Chapitre 2 : Les expressions de la sensibilité

Introduction du chapitre :

Définitions des termes :

Exprimer : le terme « exprimer » est composé du préfixe « ex », qui signifie « hors de », et de « primer », qui fait référence à « la pression ». Exprimer c’est donc faire sortir quelque chose en exerçant une pression.

Sensibilité : dans le domaine affectif, c’est la faculté de ressentir des impressions (im-pression, quelque chose qui est figé). Ces impressions peuvent être purement sensibles (sens physiques), mais aussi sentimentales.

Sentiment : tendance affective durable et moins violente que l’émotion, qui concerne le moi et autrui.

Le sentiment est aussi en ce sens, une conscience que l’on a de soi et du monde extérieur, puisque selon Rousseau, l’homme créé le langage, pour partager et exprimer ses sentiments les plus profonds.

Méditation : épanchement tendre et mélancolique des sentiments et des pensées d’une âme, qui s’abandonne à ses vagues inspirations. Etymologiquement, le terme signifie « s’exercer à quelque chose ». Au départ il portait une connotation religieuse, et signifiait essentiellement se replier sur son âme et sur sa foi. C’est seulement dans un second temps qu’il s’est progressivement laïcisé.

Rappel sur le romantisme :

Auparavant le climat était plutôt favorable à la raison, mais à la fin du XVIIIème siècle, une nouvelle forme de sensibilité apparaît, le romantisme. Le romantisme serait né en Allemagne, notamment avec Goethe et son ouvrage les *Souffrances du jeune Werther*, publié en 1787 (à sa sortie, ce livre a donné lieu à une vague de suicide). Le mouvement se serait ensuite progressivement popularisé en France au cours du XIXème siècle, par l’intermédiaire de Madame de Staël.

Comme tout nouveau mouvement littéraire, le romantisme rompt avec les codes classiques du siècle précédent, les auteurs veulent s’émanciper des carcans d’une littérature trop codifiée pour s’interroger sur leur propre existence et leur place dans la société. Ce désir serait né des instabilités politiques qui traversaient alors l’Europe. Les auteurs romantiques cherchent à tout prix à exprimer le « mal du siècle », un subtil mélange de mélancolie, de désarroi et d’espérances déchues. Les romantiques constituent une génération d’auteurs désenchantés qui ne croient plus en leur société. Pour décrire le « mal du siècle », Chateaubriand emploi l’expression « vague des passions », dans son traité, *Génie du Christianisme*, paru en 1802.

Séance 1 : Dans quelle mesure les romantiques sont-ils considérés comme les parangons (les champions) de l’expression des sentiments ?

Lamartine, « Préface » des *Médiations*:

« Au lieu d’une lyre à sept cordes de convention, les fibres même du cœur de l’homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l’âme et de la nature ».

Texte 1 : *René*, François-René de Chateaubriand (1802)

*Relevez et analysez les sentiments du narrateur et en particulier son osmose avec la nature. D’où vient la nostalgie du narrateur ?*

Pour comprendre plus aisément d’où vient la nostalgie du narrateur, il faut tout d’abord saisir le rôle, et le positionnement temporel, du point de vue de la narration, du premier paragraphe de l’extrait. D’autant que celui-ci, au premier abord, semble plutôt détaché de la suite de l’extrait, qui commence par l’évocation d’une habitude passée, dénotant avec les premières lignes. Seulement, si autant les deux grandes parties qui composent le texte ne semblent pas directement reliées, ce n’est pas un hasard, si, au niveau des temps employés tout au long de l’extrait, seule leur valeur change, mais pas la temporalité à laquelle il se rapporte ; la seconde partie de l’extrait apparait donc comme une retranscription de la méditation nostalgique du narrateur, déclenchée par la nature à la dernière phrase du premier paragraphe. Le narrateur n’est transporté dans le passé que d’un point de vue psychique, mais physiquement, il demeure à la même place, de la ligne 4 à la ligne 30.

