire en plusieurs opérations successives :

1 - opérations de *planification*

Le scripteur doit opérer des choix en fonction de l'écrit à produire, des destinataires, a) dans la *conception* (lister les données dont on a besoin ; b) dans l'*organisation* (choisir l'ordre de présentation des données) ; c) dans le *recadrage* (ajustement des données entre elles)

2 - Les opérations de *mise en texte* ou écriture
Il faut se préoccuper de...

- a) la correction du texte et l'adéquation du style
- b) la cohérence
- c) la cohésion

3 - Opérations de *révision*

Il faut faire retour sur le texte écrit, pour

- a) détecter les erreurs ou inexactitudes ;
- b) apprécier l'adéquation du produit final aux choix initiaux ;
- c) modifier éventuellement (ajouter, transformer, retrancher, réécrire).

Ainsi, on peut guider plus précisément les apprenants, du point de vue de la cohérence et de la cohésion du texte écrit, que ce texte soit un texte personnel, ou un texte de prolongement d'un écrit d'autrui.

3. Le passage par l'écrit à la suite de tel ou tel auteur qu'on a apprécié est utile pour les apprenants qui ont du mal à se mettre à écrire. Mais pour ceux qui aiment écrire, on peut fort bien envisager plus vite le passage au texte personnel.

Comment ?

Par la lettre : lettre personnelle dans le cadre d'un jeu de rôle, d'une situation imaginaire prédéfinie ; lettre en réponse à un auteur ; lettre à un ami, etc.

Par les souvenirs, sur le mode du « Je me souviens » de Georges Perec... et aussi du « Je ne me souviens pas », pour innover, transformer les textes et aussi apprendre à formuler des allusions.

Par le récit d'enfance, tels ceux réunis par Leïla Sebbar. Et là, on peut fort bien imaginer d'aller jusqu'à la confection d'un recueil de ces textes : mise en pages, illustration, choix des caractères, fabrication de la couverture, et même vente. C'est un formidable facteur de motivation que l'insertion d'une activité de classe dans le réel social.

À ce stade, pourquoi ne pas viser l'atelier d'écriture ? Ecriture de textes à partir de trois mots imposés, ou sur un thème, ou sur un mot tiré au sort. Les possibilités sont vastes.

Les textes littéraires biographiques et autobiographiques, de même que les écrits intimes sont motivants pour les apprenants, car ceux-ci peuvent s'y retrouver, et dialoguer avec des auteurs se présentant simplement, sans apprêt. Il serait dommage de ne pas profiter de cet atout en explorant plus largement les possibilités ouvertes par les textes littéraires (mémoires, autobiographies), ou devenus littéraires telles les correspondances, les notes et carnets personnels d'écrivains.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

LE TEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE, LA CLASSE... ET LA LITTÉRATURE

Voici un extrait de *Toute une vie bien ratée* (récits), de Pierre Autin-Grenier (paru en 1997 aux éditions L'Arpenteur). Avec ce texte, nous allons nous demander ce qui peut être fait avec un texte autobiographique en classe et au-delà, ce qu'apporte l'autobiographique à la littérature.

La rédactrice en chef d'une revue littéraire influente et bien informée m'a téléphoné. Elle n'y est pas allée par quatre chemins : c'était pour demander une interview. En somme, ouf ! j'étais bien un écrivain ! Jusqu'à ce jour en effet personne ne m'avait jamais rien demandé. Ou alors seulement mon âge, qu'on avait jugé trop avancé ; le coin où je vivais, trop reculé. Une fois, à l'occasion de la parution d'une plaquette de poésie, j'avais eu ma photo dans *L'Echo du Comtat*, mais elle était floue et même mon frère ne m'avait pas reconnu. Bref, nul ne s'était jamais inquiété de savoir si ma préférence allait plutôt à la viande rouge qu'au poisson frit, si j'en pinçais davantage pour les brunes que pour les blondes et quelles étaient mes vues sur la situation actuelle en Mongolie-Intérieure. Pour exister et persévérer, je n'avais jamais eu d'autre soutien que la foi du charbonnier et quelques bonbonnes de pouilly-fuissé. Mais aujourd'hui je presentais bien que tout cela pouvait changer.

« Et pourquoi pas le poisson rouge dans son bocal aussi ! » j'ai dit, furibard, quand la rédactrice en chef m'a sèchement expliqué que ce n'était pas moi qu'elle souhaitait interviewer mais ma femme et si je voulais bien avoir l'obligeance de la lui passer au plus vite. Standardiste mortifié, j'étais à deux doigts de raccrocher ; la revue préparait un numéro « Spécial femmes d'écrivains », c'était mieux que rien ; forte diffusion, papier glacé... Tantôt j'ai vu atterrir dans mon potager un demi-charter de cérébraux venus piétiner mes plate-bandes et picorer mon pain ; caméra au côté, stylo en main. Ma compagne s'était faite coquette et ne paraissait pas autrement troublée ; plutôt à son avantage dans son nouveau rôle et drôlement babillarde déjà cependant que je m'affairais au service des apéritifs. Quand tout ce petit monde fut bien installé, j'ai suggéré de m'en aller au Bar des Glaces boire des bocks pour ne pas déranger. Je fis d'emblée l'unanimité.

