

PRÉSENTATION

Dans le fascicule n° 1 a été posée la question de ce qu'est un texte littéraire, de ses utilités dans l'apprentissage (et l'enseignement) du français, et a été introduit un genre très ancien, élitiste et populaire, international et sans cesse renouvelé, la poésie. Autrement dit : qui apprend n'est pas seulement un lecteur (consentant ou pas) mais aussi potentiellement un auteur, quelqu'un qui dit, écrit, met en scène..., et évolue, progresse.

Ce fascicule n° 2 est centré sur le genre fictionnel narratif en littérature dans le roman et la nouvelle aujourd'hui. Cela inclut des rappels historiques pour ceux et celles qui en ont besoin (les autres peuvent passer, c'est la liberté du lecteur).

Dès à présent, une question se pose : comment faire la distinction entre récit, roman, nouvelle ? On peut bien sûr se fier à ce qui figure sur la couverture des ouvrages de littérature, sous le titre de l'œuvre : « roman », « récit », « nouvelle ». Mais il est utile d'avoir des critères de différenciation, en particulier pour enseigner : il est important de pouvoir expliquer le fonctionnement des différents textes à des apprenants, et aussi de les mettre en relations avec les textes littéraires de langue première des apprenants. Les différences mises en évidence n'excluent pas, bien sûr, les parentés car il y a des liens entre les différentes formes de narration.

Fiction / réalité : récit, roman, nouvelle, quelles limites

On l'a dit dans le fascicule n°1, la distinction première est celle entre fiction et non-fiction, à l'intérieur de laquelle prennent place des classifications dont les limites peuvent bouger, selon les époques et selon les lieux, les cultures. On a dit aussi qu'il faut considérer les genres littéraires et discursifs, car le narratif peut appartenir au champ littéraire et aussi au champ non-littéraire.

Étant donné que le genre narratif se distribue autant du côté du réel social (la non-fiction) que de la fiction, il importe de définir notre propos :

- le récit non-fictionnel recouvre les séquences de faits-divers dans la presse, les témoignages vécus, les biographies ou les autobiographies proche du réel

social vécu (autant qu'on peut en juger), qui ne relèvent pas, sauf exception, du champ littéraire : ces textes ne relèvent pas du champ littéraire quand l'auteur et signataire est aussi directement celui qui parle, et non un narrateur ou un personnage.

- le récit fictionnel est en général appelé *roman* (ou *nouvelle* s'il est bref) ; on classe aussi dans la fiction narrative le conte, la biographie romancée et l'autobiographie lorsque le « je » prend des libertés avec la vérité historique. On touche évidemment à une zone sensible, de contact entre fiction et non-fiction, où certains auteurs ont à cœur de brouiller les pistes.

Dans le récit fictionnel, il faut faire la distinction entre narrateur et auteur, puisqu'il est question d'invention, d'histoires représentant la réalité, imitées du réel mais qui n'en relèvent pas. Même si, souvent, on peut constater une imitation du réel. Relisons par exemple *La Princesse de Clèves*, de Mme de Lafayette (1634-1693) ; voici son incipit : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second.... » ; on dirait la chronique d'une histoire vécue.

Dans cet espace du fictionnel, il y a aussi un autre paramètre de distinction qui relève de la littérature en tant que champ social : l'auteur ou l'éditeur peuvent fort bien décider d'intituler récit ce qui est en fait un roman, et non l'exposé d'une histoire qui s'est réellement passée, avec tels personnages, tels lieux, tels événements. C'est au lecteur de faire montre d'autonomie pour se doter d'une juste compréhension.

Il faut ajouter que, depuis un siècle, la tendance est à l'extension extrême de l'espace du roman : sans doute est-ce la rencontre d'une demande du public et des réponses littéraires données ; et nous pourrions croiser la notion d'« horizon d'attente » (Jauss), qui se réfère à l'ouvrage que le lecteur tient entre ses mains, avec les attentes réelles ancrées dans l'univers social et médiatique, lequel a beaucoup à voir avec la fiction, tant du côté des producteurs que de celui des récepteurs.

Si Jauss a contribué à développer l'analyse de la littérature sous l'angle de la communication littéraire, en tant que père fondateur, il a été largement rattrapé et débordé puisque les études sur la réception littéraire sont aujourd'hui nombreuses. C'est un point que nous aborderons et qui nous permettra de poser le problème de l'introduction de la fiction narrative littéraire en classe de français langue étrangère

Aujourd'hui, en effet, non seulement le monde est plus ouvert, avec des frontières poreuses ou conflictuelles, mais encore la distinction réel / imaginaire tend à s'estomper (avec les médias) : les auteurs comme les lecteurs sont partie prenante de ce brouillage culturel ; à partir du roman, de la biographie, du roman historique ou policier et à la science-fiction, on va vite vers le récit de témoignage – et alors que lit, que capte le lecteur ? *In fine*, la question est là, du côté des lecteurs. Et les lecteurs en formation sont nos apprenants...

L'œuvre littéraire fictionnelle, sur laquelle porte ce fascicule, est centrée sur le roman et la nouvelle. De nos jours, le roman et la nouvelle se focalisent plutôt sur la représentation de la réalité, en racontant des histoires qui auraient pu ou pourraient se produire, et sont écrites en prose. Mais cela n'a pas toujours été le cas : à ses débuts, le roman était versifié et souvent proche du merveilleux.

Tout cela contribue à orienter l'emploi de textes littéraires en classe de français à partir d'une réflexion sur : quels textes, pour qui et comment ?

I LE ROMAN, LA NOUVELLE : VARIÉTÉS ET VARIATIONS

1. DÉFINIR LE FICTIONNEL NARRATIF (ROMAN, NOUVELLE)

Un peu d'histoire...

Le roman a une histoire, qui date du Moyen-âge, et la nouvelle (attention aux faux amis que sont l'anglais *novel* et l'espagnol *novela* !) apparaît *a priori* comme un dérivé bref du roman : le roman a d'abord été le texte écrit en langue romane, alors langue vulgaire, du peuple – le français -, et sous une forme versifiée, contre le latin.

Ensuite et jusqu'au XVIII^e siècle, il est défini comme œuvre de prose et de fiction destinée à captiver un lecteur. Ce même siècle marque cependant un tournant, puisqu'à cette époque, sous l'impulsion de Diderot, un véritable statut de l'auteur voit le jour (avec notamment l'institution des droits d'auteur, système qui perdure, et est différent du système du copyright anglo-saxon).

Au XIX^e siècle, le roman se déploie entre romantisme et réalisme (Victor Hugo, Honoré de Balzac, Emile Zola...) avec des ambitions sociales : il s'agit de peindre la société, les mœurs, voire de les faire évoluer. L'écrivain est devenu un acteur social.

Aujourd'hui, sur tous les continents, le roman est un genre prolifique, au point même qu'il semble se confondre avec la littérature même. Il paraît tirer sa vitalité de la mise en question même de sa définition comme de son interrogation incessante de la langue et du langage.

Les grands axes de définition et de développement du roman

Le retour à la langue, au langage, et un rapport évolutif au « moi »

Le roman semble se renouveler en revenant périodiquement sur ses bases de départ pour les revoir et en redistribuer la donne. Ainsi, au XX^e siècle et début du XXI^e siècle, si le roman continue à raconter des histoires, il affirme aussi le primat du langage et des voix, influencé en cela par le mouvement surréaliste (exemple : André Breton, *Nadja*, 1928).

Au début du XX^e siècle, se fait jour aussi la diversité des points de vue, contre le narrateur omniscient (ou focalisation Ø¹) : André Maurois est le premier à jouer de deux voix narratives dans *Climats* (1928), qui narre une histoire d'amour successivement du point de vue de l'homme et de la femme.

Enfin, une autre innovation est la variation des plans d'énonciation (récit / discours et même plusieurs « je »), qu'André Gide est le premier à pratiquer dans *Les Faux-Monnayeurs*, 1925.

Tous les auteurs s'accordent cependant pour dire que le roman est composé en prose, par opposition à la poésie, même s'il peut ensermer des fragments poétiques, voire des images, des photos. En fait, le roman, avec sa structure sous-jacente analysée par les structuralistes, peut parfois se confondre avec le récit et sa logique narrative (cf. Roland Barthes) – mais essentiellement du côté de la structure.

Là se pose le problème de la frontière entre la réalité et la fiction : le romancier a-t-il tous les droits ? Oui, disent les écrivains les plus actuels, en récusant toute règle qui ne proviendrait pas de l'écriture même (voir Christine Angot).

Pour ce qui est des personnages, et de l'analyse psychologique qui était un des ressorts du roman, ils ont subi de sérieux revers au XX^e siècle : ainsi Milan Kundera voit le « moi » comme « chaos », tandis que le héros de Kafka, Joseph K. est présenté comme *Monsieur Tout le monde et Personne* (rappelons qu'Ulysse dans *L'Odyssée* se fait appeler ainsi à un moment donné), un être insignifiant pris dans une épopée qui le dépasse. Le roman psychologique n'est de ce fait plus du tout utile ni intéressant parce que, explique Kundera, l'être humain actuellement est pris dans d'autres problèmes existentiels que l'homme des siècles passés.

Présenter un ou des « moi » peut aider à aller vers un peu de connaissance (Gao Xingjian, *La raison d'être de la littérature*), cela peut servir à approfondir une individualité en tant qu'elle est fiction, à saisir « un code existentiel » (Milan Kundera, *L'art du roman*) ; mais cette connaissance n'est pas comportementale et, en général (mais cela peut changer, pourquoi pas), fort peu sociale.

Quant à l'action, ressort traditionnel du récit et du roman, elle paraît elle aussi bien compromise ... ou fortement renouvelée dans son expression : elle est seulement le « révélateur du moi » (Kundera) ; et surtout, le temps, sur le mode du présent et de la présence, y supplante la succession des événements, parfois compactés en ellipse, condensés (Kundera, à la suite de Flaubert), et tendant vers le dépouillement contre l'excès. Kundera veut ainsi faire œuvre à la mesure de l'homme sans sacrifier la complexité.

Les règles de composition du roman lui seraient internes, produites par lui, découlant directement du projet de l'auteur et des nécessités de l'œuvre. Pour autant, l'auteur est-il un demiurge et l'œuvre est-elle une somme totalisante ? Il ne semble pas.

¹ Voir cette notion en partie II, dans la rubrique « Notions et outils ».

L'absence ou le refus des règles² externes de composition d'un roman, qu'il soit réaliste ou psychologique, est une des sources de la capacité d'adaptation du genre romanesque à chaque époque : le roman psychologique est-il dépassé ? Alors, on introduit le monologue intérieur, de façon plus ou moins sophistiquée et philosophique. Autre exemple, le roman réaliste : Zola innove en introduisant le discours indirect libre, rendu par une utilisation de l'imparfait, sans troubler le flux du récit. Aujourd'hui, il a fait école, avec Joyce, Kundera, et tous les monologues intérieurs de la littérature actuelle. Mais on vient parfois buter contre le défi de « l'impossibilité à saisir le moi » (Kundera).

Il est cependant troublant de constater que, pour beaucoup de romanciers qui théorisent (Kundera), ou de théoriciens (Marthe Robert) le modèle actuel du roman est le roman inachevé, inaccompli : comme si cet inaccomplissement même ajoutait de la force, de la signification à l'œuvre en la reliant avec le continuum de la vie. Sans doute est-ce que cet inaccomplissement empêche de verser définitivement l'œuvre dans tel ou tel genre : poésie, épopée, théâtre, roman de mœurs...

Mais, plus généralement, c'est là le signe que le roman a un vrai problème avec la notion de limites, qui peut être vue comme une métaphore de la règle : il est une composition, certes, dans laquelle, depuis Flaubert, l'action, le temps, les personnages, les descriptions ont pris un nouvel équilibre, fondé davantage sur l'égalité des éléments qui le composent que sur la prééminence humaine (les personnages seuls) ; mais il est aussi et d'abord langage et le propre du langage est d'être un flux ininterrompu.

En outre, le roman allie et oppose dans un même mouvement intérieur et extérieur, réel et imaginaire, moi et les autres. Il le fait en un système de relations et de communications complexe, que le « je » narratif est apte à bien manifester (mieux que le roman organisé autour de « il » et « elle » mis en scène).

Dans cette configuration, l'écrivain de roman et de littérature (la synonymie est forte sur ce thème) se voit doter, ou se dote lui-même, s'il l'ose, de statuts variés : pour le chinois Gao Xingjian l'écrivain doit être modeste, ni juge, ni révolutionnaire, ni prophète, mais juste une sorte de témoin, en plus fiable car guidé non seulement par ses sens, par l'éthique et l'exigence de vérité. Pour Kundera, l'écrivain ne se place pas seulement dans le cadre du contrat de lecture auteur / lecteur, mais il se livre aussi à un travail expérimental.

Pour d'autres au contraire, la morale n'a rien à faire avec la littérature, et en particulier le roman. Autour de la frontière réalité / fiction et du primat du langage entendu comme voix singulière, le roman peut tout et doit tout oser (cf. Christine Angot, Michel Houellebecq...). Mais oser, est-ce forcément choquer ? Problème actuel s'il en est. Il rejoint les tendances à l'autofiction (Serge Doubrovski, voir son site www.autofiction.fr) en particulier parce que nombre de ces écrivains utilisent la vie des autres directement, sans transposition ni travail de re-création. Un auteur paru ces derniers mois (mars 2009, éd. POL, Paris) pose la question

² Ce qui ne signifie pas leur ignorance de la part de l'auteur...

avec talent, c'est Emmanuel Carrère dans *D'autres vies que la mienne* : dans cet ouvrage, il rapporte la vie de plusieurs personnes après le tsunami de Noël 2008 en Asie, puis la vie de personnes ayant été victimes du cancer, les unes mortes, les autres non ; ces personnes sont reconnaissables.... Alors, ont-elles demandé le témoignage de l'auteur ? Jusqu'où a-t-il pris de la liberté ? Grand débat.

On peut cependant se demander comment les rapports à la règle, aux données de base du roman (les êtres humains, la société), et au langage, qui sont des sources de renouveau, peuvent se développer désormais. Où est le nouvel horizon du roman ?

En quelque sorte, on pourrait dire qu'à défaut de se définir de façon serrée, ce qu'il ne fait pas (d'où sa force d'adaptation), le roman est forcé de se « professionnaliser » non seulement du côté du langage, mais aussi du côté de l'étude sociale, scientifique et politique, en assumant toute l'ampleur de la littérature.

Le rapport à la connaissance et à la société : roman et nouvelle

L'univers nouveau qui est celui de l'homme depuis le XX^e siècle est un univers décloisonné, « mondialisé » dirions-nous aujourd'hui. L'être humain est soumis à beaucoup plus de déterminations que par le passé et il a affaire à nombre d'autorités dont la légitimité et les mobiles lui échappent : c'est le modèle des personnages de Kafka. Un tel homme, un tel univers ne peuvent plus être décrits dans des descriptions classiques, non plus que de façon psychologique, mais par un emboîtement de métaphores. Ces métaphores seront, par exemple le Château de Kafka, ou la Bibliothèque de Borges, modèles de la vie en société humaine (Marthe Robert), structurés en réseaux de communications.

C'est là que viennent s'ancrer beaucoup de nouvelles : un recueil de nouvelles a un thème, un axe qui est développé au fil des textes du recueil. Ainsi, ce genre, qui passait pour mineur a reconquis ses lettres de noblesse depuis l'après-guerre, en particulier grâce à Marcel Aymé (nouvelles republiées par Gallimard, coll. Quarto). Par exemple aujourd'hui : les nouvelles de Daniel Boulanger (*L'été des femmes*, 2001 ; *L'enfant de bohème*, republié en 2002), ou les nouvelles d'Annie Saumont (*Quelque chose de la vie*, 1991 ; *Embrassons-nous*, 1998). Tous ces auteurs font le tableau du monde qui les entoure, que ce soit le Paris de la guerre (Marcel Aymé), la province traditionnelle avec ses surprises (Boulanger), les nouveaux exclus et leur façon de dire (A. Saumont).

Tout se passe avec en arrière-plan le sentiment que l'univers où vivent les hommes est toujours inachevé, comme le sont les connaissances de l'homme à son endroit (et l'inférence de l'un à l'autre n'est peut-être pas autre chose qu'une représentation). L'univers est donc sans cesse à dire, montrer, par de grands témoins : les écrivains. On peut aussi penser à la tentative du Nouveau Roman, avec ses efforts d'objectivité (refus de raconter une histoire), de décentration hors de la psychologie, de déstabilisation et d'implication du lecteur (cf. le « vous » de Robbe-Grillet). Une filiation avec Kafka se dessine...

Remarque

À propos du nombre de pages de la nouvelle : une nouvelle peut aujourd'hui aller de une à 100 pages. Au-delà, c'est plutôt un roman – sauf si l'auteur intitule son texte « nouvelle » (mais de nos jours, la tendance inverse semble triompher...). Dans les siècles passés, les romans étaient plus longs (cf. les romans-fleuves, R. Martin du Gard, par ex.), et une nouvelle pouvait aller jusqu'à 200 pages, voire plus.

Dans les textes fictionnels d'aujourd'hui, l'univers est inachevé, parfois absurde (au-delà même de Camus avec *L'Étranger*) ; il est incompréhensible pour une autre raison : si le sujet n'est plus premier ni central dans le roman, non plus que l'action, alors que reste-t-il ? Ce seront la voix ou les voix, diverses, anonymes, répétitives, discordantes ou accordées : communes et singulières, toutes ces voix concourent à dire le monde. On peut sur ce point écouter ce qu'écrit Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire* (1977, p. 204 - rééd. Folio Gallimard – un indispensable) :

« En même temps que l'écriture, le rapport au langage s'est lui aussi transformé. L'un ne va pas sans l'autre, mais il faut souligner également ce deuxième aspect pour saisir ensuite la forme sous laquelle revient aujourd'hui la parole. Un autre raccourci historique peut le suggérer. Le tournant de la modernité se caractérise d'abord, au XVII^e siècle, par une dévaluation de l'énoncé et une concentration sur l'énonciation. Quand le locuteur était sûr (« Dieu parle dans le monde »), l'attention se portait sur le décryptage de ses énoncés, les « mystères » du monde. Mais quand cette certitude se trouble, avec les institutions politiques et religieuses qui la garantissaient, l'interrogation se porte vers la possibilité de trouver des substituts à l'unique locuteur : qui va parler ? et à qui ? La disparition du Premier Locuteur crée le problème de la communication, c'est-à-dire d'un langage à *faire*, et non plus seulement à *entendre*. [...] chaque discours particulier atteste l'absence de la place qui, dans le passé, était désignée à l'individu par l'organisation d'un cosmos, et donc la nécessité de se tailler une place par une manière propre de traiter un canton du langage. Autrement dit, c'est parce qu'il perd sa place que l'individu naît comme *sujet*. »

Et l'auteur oppose le langage hier et aujourd'hui : « un champ à déchiffrer » / « un champ à défricher » (ibid. p. 205). Alors une solution paradoxale consiste à chercher (et trouver ; ou créer) de la singularité – la sienne propre, qu'on suppose exister - dans la masse sonore, et à l'élire comme « musique juste... à soi et non corrompue » (Ch. Angot). Et à la faire partager.

C'est accorder une grande confiance au langage (et à soi-même !). Mais sinon, quoi ? Le langage et la littérature sont aussi là pour créer du bonheur, apporter de l'aide ; Gao Xingjian, Kundera le disent, d'autres aussi, il s'agit d'apporter le bonheur pour les lecteurs, réintroduits de ce fait dans le dispositif romanesque.

L'interrogation va se porter enfin sur le roman lui-même et la littérature en tant qu'œuvre de langage et fiction : après avoir exploré les psychologies, on a exploré les chairs (cas des romans proches de la pornographie, ou dits tels)... et on revient au roman lui-même. Car le roman est interrogation sur le roman, et aussi apprentissage du roman et de l'écriture. D'où son intérêt dans les apprentissages langagiers. Est-ce pour autant que le roman s'intellectualise, confondant théorie et narration ? Mais non ou pas forcément, c'est juste un retour aux sources : le roman ne peut faire l'économie de s'interroger sur lui-même puisqu'il prend des libertés avec les règles (plus on se veut libre et plus on doit se définir de l'intérieur).