En étudiant cette première partie de l’extrait, qui nous décrit donc l’état d’esprit dans lequel se trouve le narrateur avant de plonger dans ses souvenirs, on comprend rapidement que sa nostalgie vient avant tout de son insatisfaction d’alors, de son insatisfaction à l’égard de sa vie d’exilé ; à laquelle seul le souvenir de sa jeunesse et de son pays natal, semble être capable de répondre. La description que le narrateur fait de son propre caractère avant de plonger dans sa rêverie nostalgique, nous conforte parfaitement dans cette idée. Le narrateur avait un « caractère inégal » (l.1) et son humeur était « impétueuse » (l.1), comme l’indique si finement la double antithèse faisant s’opposer les adjectifs « bruyant » (l.1) et « silencieux » (l.1), ainsi que « joyeux » (l.2) et « triste » (l.2).

En outre, l’insatisfaction que ressentait alors le narrateur, apparaît au travers de son besoin de solitude, il ne se contente pas d’être entouré de ses « compagnons », il ne satisfait pas du nouveau monde social qui l’entoure, et il ressent seulement le besoin de se recueillir auprès de la nature, « j’allais m’asseoir à l’écart pour contempler la nue fugitive ou entendre la pluie tomber sur le feuillage. » (l.3 et 4).

Cette même nature, qui accueille donc le narrateur, désabusé et insatisfait du monde humain dans lequel il est contraint de vivre, va constituer la deuxième prémisse nécessaire à l’apparition de la nostalgie au sein de l’extrait, en effet, la nature présente au début du texte, pluvieuse et feuillie, est tout à fait automnale, à l’image de la nature qui sera décrite dans la suite de l’extrait. La ressemblance entre le cadre naturel où se trouve l’auteur avant d’être épris de nostalgie, et le cadre naturel dans lequel vont prendre place ses souvenirs est une cause évidente de l’apparition de sa nostalgie.

Durant toute la rêverie nostalgique qui constitue donc la suite du texte, la nature ne cessera de conserver un rôle essentiel. Tous les souvenirs qui vont réapparaitre à l’esprit du narrateur se manifesteront au travers d’un cadre naturel et sensoriel, qui concourra à la reconstruction même du souvenir et à la traduction de sa beauté idéale.

La méditation du narrateur s’ouvre d’ailleurs sur une nature très intimiste, le « château paternel » autour duquel se reconstruit tous ses souvenirs, est « au milieu des forêts […] dans une province reculée » (l.6). Ces deux compléments circonstanciels de lieu montrent bien que si le narrateur est nostalgique c’est avant tout car l’isolement de son cadre de vie passé constitue en quelque sorte une réponse, une solution à son insatisfaction présente du monde social. Le narrateur rêve de vivre en osmose intimiste avec la nature, qui est présentée comme un idéal de pureté et d’innocence, et tous ses souvenirs semblent présenter la réalisation déjà aboutie, de ce désir. Ainsi, lorsque le narrateur repense à sa sœur, il repense au fait qu’ils aimaient « à gravir les coteaux ensemble, à voguer sur le lac, à parcourir les bois à la chute des feuilles » (rythme ternaire). Tous les jeux qu’il faisait avec elle se construisaient autour des intérêts que leur offrait la nature, « nous poursuivions l’hirondelle dans la praire, l’arc-en-ciel sur les collines pluvieuse ». De plus, la nature est aussi présentée comme proprement inspirante, le narrateur murmurait « des vers que (lui) inspirait le spectacle de la nature » ; la nature est poétique, elle favorise l’expression et l’épanouissement. En bref, elle offre tout ce dont semble manquer le narrateur dans le premier paragraphe de l’extrait.

Enfin, plus que d’offrir un cadre lyrique à l’idéalisation de la jeunesse, et plus que de porter simplement en elle une floppée de doux souvenirs, la nature incarne ou fait s’incarner dans cet extrait, un ensemble de valeurs idéales, avec lesquelles le narrateur rêverait de renouer. Celui-ci évoque littéralement « l’innocence des mœurs champêtres », « le calme de solitude » et « le charme de la religion », qui, tous ensemble, et du fait qu’ils soient propres à son enfance, sont à l’origine même, de « la délectable mélancolie des souvenirs », à l’origine même de sa nostalgie.

Les deux dernières propositions de l’extrait synthétisent et illustrent d’ailleurs cette idée selon laquelle le narrateur est avant tout nostalgique des valeurs de son pays natal, des valeurs de ce pays dont il a dû s’exiler, et qui lui manque désormais terriblement.

Le narrateur aimerait désormais reconstruire sa vie selon ces trois axes qui ont marqué son enfance, « religion, famille, patrie » (l.30). Le polysyndète final va même jusqu’à montrer que le narrateur aimerait suivre de nouveau ce modèle jusqu’à la mort, « et le berceau et la tombe, et le passé et l’avenir. » (l.30).