Ce texte porte un sous-titre ? « Récits », ce qui nous amène à nous demander quelle est la vie dont il s'agit, puisque l'auteur est aussi le narrateur : ne serait-ce pas, derrière une personne et un personnage en particulier, l'écrivain en général ?

Ici, on peut se demander quelle est la portée d'un tel récit autobiographique, dans laquelle le narrateur se positionne à la fois de façon centrale et semble prendre plaisir à narrer un événement qui ne le place justement pas au centre de la scène. Nous examinerons cette question en la mettant en relation avec le titre du volume. Nous verrons ensuite à caractériser la langue employée, au plan du texte comme au plan de la phrase. Cela nous mènera à proposer des directions d'activités de classe sur la base de ce texte.

1. La position de l'auteur-narrateur

Traditionnellement, on distingue entre l'auteur, qui est la personne sociale dont le nom figure sur la couverture du livre, et le narrateur, dont l'univers est le récit dans lequel il dit « je ». Dans l'autobiographie, auteur et narrateur coïncident. Mais

justement, est-ce le cas dans *Toute une vie bien ratée*, « récits » de Pierre Autin-Grenier, en particulier dans l'extrait cité ?

Dans des récits, le narrateur peut être l'auteur, mais il peut aussi en être la projection en tant que personnage, ici le personnage de l'écrivain. Cet écrivain vit une vie apparemment modeste, loin des grands centres urbains et culturels, il n'est ni apparemment jeune ni connu (lignes 4-5) : tout juste aurait-il publié une plaquette de poésie dont le journal local avait parlé, en joignant à l'article une photo de lui où il était méconnaissable (« même mon frère ne m'avait pas reconnu », ligne 7). Mais le récit a sa place dans un ouvrage publié et qui n'est pas le premier. La vie du narrateur ne coïncide pas avec celle de l'auteur, mais plutôt avec l'image que celui-ci souhaite en donner, « toute une vie bien ratée » (titre du volume).

La vie de l'auteur est donc « ratée », mais « bien » : soit avec élégance, panache... et visibilité par le biais de la publication de ses écrits. En effet, à quoi servirait-il de rater sa vie, et bien, en plus, si personne n'est là pour le voir ? Ce serait alors une vie mal ratée ? Ou bien réussie ? Ou mal ratée ? Ou encore mal réussie ? L'antonyme ici ne fonctionne guère.

On a donc ici l'exemple d'un écrit autobiographique qui met en scène l'auteur, le cadre dans un décor authentique (sa maison) avec sa famille, mais sélectionne les éléments présentés : ainsi, il n'est pas fait allusion à l'ensemble des précédentes publications de l'auteur, mais juste à une plaquette de poésie publiée localement ; de plus l'auteur en tant que personne sociale ne pourrait soutenir qu'il n'a pas été interviewé avant cette proposition d'interview de son épouse.

Pourtant, peut-on taxer l'auteur de mensonge ? Tout dépend du temps évoqué - les débuts de l'auteur, ou un temps plus récent ? - et le texte ne nous donne aucune indication précise : « jusqu'à ce jour » (ligne 3), « une fois » (ligne 5), « aujourd'hui » (ligne 12), « tantôt » (ligne 18). De même les noms propres ne sont pas susceptibles de nous donner des indications car ni « la situation actuelle de la Mongolie-intérieure » ni le « Bar des Glaces » ne sont des référents historiques précis.

On peut alors à bon droit s'orienter vers une autre interprétation : l'auteur parlerait de ses débuts, celui qui s'est mis à écrire même si « personne ne [lui] avait jamais rien demandé » (ligne 4). Certes, l'auteur signale son âge « qu'on avait jugé trop avancé » (ligne 4), mais nul n'est obligé de commencer à écrire dès l'adolescence.

Cependant, il parle de ses débuts, passés, en plaçant la scène dans le présent du discours : « aujourd'hui » (ligne 12), dit-il, et non « ce jour-là ». On peut alors se dire que l'auteur se glisse dans la peau de l'écrivain méconnu (ce qui n'est qu'à moitié son cas), qui narre une situation destinée à montrer à la fois qu'un écrivain est et n'est pas comme les autres. En quelque sorte, l'écrivain prend la place d'un personnage, sans pour autant perdre le droit à la parole et à l'organisation du texte. Et cela, pour mieux nous présenter ce qu'est un écrivain selon lui : l'écrivain est celui qui rate avec soin sa vie sociale pour mieux distiller les mots,... avec, parfois, l'aide d'alcools divers, « bonbonnes de pouilly-fuissé » (ligne 11), « bocks » (ligne 23) et le fait avec dérision.