Le roman est aussi vu et défendu comme un outil de travail social, littéraire, moral et philosophique.

Milan Kundera défend l'idée d'un type d'essai spécifiquement littéraire ; si on en juge par son *Art du roman*, ce serait un essai appuyé sur des arguments liés au réel social ou littéraire, voire appuyés sur du ou des récits ou dans l'essai. On le voit bien à travers les explications qu'il donne de telle ou telle attitude de ses héros et héroïnes, ou dans les méditations quasi-philosophiques qui débutent parfois ses ouvrages ou certains chapitres de ceux-ci.

Plus largement, Kundera défend l'idée que le roman a une vraie capacité à élaborer, présenter de la connaissance : l'inconscient avant Freud, dit-il, et la lutte des classes avant Marx. Il y a eu aussi Proust, qui nous présente sa fin de siècle, qui nous la donne à sentir, entendre, partager, au plus près des sensations, de la mémoire et des émotions. Car cette connaissance n'est ni abstraite ni théorisée. Elle est présence, donnée en partage au lecteur.

En cela, on peut dire que le pacte écrivain / lecteur n'a pas disparu, il est seulement devenu lui aussi plus complexe, comme en témoignent Kundera, par exemple, mais aussi Angot. Cette complexité peut, certes, être vue comme une construction de l'auteur : entre auteur, narrateur et lecteur, les correspondances sont parfois multiples, surtout lorsque la fiction rejoint la réalité !

À force de complexité, le roman risque cependant l'étouffement par excès de liberté. « Un bouge » a dit de lui P. Lepape, chroniqueur au *Monde des Livres* (en 2007). Mais ce lieu interlope correspond justement aux incertitudes de l'homme d'aujourd'hui quant à son devenir, son identité, et sa singularité. C'est pourquoi le roman, lieu de tous les possibles et de toutes les libertés, parangon de tous les excès et débordements, est contraint de se donner à lui-même des règles et des missions - en d'autres termes de se faire littérature. La confusion roman et littérature ne viendrait pas d'une ambition démesurée des romanciers, mais serait une nécessité vitale pour contenir le flux des langages en travail.

Le roman, devenu quasiment littérature, est désormais à l'écoute de lui-même comme des autres, de toutes les voix dont il se tisse et se tissera. Point de règles, mais une attention sans faille au langage, telle semble être la seule loi actuelle, mais elle est fort contraignante. Point de prééminence du sujet, ou de l'action, mais une terrible obligation de cohérence et de justesse dans l'ensemble de la trame, laquelle ne se distingue plus des premiers plans tels qu'ils pouvaient exister par le passé.

Il apparaît ainsi que *les principaux axes de renouvellement du roman* aujourd'hui sont *l'effort d'auto-définition et de mise en ordre* à travers la fidélité à la complexité du monde et l'écoute du langage, ce qui constitue un vrai travail social, esthétique et philosophique – et pour certains, éthique. Mais le roman, que sa liberté même et son extension contraignent à s'assimiler à la littérature, a-t-il la vitalité pour ce faire ? C'est peut-être au lecteur que cette question est désormais posée...

→ Pour aller plus loin

Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in revue Communications, n° 8, 1966, rééditions : Le Seuil.

Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, 1977, p. 204 - rééd. « Folio » Gallimard.

Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, éditions Gallimard, 1985 puis 1986, en coll. « Folio »

GAO Xingjian, *La Raison d'être de la littérature*, éditions de l'Aube, 2001.

Marthe ROBERT, *L'Ancien et le Nouveau (de Don Quichotte à Kafka)*, Grasset, 1988.

ROTH Philippe, *Parlons travail* (trad. de l'anglais *Shop Talk*), Gallimard / coll. Folio, 1995. (sur le travail de l'écrivain).

Question de définition complémentaire : spécificité de la nouvelle ?

La première définition de la nouvelle tient *a priori* à la longueur du texte : c'est un texte narratif court, et cela en fonction des appréciations de l'époque (cf. ci-dessus). Mais cette définition est quelque peu négative : la nouvelle serait le texte qui n'a pas réussi à être un roman (ou dont l'auteur n'a pas réussi à faire un roman) ; et implicitement, il est sous-entendu que l'auteur a manqué de souffle, ou que la matière n'était pas assez dense, ou qu'il n'a pas su la traiter, etc.

Or il y a des auteurs qui ont choisi et choisissent encore la nouvelle, et, de façon générale, le texte bref : ce sont, au Moyen-âge, les auteurs de fabliaux, au XVII^e siècle, La Fontaine (*Fables, Contes*), et au XVIII^e siècle, Charles Perrault, Voltaire (*Contes*). Plus près de nous, bien des auteurs de romans sont aussi auteurs de nouvelles : Guy de Maupassant au XIX^e siècle fut d'abord auteur de nouvelles et se lança dans le roman, Albert Camus au XX^e siècle, Eric-Emmanuel Schmitt au XXI^e siècle (pensons par exemple à son recueil « La rêveuse d'Ostende »)... Il faut alors se demander pourquoi ces auteurs ont choisi la nouvelle et quels sont les atouts de celle-ci.

La nouvelle a bien des spécificités : d'abord un sujet très resserré, voire dépouillé ; peu de personnages, sinon un seul personnage, et spécialement un personnage dont on déroule l'intériorité, le monologue intérieur ; ensuite, une finalité au-delà de la fin du récit lui-même : comme dans les fables, une leçon se dégage, qui est philosophique, morale, existentielle ou didactique ; la nouvelle peut aussi déployer le merveilleux, l'étrange (cf. Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*) voire le jeu entre les deux mondes, réel et imaginaire (Gérard de Nerval, *Sylvie, Aurélia...*). Pour autant, la nouvelle n'est pas un traité de philosophie, elle demeure un texte pleinement narratif. Et la fine alliance des deux gammes d'exigences donne la nouvelle réussie.

La nouvelle n'est donc pas un sous-roman, mais un texte à l'identité et aux objectifs propres, un texte qui peut être acéré, poli et lisse, ou carrément elliptique, pour mieux faire écho chez le lecteur longtemps après que celui-ci a refermé le livre.

Umberto Eco nous montre (dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*) que le narratif peut se déployer de façons très variées et que ce qui compte, plutôt que la longueur du texte, c'est le projet du narrateur qui rencontre son « lecteur modèle », le lecteur qui adopte la juste posture de lecture (que ce soit par choix conscient ou de façon intuitive), parce qu'il existe...des règles du jeu, et le lecteur modèle est celui qui sait les respecter » (*op. cit.* page 16).

De nos jours, un autre aspect de la nouvelle se dégage (qui n'élimine pas les autres) : la nouvelle retrace un moment de crise, par exemple le basculement dans la folie (Guy de Maupassant, *Le Horla*), ou de façon moins dramatique, telle décision, telle prise de conscience, tel éclat de bonheur, tel souvenir qui sont autant de moments essentiels dans une vie (nouvelles d'Annie Saumont, par exemple.)

Tous ces aspects de la nouvelle, en plus de sa brièveté, lui confèrent une unité forte. Ils lui donnent aussi une forme d'universalité née du dépouillement de l'intrigue, du petit nombre de personnages, et des situations humaines fondamentales mises en scène : tout cela crée un accès culturellement et linguistiquement plus aisé pour les apprenants étrangers. Ceux-ci peuvent ainsi se trouver confrontés à des sentiments, des unités de vie fondamentaux, et rencontrer une structure narrative simple, avec un contrat de lecture clairement posé (à faire explorer et reformuler, cependant).

→ Pour aller plus loin

Umberto ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, éd. Grasset, 1996, reparu en Livre de poche, coll. « Biblio / Essais »

Daniel BOULANGER, *La Porte noire* (nouvelles), éditions Folio, 1990.

Annie SAUMONT, *Aldo, mon ami*, éditions Garnier-Flammarion, coll. « Etonnants classiques », *La Guerre est déclarée*, éditions Garnier-Flammarion, coll. « Etonnants classiques ».

Et les autres recueils d'Annie Saumont aussi ; mais l'intérêt de celui-ci est sa préface, présentant l'auteur, ses thèmes, sa manière de faire, et une postface pédagogique avec des questions de lecture, comme dans tous les ouvrages de cette collection (intéressants pour les apprenants étrangers). N'oublions pas qu'Annie Saumont est traductrice, donc sensible aux langues et au passage de l'une à l'autre.

2. LE FICTIONNEL NARRATIF AUJOURD'HUI : TEXTES, AUTEURS, EVENEMENTS

Que se passe-t-il actuellement dans l'univers littéraire français et francophone? Et surtout qu'est-ce qui paraît, est diffusé par les éditeurs, et amplifié par les médias? Qui pouvons-nous retenir pour le cours de français? Telles seront nos questions.

Le champ littéraire et médiatique

On sait désormais que l'édition est un marché, autant l'édition des méthodes de FLE et des manuels scolaires que celle de la littérature. Celle-ci s'en voit redéfinie : ainsi, rééditer des classiques coûte moins cher et rapporte beaucoup, puisque les droits d'auteur sont éteints et qu'un public scolaire captif est là, forcé de lire. Lesdits classiques sont donc réédités avec tout un appareil critique et des aides à la lecture, à la mémorisation – quand ce n'est pas à la dissertation.

En revanche, prendre le risque d'éditer de nouveaux auteurs est un pari qui coûte cher, et s'il rapporte (ce qui n'est pas sûr), ce ne sera que des années après la première publication. Or l'édition aujourd'hui ne se situe plus dans ce temps long : elle est ancrée soit dans l'immémorial (les classiques) soit dans l'immédiat (les « coups » littéraires, les best-sellers, les récits ou romans de célébrités médiatiques).

Il est donc bien difficile de distinguer ce qui est littérature. On a dit dans le précédent fascicule que la littérature tient à la langue, au texte, au genre : est auteur de littérature celui qui avec la langue crée sa langue ; qui présente ou dévoile de nouveaux pans d'humain ; qui renouvelle un genre, ou, dans le texte, renouvelle la langue, les procédés de composition, ou encore reprend et reconsidère la frontière entre genres ; qui est à la fois « en situation » et hors situation » (Sartre).

On voit bien ce que cette définition de la littérature peut avoir de contraire aux règles du marché du livre : ainsi, où classer, sur quel rayon des librairies et supermarchés, le livre qui rejoue le partage entre genres? Et celui qui crée sa langue tout en s'adressant aux lecteurs de la langue?

Ainsi, le texte littéraire met en général du temps pour trouver son public... On comprend donc que les écrivains des siècles passés soient de meilleur rendement pour un éditeur! Quand même, il ne faut pas abandonner la quête des auteurs de la littérature actuelle : car cette littérature parle de nous, et à nous, elle met en place l'intimité d'une langue partagée ; et puis les apprenants étrangers nous convient à les entretenir de ce sujet, ils souhaitent pouvoir lire des textes et comparer avec la production littéraire de chez eux.

Quelques auteurs et œuvres d'aujourd'hui

Quels textes, quels auteurs choisir pour la classe ?

Cette question fréquente chez les enseignants est importante : on ne peut toujours prendre des auteurs anciens, et pour soi-même comme pour les apprenants, il est utile et intéressant de découvrir des textes plus récents. Sur les bases citées, voici un choix personnel (donc un pari) ancré autour des années 2000-2010. J'ai effectué ce choix en tenant compte des critères ci-dessus et vous pouvez vous amuser à en chercher les traces, confronter ce choix avec les vôtres, en littérature française ou étrangère.

Le choix a été fait en fonction de notre objectif, la littérature en classe de français : comment la faire connaître, avec ses textes classiques, ses nouveautés ; et comment faire en classe avec le texte littéraire ? Le ou plutôt les textes littéraires, car il est utile et intéressant de prendre en compte l'intertextualité en se demandant (et en demandant aux apprenants) comment est traité tel ou tel thème dans la littérature de la leur langue première, et aussi quels sont leurs textes, leurs auteurs préférés afin qu'ils en parlent.

Jean-Marie Gustave Le Clézio (Prix Nobel de Littérature)

L'auteur³ de *Désert*, texte désormais classique (reparu en collection Folio, chez Gallimard), est aussi un voyageur : né durant la seconde guerre mondiale à l'île Maurice, puis installé en Afrique, il est familier des Amériques, en particulier du Mexique. Il a fait paraître en 2004 au Mercure de France (et depuis novembre 2005 en Folio-Gallimard) un très beau récit d'enfance autour de la figure de son père : *L'Africain*. Ce père, exilé depuis son enfance dans des conditions dramatiques, avait choisi d'être médecin en brousse, donc il n'a pas toujours habité avec sa famille et ses enfants.

C'est un récit, les personnages, les faits ont existé, l'auteur est aussi le narrateur et parle de son enfance ; mais c'est aussi un texte littéraire, par la re-création de la langue française, enrichie des voix, des odeurs et du ciel africain, par la richesse des métaphores développées, et l'universalité du thème de l'enfance envolée, de la relation perdue avec le père (2^e extrait surtout).

Utiliser un tel texte en classe de français peut être envisagé ; mais pas forcément le 2^e extrait, un peu difficile (il a été choisi pour donner une idée du style de l'auteur), qui convient plutôt pour des apprenants de niveau avancé ; pour les autres, il vaut mieux choisir le début, dans lequel le narrateur se décrit lui-même enfant, ainsi que ses jeux avec ses amis du village africain et sa maison (cf. 1^{er} extrait).

Voici deux extraits de *L'Africain*, l'un tiré du début de l'ouvrage et l'autre de la fin :

³ De J.M.G. Le Clézio, signalons aussi quelques titres pour les enfants, reparus en Folio-junior (Gallimard) : *Celui qui n'avait jamais vu la mer* (75 pages, y compris quelques illustrations), *Villa Aurore* (74 pages y compris les illustrations).

J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays*, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j'étais devenu un étranger. [...]

À l'âge de huit ans à peu près, j'ai vécu en Afrique de l'Ouest, au Nigéria, dans une région assez isolée où, hormis mon père et ma mère, il n'y avait pas d'Européens, et où l'humanité, pour l'enfant que j'étais, se composait uniquement d'Ibos et de Yoroubas. Dans la case que nous habitons (le mot case a quelque chose de colonial qui peut aujourd'hui choquer, mais qui décrit bien le logement de fonction que le gouvernement anglais avait prévu pour les médecins militaires, une dalle de ciment pour le sol, quatre murs de parpaings sans crépi, un toit de tôle ondulée recouvert de feuilles, aucune décoration, des hamacs accrochés aux murs pour servir de lits et, seule concession au luxe, une douche reliée par des tubes de fer à un réservoir sur le toit que chauffait le soleil), dans cette case donc, il n'y avait pas de miroir, pas de tableaux, rien qui pût nous rappeler le monde où nous avons vécu jusque là.

* « dans ce pays... » : il s'agit de la France.

[...]

Quelque chose m'a été donné, quelque chose m'a été repris. Ce qui est définitivement absent de mon enfance : avoir eu un père, avoir grandi auprès de lui dans la douceur du foyer familial. Je sais que cela m'a manqué, sans regret, sans illusion extraordinaire. Quand un homme regarde jour après jour changer la lumière sur le visage de la femme qu'il aime, qu'il guette chaque éclat furtif dans le regard de son enfant. Tout cela qu'aucun portrait, aucune photo ne pourra jamais saisir.

Mais je me souviens de tout ce que j'ai reçu quand je suis arrivé pour la première fois en Afrique : une liberté si intense que cela me brûlait, m'enivrait, que j'en jouissais jusqu'à la douleur.

Je ne veux pas parler d'exotisme : les enfants sont absolument étrangers à ce vice. Non parce qu'ils voient à travers les êtres et les choses, mais justement parce qu'ils ne voient qu'eux : un arbre, un creux de terre, une colonne de fourmis charpentières, une bande de gosses turbulents à la recherche d'un jeu, un vieillard aux yeux troubles tendant une main décharnée, une rue dans un village africain un jour de marché, c'étaient toutes les rues de tous les villages, tous les vieillards, tous les enfants, tous les arbres et toutes les fourmis. Ce trésor est toujours vivant au fond de moi, il ne peut pas être extirpé. Beaucoup plus que de simples souvenirs, il est fait de certitudes.

Nancy Huston

Nancy Huston est une canadienne d'expression française, née durant la seconde guerre mondiale. Elle vit à Paris depuis longtemps, et a reçu divers prix littéraires. L'extrait qui suit est tiré de *L'empreinte de l'ange* (paru en 1998 chez Actes sud). C'est un roman qui se situe à la fin des années cinquante à Paris et met en scène des étudiants étrangers, Saffie, allemande, et Andras, hongrois.

Il s'agit donc d'un roman. Mais un prologue s'attache à situer l'action dans le réel social, politique (vous noterez l'effet de réel produit par les chiffres, les noms propres, les dates ; après coup, on sait comment l'Histoire a continué), comme pour dire que les héros ont existé, ou alors sont à l'image de jeunes qui, eux, ont

existé. Ensuite, vient le premier chapitre, avec la présentation en instantané, quasiment télévisée, de l'héroïne, Saffie, dans des gestes simples mais où transparaît une certaine étrangeté (« une certaine absence »... d'où vient-elle, qu'a-t-elle vécu ?) ; dans cette présentation est aussi présent (à défaut d'être présenté) le lecteur, désigné par « on » ; ce « on » qui peut être aussi l'auteur...

Voici le début du prologue (page 1), puis le début du 1^{er} chapitre, un portrait de Saffie. Vous noterez au passage l'humour discret développé dans le prologue, à travers lequel l'auteur légitime l'œuvre de fiction par rapport au réel social : dans les pourcentages (satire des enquêtes d'opinion), vient en tête, non pas le réel social mais le rêve, le cinéma (Brigitte Bardot), c'est-à-dire la fiction alliée au réel.

À ce propos, où se situe l'incipit⁴ de ce roman ? En d'autres termes, où commence-t-il, ce roman ? Cela se discute : le texte littéraire commence dès le prologue ; mais le texte romanesque s'ouvre seulement après le prologue (étymologiquement : *prologue* = « avant-texte », « avant-propos »).

PROLOGUE

L'histoire qu'on va lire commence en mai 1957, à Paris.

La France est en pleine effervescence : dans les douze années depuis la fin de la guerre elle a eu droit à vingt-quatre gouvernements et à quatre-vingt-neuf propositions de révisions de sa Constitution. Mais les gens ne s'en préoccupent pas trop : d'après un sondage récent, seulement 41% des conversations françaises portent sur la politique, alors que le sujet n° 1, avec le score de 47%, c'est Brigitte Bardot. (Elle boude en ce moment le festival de Cannes, et Le Figaro s'en indigne.)

De façon générale, la vie est belle – et moderne. Le chômage est inexistant, les voitures sont chromées, la télévision illumine les foyers, les cinéastes font de nouvelles vagues, les bébés font boom et Picasso s'attaque à *Icare des Ténèbres*, une fresque géante pour l'UNESCO qui montrera, promet-il, « l'humanité apaisée qui tourne son regard vers un avenir heureux ».

Certes, tout n'est pas parfait. Ça et là, même en France, certains signes laissent croire que l'humanité aurait encore quelques petits progrès à faire.

[...]

1

Elle est là, Saffie. On la voit.

Face blanche. Ou pour mieux dire : blafarde.

Elle se tient dans le couloir sombre du deuxième étage d'une belle maison ancienne rue de Seine, elle est debout devant une porte, sur le point de frapper, elle frappe, une certaine absence accompagne tous ses gestes.

⁴ Cf. fascicule I, partie « notions et outils ».

Elle est arrivée à Paris il y a quelques jours à peine, dans un Paris qui tremblotait derrière la vitre sale, un Paris étranger, gris, plomb, pluie, gare du Nord. Ayant pris le train à Düsseldorf.