Etymologie de nostalgie :

Le mot vient des termes grecs, nóstos et álgos (« retour » et « souffrance »), il évoque donc la souffrance imposée par le désir insatiable de revenir à un certain état du monde, nécessairement révolu.

Propos sur le lyrisme :

Etymologiquement, le terme « lyrisme » se réfère évidemment à la « lyre » comme l’indique son radical. La signification du terme est donc intimement liée au mythe d’Orphée et d’Eurydice, et l’on comprend que traditionnellement, le lyrisme se caractérise avant tout par l’expression d’une souffrance, née de la perte de l’être aimé.

Le lyrisme se caractérise essentiellement par sa dimension personnelle (usage du Je), sa musicalité, ses amplifications (hyperboles), ses oppositions (antithèses, oxymores) et ses très nombreuses images (métaphore filée).

Les poètes peignent des paysages qui transcrivent ce que les auteurs ressentent dans une sorte de communion avec la nature : ces sont des paysages « miroirs de l’âme ». Le poète décrit le paysage en fonction de ce qu’il ressent, mais ce qu’il ressent semble aussi influencé par la nature qui l’entoure. Il y a une sorte de symbiose entre le poète et la nature, le poète reflète la nature, et la nature reflète le poète. Par exemple, l’automne, le vent qui siffle deviennent des *topoï* lyriques permettant au poète de traduire ses sentiments.

Un des exemples les plus célèbres de paysages miroirs, apparait dans *Romances sans paroles* (1874) de Verlaine : « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville ».

Texte 2 : *L’isolement*, Lamartine

*Diviser le texte en deux titres ou plus, faire une comparaison avec Chateaubriand.*

Plan du commentaire linéaire :

I. Hypotypose d’un paysage crépusculaire, mouvant, en deuil (strophe 1 à 4)

II. Expression de l’indifférence du narrateur (de la cinquième à la dernière strophe).

Comparaison avec le texte de Châteaubriand :

Lamartine marque une profonde indifférence vis-à-vis de la nature qui lui fait face, tandis que Châteaubriand en est absolument exalté. En outre, le texte de Lamartine possède une tonalité proprement élégiaque[[1]](#footnote-1), tandis que celui de Châteaubriand possède une tonalité lyrique et essentiellement nostalgique. Paradoxalement, le texte de Lamartine se montre aussi particulièrement lyrique, du fait de sa musicalité poétique.

Propos de transition sur le romantisme :

Les romantiques sont persuadés que les émotions sont partagées et ils se font les porte-paroles d’une pensée universelle (héritage du XVIIème siècle). Victor Hugo, dans la *Fonction du poète*, présente ce dernier comme un guide « pareil aux prophètes ».

Deux citations illustrant cette idée :

- Victor Hugo, dans la préface des *Contemplations*, écrit : « Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi. »

- Baudelaire, dans « Au lecteur » des *Fleurs du mal*, écrit : « Hypocrite lecteur, - mon semblable, mon frère ! ».

Texte 3 : *Nuits*, « La nuit de décembre », Alfred de Musset (1835)

Ce poème de Musset repose sur allégorie de la solitude. Cette dernière s’incarne au travers de la figure d’un frère, qui prend différentes formes à mesure qu’il grandit avec le poète (de l’enfant, à l’étranger, à l’orphelin etc.)

*Comment Musset rend-il son poème universel ?*

Tout d’abord, Alfred de Musset évoque une émotion que chacun a déjà connu. De plus, le poème évoque différentes périodes de la vie, le lecteur trouvera donc nécessairement un point de comparaison pour s’identifier au poète et au sentiment qu’il décrit. Le lecteur peut aussi s’identifier facilement au poète, en se projetant au travers de son « Je ». Enfin, dans les trois dernières strophes, Alfred de Musset donne la parole à la Solitude (prosopopée), le lecteur a alors soudain le sentiment d’être interpellé par le poème (usage du « tu »).

Etude picturale (voir poly) :

Séance 2 : Comment rendre compte du « *intus, et in cute* » ? (à l’intérieur et sous la peau, *Les Confessions*, Rousseau)

Introduction :

La notion littéraire de « flux de conscience » ou de « courant de conscience » est d’abord associée à la littérature moderniste anglophone avec des auteurs comme Virginia Wolf, James Joyce, et William Faukener.