Plus que dans l'autobiographie, nous sommes donc dans l'autofiction : le « je » est la matière même de l'écriture, son thème, et c'est en même temps le « je » qui

narre. Mais sans doute pouvons-nous distinguer des séquences où nous avons affaire plutôt au « je » narrateur, proche de l'auteur, et d'autres dans lesquelles le « je » est celui, stylisé, de l'écrivain, méconnu, plein d'humour, aidant sa créativité des vertus de l'alcool. Mais peut-être l'écrivain tout à son activité ne peut-il être montré directement... C'est ce que nous allons repérer en examinant la langue employée dans ce texte.

2. La langue employée

Dans cet extrait de texte, la langue sert la continuité auteur-narrateur-personnage et sa diffraction : le discours se mêle au récit et l'écrit à des formes plus orales, marquées de présence et référant à une norme d'oralité quotidienne. Mais si la femme de l'écrivain se montre et va parler de lui, peut-être celui-ci ne peut-il évoquer son activité qu'entre les lignes, et se réfugie-t-il dans les stéréotypes de l'écrivain .

À lire plusieurs fois le texte, on s'aperçoit que les deux premières phrases, où les verbes sont au passé composé (« c'était » , ligne 2, est dû aux exigences de la concordance des temps avec le verbe principal) sont suivies d'une séquence imbriquée de commentaire se développant en un récit de vie rétrospectif où les temps sont l'imparfait et le plus-que-parfait pour marquer l'antériorité : « En somme, ouf !... changer », de la ligne 3 à la ligne 12.

Le paragraphe 2 continue les premières lignes et nous retrouvons le passé composé, hormis dans les paroles rapportées (puisqu'il s'agit d'une communication téléphonique). Ces lignes 13-14-15 sont intéressantes à étudier :

- la ligne 13 commence avec un de ses propos rapporté par le narrateur au discours direct, et sur le mode oral familier (« j'ai dit » au lieu de « ai-je dit », adjectif « furibard », version dépréciative de furibond),

- puis les propos de la rédactrice en chef sont rapportés au discours indirect (« a... expliqué... que ce n'était pas moi... mais ma femme » ;

- ensuite, à partir de « et si je voulais bien... » intervient une rupture de construction avec l'ellipse du verbe introductif de l'interrogation indirecte. La forme attendue est plutôt : « elle m'a expliqué que... et elle m'a demandé si je voulais bien ». La forme choisie renforce l'impression de présence, de rapidité et aussi la sensation de partager le moment vécu avec l'auteur.

Puis revient le récit commenté à l'imparfait, citons par exemple (lignes 15-16) :

« la revue préparait... »	« femmes d'écrivains »,	<i>c'était mieux que rien</i> »
récit (propos rapporté)		commentaire

Les points de suspension permettent ensuite de compacter le temps vécu pour amener le lecteur jusqu'à « tantôt » (l. 18), temps qui se situe dans le cadre du « aujourd'hui » (l. 12). « Tantôt » est un terme un peu désuet qui signifie « cet après-midi » ; attention, en Belgique ou au Québec il peut signifier « plus tard », pour « plus tôt », selon le contexte, mais n'est-ce pas voulu, chez cet écrivain du sud de la France ?

Et nous voici à nouveau dans le récit : « j'ai vu » (ligne 18)... »... « quand... j'ai suggéré »... « je fis » (23, verbe au passé simple conclusif). À l'intérieur, cependant, le lecteur distingue la description de la femme de l'auteur dans son rôle de « femme d'écrivain ». On constate que par son entremise, dans le rôle qu'elle accepte de

jouer pour les médias et dans lequel elle est à l'aise, vient se placer aussi l'auteur dans son rôle d'écrivain, méconnu, modeste, « au service des apéritifs » (ligne 22) tandis que sa femme est le centre de l'attention, plein d'humour (« j fis d'emblée l'unanimité »), et qu'il est finalement accepté comme tel... du moment qu'il ne gêne pas, c'est-à-dire incompris, ou pire, perçu comme inintéressant car non montrable. Tandis que la femme de l'écrivain va évoquer la part montrable, visible, dicible de son activité, celui-ci ne peut que s'en aller.

À travers les procédés de langue et de texte, on voit se renforcer la continuité auteur-narrateur-écrivain et le propos tenu, qui présente l'écrivain tel qu'en lui-même le temps présent le saisit, ou semble le saisir. En effet la langue dans sa variation apparaît bien comme l'outil majeur de l'écrivain, qu'il soit auteur, ou narrateur ou même personnage : elle est employée dans une communication téléphonique, mais aussi dans le commentaire intérieur de l'auteur, et dans le récit fait, qui fait apparaître les médias de tous âges, caméras, stylos, et peut-être, mais un récit n'est qu'évoqué, celui que fera l'auteur à ses compagnons du Bar des Glaces, où il pourra faire miroiter ce qu'il veut, signe que les pouvoirs de l'écrivain n'appartiennent pas au monde social visible des médias, mais à un monde empreint de silence et de complicité.

3. Des directions d'activités de classe pour un niveau avancé (niveau B2 du CECR)

Une fois le texte lu, un thème semble s'imposer, celui de l'écriture littéraire. Plusieurs questions peuvent servir de point de départ : qu'est-ce qu'écrire ? Qu'est-ce qu'être écrivain ? Qu'est-ce que l'écriture littéraire ? Qu'est-ce que le champ littéraire, au passé, au présent ? Et quelle est la place des médias ?