Elle a vingt ans.

Elle n'est ni bien ni mal habillée.

[...]

Boualem Sansal

Boualem Sansal est un auteur algérien d'expression française. Haut fonctionnaire dans un ministère algérien, docteur en économie, il s'est fait connaître par un premier roman dont l'intrigue est installée à Alger, au cœur des sanglantes années 1990, *Le Serment des Barbares*. Ce roman a obtenu le prix du Premier roman en 1999. Puis d'autres romans ont suivi, dont *L'enfant fou de l'arbre creux*, et à l'automne 2005, *Harraga*.

Depuis longtemps maintenant, les auteurs d'expression française viennent enrichir la littérature, de Léopold Sedar Senghor à Aimé Césaire, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine ou Abdelkebir Khatibi, pour n'en citer que quelques-uns.

Le texte qui suit est extrait des premières pages du *Serment des Barbares* (Gallimard, republié en collection Folio) ; l'auteur y retrace brièvement l'histoire depuis l'Indépendance (1962), et décrit les changements survenus à Alger, dans une langue riche, puissante, évocatrice, celle d'un véritable écrivain.

Vous noterez par exemple l'emploi de « on » ; la description de ville, présentée comme une personne ; et l'humour, discret mais implacable, à propos des trafics, de l'histoire (nationalisations et abandon de l'agriculture, industrialisation ...).

Au commencement était l'ivresse. Puis vint le désenchantement. On implora le ciel, oubliant qu'il avait été nationalisé avec la terre et livré aux orties. On se mordit les doigts mais la misère est implacable. Alors, dans le secret de son cœur, on appela le Sauveur. Il attendait son heure depuis le commencement des temps. À son avènement, il prit le nom de Raïs, ce qui signifie Dictateur. Voyant que le pays était pauvre et les jours sans éclat, il dit : qu'on me construise un pays digne de moi et de ma descendance ! Une immense clameur résonna dans les campagnes et les djebels. On fit des plans, on leva des armées, on donna de la trompette. Pharaon, dans toute sa splendeur, n'avait osé voir si grand.

Conçus par des militaires, ils furent mis en œuvre comme des opérations militaires. Roulements de tambour, drapeaux au vent ; et le peuple fut mis en formation carrée, les nomades, les pêcheurs et ceux qui occupent les villes, les petits devant pour qu'on voie ce que les grands traficotent derrière.

[...]

Avec le temps, la ville s'est abâtardie, boursouflée, crevassée, déformée et n'a pas fini de s'égarer. Elle s'est attifée d'acier rébarbatif et de béton scrofuleux qui lui donnent des airs revêches. Elle s'est couverte de clinquant, de formica et de plastique et se ripoline à tout va comme une paysanne pressée par la misère qui monte en ville dorloter à bon marché ses restes de charmes. Dans les zones où sévit l'industrie, elle n'a rien d'humain. Par certains côtés, elle ressemble à un amoncellement de jouets désarticulés et couinants que tourmente un bambin dément.

Annie Saumont

Dans ses nouvelles, Annie Saumont donne la parole aux petites gens, ceux qui n'écrivent pas, elle transcrit dans une prose libre qui se joue de la ponctuation⁵, et redonne ainsi de la dignité à la parole de tous, et aux supports multiples de l'échange. Par exemple, une nouvelle du recueil cité ci-après est composée d'un échange de petits mots entre madame et sa femme de ménage, de petits mots à travers lesquels la vie passe, les personnages existent, et une intrigue se noue – et ça finira... vous verrez bien en lisant.

L'intérêt de la nouvelle en cours de français tient à sa brièveté et à son unité car c'est une véritable histoire en quelques pages : on peut ainsi travailler sur un texte non scindé, en voir la composition, la logique, l'intrigue, les personnages, les moyens littéraires. Cela dit, une nouvelle existe aussi à l'intérieur d'un recueil, dont le titre résonne à travers elle et chacune des autres nouvelles du recueil.

Voici le début d'une courte nouvelle (2 pages) extraite du recueil *C'est rien ça va passer* (2001, Julliard, réimpression 2004 en Presses Pocket), « La femme du tueur ». Vous noterez au passage l'emploi de mots à double sens (« complicité », « pire »...) et même la définition de ce qu'est enseigner. Vous noterez aussi les répétitions (par exemple, le verbe « couler »), qu'on nous apprend à éviter, mais qui là font sens.

Mais que tue donc ce tueur, qui ou quoi ?

La femme du tueur

Sous prétexte que je suis douce et fine, un être délicat, il ne veut pas m'apprendre. Enseigner c'est donner. Il est égoïste et mesquin.

Quand je l'ai épousé, ma mère m'avait prévenue, Un plouc qui se prépare à tout diriger, à jouer au grand chef. En ce temps-là ma mère me tapait sur les nerfs. Ce qu'on projetait lui et moi elle ne cessait d'y trouver à redire. La complicité entre nous deux oh j'y croyais. Pour le meilleur et pour le pire. Nous serions unis à jamais dans toutes nos entreprises.

⁵ Mais la ponctuation n'est pas placée -ou pas placée- au hasard, le texte se comprend. Il faut cependant veiller à ne proposer de tels textes à des débutants, sauf pour des extraits brefs et ciblés (par ex. un travail sur les différences oral / écrit).

Certes il accepte mon aide, même il la demande pour les questions de choix, de sélection, c'est un tueur qui ne tue pas au hasard. Je tiens les livres, je remplis les colonnes. Ça coule de source je suis douée pour les comptes. J'aimerais mieux voir le sang couler.

[...]

Faites en sorte de présenter le texte pour que les lecteurs aient besoin de tourner la page ici ! (pour l'effet de surprise, la chute).

La femme du tueur (suite)

Si j'insiste il argumente Les femmes se croient très fortes et au dernier moment elles craquent, elles s'évanouissent. Je proteste. violemment. Il se fâche il crie, Va te faire pendre ailleurs. Je réponds que lui n'a rien à craindre, il ne vaut pas la corde pour le pendre. Avec dans ma rancœur un manque évident de logique j'ajoute, Vrai gibier de potence.

Rien ne change. Je reste l'humble assistante. Il refuse de me révéler l'endroit précis où enfoncer le couteau.

Il me cantonne dans le tri, le marquage. Des œufs garantis coque. Il ne veut pas m'apprendre à tuer les poulets.

Vous le voyez, l'effet de surprise est fort. On peut sans exagérer avancer qu'il est, avec l'implicite, constitutif de la nouvelle, puisque tout doit tenir en peu de mots.

3. PERSPECTIVES

La fiction narrative aujourd'hui et l'apprentissage d'une langue

Elle n'est plus seulement littéraire – si elle l'a jamais été : elle s'inscrit aujourd'hui autant dans la télé-réalité (qualifiée parfois de *trash-TV*) que dans les faits-divers journalistiques ou la mise en images (et en scène) des actualités du monde. Le lecteur, l'apprenant en général baignent donc dans un univers pour beaucoup fictionnel : ce qui est lointain est fictionnel ; ce qui appartient au passé aussi ; ce qui porte nos espoirs de réussite de même.

On voit par là combien la fiction narrative peut être une source de motivation, aussi bien pour la lecture que pour l'écriture. Il conviendra donc de veiller à lier les deux activités, lecture / écriture. Mais, direz-vous, comment positionner la littérature dans ce flot de motivations ?

D'abord, il importe de rappeler aux apprenants que la littérature est le véritable laboratoire de la langue et qu'il est utile de la connaître et de s'en imprégner. La littérature est aussi héritage, elle porte témoignage des valeurs, des réflexions, des sentiments, du vécu des gens du passé, et cela de façon particulièrement aiguë puisque les écrivains⁶ qui restent sont ceux qui ont su sentir juste, oser voir loin et penser malgré les censures ; il faut donc écouter la littérature aussi comme notre héritage mondial, notre parole, et non comme une momie ennuyeuse, ou la partie émergée de l'iceberg de la « culture cultivée » (selon les termes de Louis Porcher dans *Le Français langue étrangère*, CNDP Hachette, 1995 et rééd.)

Lecture, écriture, littérature

Lis tes ratures, littérature – le jeu de mots est facile. Il a l'intérêt de montrer qu'il n'y a pas d'écriture littéraire sans réécriture (voir par exemple les manuscrits de Marcel Proust à la Bibliothèque nationale) et pas de lecture qui ne soit aussi rêve d'écriture. Il convient donc d'introduire une continuité dans ces diverses activités humaines, en classe et hors de la classe ; une continuité, c'est-à-dire des distinctions et des liens. L'écriture littéraire est élitiste, oui, car elle suppose un travail et du temps : travail de l'écriture et de la sensibilité aux choses, aux êtres, temps d'observation, d'élaboration. Tout ce que notre époque pressée tend à réduire.

Autrefois, nous apprennent les biographies d'auteurs célèbres, on écrivait très vite. Oui, mais les sollicitations extérieures étaient bien moins nombreuses qu'aujourd'hui. Donc, faire écrire les apprenants selon une consigne d'effort vers le littéraire (la langue, les images...), c'est du même coup leur offrir un temps d'élaboration pour l'ensemble de leurs apprentissages. Point de perte de temps, mais un gain en soi. Attention cependant à ce que la motivation soit là, attention à ne pas forcer : on ne tire pas sur une fleur pour la faire pousser.

Enfin, rappelons que le littéraire est présent aussi dans les œuvres théâtrales, parfois brèves, qui peuvent être parlées, jouées, filmées et présentées à autrui. Le littéraire ne joue donc pas contre la vie collective de la classe, au contraire.

Lecture littéraire, diffusion et enseignement

La lecture s'est beaucoup démocratisée (cf. ci-dessous, point II.3, sur l'évolution de la lecture) et les lecteurs sont de plus en plus nombreux, non seulement en Occident mais partout dans le monde. Est-ce pour autant que la littérature a devant elle des perspectives dignes d'Hollywood ?

Il convient de distinguer plusieurs aspects à cette question.

⁶ Si vous en avez l'occasion, allez consulter les romans qui ont eu du succès il y a vingt, trente, cinquante ou cent ans et sont totalement oubliés : vous verrez qu'ils collaient tellement à leur époque (au lieu de la précéder et l'éclairer) qu'ils y sont restés ! D'ailleurs – témoignage personnel – quand on libère de la place dans une bibliothèque personnelle, on évacue ce type d'ouvrages, achetés sur un coup de tête (ou un coup de pub...)

Avec les progrès de l'alphabétisation aujourd'hui, le lecteur – c'est-à-dire chacun de ceux qui sont aptes à se glisser dans la peau d'un lecteur autonome – fait nombre. On a vu depuis cinquante ans l'évolution du tirage des livres à succès, alors que les auteurs littéraires inscrits au panthéon littéraire ont connu des diffusions faibles voire ridicules (à quelques exceptions près, comme Alexandre Dumas, Eugène Sue et Victor Hugo au XIX^e siècle, mais il faut noter que ses ouvrages paraissaient déjà en feuilleton, donc bénéficiaient du secours de la presse).

La lecture en est donc modifiée. Elle est démocratisée ; elle est aussi facteur d'exclusion, dans la mesure où elle est la marque d'une société entièrement passée à l'écrit. Pour les autres, place aux formations qualifiantes pour maîtriser l'écrit : des remédiations à l'illettrisme aux ateliers d'écriture. La lecture est liée à l'écriture : qui lit écrit aussi ; et le cercle des lecteurs potentiels est à la fois restreint (goulot d'étranglement de la diffusion commerciale) et immense (possibilités des nouveaux outils).

Plus encore que la lecture, la littérature aussi évolue : qui de nous peut dire que les *blogs* (journaux semi-intimes interactifs et ouverts au public) sur internet ne sont pas de la littérature ? Oui – mais lesquels ? Tous n'en sont pas. Il en va de même pour la presse : les chroniques de François Mauriac, ou celles de Marcel Jouhandeau, qui ont paru originellement dans la presse, sont aujourd'hui des ouvrages classés comme littéraires. On objectera que leurs auteurs n'ont pas écrit que cela. Certes. La littérature évolue mais nous ne savons guère comment : nous pouvons, avec un peu de formation et de sensibilité, repérer une langue originale, un tempérament, la peinture d'un conflit, d'une époque, mais sans préjuger de la durée de vie des œuvres.

Enfin, on ne saurait sous-estimer la prégnance de la diffusion d'une œuvre : est bien diffusé ce qui correspond à « l'horizon d'attente » d'un nombre suffisant de lecteurs potentiels, du moins tel que cet horizon est perçu par les ingénieurs commerciaux des maisons d'édition et de presse (c'est-à-dire de façon grossière, massive). Quant à l'horizon d'attente dont nous ne sommes pas encore conscients qu'il est le nôtre ? Là se situe sans doute une autre zone intéressante du métier d'enseigner la langue : on peut y faire un travail d'exploration.

Pour toutes ces raisons, il faut lire et faire lire, écrire et faire écrire, en se gardant de la routine comme d'une maladie mais en cultivant l'expérience, qui nous fait transmettre l'héritage et accueillir le nouveau.

II. ROMANS, NOUVELLES : MODES DE LECTURE ET D'ANALYSE

On va voir dans cette partie que les relations auteur / narrateur / lecteur sont loin d'être simples dans la narration de fiction, et qu'elles sont plus ou moins assumées et mises en évidence par l'auteur. Les outils et procédés utilisés sont à repérer pour mieux comprendre comment fonctionne un texte, et au-delà, mieux écrire. Une évolution historique est indéniable, elle concourt à l'émergence de la figure du lecteur. C'est une raison de plus pour que les apprenants ne se contentent pas de lire passivement mais acquièrent des notions et outils d'analyse.

1. NOTIONS ET OUTILS POUR L'ANALYSE (2)

La relation auteur ou narrateur / lecteur et ses marques

Cette relation s'affiche de plus en plus nettement dans la littérature moderne créant ainsi un lien de connivence avec le lecteur (cf. notion de lecteur-modèle, ci-dessus et dans le fascicule 1). Ce lecteur devient ainsi co-constructeur du texte, plutôt que récepteur passif. On voit ainsi que les procédés textuels sont en phase avec les évolutions sociales.

L'auteur peut se manifester discrètement par l'emploi de métaphores de nature à toucher le cœur du lecteur. Ainsi, Montesquieu (XVIII^e siècle):

« Il ne faut pas mettre du vinaigre dans ses écrits, il faut y mettre du sel ».

Cette parole de Montesquieu⁷ est une belle métaphore sur l'acidité voire l'aigreur opposées à la saveur relevée, n'est-ce pas ? Elle réduit l'expression à son essentiel, ce faisant celle-ci atteint directement son lecteur, tout en révélant la personne de l'auteur sans pour autant empiéter sur l'espace du lecteur.

L'auteur ou le narrateur peuvent se révéler aussi dans des parenthèses ou des propositions incisives.

Par exemple :

« Le museau fiévreux de l'animal repose (ainsi j'ai vu, ainsi je raconte) sur l'épaule de Barnabé,... »⁸ (Jean-Claude Pirotte, 1998, *Boléro*, éd. de la Table ronde, Paris, 1998)

Quelquefois même le narrateur s'adresse directement au lecteur, il l'implique ou le prend à témoin (« qu'est-ce que tu en penses, toi lecteur ? », voire le constitue en personnage, et nous repérons ce fait dans l'emploi des pronoms, et celui des temps verbaux, avec l'irruption du présent.

⁷ Dans *Mes pensées* (1737).

⁸ PIROTTE Jean-Claude, *Boléro*, éd. de la Table ronde, Paris, 1998. C'est moi qui souligne, dans toute cette partie.

Par exemple :

« Vous avez mis le pied sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. »

(Michel Butor, *La Modification*, 1957)

Les écrivains du Nouveau Roman, dont fait partie Butor, ont été les premiers à se servir largement de ce procédé.

Enfin, la présence de l'énonciateur (auteur ou narrateur selon l'organisation du texte) peut se révéler ici et là dans une narration, à travers des éléments modalisateurs (adverbes, termes affectifs, ironie, pronoms d'adresse au lecteur, ou pronoms « nous », « on » englobant...).

Par exemple :

« Elle était triste, si triste, qu'à la voir sur le seuil de sa maison, elle vous faisait l'effet d'un drap d'enterrement tendu devant la porte. » (Gustave Flaubert, parlant de Madame Bovary dans le roman du même nom)

« Certes, tout n'est pas parfait. Ça et là, même en France, certains signes laissent croire que l'humanité aurait encore quelques petits progrès à faire. » (Nancy Huston, extrait du Prologue de *L'Empreinte de l'ange*)

Les points de vue (ou focalisations)

Selon quel point de vue la narration est-elle effectuée ? Il y a plusieurs possibilités qui peuvent s'étendre dans tout un roman, ou se combiner, se succéder, alterner.

- La focalisation -ou le point de vue- zéro (= l'auteur omniscient) : l'auteur-narrateur voit tout, sait tout (les mouvements des personnages, leurs pensées, etc.), il manie à sa guise les personnages, comme s'il était Dieu, hors toute subjectivité puisqu'il se situe au-delà de la distinction entre objectivité et subjectivité. C'est la position de François Mauriac *Le Romancier et ses personnages*⁹, durant sa querelle avec Jean-Paul Sartre.

→ Par exemple, voir en I.2 l'extrait du roman de Boualem Sansal, « Au commencement était l'ivresse... »

- Le point de vue (ou focalisation) externe : le narrateur se met en retrait, il présente les choses et les personnages comme il les découvre, quasiment comme un enregistreur de réalité, en même temps que le lecteur. Celui-ci a le sentiment d'accompagner l'auteur.

⁹ MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Buchet-Chastel, 1933, reparu dans Le Livre de poche.

→ Par exemple, voir ci-dessus en I.2. l'incipit du roman de Nancy Houston, *L'Empreinte de l'ange* (mais non son prologue, également cité, où là, c'est l'auteur qui parle, on distingue son humour, sa façon de voir les choses) : « Elle est là, Saffie. On la voit... »

- Le point de vue (ou focalisation) interne : là c'est le personnage qui narre, il exprime ce qu'il voit, ce qu'il sent, en général il emploie le « je ».

→ Par exemple, voir ci-dessus en I.2 l'incipit de la nouvelle d'Annie Saumont, où c'est le personnage qui parle : « Sous prétexte que je suis douce et fine, un être délicat... »

Les plans d'énonciation

Qui parle ? Il y a parfois de la narration dans la narration, du discours dans le récit ou l'inverse, et il faut apprendre (et faire apprendre) à repérer les différents plans d'énonciation. Il est désormais classique de distinguer entre récit et discours : là le narrateur cède la parole à des personnages, et le « je » ou le « nous » ne renvoient plus aux mêmes personnes.

Mais il peut y avoir plusieurs énonciateurs-narrateur à l'intérieur d'un même texte, et c'est plus complexe à voir que l'opposition discours / récit. Par exemple, dans le roman de Nancy Huston cité ci-dessus en I.2, *L'empreinte de l'ange*, il faut distinguer :

- Le Prologue, où l'énonciateur 1 est l'auteur, et le Prologue sert à inscrire le roman dans le réel social ;

- Le texte de fiction narrative lui-même, où l'énonciateur 2 est le narrateur ou la narratrice créée pour l'occasion.

Autre exemple :

Là il faut distinguer encore un énonciateur 1 et un énonciateur 2, c'est le texte de Marivaux, *La vie de Marianne*, cité dans le fascicule 1 (pages 12-13) : un auteur énonciateur va (dit-il) céder la place à une dame, Marianne.

Vous trouverez encore un autre exemple de ces plans d'énonciation dans le texte proposé en partie III.3, *Effroyables jardins* de Michel Quint. En voici un extrait ci-après : vous distinguerez d'abord la citation d'Apollinaire mise en exergue (énonciateur 1) la dédicace de l'auteur (énonciateur 2) où celui-ci assume l'énonciation, puis un prologue où il s'efface pour céder la place à un énonciateur collectif neutre (énonciateur 3), et enfin l'arrivée du narrateur du roman, qui prend alors en charge l'énonciation (énonciateur 4). La typographie et la mise en page aident ici à distinguer les trois plans d'énonciation.