Cette expression apparait pour la première fois sous la plume de la romancière Dorothy Richardson, dans son roman fleuve de treize tomes qui s’appelle *Pilagrimage*.

Définition du flux de conscience :

En littérature, alors qu’un monologue intérieur présente toujours les pensées du personnage « directement », sans intervention apparente d’un narrateur qui sélectionne ou résume, il ne va pas nécessairement les mêler aux impressions, aux perceptions ni bafouer les normes grammaticales ou la logique ; or la technique du courant de conscience fait aussi l’une de ces choses voire les deux. La technique du courant de conscience traduit donc, contrairement au monologue intérieur, tout ce qui passe par la pensée du personnage, même si cela rend son discours incohérent voire incompréhensible.

Les moyens de se parler à soi-même en littérature :

Du choix du monologue à l’introspection permise par le discours indirect libre, différents moyens s’offrent aux auteurs pour transcrire ce « moi » qui ne se perçoit jamais dans la totalité de son vécu, mais seulement par fragments intermittents, surgissant au gré des événements de la vie.

1) Le monologue théâtral :

On a coutume de définir le monologue comme un discours prononcé par un personnage seul en scène, qui ne bénéficie donc jamais, contrairement au dialogue, du recours à un allocutaire pour rebondir, progresser, avancer : une seule parole se déploie, partant d’elle-même pour y revenir.

Le personnage peut s’adresser à lui-même (on parle alors plus spécifiquement de soliloque) ou au public ; il peut aussi parler à un personnage absent.

2) Le soliloque :

« Le soliloque, plus encore que le monologue, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur. » A travers lui, le spectateur accède à « l’âme ou à l’inconscient du personnage » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 1997).

On préfère parfois utiliser le terme « monologue » pour le théâtre, et « soliloque » pour les genres du récit.

3) Le monologue intérieur :

Ce procédé de narration littéraire a été expérimenté pour la première fois au XVIIème siècle par Madame Lafayette dans *La Princesse de Clèves*. Il permet de suivre les pensées d’un personnage qui ne s’exprime pas à voix haute. Certains critiques le rapprochent du courant de conscience expérimenté, entre autres par Virginia Woolf et William Faulkner.

C’est l’auteur Edouard Dujardin qui le nomme et le définit en 1931 : « Il a pour objet d’évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l’âme du personnage au fur et à mesure qu’elles naissent sans en expliquer l’enchaînement logique. » Ce procédé se caractérise par des phrases averbales, des énumérations, une logique peu visible (idées juxtaposées, association d’idées, parataxe, ellipses), le choix du discours indirect libre et une ponctuation inhabituelle.

Texte 1 : Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, scène 5, Première partie (1990)

*A quels moments Louis a-t-il conscience de sa propre mort ?*

La polysémie du terme « éveiller » est un des éléments du texte qui suggère la lucidité de Louis. Ce moment paisible de l’éveil indique qu’il a conscience de sa mort.

*Comment l’auteur traduit-il les hésitations personnelles (qui a du mal à exprimer ce qu’il ressent) ?*

La logorrhée verbale de Louis révèle son caractère indécis, la confusion qui règne dans sa tête. En effet, beaucoup d’expressions montrent qu’il a du mal à trouver les mots justes, l’épanorthose sature le récit. La typographie influe en ce sens. Afin de traduire les hésitations personnelles de Louis, Jean Luc Lagarce déconstruit la syntaxe de ses phrases. En l’occurrence, toute la tirade de Louis tient en une seule phrase. Nous pouvons également noter l’usage d’hyperbates, qui prolongent le discours et le saccadent. La présence et la répétition de certains parallélismes de construction marquent également l’hésitation de Louis. Enfin, le procédé stylistique omniprésent dans l’extrait, et même dans toute l’œuvre de Lagarce, c’est certainement celui de l’épanorthose ; Louis revient systématiquement sur sa pensée afin de la clarifier, cependant cet effort est si obstiné que l’épanorthose devient paradoxalement une source de confusion.

Il est également important de noter que les espaces temporels se confondent, comme le montrent les nombreuses polyptotes du verbe « aimer ».

Procédés essentiels :

L’épanorthose, le polyptote et l’anadiplose (reprise d’un même mot en fin de phrase, et en début de la phrase suivante), retraduisent la crise du langage qui traverse le narrateur.