Mais comment intégrer ce texte littéraire moderne qui joue des procédés littéraires et linguistiques pour montrer plus tout en disant moins ? Il pourrait être intéressant de le situer dans des questionnements actuels, et, après lecture, d'engager avec les apprenants une réflexion dialoguée qui servira à construire du savoir (sur la littérature, mais aussi sur la langue, et son environnement culturel).

a) Mise en situation

Les textes littéraires modernes, pas toujours très connus, répondent à une demande des apprenants, qui veulent aller au-delà de la culture littéraire traditionnelle et s'intéressent au vécu actuel de la littérature, sans doute parce qu'ils s'y intéressent aussi dans leur propre culture.

On introduira donc ce texte dans une séquence centrée sur les écrivains actuels en France - qui ne sont pas forcément les best-sellers - et les caractéristiques de leur effort littéraire : vogue de l'autobiographie et même de l'autofiction ; vogue de l'Histoire quotidienne romancée et de l'ethno-socio-histoire ; poids des médias et caractéristiques de l'édition en littérature, avec ses entreprises concentrées, son système de distribution favorisant les gros éditeurs ; développement d'internet et des diverses possibilités de diffusion et d'interaction avec les lecteurs (cf. cas de François Bon, qui, par exemple dans *Daewoo*, Stock, 2005, relate la fin d'une entreprise).

b) Lecture et premiers retours sur lecture

Après une lecture silencieuse du texte d'Autin-Grenier, on pourra demander aux apprenants quels sont les indices leur permettant de dresser le portrait de l'auteur, en supposant qu'il dit juste :

il vit à la campagne dans le sud de la France (cf. journal local) ;
il est marié ;
il a un potager
et un poisson rouge ;
il écrit.

Le portrait ne peut guère aller plus avant. Ou alors, il faut préciser ce portrait de façon indirecte par les façons d'être de l'auteur : modestie, humour, dérision, mais aussi colère et susceptibilité (cf. conversation téléphonique), goût pour les bistrots et le vin, méfiance vis-à-vis des journalistes, des « cérébraux » (antiphrase ?) ne respectant rien (« piétinant mes plate-bandes ») et d'ailleurs comparés à une bande de volatiles bavards et destructeurs (« picorer mon pain »).

Il faut alors demander pourquoi il y a plus d'indices indirects que directs :
le propos de l'auteur est-il de se décrire ?
Est-il de raconter une bonne histoire qui lui est arrivée ?
Est-il de parler de son parcours, de son mode de vie, de ses sentiments ?
Est-il d'intéresser, distraire, amuser, faire réfléchir ?

Les apprenants s'aperçoivent alors que c'est un peu tout cela. Mais avec un détail: cette histoire est-elle vraiment arrivée à l'auteur ? Et d'ailleurs, cette question est-elle importante ? Oui, si on se place dans une perspective documentaire (le versant précis, certifié, de la biographie) ou le journalisme, non si on se place dans la littérature.

À partir de là, on peut imaginer diverses reformulations :

- faire jouer la communication téléphonique entre l'auteur et la rédactrice en chef ;
- faire inventer ce que dit la femme de l'écrivain aux journalistes de la revue littéraire « influente et bien informée » (mais sur quoi ? La littérature, ou la vie des écrivains et de l'édition ?)

D'où la question : qu'est-ce qu'être écrivain ? Qu'est-ce qu'écrire de la littérature actuellement ? Et d'ailleurs que peut-on qualifier de littéraire, hormis les œuvres connues des siècles passés ? Et puis quelles sont les relations entre médias et littérature ? Cela peut faire la matière de recherches sur le net, puis d'exposés et de débats.

c) Langue, littérature et médias : exposés et débats

- Peut-on écrire en français parlé ? OUI / NON ; et dans quel but ?
- la littérature peut-elle parler de tous les sujets ou doit-elle se cantonner aux sujets nobles (lesquels ? Sujets historiques, de société, ou autre ?)
- quelle différence y a-t-il entre un journaliste et un écrivain ? Aucune ? Beaucoup (lesquelles ?) On peut ici s'appuyer sur les exemples d'écrivains qui furent aussi journalistes, tels Albert Camus, Marcel Jouhandeau ou plus près de nous Lucien Bodard ; et des exemples de journalistes dont les chroniques restent passionnantes, par exemple le grand reporter Albert Londres et ses écrits sur la Chine, ou d'autres, plus près de nous, tels Alberto Manguel ou Luis Sepulveda.
- Tout le monde peut-il devenir écrivain ? En quoi consistent ses activités ? Y a-t-il une posture d'écrivain ? (recul, observation, méditation, silence, etc.)

Pour finir, on peut demander aux apprenants s'ils connaissent des écrivains analogues à celui qui est l'auteur de ce texte, dans leur culture. On peut aussi travailler sur le paratexte d'un ouvrage en faisant repérer tout ce qu'il peut indiquer.