(« citation »)

À la mémoire de mon grand-père Leprêtre,

[...]

Certains témoins mentionnent qu'aux derniers jours du procès de Maurice Papon [...]

Et sans mémoire ? Des lois de Vichy : 17 juillet 40, concernant l'accès aux emplois dans les administrations publiques, du 4 octobre 40 relative aux ressortissants [...]

Le discours direct, indirect (plus ou moins libre) et le monologue intérieur

Comment les paroles des personnages sont-elles rapportées ? Il est utile de s'intéresser à ce fait. Plusieurs possibilités existent et c'est bien de sensibiliser les apprenants à celles-ci et surtout aux passages, aux transformations que ce passage de l'une à l'autre induit (en général, de l'oralité - en interaction, ou en intériorité - à l'écrit) :

- le discours direct rapporte les paroles telles qu'elles se sont prononcées. De là un effet de vivacité et de réel. Des guillemets ouvrent et ferment la séquence de discours ; mais parfois simplement des tirets avant les paroles de chaque personnage. Mais de plus en plus de libertés sont prises avec la ponctuation de manière que le texte conserve sa fluidité (mais l'apprenant non-locuteur natif a souvent des difficultés...), par exemple, dans le fragment souligné :

« Un vrai père, pour moi, je me disais que ce devait être Müslüm, quand je l'ai rencontré. Voilà, me dit Assim, c'est une chose que tu dois dire, cette rencontre. » (Jean-Claude Pirotte, *Boléro*, éd. de la Table ronde, Paris, 1998).

- Le discours indirect retranscrit dans les règles (cf. grammaires),

par exemple,

« Elle disait qu'elle ne le croyait pas et qu'elle allait... »

- Le discours indirect libre, de plus en plus fréquent dans la littérature d'aujourd'hui, et assez difficile pour les apprenants étrangers, sauf si l'enseignant fait le lien avec le discours oral, par des reformulations. Voici un exemple de discours indirect libre, chez Zola puisque c'est lui qui l'a développé le premier (et vous noterez l'utilisation de l'imparfait) :

« Alors Nana lâcha tout ce qui lui vint à la bouche. Oui, oui, elle n'était pas bête, elle voyait clair. On s'était fichu d'elle pendant le dîner... » (Emile Zola, *Nana*)

- Le monologue intérieur est parfois tout un roman ou un fragment narratif (cf. les monologues narratifs du théâtre classique, permettant par leurs rappels de respecter la règle des trois unités (temps, lieu, action) ou toute une nouvelle : ce peut être le cas de la nouvelle d'Annie Saumont citée ci-dessous.

À noter : les indicateurs de la position du narrateur et du personnage (qui parle ?) sont les pronoms personnels, les déictiques, et les temps verbaux, dont l'imparfait.

2. LE LECTEUR, LA LECTURE, LE TEXTE : ASPECTS HISTORIQUES ET CULTURELS

L'évolution de la lecture en Occident est inséparable de l'évolution des techniques, mais aussi de celle des mœurs et enfin des lecteurs eux-mêmes ; à ce titre, elle relève autant de l'histoire sociale que de l'histoire intime de la personne à travers les siècles depuis l'invention de l'imprimerie, vers 1450. Il faut ici préciser que l'Occident s'est élargi depuis le Moyen-âge : à l'époque il était à peu près synonyme de Chrétienté, tandis que de nos jours, il regroupe des aires culturelles et géographiques plus vastes, incluant notamment le Nouveau Monde.

Dégager les traits dominants de cette évolution de la lecture peut se faire selon deux modes : soit on distingue tout à tour le social, la technique, les auteurs, la lecture, les lecteurs, avec le double risque de se répéter et d'estomper les liens entre ces divers domaines ; soit on procède en termes de contenus, organisés comme des réponses à des questions portant sur l'activité de lecture, les acteurs de celle-ci ainsi que les modalités de l'évolution de la lecture. C'est le parti qui a été choisi.

On verra donc d'abord ce que fut et est la lecture, activité, pratique et relation dans un certain contexte socio-culturel, puis on s'intéressera à « l'invention » du lecteur, progressive depuis Rabelais, et aujourd'hui massive.

1- La lecture d'hier à aujourd'hui : évolution des pratiques et des contextes

L'activité de lecture : évolutions, de la lecture à voix haute à la visualisation individuelle

Au Moyen-âge, la lecture se faisait à voix haute par une personne qui savait lire, généralement un clerc, et pour une assemblée d'auditeurs, de récepteurs en principe passifs. Elle était calquée sur le discours oral, donc collective et liée au religieux, tant par les textes que par les personnes en cause. L'invention de l'imprimerie a été le point de départ d'une longue évolution vers une intériorisation de la lecture comme activité visuelle plus qu'orale et une individualisation de l'activité de lecture.

Moins d'un siècle après l'invention de l'imprimerie, Rabelais définit de façon déjà très moderne la lecture comme une relation texte-auteur-lecteur, comme une *catharsis*, et comme une activité impliquant chaque lecteur dans une recherche d'interprétation, au-delà du sens littéral. Plus de la moitié des textes imprimés le sont en langue française, ce qui facilite la lecture profane, même si lire résulte d'un apprentissage long et lié à la familiarisation progressive avec l'écrit.

Au XVIII^e siècle, la pratique de la lecture a déjà bien changé depuis le Moyen-âge : Diderot note un goût pour la lecture qui va croissant, une lecture qui est désormais affaire personnelle et situe le grand tournant de cette évolution au milieu du XVII^e siècle. De son côté, Rousseau montre l'importance de la lecture comme aide à la conscience de soi, miroir de soi-même en même temps que consolation des deuils et pertes de la vie. Le lecteur en tant que personne émerge, tout comme la lecture en tant qu'aventure intellectuelle, morale, émotionnelle, esthétique (Cf. textes à lire en annexe).

Au XX^e siècle, on définit désormais la lecture comme perception visuelle et décodage de signes, ou, plus généralement, activité sémiotique (cf. Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, éd. Actes sud, 1998) qui, comme telle, est une des activités de base de l'être humain. Cependant, persiste et s'amplifie la distinction entre vraie lecture et lecture frelatée, d'évasion facile, récréative (celle de la presse et des textes dits faciles).

Il demeure aujourd'hui que la lecture n'est plus l'apanage d'une élite ; elle est, dit Frédéric Barbier dans *L'histoire du livre*, « un acte du présent, mais dont la liberté se construit par rapport à un horizon déterminé. » C'est celui-ci auquel nous allons nous intéresser.

L'évolution des contextes socio-culturels de la lecture : du contrôle à la liberté

Comme l'a fait remarquer Diderot au XVIII^e siècle, la lecture est liée aux pouvoirs, religieux et civils, aux mœurs, à l'ordre public, comme à la technique et au développement de l'instruction. Longtemps, la lecture s'est pratiquée avec l'intermédiaire d'un lecteur interprétant, notamment dans les pays de culture catholique, les pays protestants entretenant une relation plus directe avec les textes. De plus la censure, civile (l'autorisation préalable de publication, le statut des libraires-éditeurs) et religieuse (la mise à l'index) a perduré pendant plusieurs siècles.

L'évolution de la lecture est également liée aux techniques : l'invention de l'imprimerie a assuré le triomphe du livre sur le manuscrit, et la diffusion croissante de l'écrit en a abaissé les coûts. A partir de là, sont intervenues de nécessaires modifications dans l'écriture des livres, comme dans leur présentation et leur typographie. Aujourd'hui, les techniques de numérisation et d'internet permettent une liberté de diffusion de l'écrit encore jamais atteinte.

Le développement de la lecture est également liée aux mœurs, aux initiatives et aux pratiques sociales et culturelles : le développement de l'écrit (livres et surtout presse, mais aussi plus près de nous informatique et internet), et celui des bibliothèques ont contribué à désacraliser la chose écrite, à développer

l'individualisme, ils ont permis au lecteur de s'autoriser à juger, choisir, rejeter selon son libre-arbitre.

Ce lecteur, depuis plus d'un siècle, est le produit de l'alphabétisation massive de la France par l'école obligatoire, laïque et gratuite. Cependant, on peut déplorer que nous manquions de données statistiques et narratives pour tracer un portrait plus précis et concret de cet Occident devenu lecteur – et de plus en plus écrivain (pour reprendre la distinction de Roland Barthes entre *écrivain* et *écrivant*).

Enfin la lecture revêt un aspect économique non négligeable : grâce aux progrès techniques, les coûts ont pu en être abaissés de façon continue depuis cinq siècles ; dans les campagnes, le colportage – y compris des contrefaçons à très bas prix – a permis une diffusion large de l'écrit, tandis que dans les villes se développaient librairies et bibliothèques, ainsi qu'écoles et universités.

A partir de là, va se développer un marché de l'écrit, livre et presse, au centre duquel le lecteur et la lecture seront à la fois individuels et massifiés, libres et déterminés. C'est ce que nous allons voir à présent.

2. L'invention du lecteur, entre liberté et nécessité

Les pouvoirs et savoirs du lecteur : une invention progressive avec des limites

Alberto Manguel, dans *Une Histoire de la lecture* (1998), témoigne de ce que le lecteur est détenteur d'un savoir et d'un pouvoir créatifs absolument fondamentaux : il est un partenaire de l'auteur, à égalité avec lui, il juge, accepte, rejette, transforme, recrée à sa façon l'histoire et les personnages ; et ce qu'il recrée, c'est, souvent, son histoire à lui, dans un lecture en miroir où il peut à loisir se contempler, à partir d'« un millier d'autobiographies » (A. Manguel), dans un millier de lectures diverses ; « lire, dit Manguel, presque autant que respirer est notre fonction essentielle ».

Avant lui, Rabelais avait ouvert la voie à cette invention du lecteur en tant que personne autonome, libre, douée de conscience ; il a fallu cinq siècles pour que ce souhait rabelaisien devienne réalité pour le grand nombre et que le lecteur s'installe au centre de l'activité de lecture. (voir textes en annexe)

Le lecteur n'est donc plus un membre d'une élite (enfin, diront certains, cela dépend qui lit quoi et comment...), même si, dans l'imaginaire collectif, le livre en tant qu'objet symbolique demeure un signe de culture et de savoir. Il n'en va pas de même de la presse : même si certains le déplorent, elle a contribué à développer la lecture pour tous. Il y a désormais des lectures et non pas une lecture, tant par les supports utilisés que par le déroulement de l'activité même : à côté de la lecture intégrale se développent des lectures sélectives ; à côté de la lecture objective, prennent place des lectures délibérément subjectives. C'est pourquoi on peut parler de l'invention du lecteur en tant que personnage à présent central de la lecture, après que le texte a longtemps assumé ce rôle central.

Lire, c'est aujourd'hui prendre conscience de soi, se donner la liberté d'interpréter, de choisir, de juger du travail de l'auteur, voire se substituer à lui. Sur le plan du réel, la désacralisation de l'écrit est complète et lire peut être parfois un jeu (avec, le cas échéant, des gains matériels), une évasion, une douce facilité. Lire, c'est aussi assurer chacun pour soi, et collectivement dans le cadre scolaire, l'équilibre avec le développement des autres médias, sons et images. En outre, le développement des nouveaux médias interactifs fondés sur l'écrit (internet) ouvre un horizon dans lequel l'écrit n'est plus seulement une liberté individuelle, mais une nécessité professionnelle et sociale. De là, peut-être des limites à l'évolution depuis cinq siècles vers la centration sur le lecteur et non plus sur les textes.

Les perspectives au XXI^e siècle paraissent cependant contrastées : il semble qu'en parallèle à la lecture-visualisation silencieuse, on assiste à la renaissance de la lecture à voix haute, collective et festive (cf. les manifestations annuelles *Lire en fête*). On se demande si c'est là la marque d'une bonne santé de la lecture ou d'une crise. On se pose désormais des questions sur l'enseignement de la lecture et de l'écrit, sur ses limites et ses ratés. De même, on voit fleurir des initiatives diverses, tant des pouvoirs publics que des bibliothèques, des éditeurs, des libraires, des auteurs ou tout simplement des lecteurs : la liberté de lire et faire lire paraît absolue et exercée dans toute ses dimensions, locales et nationales, individuelles et collectives. Enfin, les e-book sous leurs diverses appellations et marques, de même que la lecture sur écran d'ordinateur et sur sites ouvrent des perspectives et des craintes certaines. Sur ce point, vous pouvez télécharger et lire le rapport *Livre 2010 – pour que vive la politique du Livre*, de Sophie Barluet, ici :

http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/barluet/livre_2010.pdf

Il est vrai que nous vivons désormais dans une société où la lecture en tant que maîtrise de l'écrit en général est devenue, au-delà de la liberté conquise, une nécessité sociale. C'est sans doute un acquis, mais aussi une limite. Voilà une raison de plus pour défendre et promouvoir la littérature ! Mais on va voir les diverses implications de cette situation actuelle de la lecture.

Le paradoxe : la lecture, art de la liberté et lieu d'un marché d'objets culturels

Le lecteur en tant que personne a conquis son identité et sa légitimité progressivement sur cinq siècles ; comme élément d'un marché global, il est aussi devenu ce qu'on appelle un public. Et ce public n'a plus à craindre le contrôle des pouvoirs, ni les limitations de lecture dans son expérience esthétique, émotionnelle, personnelle, intellectuelle et morale, mais seulement les limitations nées de l'offre du marché. Deux constats peuvent cependant être avancés pour nuancer le propos : il n'y a pas de corrélation systématique entre l'offre du marché et les choix du lecteur, comme le montre F. Barbier (op. c.) ; il y a divers niveaux de pratiques de lecture, culturellement significants.

On voit par là combien la lecture et le lecteur, malgré leur libération progressive, oscillent encore et toujours entre liberté et déterminations ; la lecture est en effet non seulement un acte individuel, mais aussi un acte social, un acte à portée économique, et toujours un acte de dimension symbolique. C'est pourquoi sans doute, aujourd'hui elle ne se laisse guère enfermer dans des explications univoques, ni définir seulement dans l'évolution et opposition entre lecture à voix haute, collective, et lecture-visualisation individuelle. Les nouveaux médias pourraient bien réconcilier les deux types de pratiques et même mener à l'invention de nouvelles pratiques.

On doit pourtant se poser plusieurs questions : qu'est devenue la capacité potentiellement subversive de la lecture, si les pouvoirs et les lecteurs sont désormais tellement en phase avec elle, s'il n'y a plus de conquête à mener parce que tout est ou semble acquis ? N'avons-nous pas quelque peu délaissé les textes au profit du et des lecteurs, comme de la lecture ? De même, n'avons-nous pas choisi la lecture plurielle, voire ignorante au détriment de l'effort d'interprétation que valorisait Rabelais ?

On peut donc se demander si nous n'allons pas vivre, en même temps qu'un nouveau progrès technique marqué par l'interactivité, le numérique, la diffusion à coûts encore abaissés, un retour vers les pratiques du passé, avec un lecteur passif, qui recevrait ce que les autorités morales, civiles, médiatiques ou religieuses voudront bien lui donner à lire, et peu importe son sentiment personnel (en a-t-il encore conscience ?) Autrement dit, la lecture, acte individuel de liberté, aurait peut-être trouvé ses limites dans l'excès même de liberté et de facilité. Tout comme elle aurait perdu de sa séduction en tant qu'art d'exercer sa liberté et sa créativité au fur et à mesure qu'elle devenait nécessité sociale désacralisée et pratique ouverte à tous. L'enjeu, on le voit, est donc de liberté individuelle, liberté de penser, de dire, mais aussi de sentir et ressentir, de questionner, liberté d'oser.

Si l'écrit, parole mise en texte, a perdu de la force symbolique qui fut la sienne durant des siècles, alors sans doute faut-il que la lecture et le lecteur fassent à nouveau place au texte, par exemple avec le livre électronique et les nouvelles possibilités de numérisation et de conservation des textes, voire les nouvelles possibilités de mise en ligne des textes, images, et sons dans des montages inimaginables il y a peu.

Ainsi, l'évolution de la lecture depuis l'invention de l'imprimerie en Occident est marquée par la transformation de l'activité de lecture : on est passé d'une lecture à des lectures ; et surtout on a vu émerger la figure individuelle et collective du lecteur, dans le cadre de l'appropriation scolaire et extra-scolaire de la culture, comme dans le cadre du marché du livre-objet et de l'écrit ; enfin, la lecture et les lecteurs se sont affranchis de la tutelle des pouvoirs temporels et spirituels (pour se retrouver face au marché du livre ?)

Mais ce peut être aussi, dans notre société post-moderne, le signe d'une banalisation de l'écrit, dépossédé de son pouvoir longtemps incontesté, mis en concurrence et en parallèle avec images et sons en hypertextes selon des

logiques non linéaires : l'œil est en train de perdre la primauté sur les autres sens, dit F. Barbier, et cinq siècles d'évolution cartésienne sont en train de prendre fin.

Umberto Eco pourrait lui répondre qu'enfin le lecteur ose être polysensoriel et actif : « Dans un texte narratif, le lecteur doit à chaque instant accomplir un choix. J'irai plus loin : cette obligation se manifeste au niveau de n'importe quel énoncé, du moins à chaque occurrence d'un verbe transitif. Au moment où le lecteur va finir sa phrase, on fait – inconsciemment – un pari, on anticipe son choix, ou bien on se demande avec angoisse quel choix il va faire (dans le choix d'énoncés dramatiques, du genre « hier soir, au cimetière, j'ai vu... ») ».

→ Pour aller plus loin

Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Actes sud, 1998

Frédéric BARBIER, *Histoire du livre*, Armand Colin, 2000

Umberto ECO, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, 1996, reparu en Livre de poche / Biblio, coll. « Essais ».

Lector in fabula, Grasset, 1985, reparu en poche.

Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Le Seuil, 1981, reparu en poche.

Et d'autres textes (XV^e-XX^e siècle) à retrouver en annexes.

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

Il est bien entendu que ces rappels ne sauraient remplacer le questionnement littéraire et sur la littérature. D'abord parce qu'ils sont schématiques et destinées uniquement à vous remettre en mémoire, si besoin, quelques points de repère ; ensuite parce que la littérature et l'histoire des œuvres est loin d'être enclose dans ces quelques notes.

Enfin, n'oublions jamais que ce qui est nommé littérature française est plus largement une littérature francophone, tant les auteurs de tous les siècles n'ont pas eu forcément le français pour langue première, mais l'ont choisi pour écrire.

A/ Le XVII^e siècle ou siècle du classicisme

1. Repères chronologiques

Deux dates peuvent servir de limites au XVII^e siècle:

- 1610 : assassinat du roi Henri IV, alors que le royaume connaît enfin la paix;
- 1715 : mort du roi Louis XIV alors que la France est devenue un état unifié sous le règne d'un roi absolu.

Entre ces deux dates prend place l'âge classique, fait d'équilibre et de domination des tendances contraires dans l'art et la littérature, en particulier. Entre ces deux dates aussi naissent la plupart des grands états européens, caractérisés par la centralisation et le déclin de la féodalité. Ce siècle, qui débute dans la paix, sera pourtant traversé de crises:

- à l'extérieur, la guerre de Trente ans (1616-1648);
- à l'intérieur, la Fronde (1648-1652), révolte des nobles contre les débuts de leur perte d'influence, ainsi que les crises de subsistance, voire les famines et les épidémies.

C'est pourquoi, si l'on peut, à la suite de nombreux historiens, qualifier ce siècle de "Grand Siècle", il importe de ne pas oublier que cette grandeur est une victoire sur les conditions naturelles comme sur les facteurs de conflit et de désunion, et un appauvrissement de la grande masse des peuples. De cela, la littérature témoigne.

1610-1642 - Règne de Louis XIII (avec régence de Marie de Médicis les 1^{ères} années)

1634 - Fondation par Saint-Vincent de Paul de la confrérie des Sœurs de la Charité, qui recueille les enfants trouvés.