Texte 2, Virginia Woolf, *Les Vagues* (1931), traduction Marguerite Yourcenar (1974)

*Par quels moyens narratifs l’auteur transmet-elle le flux de la pensée du personnage ?*

Tout d’abord, il est évident que dans cet extrait, ce sont avant tout la focalisation interne et l’usage systématique de la première personne du singulier, qui permettent de retransmettre directement le flux de conscience de Rhoda. Maintenant, la narration permet également la retransmission du flux de conscience par l’opposition qu’elle instaure entre le Je de la narratrice et le « vous » que cette dernière évoque régulièrement, et par l’intermédiaire duquel elle révèle d’autant plus pleinement la singularité de sa pensée. La généralité même du « vous », et l’impossibilité pour le lecteur, tout du moins dans cet extrait, de savoir à qui il se rapporte, ne fait que renforcer son intérêt distinctif.

Ce n’est toutefois pas seulement au travers des pronoms qu’elle mobilise que la narration parvient à illustrer le flux de conscience de Rhoda, c’est aussi par son originale construction grammaticale, n’hésitant à bafouer les normes, en faisant commencer des phrases par des conjonctions de coordination, « Comme vous le faites » (l.4), « Car vous avez un but » (l.9), « Et je suis sans visage » (l.14). Toujours sur la forme, nous pouvons également relever les formes emphatiques qui ramènent explicitement à l’unicité consciente de la narratrice, « Pour moi » (l.5) et « Mais moi » (l.13).

Sur le plan rythmique, l’alternance entre les phrases courtes et les phrases longues donne un souffle irrégulier au récit.

Enfin, d’un point de vue un peu plus conceptuel, nous pouvons remarquer que la dernière partie de la narration n’hésite pas à mêler l’expression des pensées de Rhoda avec celle de ses impressions sensibles, notamment par l’intermédiaire d’une ribambelle de métaphores, où se mêlent souvent, et avec une signifiante harmonie, de nombreux paysages naturels ; « je suis pareille à l’écume qui ourle le sable, ou au clair de lune qui verse au hasard ses rayons sur un bidon de fer-blanc » (l.14 et 15). Toutes ces métaphores suggestives donnent une image évanescente de sa personne. L’expression mêlée des impressions sensibles et des pensées de la narratrice ne survient cependant pas seulement à la fin du texte, elle est présente dès le départ, dès que Rhoda écrit : « j’ai peur du choc des sensations qui bondissent vers moi » (l.4).

D’un point de vue purement interprétatif, nous pouvons également considérer que la thématique même de la narration, concourt à l’illustration d’un flux de conscience, en ce sens que ce qui nous est présenté de la conscience de Rhoda, ce sont ses propres tourments, sa propre incapacité à rendre raison d’elle-même, à donner par elle-même, sens à son existence.

*En quoi peut-on dire que Rhoda est prisonnière de l’instant présent ? Que lui manque-t-il pour vivre pleinement ?*

Tout au long de cet extrait, Rhoda est indubitablement prisonnière de l’instant présent, puisqu’elle ne parvient pas à le relier aux deux êtres aspects, aux deux autres dimensions du temps que sont le passé et le futur, tout le texte est d’ailleurs rédigé dans un présent qui matérialise son enfermement. Cette incapacité de Rhoda à uniformiser son rapport au temps, tient intrinsèquement à une inaptitude plus fondamentale à donner sens à son existence. C’est du fait qu’elle n’ait pas de but, qu’elle soit contrainte de faire face continuellement à l’absurdité de sa condition individuelle, que Rhoda demeure captive d’un présent insignifiant, et dont toutes les expériences sensibles apparaissent comme effrayantes, tant il est impossible pour la narratrice de leur donner sens, de les intégrer par-là à une quelconque démarche existentielle plus ou moins réfléchie. Plus précisément, il est sous-entendu dans l’extrait que ce qui manque à Rhoda, c’est aussi bien une compagnie humaine, la présence d’un semblable nous donnant envie d’exister pour lui, qu’une idée, une conviction à défendre et selon ou pour laquelle vouloir vivre. Enfin, ce qui lui manque certainement le plus, c’est une certaine estime d’elle-même, qui pourrait pourtant suffire à la convaincre de l’intérêt de persévérer dans son être. Rhoda ne peut ni vivre d’amour, ni vivre de conviction, ni vivre d’orgueil, sa conscience, comme sans vertu et sans vice, sans intérêt pour autre chose qu’elle-même, mais même pas pour ce qu’elle laisse paraître, se fait ainsi dévorer de l’intérieur et s’étouffe dans l’absurdité de sa seule condition, détachée des espérances que nous inspirent autrui, ainsi que des nouvelles productions psychiques que nous ne pouvons réaliser sans lui.