Conclusion

Un tel texte littéraire ne peut guère être abordé de façon intéressante avec des débutants. D'abord, sa langue n'est pas toujours facile et demande des explications : « elle n'y est pas allée par quatre chemins », « la foi du charbonnier », « furibard » ; les métaphores employées et l'humour supposent une bonne connaissance de la culture française actuelle : les plats cuisinés, mais aussi les « blondes » et « brunes », renvoyant autant aux femmes qu'aux variétés de bière ; « pouilly-fuissé », un vin de Bourgogne assez coté.

La question du littéraire et du non-littéraire peut certes intéresser aussi des débutants, et on voit combien la lecture et l'écriture de poésie peuvent motiver les apprenants, mais la réflexion et le débat sur ce thème demandent un niveau plus élevé. En outre, un tel texte, où s'imbriquent l'autobiographie et la fiction, demande à l'apprenant d'avoir déjà lu d'autres textes, tant dans sa langue qu'en français.

Ce texte littéraire pose un certain nombre de questions utiles pour clore cette préparation en termes réflexifs et prospectifs :

1 - Jusqu'où peut aller la relation médias / littérature ?

Il faut prendre en compte le fait que si les journaux prennent leur essor dans la deuxième partie du XIX^e siècle, la grande diffusion des médias date vraiment de l'après-Deuxième guerre mondiale, avec la concentration générale des entreprises de presse... et d'édition. Il y a donc des intérêts communs dans ces entreprises, qui sont d'abord des entreprises devant être rentables.

Que peut faire la littérature ? Au XIX^e siècle, les écrivains décrivent ce monde du journalisme (voir par exemple *Bel Ami* de Maupassant), aujourd'hui la tendance est soit à l'anathème soit à la collusion, puisque les médias sont un décor tout trouvé pour des romans à la mode. Mais la description, le rendu des faits et gestes dans le cadre d'une vision globale, cela reste à faire ; mais peut-être ce territoire du roman est-il occupé aujourd'hui par les sociologues et ethnologues.

2 - Jusqu'où la subjectivité de l'auteur peut-elle être la matière de la littérature ?

La subjectivité a mis longtemps pour trouver droit de cité dans la littérature quand elle ne s'accompagnait pas de réflexions philosophiques et morales visant à un niveau universel ou du moins, élevé. Dans le domaine des sentiments et des émotions, la subjectivité s'exprimait en poésie. Aujourd'hui qu'elle a droit de cité dans la littérature, peut-être tend-elle à occuper tout le territoire en empêchant que la littérature s'intéresse à autrui, à d'autres aventures que celles de l'auteur ou de ses doubles.

Cela dit, un écrivain peut-il faire de la littérature sans parler de soi ? En fait, son « moi » pourrait être présent sans confisquer toute la lumière des caméras (ou du stylo, du clavier), car il apparaît douteux que l'auteur écrive hors de toutes détermination et mouvement personnels.

3 - Jusqu'où le réel et la fiction peuvent-ils fusionner ?

Le réel est le territoire du journaliste, tandis que la fiction est celle de l'écrivain. Mais l'écrivain trouve ses points de départ et son inspiration dans la vie réelle, tout comme l'article de journal, le compte rendu, le fait-divers sont aussi des textes narratifs, en totalité ou en partie. Et les deux territoires restent ou plutôt restaient

jusqu'à présent distincts : le lecteur sait que le journaliste dit ou s'efforce de dire le réel, tandis que l'écrivain fait en général œuvre romanesque.

Or aujourd'hui, le doute est jeté sur les médias : on dénonce les « bidonnages » et escroqueries diverses, les théoriciens montrent que le réel brut est une illusion et qu'un journaliste met toujours en forme ses matériaux, ne serait-ce que par ses choix et non choix, les hiérarchies établies entre informations. De plus, nombre de journalistes se mettent à écrire, à vouloir faire de la littérature, ou du moins des récits.

De même, les écrivains de fiction sont tentés par la fiction vraie ou l'autofiction, ils se fondent sur du vécu, s'engagent même dans le jeu social, non au sens politique (ou pas d'abord politique), mais d'un point de vue pratique. On peut citer François Bon, qui a par exemple organisé des ateliers d'écriture dans les prisons et en a tiré un livre, et d'autres projets de même type (le déjà cité *Daewoo*, sur la fin d'une entreprise). Cet écrivain, d'ailleurs, n'est pas sorti d'une formation littéraire mais est ingénieur d'origine.

C'est peut-être là un renouvellement possible de la littérature : non plus le biographique et l'autobiographique individuels, mais de toute une organisation, d'une institution.

4 - Un écrivain peut-il empiéter sur le territoire de sa vie personnelle et de ses proches pour faire œuvre littéraire, ou du moins publication ? C'est un grand débat et depuis longtemps. La petite note de début de roman disant que « toute ressemblance avec des personnes réelles ne serait que pure coïncidence » ne fait pas toujours illusion, que ce soit en littérature ou au cinéma. Christine Angot a ainsi suscité les polémiques avec ses romans mettant en scène, parfois à leur insu, des amis, des voisins, de la famille, tous reconnaissables, qui se voyaient dépossédés de leur histoire par des interprétations ou des descriptions parfois douloureuses. Le motif avancé, selon lequel l'écrivain a tous les droits, est-il défendable ?