1635 – Création de l'Académie française.

1637 – Publication, en français, du *Discours de la Méthode* (Descartes)

Pièce de Corneille : *Le Cid*, et querelle à son propos sur le genre dramatique.

à partir de 1640 – Développement du jansénisme, courant pessimiste de la religion fondé sur la prédestination, que Pascal a rendu célèbre.

1643-1661 - Régence

1659 – Molière, *Les Précieuses ridicules*

1661-1715 - règne de Louis XIV

1662 – Molière, *L'École des femmes*

1665 – Molière, *Don Juan*

1664 et 1685 - La Fontaine, *Fables ; Contes et Nouvelles*

1673 – Molière, *Le Malade imaginaire*

1680 - La Bruyère, *Caractères*

1685 – Révocation de l'Edit de Nantes (fin de la tolérance religieuse)

2. La société, la culture, la langue

Ainsi que l'a analysé le philosophe Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, ce siècle est celui de la mise au pas, de l'encadrement de la société civile. C'est la création de l'Hôpital général en 1656, destiné à assurer l'enfermement des marginaux (sans logis, fous, vagabonds, prostituées...). Environ à la même époque, 1667, est créée la police pour faire régner l'ordre et la sécurité en ville. Puis un corps de pompiers est aussi créé (1699) et les villes se voient dotées de lanternes.

Mais il ne faut pas oublier que le peuple reste misérable, il sera marqué par la peste (1^{ère} partie du siècle) et les famines, sans compter les dévastations dues aux guerres. Et les révoltes sont nombreuses : les révoltes des paysans sont dénommées des "jacqueries", celles des nobles se matérialisent dans la Fronde ; quant aux citadins, ils se répandent en manifestations de rues. Ces révoltes sont dues aux famines, au poids des impôts ; elles sont aussi des réactions à

l'absolutisme royal et à la centralisation (pourtant nécessaire à l'unité du royaume).

La société est très cloisonnée : le Tiers-Etat, c'est-à-dire le peuple, représente 96% de la population, tandis que le reste se distribue entre la noblesse et le clergé. Au sein du peuple se développe depuis le XIV^e siècle une bourgeoisie plus à l'aise, voire très à l'aise, mais sans aucun pouvoir autre qu'économique.

Ce siècle est marqué par ce qu'on a appelé la Contre-Réforme, qui est une réaction catholique contre les idées réformistes protestantes de Luther et Calvin. Les guerres de religion se sont terminées en 1598 avec l'édit de Nantes, par lequel les protestants étaient autorisés à avoir leur culte, et obtenaient l'égalité civile avec les catholiques. Mais la pratique, après la mort d'Henri IV sera défavorable aux protestants, jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes (1685).

La langue française est le lien entre la vie politique et la vie intellectuelle et artistique. La prééminence de la langue française sur les autres langues régionales s'affirme. Cette affirmation est, comme au siècle précédent, le fait du pouvoir politique et sert la cause de l'unification du pays. En 1635, Richelieu crée l'Académie française. Celle-ci veut s'inscrire dans la tradition de l'Académie de Platon et des académies florentines. L'Académie française va servir l'unification et la codification de la langue. Le premier dictionnaire de l'Académie paraît en 1694. Aujourd'hui encore, l'élaboration du dictionnaire est la tâche primordiale de l'Académie française.

Sur les plans politique et économique, il faut noter la place de Colbert, ministre de Louis XIV : il crée le budget public et encourage les premières manufactures. Il fait aussi réaliser de grands travaux d'équipement : routes, canaux, aménagement des ports et stimule la marine marchande.

A cette époque, la Cour du Roi devient le lieu où se font et se défont les réputations littéraires... et où le Roi peut à son gré distribuer prébendes et fonctions bien rétribuées.

Il s'agit donc d'une société agitée de forces contradictoires, et l'équilibre d'un classicisme y est une conquête, davantage qu'une donnée.

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

En matière de langue française, les écrivains aussi sont vigilants : on s'interroge sur le bien parler, le bien prononcer, la grammaire, l'orthographe, alors que jusque là une quasi-liberté avait régné. En 1647, le grammairien Vaugelas publie ses *Remarques sur la langue française*.

La poésie

Pour ce qui est de la langue, les poètes s'impliquent également : Boileau codifie la langue et formule les règles de l'art d'écrire dans *L'Art poétique*.

Malherbe, lui, réforme la langue en la simplifiant. Il est en particulier l'auteur des vers célèbres (né d'une erreur – on peut le dire -, la première version était « Et Rosette a vécu... », Rosette étant la fille du poète, décédée de façon précoce) :

"Et rose elle a vécu ce que vivent les roses

L'espace d'un matin...." (*Consolation à du Périer*)

En poésie, outre Boileau et Malherbe, des individualités originales s'affirment, comme Saint-Amant qui nous semble aujourd'hui très moderne par la vérité quotidienne de ses thèmes (exemple : un poème à la gloire de la paresse !). Ainsi, le siècle classique, qui voit l'unification et la codification de la langue, est aussi un siècle de diversité, où sont en germe les courants qui prendront forme durant le siècle suivant.

La prose

Elle est pleine de vitalité, même si le théâtre reste dominant dans notre mémoire littéraire. L'analyse psychologique triomphe d'abord avec L'Astrée, roman pastoral, d'Honoré d'Urfé, qui sera une source majeure de la préciosité (cf. Molière, *Les Précieuses ridicules*) ; puis avec M^{me} de Lafayette, auteur de *La Princesse de Clèves*.

Mais il faudrait se garder de réduire le courant précieux à l'image satirique qu'en a donné Molière : il s'agit en fait d'une première prise de parole des femmes, en réaction aux mœurs grossières et violentes du temps ; les femmes réclament notamment le droit au savoir et à l'instruction, comme les hommes.

Un courant libertin se développe : il n'est pas ce que pourrait laisser croire l'adjectif « libertin » aujourd'hui, ni même ce que Molière nous en a donné à voir avec sa pièce *Don Juan* (dont le héros se proclame libertin). Il s'agit véritablement d'un courant qui prône le libre examen, la pensée détachée des limites et des dogmatismes de la religion, et prépare les Lumières ; retenons des auteurs comme Théophile de Viau, Saint-Amant (également poètes) et Cyrano de Bergerac (l'écrivain, que la pièce d'E. Rostand a popularisé en oubliant son métier, et encore plus le film avec Gérard Depardieu).

C. de Bergerac s'intègre aussi dans le courant de la littérature de l'Utopie, par exemple avec *L'Autre Monde (Histoire des états et empire du Soleil, Histoire des états et empires de la Lune* (où l'auteur imagine qu'on envoie un homme sur la Lune, en détaillant la fabrication de la fusée !), Fénelon avec *Les Aventures de Télémaque*. Le courant libertin est un courant européen (en Italie, Campanella) qui permet de critiquer les pouvoirs et l'organisation de la société de façon indirecte. Un mouvement d'idées s'est cristallisé ainsi autour de la recherche d'une société meilleure...

La Bruyère, avec ses *Caractères*, nous offre de petits textes ciselés, concis, qui sont des portraits d'individualités-types encore valables aujourd'hui. On voit naître ici une écriture fragmentaire, toute proche de la présence, de la pensée en

train de se former et de la connivence avec le lecteur. Véritable innovation, et grande richesse !

Les textes d'idées sont très riches : outre le philosophe René Descartes qui ouvre une nouvelle ère de la pensée fondée sur la raison (ce qui permettra des progrès scientifiques et techniques fondamentaux), il y a aussi Blaise Pascal (*Les Pensées, Les Provinciales*), qui fut par ailleurs un mathématicien de génie.

On ne saurait oublier le genre épistolaire, avec Mme de Sévigné ; il inspirera nombre d'auteurs des siècles suivants (cas des romans par lettres).

Le théâtre

C'est la forme littéraire majeure, en France et dans toute l'Europe. Trois grandes figures dominent le théâtre classique en France, par ordre chronologique, Corneille, Racine, Molière.

Après des débuts dans des œuvres tragi-comiques, Corneille fait triompher le genre de la tragédie dans la première moitié du siècle, puis il est relayé par Racine à partir de 1656. Les règles se fixent, la tragédie classique a pris le pas sur des formes voisines plus mêlées. La tragédie est le rendu d'une histoire, et une méditation sur la condition humaine, ouvrant sur l'aspiration à la grandeur d'âme, à la noblesse ; ses héros et ses modèles sont tirés de l'Antiquité.

L'utilisation de l'Antiquité est un moyen d'atteindre l'universalité, un moyen de donner de la noblesse, de la hauteur aux personnages et aux débats de conscience dont ils sont la proie ; c'est également le moyen d'une discrète critique sociale et politique (les spectateurs, à la Cour, ne s'y trompaient pas !)

Molière, quant à lui, redonne vie au genre comique fondé d'abord sur la farce, et invente la comédie-ballet. Il traite les personnages et les intrigues de façon moderne. Ses héros valorisent la sincérité, mais aussi une certaine tolérance. En outre, Molière est le premier à être à la fois acteur, directeur de troupe et à écrire ses pièces : il annonce ainsi le théâtre moderne. Il aura connu la misère, les tournées difficiles au travers de la France, et les faveurs de la Cour (dans la seconde partie de sa vie).

Les arts visuels et la musique : du baroque au classicisme

C'est l'époque du baroque (1^{ère} partie du siècle) : il s'oppose aux valeurs d'équilibre et de mesure de la Renaissance, en travaillant la surcharge, l'excès, l'ostentation, dans le but d'émouvoir et d'émerveiller. On remarque que le baroque se déploie surtout dans les pays de tradition catholique pour faire pièce à l'austérité protestante : les églises baroques qu'on peut visiter aujourd'hui, en Espagne, en Italie, en France sont surchargées de dorures et d'ornements, les statues y sont très expressives, de la joie à la douleur.

En peinture, le baroque se déploie avec les peintres Rubens, Georges de la Tour et, pour les pays du Nord, Rembrandt (cf. son art de la lumière) ; mais rappelons aussi que tout grand peintre transcende le courant qui l'a porté, et donc ne peut être réduit à ce courant. En sculpture, citons Le Bernin, et en musique, Monteverdi, qui unit la musique à la danse dans des mises en scènes spectaculaires. Les opéras de Monteverdi les plus célèbres sont *La légende d'Orphée* créé en 1607 et *Le couronnement de Popée* créé en 1642.

Le classicisme, avec son esthétique d'équilibre, d'harmonie, de régularité et d'ordre, de bienséance et de vraisemblance apparaît alors comme une réaction aux excès du baroque : le théâtre triomphe en tant que pratique littéraire collective ; en peinture, il y a Poussin, Le Nain, Le Lorrain ; en musique, Lulli ; et en architecture, Mansard marque l'époque avec ses grands travaux (par ex. : chapelle Saint-Louis des Invalides).

Bilan

Tout comme il codifie la langue, ce siècle codifie l'humanisme : ainsi naît la figure de l' "honnête homme", curieux de tout, mais mesuré en tout, aux passions maîtrisées, à la raison modelée par les convenances sociales. L'"honnête homme" désire savoir et comprendre, mais il désire surtout s'intégrer dans la société.

Pendant, il ne faut pas garder du XVII^e siècle, qu'on appelle « siècle classique », l'idée qu'il n'est que cela. Dans ce siècle d'équilibre conquis, sur les violences de la guerre, de la pauvreté et des inégalités, bouillonne autant le désir de beau, que celui de justice et de pensée autonome et de façons de vivre renouvelées. À ce titre, les courants libertins apparaissent comme visionnaires et précurseurs, tandis que le baroque exprime l'émotion, l'angoisse, la démesure, qui triompheront plus tard dans l'expression de la sensibilité au XVIII^e siècle.

Le XVII^e siècle fut donc un siècle classique et aussi un siècle riche en idées, en débats et en transformations de toutes sortes.

B/ Le XVIII^e siècle ou siècle des Lumières

1. Repères chronologiques

On peut délimiter ce XVIII^e siècle entre deux dates :

- 1715 : mort de Louis XIV ;
- 1799 : Consulat et ascension de Napoléon Bonaparte.

En quelque sorte, ces deux limites sont celles de deux pouvoirs absolus, entre lesquels s'est insérée une révolution !

Le XVIII^e siècle est en effet un siècle de paradoxes : il commence dans l'absolutisme royal puisque Louis XIV règne jusqu'en 1715, et finit dans la Révolution ... et le Consulat (1799), qui prépare l'Empire (1804). Il n'est pas sûr, avec le recul des temps, que la Révolution française ait eu l'importance symbolique que le XIX^e siècle a voulu lui donner : en fait, en tant qu'événement symbolique fondateur, elle a servi à asseoir durablement la République, ce qui est essentiel. Il faudrait plutôt considérer le siècle tout entier, comme un raccourci saisissant des avatars humains dans la recherche du bien penser et du bien vivre dans la justice et la prospérité.

Tout le siècle est très agité, avec une évolution en faveur de l'engagement social et politique d'une part, et d'autre part un intérêt renouvelé pour les sciences, les techniques, et la connaissance en général. Un bon exemple de ce temps pourrait être l'écrivain Diderot, à qui rien d'humain ne fut étranger (de la politique, aux sciences et techniques avec l'Encyclopédie, et à la littérature). Mais Voltaire aussi est un bon exemple, celui d'un bourgeois qui gagne ses lettres de noblesse dans la littérature (un pied dans le passé avec la tragédie classique, deux mains dans l'innovation avec ses *Contes*) et investit dans l'industrie.

Dates-clés et œuvres

1715 – Mort de Louis XIV, Régence de Philippe d'Orléans

1730 – Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard* ; Diderot, *Paradoxe sur le comédien*

1732 – Règne de Louis XV

1740-1748 – Guerre de succession d'Autriche (France et Prusse contre Autriche et Angleterre)

1755 – Tremblement de terre de Lisbonne

1751-1764 – Voltaire : *Zadig, Candide, Poème sur le désastre de Lisbonne, Dictionnaire philosophique*

1756-1763 – Guerre de sept ans (Angleterre et Prusse contre France, Autriche, Russie, Suède) pour la domination des mers et des « nouvelles terres » (colonies)

1758 – Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*

1751 (et années suivantes) – Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître, Le Neveu de Rameau, et L'Encyclopédie*

1763 – Traité de Paris (la France perd l'Inde et le Canada)

1774 – Mort de Louis XV, avènement de Louis XVI

1775 – Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (et *Le Mariage de Figaro* en 1784)

1782-1789 – Rousseau, *Confessions*

1788 – Convocation des Etats généraux

1792 – Proclamation de la République

1794 – La Terreur ; invention du télégraphe (Chappe) ; et 1^{ère} ascension en montgolfière (par les frères Montgolfier qui donnent leur nom ensuite à l'engin)

1795 – Directoire ; le système métrique actuel rendu obligatoire

1796 – 1^{ère} vaccination anti-variolique

1799 – Coup d'Etat de Napoléon Bonaparte et consulat

1800 – Invention de la machine à vapeur par Watt

2. La société, la culture, la langue

La France est le pays le plus peuplé et le plus puissant d'Europe, mais ses richesses sont inégalement réparties ; en particulier les impôts (qui permettent de financer les guerres) sont écrasants pour les plus pauvres. Malgré des progrès indéniables, les hivers rudes et les disettes (par ex. en 1788) maintiennent des conditions de vie difficiles. Un exode rural vers les villes commence, il sera continu jusqu'au XX^e siècle.

La noblesse (hormis quelques exceptions) n'en a cure et persiste à défendre ses privilèges, tandis que la bourgeoisie continue à s'enrichir par le commerce (y compris celui des esclaves). C'est elle qui provoquera le déclenchement de la Révolution dans le but de s'emparer du pouvoir politique qui lui manque (elle a

déjà le pouvoir économique et financier) et laissera le peuple, dopé par les frustrations et la misère, se déchaîner.

Cependant l'essor démographique est réel : il est aidé par les progrès de la médecine, de l'hygiène, de l'agriculture (= de la nourriture) et la baisse de la mortalité. La pomme de terre est introduite dans l'alimentation ; les nouveaux outils de fer permettent de mieux travailler les sols, plus profondément et d'améliorer les rendements.

Les progrès scientifiques et techniques sont nombreux, en particulier :

- Buffon, *Histoire naturelle*, et démonstration de l'évolution des espèces.
- Monge, travaux de géométrie descriptive, et Bernoulli, calcul infinitésimal.
- Recherches en électricité, et en chimie (Lavoisier découvre l'azote et l'oxygène)
- En astronomie, mesure de la longueur d'un degré de latitude et perfectionnement des observatoires.
- En médecine, développement des travaux d'anatomie et de chirurgie et 1^{ère} vaccination anti-variolique.
- Dans les techniques : Vaucanson met au point le 1^{er} métier à tisser automatique (il est le précurseur de Jacquard – début du XIX^e siècle) ; parmi les autres inventions, citons la machine à coudre, le chronomètre (parmi les progrès généraux de l'horlogerie), le paratonnerre, le premier aérostat (les frères Montgolfier), le télégraphe (Chappe), la pile électrique (Volta) et la machine à vapeur (Watt).

On remarque, dans ce siècle en particulier, le décalage entre les inventions d'une part (notamment ce qui préfigure nos actuels médias) et la vie politique d'autre part ; c'est comme s'il y avait deux temporalités et deux gammes de rythmes - la plus profonde n'étant sans doute pas politique ni sociale car des archaïsmes importants subsistent (par exemple, les péages entre provinces, les taxes multiples...). C'est comme si les inventions techniques exprimaient aussi un message sur les désirs humains, par exemple, s'élever, prendre du recul, comprendre, communiquer, échanger, continuer à maîtriser la nature de plus en plus finement.

La vie culturelle se développe dans les salons, les cafés, et plus seulement à la Cour, c'est une évolution depuis le siècle précédent. Dans les salons, les intellectuels rencontrent leurs lecteurs (un peu comme sur les forums et *chats* internet aujourd'hui...). Des clubs se créent, ils seront très actifs durant toute la durée de la Révolution. Des réflexions essentielles se développent : sur les fondements du pouvoir, sur la vie sociale, sur la liberté de pensée – et de croire, ou non, pour un nouvel humanisme. Des archaïsmes cessent, tout doucement : la peine de mort pour sorcellerie est supprimée... en 1731. Le siècle des Lumières commence à illuminer les esprits !

L'alphabétisation progresse (cf. ci-dessus, II-2) ; on ouvre des cabinets de lecture, futures bibliothèques et aussi lieux de débats. Le texte imprimé cesse

d'être réservé à une élite de religieux lettrés vivant hors du monde et devient une arme pour exister. La langue française s'enrichit, de plus en plus de gens la maîtrisent. Mais seuls les gens instruits, habitant les villes et/ou d'une certaine aisance lisent les nouveaux auteurs, tandis que la majorité de la population continue à se distraire avec la littérature de colportage.

À noter : la condition de l'écrivain s'améliore à partir de 1777, avec la création du droit de propriété littéraire, mais reste encore très fragile car la censure frappe et la prison menace les écrivains aux idées jugées subversives (par exemple, Voltaire sera embastillé ; mais aussi Sade, qui vaut largement mieux que l'adjectif *sadique* qui a été formé sur son nom).

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

On a dit, au risque de choquer, que la littérature d'expression (roman, essais) pouvait être conçue comme une arme et un moyen d'exister. C'est le cas en particulier pour les écrivains d'origine bourgeoise, comme Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Marivaux, ou plus populaire comme Rousseau.