Rhoda n’a pas de raison d’avancer dans l’existence, et pourtant cette dernière continue de défiler, contraignant la narratrice à se mouvoir, et la faisant se blesser à chaque instant, à chaque nouvelle image et nouvelle sensation en provenance du monde, contre des murets de non-sens, tout juste assez haut pour la faire péniblement trébucher, mais aussi tout juste assez bas pour ne pas la faire brutalement et fatalement tomber.

Texte 3 : Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913)

*Comparez cet extrait avec les deux précédents, relevez les points communs et les différences, et montrez par-là la variété des utilisations possibles de la retranscription du flux de conscience ?*

Ce célébrissime extrait de *La Recherche du Temps perdu* ressemble sur bien des aspects aux extraits de Viriginia Wolf et de Lagarce, on y retrouve une focalisation interne, une omniprésence de la première personne du singulier, ainsi que les pensées du narrateur s’exprimant au travers de ses impressions sensibles et de ses doutes vis-à-vis de lui-même. Néanmoins, le flux de conscience proustien se distingue radicalement des précédents, première du fait qu’il ne se permet absolument pas de déconstruire les règles de la grammaire et da la syntaxe, au contraire, celles-ci sont même maîtrisée avec une aisance et une subtilité unique, mêlant longueur et clarté précisément saisissante du propos exprimé. Cela étant dit, outre ses talent stylistiques et proprement rythmiques, tout le talent de Proust repose dans sa capacité à employer le flux de conscience comme un mode d’expression et surtout d’explication vétilleuse de soi, là où le flux de conscience est plutôt un moteur de signifiante confusion dans l’œuvre de Lagarce ainsi que dans celle de Wolf. Ainsi, Proust n’emploie pas le flux de conscience pour décrire les tourments psychiques d’un narrateur souffrant de ne pouvoir essentialiser distinctement les pensées et les impressions qui le traversent continuellement, au contraire, Proust emploie le flux de conscience comme un mode vertueux de création littéraire, et par-là comme un moyen de donner sens à l’impression d’existence que produit la conscience, comme un moyen de satisfaire son insatiable soif de raisons d’être. Le flux de conscience proustien n’entretient donc pas la confusion du narrateur, puisqu’il n’est pas simplement une vaine démarche de recherche, il lui permet même de répondre sagement à ses doutes. Ainsi, même si ces derniers se renouvellent sans cesse, l’expression créatrice de soi que permet le flux de conscience proustien, continuera toujours de rendre raison de toutes les causes et de tous les effets liés à la moindre de nos impressions sensibles, à la moindre de nos pensées. Après tout, est-ce un mal d’inventer les réponses qu’exigent notre conscience, à partir du moment où elles lui apparaissent suffisamment censées et suffisamment sensibles pour qu’elle n’en demande aucune autre, tout du moins pour un seul et même doute ?

Là où Lagarce et Woolf, s’abandonnent à une recherche sans fin, jusqu’à en perdre la raison de la langue, Proust remobilise avec une rigueur sensible, toutes les subtilités les plus délicates et les plus fécondes du langage, afin de révéler du monde ce qui en était insaisissable. Mais, cette révélation proustienne ne tient non pas au fait que la chose révélée préexistait à sa recherche, mais bien plutôt au fait qu’elle attendait qu’on la créât de toute pièce avec tant de talent et tant de justesse que l’on puisse se mettre à croire, une fois l’exploit littéraire réalisé, qu’elle nous ait un jour appartenu, qu’elle constitua un jour une part intégrante et inexprimée de nous-même, alors qu’il n’en fut jamais rien.