En fait, la rapidité de publication et de diffusion, comme la rapidité de l'écriture permettent ces pratiques qui auraient été impossibles auparavant. Qu'on se souvienne que *Poils de Carotte* ou *Vipère au poing*, œuvres dans lesquelles Jules Renard d'un côté, Hervé Bazin de l'autre, racontaient leur triste enfance et leurs parents sans amour, furent écrites et publiées bien après. Le problème est donc que ces pratiques sont immédiates, ou quasi-immédiates, contemporaines en tout cas du vécu raconté. Elles ne sont pas légitimes au motif qu'elles seraient vraies et la question de leur légitimité doit être posée. Les réponses peuvent se trouver du côté des tribunaux, s'il y a violation de la vie privée ou dénonciation de faits délictueux hors prescription décennale, ou alors du côté de l'indifférence.

À travers ces questions on voit que la notion de littérature a beaucoup évolué. Elle reste un champ symbolique (l'héritage du passé) et un champ social, comme l'a montré P. Bourdieu, mais la littérature n'est pas a priori celle qui se proclame telle. Le texte devrait donc continuer à susciter beaucoup de questions, et en tout cas à faire parler les apprenants (et les enseignants), ainsi qu'à les faire écrire, lire, échanger.

ANNEXE

L'enfant avait douze ans et se nommait Buddy. Son véritable nom était Charlie, mais on l'appelait Buddy. Il était petit pour son âge et la vie qu'il menait était petite aussi. Ou plutôt, une de ses vies l'était, car il vivait dans deux mondes à la fois.

L'un des deux était petit, terne, confiné, limité à deux pièces sordides à l'arrière d'un immeuble de six étages, au 20, Holt Street. Étouffantes en été, on y gelait en hiver. Deux grandes personnes seulement habitaient ce monde, M'man et P'pa. Plus une poignée de gosses comme lui, qu'il connaissait de l'école ou pour jouer avec eux sur le trottoir.

Son autre monde n'avait ni frontières ni limites. On pouvait y faire ce qu'on voulait, aller n'importe où. Il vous suffisait pour cela de rester assis, bien tranquillement, et de penser, pour inventer à mesure. Le monde de l'imagination. Buddy y faisait beaucoup de choses, mais il apprenait à les garder secrètes, car on lui disait qu'il était trop grand maintenant pour ça, et on lui flanquait des taloches en le traitant de menteur.

Une incroyable histoire

(William Irish, édition Syros, 1998, puis 2004 en poche, collection « souris noire », jeunesse : 10 ans et +)

ISBN 274 8503384

Traduction de l'anglais. Titre original : *Fire escape*

Ce texte de William Irish, *Une incroyable histoire*, est traduit de l'anglais *Fire escape* pour une collection de livres policiers jeunesse. L'écart entre titre anglais, focalisé sur le contenu de l'histoire, et titre français, centré sur la qualité de l'histoire, nous interroge déjà sur le rôle de l'éditeur. Les premiers paragraphes nous sont présentés avec le premier est écrit en gros caractères : est-ce là encore pour aider les enfants à entrer dans l'histoire ? Pourtant l'auteur, célèbre auteur de littérature policière aujourd'hui décédé, avait su lui-même faire naître l'intérêt chez les jeunes lecteurs dans le texte même.

1) Comment le héros est introduit, quel portrait est fait de lui, et quelles attentes cet « incipit » crée chez les lecteurs.

Le héros est en effet introduit en même temps que le lecteur : « l'enfant », premier mot du texte ; ce pourrait être tout le monde ; et cela, davantage que si l'auteur avait écrit « un enfant », trop vague et qui ne saurait concerner le lecteur avide qu'on lui parle de lui. Et justement ce héros nommé Charlie est surnommé Buddy, c'est-à-dire plus ou moins « tout le monde » en anglais. La première phrase est intéressante parce que c'est « l'enfant » qui arrive en premier, et seulement après son nom. Et on ne le quitte plus, on a l'impression qu'on le connaît bien d'emblée alors qu'il n'y a pas de description physique (à part le fait qu'il est petit pour son âge). Les descriptions de sa vie et son environnement qui arrivent ensuite l'ancrent d'abord dans le réel (son adresse, « 20, Holt Street ») puis sont présentées en parallèle avec lui : l'adjectif « petit » sert par exemple à qualifier Buddy et aussi sa vie (§ 1); puis le logement dans lequel il habite avec ses parents (§ 2). Ainsi, le petit lecteur (voir paratexte : 10 ans et plus) peut-il saisir vite et de façon concrète qui est Buddy, douze ans, et quelle énergie l'anime. Il peut donc imaginer tout de suite quelle va être son histoire, incroyable et de feu et de fuite pour une aventure policière à ne pas quitter avant la fin.