Précisément, ces noms sont représentatifs des deux grandes tendances du XVIII^e siècle : le rationalisme (historiquement apparu le 1^{er}) et la sensibilité pré-romantique. Avec Rousseau, le « je » émerge en littérature, un « je » intime. Rien de tel chez Voltaire, pour qui le « je » est d'ordre privé et ne s'affiche que dans la correspondance (non publiée, évidemment, du moins de son vivant). Précisons un peu :

- Les Lumières représentent d'abord les lumières de la raison (contre l'obscurantisme) et non la lumière divine de la religion. Il s'agit de développer la connaissance scientifique, l'expérimentation, le libre examen, comme cela a déjà été fait à la Renaissance. Sur la base des lumières de la raison, peuvent se construire le progrès et le bonheur. Celui-ci se fera à travers le développement de l'individualisme et l'épanouissement de l'être humain, avec le concours du progrès scientifique et technique. Car il n'y a pas de contradiction entre bonheur individuel et bonheur collectif.

L'Encyclopédie, répertoire critique des connaissances humaines, est un grand projet porté par Diderot et D'Alembert, et une parfaite illustration de cette tendance.

- L'attention à la sensibilité, seconde tendance, va de pair avec le goût pour la nature, qui est vue comme foncièrement bonne (Rousseau étendra cette caractéristique à la nature humaine). Les émotions retrouvent droit de cité, et gagnent même le droit de se dire ; et se dire en tant que « je », non sous le masque glorieux des princes et des héros de l'Antiquité, comme au siècle précédent. La vie privée, la famille se développent et deviennent des valeurs.

- Une troisième tendance réconcilie les deux précédentes, parce qu'elle les traverse : le goût pour l'exotisme et les lointains. Les navigateurs et commerçants ont rapporté de leurs périples beaucoup de produits et des

histoires – de quoi ouvrir l'espace mental en enflammant d'abord l'imagination. Le mythe du « bon sauvage » se répand, avec notamment Rousseau et son idéal de l'état de nature, mais aussi Montesquieu, Diderot, Voltaire.

Cette ouverture sur les pays lointains permet de porter un autre regard sur la société du temps, ce qu'avait déjà fait Montaigne au XVI^e siècle, ce que fait Montesquieu au XVIII^e siècle, avec *Les Lettres Persanes*. On peut ainsi découvrir des pays neufs, des coutumes autres, et aussi faire reculer les préjugés en s'interrogeant sur sa propre façon de vivre. Des récits unissant exotisme et sensibilité connaissent un grand succès, comme *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre.

Sont également intéressants, d'une part le récit par le navigateur Bougainville de son *Voyage autour du monde* (1763-1769), qui sera un véritable best-seller de l'époque, d'autre part la relecture ironique et subtile qu'en fait Diderot dans le *Supplément au voyage de Bougainville* : il se moque des poncifs, stéréotypes, propos ethnocentriques et pensées à courte vue véhiculés par l'ouvrage.

La prose

Prose d'idées ou prose de fiction, elle est la grande triomphatrice de ce siècle.

On voit se produire un décloisonnement des genres, par exemple avec Diderot qui invente le roman philosophique sous forme de conversation (*Jacques le Fataliste et son maître*, *Le Neveu de Rameau*). Il en va de même chez Voltaire avec ses *Contes philosophiques* ou même chez Rousseau avec *Emile (ou De l'Éducation)*, tandis que *Du contrat social* est plus clairement un texte de philosophie politique.

Le roman se développe lui aussi, en parallèle avec la progression de la bourgeoisie, et prend une de ses formes modernes : l'expression d'une subjectivité. La technique romanesque s'assouplit et se diversifie. On retiendra *Manon Lescaut*, de L'abbé Prévost (1731), ou *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), comme exemples de ce roman alliant psychologie, expression du moi et sensibilité.

Les écrits intimes, réels ou fictifs, entrent dans le territoire du roman. Ce sera le roman par lettres : *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, déjà cité, Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 1782 ; ou le récit composé à partir d'écrits personnels (présentés comme) retrouvés : Marivaux, *La vie de Marianne*, 1734, roman écrit à la première personne, et c'est une femme qui parle.

À noter : l'échange de lettres est aussi utilisé dans des textes plus philosophiques, comme Montesquieu, *Lettres Persanes*, 1721.

D'Espagne, après *Don Quichotte* (XVI^e siècle) et ses suivants, nous vient la mode du roman picaresque (de l'espagnol *picaro*, « gueux »), dans lequel un

individu ordinaire réalise une ascension sociale malgré les contraintes de la société. *Jacques Le Fataliste*, de Diderot, peut être lu ainsi.

Le conte se développe, il transmet un message, moral, philosophique, existentiel, tout en racontant une histoire : il y a Voltaire, déjà cité, mais aussi Charles Perrault et bien d'autres.

Le théâtre

Le théâtre devient le divertissement social par excellence, et l'auteur peut triompher même sans le soutien de la Cour. Pour faire concurrence à la Comédie Française (à Paris), se créent les théâtres des boulevards, l'Opéra, et il y a toujours des théâtres forains itinérants.

Marivaux, puis Beaumarchais brisent les règles du théâtre classique. D'abord, ils introduisent les petites gens sur la scène ; Marivaux joue même à rendre les rôles et positions sociales interchangeable ! Dans *L'île des esclaves*, les maîtres deviennent esclaves, et les esclaves, maîtres. Il montre aussi que les sentiments, les émois du cœur sont les mêmes, en haut et en bas de l'échelle sociale.

Beaumarchais crée un théâtre de la contestation sociale qui sait être léger, plein de rebondissements et de déguisements : *Le mariage de Figaro*, toujours agréable à voir reste comme le modèle et la réplique du barbier (Figaro) au noble est restée célèbre :

« Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus »¹⁰

Diderot, avec *Le paradoxe du comédien*, confère de la noblesse à ce métier qui valait excommunication au siècle précédent, il s'intéresse à des problèmes très actuels : le comédien doit-il ou non ressentir les émotions qu'il traduit ? Pour Diderot, c'est non, il prône la mise à distance créatrice. Voilà qui annonce bien des réflexions ultérieures...

La poésie et la musique

La poésie ne semble pas adaptée à ce siècle bouillonnant, elle est en retrait et les poètes ne sont pas en vogue. La figure du philosophe, nouveau modèle succédant à l'honnête homme du siècle précédent, triomphe partout ; et Voltaire, qui est l'une de ses incarnations, a aussi écrit de la poésie (*Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756). Parmi les poètes, citons pourtant André Chénier (1762-1794), né à Constantinople, qui finira victime de la Révolution parce qu'il avait protesté contre ses excès. En prison, avant d'être guillotiné, il écrit son poème le plus connu, *Le Jeune Captive*.

¹⁰ *Le mariage de Figaro*, V, 3

En musique, comme dans les autres arts, triomphe la musique baroque, expressive et expansive avec l'opéra, l'oratorio, la cantate, la sonate, le concerto. Nous pensons aux compositeurs Haendel (par exemple l'oratorio *Le Messie*), Rameau (son opéra *Les Indes galantes*), Vivaldi (*Les quatre saisons* pour l'œuvre instrumentale) et Jean-Sébastien Bach (*L'oratorio de Noël*, *La Passion selon Saint Jean*, *La Passion selon Saint Mathieu*.)

Les arts visuels

En peinture, on valorise l'enfance et l'intimité, les scènes champêtres, les fêtes, et les couleurs fraîches, claires, gaies triomphent. Les peintres Watteau, Fragonard, Boucher, Verret, Piranese sont les plus connus. L'art du portrait individuel ou des scènes de groupe intègre les évolutions des mentalités, il se fait plus psychologique, plus soucieux de l'intériorité de la personne, et moins de son statut social (Nattier, Chardin, Greuze). Rappelons qu'à cette époque naît la critique d'art avec notamment les Salons, genre dans lequel Diderot excelle. Il utilise des procédés littéraires d'emphase, d'ironie pour analyser des œuvres picturales, notamment celles de Chardin ou de François Boucher.

En architecture, l'art rocaille, qui développe et pousse à terme le baroque, se veut inspiré de la nature, il est donc orné avec des motifs de coquilles, de palmettes. Ou, à l'inverse, il se veut simple, monumental, harmonieux et néo-classique (par exemple, le Panthéon de Soufflot).

En sculpture, on privilégie le style majestueux et l'art monumental. Il y a aussi, sans doute en réaction au baroque, tout un courant de retour à l'antique : proportions grecques, géométrie, simplicité des lignes. Les grands sculpteurs de ce siècle sont Houdon et Pigalle.

On voit ainsi comment se dessine une évolution longue et lente, progressive, durant laquelle des précurseurs voisinent avec des courants établis : par exemple au XVII^e siècle, le classicisme a pour contrepoint le courant libertin, minoritaire et combattu par l'Eglise et l'Etat (Théophile de Viau se retrouvera en prison), mais qui déjà annonce les philosophes du XVIII^e siècle. De la même façon, les « romantiques » du XVIII^e préfigurent déjà l'épanouissement de ce courant au siècle suivant. C'est ce que nous verrons dans le prochain fascicule.

III - LE TEXTE LITTÉRAIRE NARRATIF EN CLASSE DE LANGUE

Depuis les renouvellements des méthodes en français langue étrangère, le texte littéraire n'a pas toujours été bien considéré : on l'accusait d'être élitiste, détaché de la vie, on l'accusait aussi de transmettre seulement la « culture cultivée », au détriment de la vie. Puis ces critiques se sont effondrées et le texte littéraire de fiction a été réintroduit progressivement depuis les années quatre-vingts. Dans les manuels de français langue scolaire et/ou maternelle, la littérature a un aspect patrimonial qui sélectionne les textes à connaître : le manuel Lagarde & Michard, de type chronologique, a servi à des générations d'élèves, il a été ensuite remplacé et complexifié par des approches thématiques et génériques.

Cependant, trop souvent, on a tendance à se limiter aux extraits de textes. Il est vrai que l'unité de mesure est plus ample qu'en poésie... mais pourquoi ne pas viser les textes courts ? Pour les premiers niveaux surtout, il est valorisant de pouvoir lire un texte complet.

1. LA LANGUE, L'ŒUVRE, L'APPRENTISSAGE

Faire entrer la littérature en classe de langue, c'est offrir aux apprenants la possibilité de lire et d'apprécier les utilisations multiples de la langue française pour la rendre expressive. Mais il faut veiller à en faciliter l'accès pour que la littérature ne devienne pas une punition : présenter l'auteur, l'époque, l'histoire narrée ; créer des liens avec notre temps.

Choix des textes littéraires narratifs : motivation et décentration

On veillera d'abord à faire des choix motivants pour les apprenants : les textes de fiction plaisent en général, à condition que, dans le récit ou le roman, chaque apprenant puisse s'identifier à un héros, le comprendre, partager des émotions. La tendance actuelle est au récit de témoignage (récit journalistique, fiction télévisée), qui plaît beaucoup aux adolescents, parce qu'il leur parle d'eux directement. À partir des images, comme à partir de la trame narrative, les apprenants peuvent s'exprimer.

Une voie intéressante est d'allier l'œuvre télévisée ou filmée et l'œuvre écrite en montrant comment la narration se développe et quels sont les moyens employés dans l'un et l'autre cas.

Mais il faut aussi aller au-delà, pour ne pas priver les apprenants de la possibilité de se pencher précisément sur la langue elle-même, dans le but d'améliorer son français tout en goûtant de bons textes.

Ainsi, le texte littéraire narratif requiert parfois qu'on cesse de se centrer sur l'apprenant pour se centrer sur la langue en emploi, dans un texte littéraire riche linguistiquement et humainement.

Mais attention, s'intéresser à la langue ne saurait signifier faire de la grammaire à partir du texte littéraire. Au contraire, il faut partir du sens de l'histoire, des caractéristiques d'un personnage ou d'une situation, pour examiner quels moyens d'expression sont à notre disposition : pour mieux comprendre et pour mieux écrire.

On peut enfin favoriser un mouvement inverse : partir de types humains (par exemple *Les Caractères* de La Bruyère) pour animer une séance d'oral, durant laquelle les apprenants pourront donner des exemples de tel ou tel type (le snob, l'avare...), le décrire, raconter une anecdote.

Puis on pourra passer à l'écrit : lecture / écriture et réécriture. Dans les deux cas, on lie lecture, oralité, écriture et réécriture.

Lecture littéraire, mise en voix, écriture et réécriture

La lecture littéraire individuelle ou oralisée en classe (souvent pour les besoins du cours) peut être une lecture-plaisir ou une lecture obligée. Dans tous les cas, elle n'est pas à elle-même sa propre fin : d'abord elle prend place dans un réseau d'intertextualité comprenant les autres textes lus ; ensuite, elle est appelée à nourrir l'expérience de vie du lecteur.

Il est donc important d'insérer l'activité de lecture dans toutes les autres lectures déjà effectuées, celles de la classe, comme celles des grands lecteurs, dont il nous reste des souvenirs culturels.

Par exemple,

Organiser une activité de classe autour des *incipits* de romans (1^{ères} phrases) : les comparer, les utiliser comme clé pour faire démarrer une narration. Voici quelques *incipits* célèbres :

- « Longtemps je me suis couché de bonne heure... (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*)
- « Aujourd'hui, maman est morte. » (Albert Camus, *L'étranger*)
- « Chaque homme est seul et tous se fichent de tous... » (Albert Cohen, *Le livre de ma mère*)
- « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire... » (Patrick Modiano, *Rue des Boutiques obscures*)

On peut voir comment démarre un texte : par une confidence, un constat personnel ou général. On peut ensuite essayer de continuer le récit ; ou composer un incipit analogue [adverbe + sujet verbe]

Références utiles : un site internet

www.incipit.org : vous y trouvez beaucoup de débuts de textes et vous pouvez, par exemple avec une classe, choisir d'apporter votre contribution à ce site.

Il est également important de relier les activités de compréhension et d'expression de et dans la classe.

Par exemple,

Lire une nouvelle (telle celle proposée en devoir 2) en grand groupe-classe, la comprendre, en saisir les nuances et richesses de sens, puis, en sous-groupes, étudier la diction (pour lire à autrui),

- la mise en scène avec alternance de voix (voir lesquelles : deux personnages ? le narrateur, un personnage ?),
- le prolongement (que s'est-il passé avant ? après ?)
- le pastiche (comment écrire une nouvelle, ou raconter une histoire analogue ?)

À propos de la réécriture : elle peut se faire individuellement ou en groupe ; il convient de bien poser au départ qu'il s'agit d'améliorer un texte. Trop souvent, en effet, les apprenants sont conditionnés par la fiction de l'écrit bon du premier coup. Or c'est rarement le cas, même pour les grands auteurs.

L'intérêt de la mise en voix comme de l'écriture et la réécriture est d'impliquer les lecteurs dans leur lecture en leur ouvrant les portes de l'expression. On sert ainsi la cause de la littérature en même temps que celle de l'apprentissage.

2. L'APPRENANT FACE AU TEXTE LITTÉRAIRE FICTIONNEL / NON FICTIONNEL

Motiver l'apprenant, avons-nous dit. Certes. Pour que la littérature s'installe harmonieusement dans la classe, il semble utile de la faire entrer selon un double mouvement : d'assimilation, d'accommodation. Le premier mouvement pourrait consister à faire connaître de grands textes français et francophones aux apprenants, tandis que le second serait d'adaptation à la demande et aux acquis des apprenants.

Les grands textes : culture générale et apprentissage du français

Il ne s'agit pas ici de prôner le retour à l'enseignement de la littérature comme en français langue maternel et dans les méthodes traditionnelles ; mais de prendre en compte le fait que certains grands textes pourraient être présentés aux apprenants de façon à pouvoir faire écho à leur propre culture. Voici deux exemples.

Sur l'amitié

Sur ce thème, vous pouvez travailler sur un extrait de Montaigne, en veillant à faire reformuler les phrases, et à éclairer la syntaxe (de quoi = dont) et les procédés de texte (la métaphore de la couture). Cet extrait provient d'un texte autobiographique, par conséquent non fictionnel, ce qui n'est pas le cas du texte suivant, de Rabelais : on peut aussi faire réfléchir les apprenants sur la différence entre les deux. Où se situe-t-elle ? La réponse pourra être circonscrite (ces textes), ou plus générale.

« Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et se confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : 'parce que c'était lui ; parce que c'était moi.' »

Montaigne (*Essais*, Livre I-XXVIII, de l'amitié – 1570)

(rr

Sur un monde idéal

Rabelais décrit, dans les aventures fictives du géant Gargantua, le monde idéal de l'abbaye de Thélème dont la devise est « fais ce que voudras ». Séduisant, non ? Mais on veillera à la compréhension (« quand bon leur semble », par ex.)

« Toute leur vie était régie non par des lois, des statuts ou des règles, mais selon leur volonté et leur libre-arbitre. Ils sortaient du lit quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, travaillaient, dormait quand le désir leur en venait. Nul ne les éveillait, nul ne les obligeait à boire ni à manger, ni à faire quoi que ce soit. Ainsi en avait décidé Gargantua. Et leur règlement se limitait à cette clause :

Fais ce que voudras,

Parce que les gens libres, bien nés, bien éduqués, conversant en bonne société, ont naturellement un instinct, un aiguillon qu'ils appellent honneur et qui les pousse toujours à agir vertueusement et les éloigne du vice. »

François Rabelais, *Gargantua*, chap. 67 (1534)

On peut alors envisager la reformulation, le débat, l'interview et même la réécriture sur la base de ces thèmes et textes.

Les grandes fictions : culture de la sensibilité et apprentissage de la communication

Comme il existe de grands symboles trans-culturels, il existe de grands thèmes et de grands textes que chaque apprenant porte en lui : il les a appris enfant, on les lui a lus, il les a découverts seul. On ne saurait faire fi de ces textes, il vaut mieux leur ouvrir la porte de la classe.

On peut par exemple demander à chaque apprenant quel est le récit qui l'a le plus marqué, ou le premier dont il se souvient ; ensuite chacun raconte aux autres. On peut aussi se familiariser avec la culture des apprenants pour leur demander d'apporter des textes et leur proposer des textes sur un thème proche en français. On peut utiliser le conte, ou le récit de voyage. L'exploitation des contes est connue parlons donc plutôt du récit de voyage.

Le récit de voyage, lui, met en relation deux pays, deux espaces. On pourra choisir des œuvres de fiction et/ou des œuvres de non-fiction, car là encore, le partage entre fiction et non-fiction est une question importante et actuelle.

Voici deux exemples.

Un extrait de Victor Segalen, *Les Immémoriaux*¹¹, dans lequel l'auteur met, dans la bouche du héros tahitien Téri, un portrait des hommes blancs, et, en contrepoint, le sien. Ce texte est un récit, composé par l'auteur à partir de ses séjours à Tahiti et dans le but de sauver une culture orale menacée. Ce n'est pourtant pas un compte-rendu journalistique et il est classé dans les textes littéraires français. Et, pourquoi pas, vous pourrez confronter son thème avec celui du poème de Verlaine (cf. fascicule 1).

«Téri ne cherchait point à dénombrer les saisons depuis lors écoulées ; ni combien de fois on avait crié les adieux au soleil fécondateur. – Les hommes blêmes ont seuls cette manie baroque de compter, avec grand soin les années enfuies depuis leur naissance, et d'estimer, à chaque lune, ce qu'ils appellent 'leur âge présent' ! Autant mesurer des milliers de pas sur la peau changeante de la mer ... Il suffit de sentir son corps agile, ses membres alertes, ses désirs nombreux, prompts et sûrs, sans s'inquiéter du ciel qui tourne et des lunes qui périssent. - Ainsi Téri. »

Et maintenant, c'est un extrait de Georges Balandier, *Afrique ambiguë*¹², dans lequel il raconte comment lui est venue sa vocation d'ethnologue, tout proche par les dates du texte précédent.

« Je quittai l'Europe en mai 1946 pour accomplir ma première enquête 'sur le terrain'. Je laissais une société en décombres, des ruines paraissant justifier la condamnation d'une civilisation qui s'était pourtant voulue 'missionnaire'. J'aspirais à l'Afrique comme à une expérience de rupture, à une existence plus fruste, plus authentique. Par un paradoxe apparent, j'avais hâte de retrouver les aspects les plus universels et les moins décevants de la nature humaine sous les vêtements les plus primitivement nègres. Je tendais vers la vieille Afrique avec une passion nourrie de réminiscences... »

Il y a encore un troisième choix possible, qu'il ne faut pas exclure : le vôtre.