Tableau récapitulatif :

|  |  |
| --- | --- |
| Différences | Ressemblances |
| * Proust n’est pas confus. * Le flux de conscience proustien est un moyen vertueux de révélation du monde enfoui, et non un moteur de confusion. Il consiste avant tout en une expression, une explication vétilleuse. * Proust ne déconstruit pas les règles de la syntaxe, au contraire. * Chez Proust deux temporalités se superposent (le souvenir et le moment présent). | * Focalisation interne * Les pensées du narrateur sont exprimées à partir d’impressions sensibles. * On retrouve tout de même une réflexion sur la temporalité comme chez Wolf et chez Lagarce (superposition du souvenir et du moment présent) |

Entrainement à la question de réflexion littéraire

« Souvent avec la fin du travail il vous vient le souvenir de l'injustice la plus grande. Je parle du quotidien de la vie. », jugeait fort subtilement Marguerite Duras. A en croire cette citation, on comprend aisément que le quotidien est particulièrement craint des auteurs. Les successions d’actions, d’automatismes, habituels voire obligatoires, qu’il induit et qui sont systématiquement répétés chaque jour, sans jamais que notre pensée semble encore véritablement en mesure d’intervenir, de produire quelque chose de nouveau et de singulier, c’est proprement ce qui fait apparaître le quotidien comme aliénant, et en ce sens effrayant aux yeux des artistes et des intellectuels. Ainsi, nous n’aurions guère de mal à penser que si les auteurs cherchent à se battre contre la stérilité intellectuelle et sensible de ce qui relève de la quotidienneté, c’est que leurs œuvres tendent à s’opposer aux défauts, voire aux vices délétères de ce rapport atrocement banal de l’âme humaine au monde. A minima, même si les œuvres littéraires ne peuvent, pour des raisons pratiques évidentes, transformer radicalement notre monde quotidien, ses structures et ses obligations sociales, sa réalité tangible, il paraît raisonnable de supposer qu’elles puissent à minima renouveler, à l’échelle purement individuelle, le regard que nous portons sur ce qui nous apparaît comme les choses, les êtres, les paysages habituels, comme tout ce qui passe systématiquement près de nos sens et loin de notre pensée sans chercher à s’y révéler, et que nous ne croyons plus nécessaire d’interroger, plus nécessaire de connaître, plus même nécessaire de ressentir, tant leur seule apparition inéluctable et par-là insignifiante, en constitue une approche tristement suffisante. En outre, la notion de renouvellement apparaît d’autant plus juste qu’elle inclut cette idée que nous remplaçons un regard défectueux, ici le regard qui ne parvient plus à briser le filtre opaque et surtout uniforme de la banalité, par un regard fonctionnel au sens positif, vertueux du terme, par un regard qui permet à l’homme d’exercer pleinement les facultés de sa conscience et de jouir de ses richesses, en s’en étonnant aussi systématiquement qu’il décidait autrefois de les ignorer. Mais alors, précisément, en quoi les œuvres littéraires renouvellent notre quotidien. Pour tenter de saisir un semblant de réponse à cette incommensurable question, il tout d’abord essentiel de montrer que la littérature, et peut-être même plus encore que toute autre forme de création artistique, puisqu’elle est celle qui emploie le même langage que la pensée, nous incite à nous étonner continuellement du monde, qu’il soit sensible ou social. Ensuite, il sera évidement de mise d’exposer sa capacité à nous faire nous étonner de nous-mêmes, en nous apprenant à approfondir et à exprimer tous les sentiments qui demeurent souvent, au quotidien, dans la généralité insensible et seulement efficace du langage. A cette même occasion, il sera également judicieux d’évoquer la capacité qu’a la littérature à nous inciter à remettre en question les opinions selon lesquels nous agissons, et qui bien souvent sont entretenus par le monde quotidien, autant qu’elle l’entretienne en nous dispensant de réfléchir aux raisons de nos actes et de nos paroles. Enfin, nous montrerons que la littérature a un don inimitable, celui d’être en mesure, même lorsqu’elle constitue l’essentiel de notre quotidien, de se renouveler sans cesse, et de renouveler par-là l’existence de celui qui vit pour elle, que ce soit par la lecture, ou par l’écriture.

Séance 3 : Comment la modernité transforme-t-elle la sensibilité des écrivains ? A.Rimbaud écrivait dans *Une saison en enfer* (1873) : « il faut être absolument moderne »

Introduction :

Si la sensibilité est la disposition naturelle de l’âme à être touchée par la poésie du monde, qui transforme les identités et les formes, alors, au XIXème siècle, le monde « moderne » (celui de la Révolution industrielle) n’échappe pas à la plume des écrivains.