Un autre élément important destiné à emporter l'adhésion des petits lecteurs est la capacité de l'auteur à présenter le héros comme digne d'intérêt et de respect de menus faits : son lieu d'habitation, sa petite taille, et son imagination, soit un pouvoir extraordinaire qui lui permet de vivre deux vies dans deux mondes, c'est-à-dire d'échapper à son quotidien.

Il faut remarquer aussi la grande simplicité du style et de la construction : phrases courtes, simples ; thème central du « deux », que ce soit nom et surnom, deux mondes, ou autres oppositions comme celle entre « petit » (début du texte) et « grand » (fin du texte), ou encore « petit, terne, confiné » et « sans limites », et aussi la pauvreté du monde réel (le petit appartement, les deux parents) opposé à la variété, la richesse de possibilités du monde imaginaire (on peut inventer, faire beaucoup de choses) et la précision de l'ancrage dans le réel opposé à l'imagination, la fiction (que l'auteur a produite).

Enfin, si on regarde la suite des qualificatifs employés pour désigner Buddy et ses activités, on voit qu'eux aussi introduisent l'intrigue dans leur progression : petit (§ 1, repris dans le § 2), secrètes, menteur (§ 3). Tout est dit et avec une grande économie de moyens : il va se passer quelque chose d'incroyable ! Et dans cette histoire, le lecteur est inclus depuis le premier mot « l'enfant », puis avec le jeu des pronoms « on » (c'est-à-dire nous tous),

2) Le paratexte : ce qu'il apporte à la lecture du texte, et en quoi son observation serait utile aussi à des enfants apprenant le français.

Une incroyable histoire
(William Irish, édition Syros, 1998, puis 2004 en poche,
collection « souris noire », jeunesse : 10 ans et +)
ISBN 274 8503384
Traduction de l'anglais. Titre original : *Fire escape*

L'intérêt du paratexte est d'ancrer le livre dans sa réalité sociale sans pour autant lui ôter sa puissance imaginaire, en quelque sorte sa carte d'identité. Et comme le texte diffuse le même message, ce peut être tout à fait intéressant de montrer aux

jeunes élèves ce que peut nous apprendre le paratexte. Sans compter qu'il est utile à l'enseignant pour l'aider à choisir des textes pour ses élèves.

On remarquera d'abord le titre, en français et en anglais : beaucoup d'apprenants sont familiers de l'anglais, mais même si ce n'était pas le cas, on peut voir que la traduction n'est pas effectuée mot à mot. Et là, on peut se demander comment fonctionne la traduction, et à travers elle comment fonctionne une langue : est-ce qu'il s'agit de faire du mot à mot, comme le croient souvent les enfants ? Une langue étrangère est-elle un calque de notre langue ? On peut chercher des exemples et voir que ce n'est pas le cas. On peut aussi chercher à susciter des explications à ce fait, en prenant des exemples proches.

Ensuite le fait que ce livre ait été traduit, puis sa réédition en collection de poche, tout cela indique un grand succès.

On s'intéressera ensuite à l'éditeur et à la collection : « souris noire » désigne une collection de romans policiers ; mais une souris noire, ça n'existe pas. Justement ! Nous sommes dans la fiction. Ensuite, l'indication de l'âge des lecteurs est intéressante : pourquoi cela alors qu'on ne place pas d'indication sur les livres d'adultes ? On peut faire émettre des hypothèses : les centres d'intérêt varient selon les âges et à sept ans on ne lit pas les mêmes livres qu'à dix ans ; D'ailleurs les, livres changent depuis l'enfance, avec les albums dessinés comprenant peut ou pas de texte, en passant par les livres faisant alterner texte et image (si la BD est évoquée, c'est un genre à part, elle aussi peut être simple ou complexe). Cependant « dix ans et + » pose la question de savoir où s'arrête ce + et notamment de se demander si les parents peuvent lire ce livre. Ceux qui ont gardé leur âme d'enfant, certainement.

Quant à l'ISBN, abréviation pour *International Standard Book Number*, il faut préciser que ce numéro d'identification du livre permet de le retrouver n'importe où, que ce soit sur internet ou dans les bibliothèques. Ainsi, s'aperçoit-on que le monde de l'imagination est solidement installé dans la réalité.

3) Directions d'exploitation didactique pour des enfants de 10-12 ans de niveau fin A1 début A2

On peut commencer par présenter l'auteur : il s'agit d'un célèbre auteur de romans policiers, qui a également écrit des scénarios pour Hollywood et dont certains romans ont été portés à l'écran (par ex. *La Mariée était en noir*, par François Truffaut). De son vrai nom Cornell Woolrich, il a écrit une partie de ses romans sous pseudonymes, en particulier celui de William Irish. Le pseudonyme indique que l'auteur est distinct de sa personne sociale, ce peut être intéressant à montrer. Il est mort (en 1968) après avoir reçu de nombreux prix littéraires, et alors qu'au début les éditeurs refusaient ses manuscrits. Si la classe compte des élèves anglophones, ceux-ci connaîtront peut-être cet auteur et pourront en parler aussi.

Le travail proposé est une lecture oralisée puis silencieuse, et des travaux autour de ces lectures.