En effet, on explique mieux et on sait mieux faire aimer ce qu'on apprécie déjà. Voir ci-dessous, le travail sur le roman *Effroyables jardins*, de Michel Quint.

¹¹ SEGALLEN, Victor, *Les Immémoriaux*, éditions Plon, 1956.

¹² BALANDIER, Georges, *Afrique ambiguë*, éditions Plon, 1957.

3. UN EXEMPLE : TEXTE FICTIONNEL EN CLASSE DE LANGUE

Un extrait traité : analyse et emploi d'un texte narratif de fiction en classe de langue

Voici les premières pages d'un court texte (63 pages) de Michel Quint, *Effroyables jardins*, nommé « roman » (et pas « nouvelle ») par l'auteur et l'éditeur, et paru en 2000, aux éditions Joëlle Losfeld. Lisons-le, d'abord (il est depuis reparu en poche).

Puis voyons quel est le mode d'énonciation, la façon dont le texte est situé par l'auteur et le rapport établi au(x) lecteur(s). Et ensuite, imaginons quelle démarche choisir pour travailler au moins l'une de ces dimensions avec des apprenants de niveau avancé.

MICHEL QUINT

Effroyables jardins

Roman

« Et que la grenade est touchante

Dans nos effroyables jardins »

Calligrammes, Guillaume Apollinaire

À la mémoire de mon grand-père Leprêtre,
ancien combattant de Verdun, mineur de fond,
et à celle de mon père, ancien résistant, professeur,
qui m'ont ouvert en grand la mémoire de l'horreur
et fait pourtant apprendre la langue allemande
parce qu'ils sentaient bien que le manichéisme en
histoire est une sottise.

Et à la mémoire de Bernhard Wicki.

Certains témoins mentionnent qu'aux derniers jours du procès de Maurice Papon, la police a empêché un clown, un auguste, au demeurant fort mal maquillé et au costume de scène bien dépenaillé, de s'introduire dans la salle d'audience du palais de justice de Bordeaux. Il semble que, ce même jour, il ait attendu la sortie de l'accusé et l'ait simplement considéré, à distance, sans chercher à lui adresser la parole. L'ancien secrétaire général de la préfecture de Gironde a peut-être remarqué ce clown mais rien n'est moins sûr. Plus tard, l'homme est revenu régulièrement, sans son déguisement, assister à la fin des audiences et aux plaidoiries. À chaque fois il posait sur ses genoux une mallette dont il caressait le cuir tout éraflé. Un huissier se souvient de l'avoir entendu dire, après que fut tombé le verdict : Sans vérité, comment peut-il y avoir de l'espoir... ?

Et sans mémoire ? Des lois de Vichy : 17 juillet 40, concernant l'accès aux emplois dans les administrations publiques, du 4 octobre 40 relative aux ressortissants étrangers de race juive, du 3, la veille, portant sur le statut des juifs, du 23 juillet 40, relative à la déchéance de la nationalité à l'égard des Français qui ont quitté la France, tous ces actes où Pétain commence par « Nous, Maréchal de France... » et cette autre loi qui me touche, du 6 juin 42, interdisant aux juifs d'exercer la profession de comédien... Je ne suis pas juif. Ni comédien. Mais...

Aussi loin que je puisse retourner, aux époques où je passais encore debout sous les tables, avant même de savoir qu'ils étaient destinés à faire rire, les clowns m'ont déclenché le chagrin. Des désirs de larmes et de déchirants désespoirs, de cuisantes douleurs, et des hontes de paria.

Plus que tout, j'ai détesté les augustes. Plus que l'huile de foie de morue, les bises aux vieilles parentes moustachues et le calcul mental, plus que n'importe quelle torture d'enfance. À dire au plus près l'exact du sentiment, au temps de mon innocence, j'ai éprouvé devant ces hommes raccommoqués à la ficelle, écarquillés de céruse, ces grotesques, le vertueux effroi des puceaux croisant une prostituée peinte, selon l'idée imagée et sommaire que je m'en fais, ou la soudaine suée des rosières découvrant au parterre fleuri un nain de jardin obscène, ithyphallique. Si on m'imposait le spectacle de la piste, je trouillais à cramoisir, à bégayer, à faire pipi-culotte. À devenir sourd. Fou. À mort.

Rien qu'à la pensée d'une bille de clown, d'une perruque rouge, la perspective d'une matinée au cirque, mes copains de classe, ma sœur Françoise, tous les gosses de constitution normale sentaient monter la rigolade, s'étirer les coins de leurs lèvres. L'extase du rire, la jouissance de la gorge déployée leur venaient. Moi je me nouais bien profond, à ne plus pouvoir avaler ni une règle de grammaire ni le repas du soir.

Bien sûr, les manuels de psychanalyse vulgarisée ne sont pas faits pour les chiens et j'ai depuis longtemps identifié les causes d'une telle névrose.

C'est que mon père, instituteur de son état, traquait et prenait aux cheveux toutes les occasions de s'exhiber en auguste amateur. Grandes tatanes, pif rouge, et tout un fourbi bricolé de ses vieux costumes, des ustensiles de cuisine mis au rencard. Faut-il le dire, quelques dentelles aussi, abandonnées par ma mère, lui donnaient une couleur trouble. Ainsi armé et affublé de la sorte, casqué d'une passoire à l'émail écaillé, cuirassé d'un corset rose à baleines, presse-purée nucléaire à la hanche, casse-noix supersonique au poing, c'était un guerrier hagard, un samouraï de fer-blanc qui sauvait l'humanité galactique et aussi la nôtre, toute bête, dans un numéro pathétique de niais solitaire contraint de s'infliger tout seul des baffes et des coups de pied au cul. Une espèce de Matamore d'arrière-cuisine, un Tintin des bas-fonds, dont personne ne suivait le galimatias à peine articulé mais qui avait le chic pour émouvoir l'assistance. Peut-être parce qu'il était maladroit, se prenait vraiment les doigts dans le tambour de la râpe à fromage qui lui servait de mitrailleuse, chantait horriblement faux et mourait inmanquablement de faim, d'amour ou... D'amour. À bien y resonger, oui, copiant Charlot, il mourait surtout d'amour.

Et cela ajoutait à mon malaise.

Alors, quelle est votre impression de lecture ? Avez-vous envie de lire le reste ? Posez-vous d'abord vos propres questions avant de lire l'exploitation que j'en ai faite. En fait, vous le savez peut-être, c'est un roman exemplaire contre toutes les tyrannies, dont le nazisme.

Ce texte a été publié en 2000, la dernière année du XX^e siècle, un siècle qu'il semble ainsi clore symboliquement. Plus que cela, il se pourrait qu'il en fasse le bilan : en effet, la citation de Guillaume Apollinaire mise en exergue nous renvoie au début du siècle, tandis que la dédicace fait explicitement référence à la première et à la seconde guerre mondiale ; enfin l'avant-texte en italique nous mène aux années du procès Papon soit les années quatre-vingt-dix.

Ainsi, dès l'abord, à travers la temporalité, les questions de l'auteur et du mode d'énonciation sont posées ; et le rapport au(x) lecteur(s) s'en trouve complexifié. En effet, les multiples strates temporelles et identitaires présentes le concernent aussi.

Nous allons voir d'abord comment s'organise l'ensemble textuel au regard de la temporalité, puis poser la question du lecteur en relation avec le narrateur : spectateur engagé, quasi-participant, auteur associé ? Enfin, nous aborderons l'exploitation didactique.

1) Le réseau textuel au regard de la temporalité

Poésie, dédicace personnelle, compte rendu, récit autobiographique et/ou de fiction : tels sont les fragments variés qui composent l'ouverture de ce « roman », genre choisi par l'auteur, et désignant « une œuvre d'imagination en prose qui présente des personnages donnés comme réels » (Le petit Robert). Alors, fiction ou réalité, que cet ensemble ? Les deux, mais au motif que la fiction serait un moyen d'atteindre la vérité.

1. L'extrait de Calligrammes (Guillaume Apollinaire) a été choisi par Michel Quint pour donner un titre à sa nouvelle *Effroyables jardins*, il vient résonner en exergue de celle-ci, tant par la répétition du syntagme « effroyables jardins » que par les oppositions créées : entre adjectif et nom dans ce syntagme, entre les deux adjectifs « touchante », « effroyables », à l'intérieur même du terme « grenade » avec son double sens d'arme explosive et de fruit pulpeux couleur de sang vermeil. En outre, dès cette mise en exergue, le lecteur quel qu'il soit est impliqué, par le « nos » de « nos effroyables jardins ». Ceux-ci ne seraient-ils pas en fait des champs de bataille ? Nous aurions fait de nos jardins des champs de bataille. On se souvient de la blessure du poète Guillaume Apollinaire à la première guerre mondiale et de sa mort en 1918. Quand les poètes s'en vont à la guerre et en sont victimes, il y a effectivement lieu de parler d'effroyables jardins.

2. La dédicace, « à la mémoire de... » confirme ensuite cette orientation de lecture vers la guerre en général et les deux guerres mondiales, tout en

introduisant pour le lecteur une part d'énigme et une oscillation renouvelée entre réalité et fiction : il y est question de son grand-père, « ancien combattant de Verdun, mineur de fond », de son père, « ancien résistant, professeur » et de Bernhard Wicki, dont nous en saurons plus ultérieurement mais qui figure quasiment ici l'illustre inconnu (un soldat ?) sans parenté réelle ou dite avec l'auteur ni avec le lecteur mis à part notre humanité commune. On remarque d'ailleurs que père et grand-père sont distingués et unis par des virgules, tandis que « la mémoire de Bernhard Wicki » (avec un prénom visiblement allemand) apparaît après un point et une fin de phrase à teneur très générale en guise de transition, « le manichéisme en histoire est une sottise ».

3. L'avant texte apparaît ensuite comme un compte rendu de procès célèbre (Maurice Papon) : verbes à la 3e personne, formes impersonnelles. C'est cependant un compte rendu oscillant entre le journalisme et le texte personnel : la véracité des paroles et faits rapportés semble avérée par « certains témoins », « un huissier » ; mais qui a produit le lien entre eux, sinon l'auteur ? Et puis qu'y a-t-il de si précieux dans cette mallette au « cuir tout éraflé » ? Serait-ce « de l'espoir » comme il le dit dans sa seule parole rapportée ? Peut-être. Cette parole fait dialogue, par le procédé poétique d'enjambement, avec la première interrogation du narrateur, « Et sans mémoire ? »

Enfin, qui a mis en présence ces protagonistes si divers que sont l'ancien secrétaire général de la Préfecture de Gironde durant l'occupation allemande lors de son procès, un clown, la police, un huissier, et des témoins ? L'auteur, bien sûr. Et où est-il lui, nous n'en savons rien. L'hypothèse de lecture la plus plausible en ferait un témoin ; et pourquoi pas le clown ? La nouvelle le dira peut-être ; ou peut-être non.

4. Le premier paragraphe du texte qui suit parle en effet de « cette autre loi qui me touche, du 6 juin 1942, interdisant aux juifs d'exercer la profession de comédien » (ligne 5) et l'incertitude sur le sens du verbe « toucher » (sens plein : qui m'atteint, qui me vise ; sens second : qui m'émeut). Et plus loin, l'auteur dit « je ne suis pas juif. Ni comédien. Mais... ». Décidément, il faut continuer à lire pour tenter de savoir. Avant d'aller plus loin, on remarque aussi la présence d'un « Nous » (ligne 5) qui fait écho à « nos (effroyables jardins) des vers de Guillaume Apollinaire mis en exergue : nous serions donc tous concernés ; et en effet, le dernier paragraphe du texte le dit en parlant de « l'humanité galactique et aussi la nôtre ». Ainsi s'annonce une lecture engagée, entre Histoire collective et histoires personnelles (voir le pronom « me », ligne 5). On notera que ce paragraphe est celui à travers lequel opère le passage de l'écriture à la troisième personne à celle à la première personne (« me » / « je »).

Le temps de cette nouvelle est celui, ample, du siècle, à l'intérieur duquel se niche celui qui s'emballe lors de la seconde guerre mondiale : les dates des textes juridiques sont 1940 et 1942, des jours qui furent vécus car il y eut « la veille » (ligne 3) et donc le lendemain. C'est la première partie de la guerre, soit un temps de débâcle, puis de défaite. Mais aussi un temps d'enfance et

d'adolescence pour toute une génération. Et si ce texte pouvait déployer enfin cette enfance, marquée de (lignes 10-11) « chagrins », « désespoirs », « douleurs », « hontes » et dans le même mouvement s'ancrer dans la mémoire des générations suivantes ? Ce serait alors un texte pour la mémoire et pour l'exemple : le terme « mémoire » est prononcé trois fois, plus généralement, le champ du souvenir est présent dans trois des fragments (dédicace, avant texte, texte).

Dès le deuxième paragraphe, le narrateur embraye sur son vécu ancien : « aussi loin que je puisse retourner ». Et ce vécu a un rapport direct avec la scène de procès rapportée : le clown associé au chagrin, dans un contexte de guerre passé en arrière-plan. Les paragraphes suivants fournissent un début d'explication en raccordant par emboîtements successifs le vécu du narrateur, le procès Papon, la dédicace de l'auteur, la citation d'Apollinaire et le titre. C'est comme s'il ne fallait pas laisser de faille au fil tendu de la mémoire, entre l'individu, le collectif, et même le symbolique sur lequel ouvre toute poésie véritable.

Trois temporalités s'entrecroisent donc ici, celles du temps historique, du temps symbolique et du temps vécu.

5. Mais ces temporalités ne sont pas pures allégories, elles sont incarnées et ce qui le manifeste le plus nettement est le jeu des couleurs : essentiellement le rouge, mais aussi le blanc, le noir. Le fil rouge, décliné sur tous les tons, court de la « grenade » d'Apollinaire, à la fois chair fruitée et sang, au nom de « Bordeaux » (le vin, le clown « fort mal maquillé ») et au rouge présent dans les décors du palais de justice, à la prostituée peinte, au nain de jardin (avec son sexe et son bonnet rouge), au milieu du « parterre fleuri » d'un effroyable jardin, au narrateur enfant risquant de « cramoisir », à la « perruque rouge », au « pif rouge » du père clown, à son « corset rose ». Le blanc se repère dans le maquillage de « céruse » des clowns (avant texte, § 3 et 5 du texte), comme dans celui des prostituées, aux dentelles et au fer blanc des ustensiles de cuisine / armes du clown père et même dans l'adjectif « galactique », étymologiquement de la couleur du lait. Quant au noir, il est posé dès le grand-père mineur de fond de la dédicace, puis se retrouve dans les armes (la grenade au sens d'arme) dans le costume des avocats, procureurs et huissiers, et dans celui de Charlot.

Les trois temporalités mises en couleur avec une dominante rouge forment la trame dans laquelle se retrouvent ensemble l'auteur, le narrateur, le lecteur. Mais ensemble pour quoi ? Quel projet, quelles lectures sont donc à l'œuvre ?

2) Le lecteur : témoin engagé, quasi-participant, auteur-associé ?

Mis en présence de l'exergue poétique, de la dédicace, de l'avant texte et du texte, tout lecteur se sent a priori concerné. On peut dire que l'auteur a tendu un filet très ample dont nul lecteur ne devrait s'échapper ! Mais l'auteur, lui, glissant

d'une identité à une autre, semble maintenir le lecteur en suspens dans ses hypothèses successives de lecture.

1. La première de ces hypothèses est celle touchant au type de texte, récit ou roman. L'auteur s'attache à conforter puis infirmer toute tentative de gagner en certitude. Le « roman » s'appuie sur des faits personnels et sociaux vécus, et même attestés ; mais il laisse dans l'ombre une part de ces témoins d'autorité, figurant dans l'avant texte par leur fonction et pas par leur patronyme. Le compte rendu qu'est l'avant texte se poursuit tout naturellement ou presque dans le premier paragraphe du texte – et alors apparaît le « je ».

Ce « je » est face aux clowns, les clowns en général, mais d'abord ceux de son enfance. Le premier d'entre eux fut son père. Serait-ce le père qui ? Qui quoi, au fait ? Le lecteur devine là qu'il s'est passé quelque chose avec au moins un clown, une scène d'enfance qui se serait réverbérée ensuite en d'autres scènes analogues. Peut-être ce fil du récit va-t-il nous mener jusqu'au procès de la collaboration avec l'occupant allemand. Nous allons donc passer de l'histoire à l'Histoire.

2. Plus que Papon, plus que le père et le grand-père (de papy à papa et à Papon, il n'y a qu'un pas...), le clown longuement décrit apparaît comme le personnage central du texte, ce « passant considérable » du XX^e siècle que l'auteur nous invite fermement à regarder en face. Il n'a pas de nom, lui, et pas d'identité stable. Mais il a des enfants, et eux peuvent être chacun d'entre nous lecteurs. Cette nouvelle parle de nous tous.

Le clown est du côté du rire et aussi du chagrin, une métaphore bariolée de la condition humaine. Le champ lexical du rire et celui du chagrin se répondent de façon dialogique (au sens de Mikhaïl Bakhtine) : si le paragraphe 3 est consacré au chagrin, et même à la douleur, au désespoir (celui du narrateur), le paragraphe suivant, après avoir énuméré les horreurs (« huile de foie de morue », « vieilles parentes moustachues », « calcul mental ») décrit les clowns au plus près, « hommes raccommodés à la ficelle, écarquillés de céruse », « grotesques » et ce sont des caricatures. A moins que, justement, ils ne soient l'honneur de l'humanité, témoin de ses faiblesses, de sa grandeur – et de son besoin d'amour.

La comparaison entre Charlot (avant-dernière ligne du texte) et le clown que fut le père du narrateur (et aussi le clown du procès Papon, « fort mal maquillé et au costume de scène bien dépenaillé ») ajoute un élément au décor : qui ne se souvient que Chaplin a tourné *Le Dictateur* en pleine seconde guerre mondiale et que le personnage de Charlot y prenait la place d'Hitler ? Le clown est donc le double inversé du dictateur avec sa volonté de puissance, il en est la négation virulente jusqu'au rire.

Ce rire survient du côté des enfants, au paragraphe 4, avec la « perruque rouge », « la rigolade », « le cirque », « l'extase », la « jouissance de la gorge déployée ». C'est le rire des gens « de constitution normale » (§ 4).

3. Or le narrateur ne se sent pas ainsi. Il est même noué « bien profond », il sent qu'il risque de devenir « sourd, « fou », le tout « à mort ». Ces mots sont forts : C'est que l'affaire se joue aussi du côté des mots (« bégayer », « sourd ») ; on constate en outre la récurrence des termes employés avec un double sens : « ne pouvoir avaler ni une règle de grammaire ni le repas du soir » (avaler-apprendre ou mémoriser ? Et avaler-manger) ; ce double sens est d'ailleurs cultivé ici, depuis la grenade d'Apollinaire en passant par « ouvert en grand la mémoire de l'horreur » (dédicace : « ouvert... » comme une grenade, fruit et arme – ce livre ?). Enfin, le rapprochement entre clown, « prostituée peinte » et « nain de jardin obscène, ithyphallique » apparaît lui aussi trop fort pour qu'on ne s'y arrête pas : les trois ont en commun l'excès dans les apparences (les couleurs, « rouge », le maquillage blanc de « céruse », l'accoutrement qui cache-montre) et, peut-être, symbolisent-ils la révélation dangereuse de ce qui ne devrait pas être montré ni dit, le désir, le manque absolu et les réponses humaines dérisoires. En effet, le contact du narrateur avec le clown est comparé à la rencontre entre « puceau » et « prostituée », « rosière » et « nain de jardin obscène », c'est-à-dire une révélation de ce qu'ils ne veulent pas voir, pas savoir (cf. les notations et connotations sexuelles), les fait « cramoisir », provoque une « soudaine suée ».