Rappel sur le réalisme et naturalisme :

Le réalisme et le naturalisme tendent de restituer les perceptions, les passions, les pensées propres à une certaine réalité géographique et temporel sans les idéaliser.

Rappel sur le symbolisme :

Le symbolisme, en réaction au réalisme, est un approfondissement plus mystérieux du romantisme. Les écrivains symbolistes présentent un monde à déchiffrer. Les auteurs croient en l’existence d’un monde plus spirituel, au-delà de la représentation concrète du monde que peuvent donner le réalisme et le naturalisme.

Mini introduction sur le texte de Ponge :

Ponge prend le parti du petit contre le système métaphysique, il a jeté les bases d’une phénoménologie de la nature (il se limite à la description de ce qu’il voit, il ne fait aucune interprétation abstraite, il souhaite respecter à tout prix l’objet qu’il voit, même en employant un langage poétique). Il répond ainsi au mutisme des objets de la nature, par la création d’un autre objet, un objet verbal. Il célèbre dans des poèmes en proses, qu’il appelle « proêmes », l’insoupçonnée beauté des choses les plus banales. Ces poèmes prennent la forme d’articles de dictionnaire, qui servent de rempart contre un lyrisme qu’il qualifie de « patheux » (contraction de *pathos* + pâte).

Texte 1 : *Le Parti pris des choses*, Francis Ponge (1942)

*Comment Ponge réussit-il à renouveler notre regard sur l’orange ?*

Différents procédés employés par Ponge :

* Ponge propose une définition poétique de l’orange en faisant appel aux cinq sens, et notamment à l’ouïe. Il se plait ainsi à disséminer les syllabes de l’orange dans le texte « Coloration glorieuse.
* Le pépin est présenté comme l’âme de l’orange, l’orange souffre lorsqu’elle est mangée, l’humain va jusqu’à apparaître comme un assassin. L’orange est donc humanisée, elle a une « conscience » (l.6), et tend même à être assimilée à une femme, on lui accorde une voix « suave ».
* Ponge part du général pour aller vers le particulier, il propose une description en entonnoir ; il commence par décrire la peau de l’orange, et termine sur la description d’un unique pépin.
* Ponge joue volontiers sur les mots, le terme « aspiration » au vers 1, peut aussi bien évoquer le désir que la respiration.

Texte 2 : *Les Campagnes hallucinées*, Emile Verhaeren (1803)

*Montrez que l’éloge de la ville, en tant qu’objet poétique, est ambivalente.*

L’ambivalence de la description de la ville proposée par Emile Verhaeren est aussi bien formelle que thématique. Cette ambivalence découle du point de vue même à partir duquel est réalisée la description, géographiquement le poète situe la ville « là-bas », sa position est directement opposée à celle des « chemins d’ici » (v.51), qui sont les chemins de la campagne vers la ville, les chemins « des domaines » (v.19), des « plaines » (v.19), vers la ville.

Sur le plan purement formel, Emile Verhaeren présente deux dimensions de la ville, sa dimension éminemment verticale, émergée, composée des ponts, des toits, et sa dimension immergée « sous le sol ».

Texte 3 : *Madame Bovary*, Flaubert, extrait deuxième partie chapitre XII (1857)

*En quoi l’entremêlement des différents points de vue met-il à mal les sentiments et l’écriture lyriques ?*

Dans cet extrait, c’est la lassitude de Rodolphe qui s’oppose vivement à l’expression emphatique voire lyrique des sentiments d’Emma. L’entremêlement des points de vue met donc à mal le romantisme et le lyrisme d’Emma, dont l’expressivité (qui transparait au travers de la ponctuation elle-même), rend l’ironie frugale voire le silence de Rodolphe d’autant plus signifiants. Les paroles de Rodolphe sont essentiellement sous-entendues par le discours narrativisé, tandis que celles d’Emma sont torturées par une expressivité démesurée. A cette opposition des points de vue, nous pouvons aussi ajouter le jugement implicite du narrateur, qui tend à montrer le côté superficiel du faux dialogue entre les deux amants, en en révélant les stéréotypes, les clichés (on qualifie leur interaction de faux dialogue, justement en ce sens qu’Emma et Rodolphe ne sont pas tous deux capables d’exprimer ce qu’ils pensent et ce qu’ils ressentent dans une même mesure).

1. Mélange de tristesse de tendresse et de mélancolie [↑](#footnote-ref-1)