Cela fait, et après avoir demandé aux élèves de bien écouter pour pouvoir dire ce qu'ils ont compris, on peut commencer par lire le texte à voix haute en y mettant le ton et en commençant par le titre, « Une incroyable histoire ». Le premier paragraphe est facile (cf. les présentations dans les méthodes de FLE), le deuxième comporte du vocabulaire qui est peut-être inconnu (« confiné », « terne »...), et le troisième aussi (« taloche » mot familier, qui devra être expliqué).

Ensuite, les élèves diront ce qu'ils ont saisi. Puis le texte leur sera distribué et ils pourront, seuls ou à deux, vérifier leur compréhension, et repérer les mots que, finalement, ils ne comprennent toujours pas. Ils s'apercevront, au passage, que ça ne gêne pas forcément la compréhension.

L'étape suivante pourrait consister à faire préparer des questions aux élèves placés en groupes de 2 ou 3, en commençant par la question facile pour aller vers des questions plus difficiles. Puis chaque groupe posera ses questions à toute la classe et recevra les réponses. Si une question est posée deux fois (ce qui arrivera puisqu'il y a plusieurs groupes) alors on demandera aux élèves de répondre en utilisant une autre manière de dire.

Maintenant qu'ils connaissent Buddy et son univers, les enfants peuvent s'intéresser à l'histoire dont il est le héros : que va-t-il se passer ? Est-ce que le héros va avoir le premier rôle dans une incroyable histoire ? Et quelle histoire ? Et d'ailleurs, ont-ils envie de savoir ce qu'il y a dans ce livre ? Si oui, on pourrait imaginer que l'enseignant en dise un peu plus, et raconte (en français) comment Buddy va déjouer les tours d'un malfaiteur incendiaire. Peut-être doit-il ne pas trop en dire pour laisser libre cours à l'imagination des enfants : il pourrait leur être demandé d'imaginer un épisode de l'histoire, selon tel ou tel aspect de l'incipit qui leur aura plu. Cela à l'écrit pour permettre le recul, le rêve et la réflexion. Ensuite les productions seraient lues à voix haute devant les autres.

L'étape de l'évaluation devrait se faire en douceur pour ne pas casser la dynamique de la classe. Pourquoi ne pas la composer avec eux ?

Niveau A1 : le vocabulaire simple et quotidien ; les phrases simples ; comprendre des messages courts. Que peut-on placer sous cette rubrique ?

Niveau A2 : comprendre un texte plus long et du vocabulaire plus élaboré. Et là, que peut-on inscrire ?

La littérature rend les élèves autonomes car elle leur révèle des clés de compréhension qu'ils portent en eux-mêmes, il faut donc en profiter pour leur permettre d'appivoiser l'évaluation.

La littérature est aussi particulièrement intéressante pour les enfants car elle leur parle d'eux. Et si, en écoutant, en parlant en lisant du français, ces enfants peuvent aussi se développer dans leurs dimensions scolaires et extra-scolaires, c'est une bonne chose.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

HERIL, Alain, MEGRIER, Dominique, *Techniques théâtrales pour la formation*

d'adultes, éditions Retz, Paris, 1999.

HINGLAIS, Sylvaine, *Enseigner le français par des activités d'expression et de communication*, éditions Retz, Paris, 2001.

HINGLAIS, Sylvaine, *Pièces et dialogues pour enseigner la grammaire française*, éditions Retz, Paris, 2001.

HINGLAIS, Sylvaine, LIBERMAN Myrtha, *Pièces et dialogues pour jouer la langue française*, éditions Retz, Paris, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, éditions Armand Colin, Paris, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 (1^{ère} édition, 1975)

LEJEUNE, Philippe, « *Cher écran...* » (*journal personne, ordinateur, internet*), éditions du Seuil, Paris, 2000.

L'Autobiographie (anthologie), collection « étonnants classiques », GF Garnier-Flammarion, Paris, 2001.

Vous y trouverez des textes et des propositions d'exploitation pédagogique.

MORRISSON, Catherine, *35 exercices d'initiation au théâtre*, Actes sud junior, Paris, 2000.

MORRISSON, Catherine, *40 exercices d'improvisation théâtrale*, Actes sud junior, Paris, 2000.

PAGE, Christiane, *Eduquer par le jeu dramatique*, ESF, Paris, 2001.

RINGAERT, Jean-Pierre, *Le jeu dramatique en milieu scolaire*, éditions de Boeck / Université, Bruxelles, 1996.

RINGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, éditions Dunod, Paris, 1993.

SEBBAR Leïla, *Une enfance algérienne*, collection « Folio », Gallimard. Une suite de brefs récits d'enfance par des personnes très diverses, toutes liées à l'Algérie.

Pour l'enseignement du français aux enfants...

Pensez aux livres de jeunesse, qui, eux aussi, s'orientent vers le biographique, par exemple (dans les parutions récentes) :

Je suis amoureux d'un tigre, par Paul THIES, édition Syros.

Revue *Le français aujourd'hui*, n° 147, octobre 2004, « Le biographique ». (revue de l'association des professeurs de français).