4. Et le lecteur ? S'il fut enfant du côté des enfants qui riaient au spectacle de l'auguste enfariné, il s'interroge. Et s'il ne le fut pas, il s'interroge de même : à quoi a-t-il échappé, de quoi s'est-il trouvé écarté ? L'auteur a réussi à impliquer le lecteur, à le rendre participant : qui n'est pas allé au cirque dans son enfance ? Qui n'a pas vécu dans son enfance, même de façon fugitive et cependant indélébile, la « honte », le « malaise », les « chagrins et « douleurs » indicibles ?

Si nous allons plus avant dans la lecture (dernier paragraphe), nous nous apercevons que le lecteur, dans la foulée du narrateur, est convié autant à la place de enfants qu'à la place du père-clown, et c'est là le destin de toute vie humaine. Le père du narrateur, « instituteur de son état », tandis que le père de l'auteur fut professeur (cf. dédicace) devenait clown à ses heures perdues, qui étaient pour lui des heures gagnées. Pour le narrateur enfant, c'est « le malaise ». Pourtant la description détaillée de l'accoutrement du père clown, qui paraît à première lecture développer l'aspect dérisoire, voire nauséux du personnage ainsi composé (cf. les troubles potentiels de l'identité sexuelle ainsi révélé – vu comme tels et non comme richesse), révèle ensuite la complexité des sentiments du narrateur vis-à-vis de son père, « armé et affublé » : la description oscille en effet entre deux champs, celui du père-clown sauveur de l'humanité bouleversant l'assistance (« guerrier hagard, samouraï de fer blanc, qui sauvait l'humanité galactique et aussi la nôtre... ») et celui du grotesque pitoyable voire de l'interlope à travers la description des ustensiles de cuisine, des dentelles et du corset de femme rose, le langage désarticulé, la niaiserie apparente et l'expression si directe de son être, de ses besoins. Il résonne dans le portrait de cet instituteur déguisé en clown l'écho d'une problématique de fond : qui représente le mieux l'homme ? L'instituteur qui se fait clown niais, un clown quasi christique ou le secrétaire général de la Préfecture de Gironde ? Mais comme

cela n'est pas formulé, le lecteur à nouveau se trouve sommé de choisir son camp : à quelle humanité veut-il appartenir, laquelle va-t-il défendre ?

On constate ainsi que le lecteur est bien convié à prendre position : dans la lecture active du texte, entendue comme réécriture (« lire, c'est retrouver comment ça a été écrit » Roland Barthes), et peut-être au-delà, dans sa compréhension de la vie, du monde qui l'entoure.

Pour conclure, on dira que ce début de nouvelle pose par la littérature prise dans son entier les problèmes de société et d'éthique qui sont ceux même de l'humanité. C'est un texte nécessaire, comme le sont tous les textes littéraires au sens non dévoyé de ce terme.

3) Orientations didactiques

Ce texte, complexe, ne peut être abordé dans toutes ses dimensions : en particulier, la dimension quasiment rhétorique, d'écriture pour faire agir, nécessiterait des analyses fines et surtout l'accès au texte intégral. Il semble donc préférable de se limiter à deux aspects, celui des types de textes, celui du portrait. Mais si les apprenants manifestent de l'intérêt pour le thème de la mémoire, de l'action à promouvoir, rien n'empêche que des échanges aient lieu, sous forme de débat, par exemple.

1. Le travail autour de la typologie des textes

Cet aspect est sans doute le premier qui va sauter aux yeux des apprenants : il y a intégration de divers types de textes d'une part et d'autre part, ceux-ci sont en relation. On peut d'abord organiser le repérage visuel de la page et caractériser les divers fragments ainsi (exergue / dédicace / avant texte / texte) par leur mise en page et leur typographie. Le texte complet est alors lu par tous. L'enseignant s'attache à faire repérer les marques textuelles de chaque type de texte (lexique, pronoms, temp verbaux, personnes réelles / personnages...)

Ensuite un questionnement est organisé, entre apprenants : il s'agit de rechercher les questions à poser à un spécialiste de littérature, telles que « pourquoi tous ces textes avant le texte de la nouvelle ? » ' « à quoi servent-ils ? » « Quel est l'effet recherché par l'auteur ? », « Comment peut-on comprendre le titre ? », « Pourquoi l'auteur a-t-il choisi le genre du 'roman' ? » . Des hypothèses sont formulées avec le guidage de l'enseignant, qui peut tout à fait proposer une deuxième lecture, silencieuse ou oralisée.

Seulement après, l'enseignant aborde la question des « séquences » (J.- M. Adam) descriptives à l'intérieur du « roman », et de la séquence de dialogue reliant le compte rendu qu'est l'avant texte au texte. L'intérêt est ici d'éviter chez les apprenants une perception trop rigide et statique des types de textes,

puisqu'on constate souvent que chez les enseignants il y a souvent confusion entre type de texte et type de support.

2. Le travail autour du portrait

Deux séquences descriptives nous sont offertes, ce sont les portraits des clowns et d'un clown. Ici, après un repérage des marques principales de la description (pronoms, syntaxe, lexique, procédés tels que la métaphore...), et des points de vue du narrateur à partir desquelles s'organise chaque description, une comparaison peut être engagée entre :

- les clowns (§ 3)
- le clown père (dernier §).

Cela peut se faire sous forme de tableau :

* les aspects des clowns en général, essentiellement décrits par leur maquillage, leur caractère pitoyable « grotesques », « écarquillés de cêruse », « hommes raccommodés à la ficelle ». Ici, alors, se pose la question du point de vue du narrateur, de la dramatisation voulue avec son utilisation de la comparaison avec les prostituées, les nains de jardin et surtout avec les réactions qu'ils suscitent.

* les aspects du père en clown, essentiellement ambivalents, comme le sont les sentiments du narrateur à son égard. On repérera ici le rôle des ustensiles de cuisine et la façon dont ils sont présentés (repérage des adjectifs, « nucléaire », « supersonique », « « trouble », « galactique », par exemple) ; les qualifications du père, en rappelant les origines, « Matamore d'arrière-cuisine », « Tintin des bas fonds », « Charlot », « samouraï de fer blanc » ; mais il « sauvait l'humanité galactique et aussi la nôtre ».

Le point de vue du narrateur sur les clowns / le clown père permet de revenir sur l'alliance des différents textes en repérant le jeu des noms propres et des noms communs désignant des personnes ou personnages :

- Bernhard Wicki, Maurice Papon, Pétain, Maréchal de France, Matamore, Tintin, Charlot,
- mineur de fond, professeur, résistant, l'ancien secrétaire général de la Préfecture de la Gironde, un clown, un auguste, instituteur, comédien, auguste,.....

Ainsi peut-on mener les apprenants vers une lecture renouvelée d'un texte littéraire à travers la recherche de correspondances et de significations traversant la linéarité du texte sans pour autant en casser la dynamique ni l'intérêt.

Perspectives et conclusion du fascicule 2

Nous pourrions parler aussi de toutes les possibilités de la littérature de jeunesse, pour les publics d'enfants et d'adolescents... mais pas seulement : certains textes prévus à l'origine pour les jeunes ou les enfants, ont touché un plus large public, par exemple :

Le Petit Prince, d'Antoine de Saint-Exupéry (traduit en toutes les langues, ce qui peut être intéressant pour des débutants dans le cadre d'un travail bilingue) ;

Bim le petit âne, de Jacques Prévert (avec texte et photos)

Mondo et autres histoires, de J. M.G. Le Clézio.

Cela vous laissera le temps de réfléchir aux publics qui vous intéressent particulièrement, aux niveaux et aux thèmes (si du moins vous avez le choix).

ANNEXES

Textes offerts en lecture

TEXTE n° 1

François RABELAIS, *Gargantua* –1535, Paris.

(le texte a été transcrit en français d'aujourd'hui)

AUX LECTEURS

Amis lecteurs qui lisez ce livre,
 Dépouillez-vous de toute passion
 Et ne soyez pas scandalisés en le lisant
 Il ne contient ni mal ni corruption ;
 Il est vrai que vous n'y trouverez guère de perfection
 Sauf en matière de rire ;
 Mon cœur ne peut choisir d'autre sujet
 A la vue du chagrin qui vous mine et vous consume.
 Il vaut mieux traiter du rire que des larmes,
 Parce que le rire est le propre de l'homme.
 (...)

...Vous dites vous-mêmes que l'habit ne fait pas le moine, car tel porte l'habit monacal qui n'est en lui-même rien moins que moine et tel porte une cape espagnole qui, au fond ne doit rien à l'Espagne. C'est pourquoi il faut ouvrir le livre et peser soigneusement ce qui s'y trouve exposé. C'est alors que vous vous rendrez compte que l'ingrédient qui s'y trouve contenu vaut bien mieux que ne le promettait la boîte ; c'est-à-dire que les matières traitées ici ne sont pas aussi frivoles que le titre le laissait prévoir au-dessus.

Et, en admettant que le sens littéral vous offre une matière assez joyeuse pour correspondre au titre, il ne faut pourtant pas s'y arrêter, comme enchanté

par les Sirènes, mais interpréter dans un sens plus transcendant ce que peut-être vous pensiez être dit de gaieté de cœur.

N'avez-vous jamais attaqué une bouteille au tire-bouchon ? Nom d'un chien ! Rappelez-vous la contenance que vous aviez. Et n'avez-vous jamais vu un chien rencontrant un os à moelle ? (...)

A l'instar de ce chien, il convient que vous soyez sagace pour humer, sentir et apprécier ces beaux livres de haute graisse, légers à la poursuite et hardis à l'attaque, puis il vous faut, par une lecture attentive et de fréquentes méditations, rompre l'os et sucer la substantifique moelle...

TEXTE n° 2

Denis DIDEROT, *Lettre sur le commerce de la librairie* (extraits) – 1767.

Remarque : au 18^e siècle et jusqu'au début du 20^e siècle (cf. texte n° 4), le terme « librairie » a aussi le sens de « maison d'édition ».

L'imprimerie s'établit à Paris en 1470. Ce fut Jean de la Pierre, prieur de la Sorbonne qui rendit ce service aux lettres françaises. La maison de Sorbonne, célèbre dès ce temps, fut le premier endroit où il plaça les artistes qu'il avait appelés. L'art nouveau divisa la librairie en deux sortes de commerçants : les uns libraires marchands de manuscrits, et les autres libraires marchands de livres imprimés. La liaison de deux professions les réunit en un seul corps, tous devinrent imprimeurs et furent compris indistinctement sous l'inspection de l'Université. L'intérêt de leur commerce les avait rassemblés dans son quartier, ils y firent leur domicile.

Charles VIII, à la sollicitation des fermiers contre le grand nombre des privilégiés, pour le diminuer, fixa, en 1488, celui des libraires de l'Université à vingt-quatre ; les autres, sans participer aux privilèges, furent arrêtés par la commodité du débit au même endroit qu'ils habitaient.

Pendant le goût de la lecture, favorisé par l'imprimerie, s'étendit ; les curieux de livres se multiplièrent, la petite enceinte de la montagne* ne renferma plus toute la science de la capitale, et quelques commerçants songèrent à se déplacer et à porter leur domicile au-delà des ponts. La communauté, qui d'une convenance s'était fait une loi de rigueur, s'y opposa, et les syndics et adjoints, chargés de la police intérieure de leur corps, représentèrent que la visite des livres de dehors prenant déjà une grande partie de leur temps, ils ne pourraient suffire à celle des imprimeries si, s'éloignant les unes des autres, elles se répandaient sur un plus grand espace.

(...)

L'art typographique touche de si près à la religion, aux mœurs, au gouvernement et à tout l'ordre public, que pour conserver aux visites leur exécution prompte et facile, peut-être est-il bien de renfermer les imprimeries dans le plus petit espace possible.

* la montagne Sainte-Geneviève, le quartier latin.

TEXTE n° 3

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, Livre I (un extrait) – 1771

... je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même. Ma mère* avait laissé des romans. Nous nous mîmes à les lire après souper, mon père et moi. Il n'était question d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres amusants ; mais bientôt l'intérêt devint si vif que nous lisions tour à tour sans relâche et passions les nuits à cette occupation. Nous ne pouvions jamais quitter qu'à la fin du volume. Quelquefois mon père, entendant le matin les hirondelles, disait tout honteux : Allons nous coucher ; je suis plus enfant que toi.

* La mère de Rousseau est morte alors qu'il était tout petit.

TEXTE n° 4

Henri BAILLIÈRE – *La crise du livre* (1^{ère} édition, Libraire J.-B. Baillière, Paris, 1904 ; reproduction en fac-similé par le Cercle de la Libraire, Paris, 1995)

D'après certains esprits chagrins, une dernière cause de la crise du livre, c'est que les personnes qui lisent encore lisent des revues ou des journaux et non pas des livres. (...) Et cependant, ce ne sont pas les Français qui dépensent le plus pour leurs lectures ; l'Anglais dépense en moyenne 11 fr. 37 par an ; le Français ne dépense que 7 fr. 87 et l'Allemand 7 fr. 12.

Mais ce qui fait monter les chiffres de cette statistique, ce ne sont pas les livres, ce sont les journaux.

La lecture des journaux.

Le journal, comme le disait Royer-Collard, est une nécessité sociale plus encore qu'une institution politique.

Vers 1830, Emile de Girardin créa *Le Voleur*, un journal littéraire, puis *La Presse*, un journal politique avec annonces, au prix de 40 fr. au lieu de 80 fr. – Dutacq créa *Le Siècle* ; et tous deux rivalisèrent dans l'exploitation du roman-feuilleton. Ce fut un coup porté à la librairie.

Depuis, le télégraphe, le reportage, la chronique plus ou moins scandaleuse, le supplément littéraire ont mis à la mode les lectures faciles ; le bon marché y a joint un attrait de plus. Certains journaux donnent pour 5 centimes 4, 6, 8, et quelquefois 12 pages ; et, s'il y a beaucoup d'annonces, il reste encore de quoi lire ; il y a des journaux, et fort bien rédigés, où l'on trouve des articles signés de noms illustres, de dessins pour le plaisir des yeux ; mais ce n'est pas tout ; on vous offre des tablettes de chocolat, des barriques de vin, des billets de théâtre, une bicyclette, une automobile, une villa aux coteaux de Longchamp, la chance de gagner 100.000 francs si on dit combien de grains de blés sont contenus dans une bouteille ou si on découvre un trésor dans un jardin public.

TEXTE n° 5

Umberto ECO – *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, éditions Grasset, 1996, puis Le Livre de poche, coll. « Biblio / Essais » (p. 12, 14-15).

Le bois est une métaphore du texte narratif, et pas seulement des fables, mais de tout texte narratif. [...]

Pour reprendre une métaphore de Borges, ...un bois est un jardin dont les sentiers bifurquent. Et même si un bois n'est pas quadrillé de sentiers, chacun a le loisir de tracer son propre itinéraire en prenant à droite ou à gauche d'un arbre donné, à chaque arbre rencontré. Dans un texte narratif, le lecteur doit à chaque instant accomplir un choix. J'irai plus loin : cette obligation se manifeste au niveau de n'importe quel énoncé, du moins à chaque occurrence d'un verbe transitif. Au moment où le lecteur va finir sa phrase, on fait – inconsciemment – un pari, on anticipe son choix, ou bien on se demande avec angoisse quel choix il va faire (dans le cas d'énoncés dramatiques du genre « hier soir au cimetière, j'ai vu... ») [...]

... la narrativité d'avant-garde a souvent cherché à dérouter nos attentes de lecteur, voire à créer un lecteur attendant de son livre une totale liberté de choix. Mais justement, cette liberté nous est donnée parce que, en vertu d'une tradition millénaire – des mythes primitifs au polar moderne –, le lecteur se dispose en général à faire ses propres choix dans le bois narratif en présument que certains sont plus raisonnables que d'autres.

J'ai dit *raisonnables*, comme s'il s'agissait de choix inspirés par le bon sens. Il serait toutefois banal de présumer qu'il faut s'en remettre au sens commun pour lire un livre de fiction. Ce n'est certes pas ce que nous demandaient Sterne ou Poe, ni même l'auteur – s'il y en a eu un à l'origine – du *Petit Chaperon rouge*. En effet, le bon sens nous imposerait de réagir à l'idée d'un loup parlant. Alors, que signifie dire que le lecteur doit faire des choix raisonnables dans le bois narratif ?

Il me paraît nécessaire de reprendre ici deux concepts dont j'ai déjà débattu dans mes livres précédents : le couple Lecteur Modèle et Auteur Modèle¹³.

Le Lecteur Modèle d'une histoire n'est pas le lecteur empirique. Le lecteur empirique, c'est tout le monde, nous tous, vous et moi, quand nous lisons un texte. Il peut lire de mille manières, aucune loi ne lui impose une façon de lire, et souvent, il utilise le texte comme réceptacle de ses propres passions, qui proviennent de l'extérieur du texte ou que le texte suscite fortuitement en lui.

Il vous est sans doute arrivé de voir un film comique en un moment de profonde tristesse, et vous savez combien il est difficile de se divertir en ce cas-là ; mieux : vous pourriez revoir le film des années après, sans réussir à sourire, car chaque image vous rappellerait la tristesse de la première expérience. En tant que Lecteur Empirique, vous seriez bien sûr en train de « lire » le film d'une façon erronée. Mais erronée par rapport à quoi ? Par rapport au type de spectateur auquel le metteur en scène avait pensé, un spectateur disposé à sourire et à suivre une histoire ne l'impliquant pas directement. Ce type de spectateur (ou de lecteur), je l'appelle le Lecteur Modèle – un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer. Si un texte commence par « il était une fois », il lance un signal qui sélectionne son propre lecteur modèle, qui devrait être un enfant, ou une personne disposée à accepter une histoire qui dépasse le sens commun.

¹³ Cf. *Lector in fabula*, Bompiani, 1979 ; traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

BARBIER Frédéric, *Histoire du livre*, Armand Colin, 2000.

BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in revue Communications, n° 8, 1966, réédition aux éditions du Seuil.

BOULANGER Daniel, *La Porte noire* (nouvelles), éditions Folio, 1990.

CARRERE Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, POL éditeur, 2009.

CALVINO Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Le Seuil, 1981, reparu en poche.

(de) CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien / t. 1 « Arts de faire »*, 1977, puis rééd. en « Folio », Gallimard.

ECO Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, éd. Grasset, 1996, reparu en Livre de poche, coll. « Biblio / Essais »

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, 1985, reparu en poche.

GAO Xingjian, *La Raison d'être de la littérature*, éditions de l'Aube, 2001.

HUSTON, Nancy, *L'Empreinte de l'ange*, Actes sud 1998, reparu en coll. de poche « J'ai lu ».

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, éditions Gallimard, 1986, coll. « Folio »)

LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *L'Africain*, Mercure de France, rééd. Folio-Gallimard.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Le Seuil, coll. Points.

MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Actes sud, 1998

ROBERT Marthe, *L'Ancien et le Nouveau (de Don Quichotte à Kafka)*, Grasset, 1988.

ROBERT, *Roman des origines, Origine du roman*, Le Seuil, col. Points.

ROTH Philippe, *Parlons travail*, éditions Gallimard, coll. Folio, 1995 (traduction).

SANSAL Boualem, *Le Serment des Barbares*, Gallimard, 1999, repris en Folio-Gallimard.

SAUMONT Annie, *Aldo, mon ami*, éditions Garnier-Flammarion, coll. « Etonnants classiques », *La Guerre est déclarée*, éditions Garnier-Flammarion, coll. « Etonnants classiques ».

WELLEK René et WARREN Austin, *La théorie littéraire*, trad., Le Seuil, 1971, et rééd. (un peu daté ; mais une base)

Et,

Parmi les classiques, à ne pas oublier, des textes courts (ou dont on peut choisir facilement des extraits) ... Regardez : vous allez les retrouver autour de vous, ces situations, ces personnages :

LA BRUYERE, *Caractères*

MOLIERE, *Le Bourgeois gentilhomme*

LA FONTAINE, *Fables*

VOLTAIRE, *Candide*

BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*