

Séquence

8

> **Les réécritures : des *Fables* de La Fontaine aux fables modernes**

Objet d'étude :

Les réécritures.

Sommaire

Séquence 8

Introduction à l'objet d'étude	391
Chapitre 1 > L'apport de La Fontaine à la fable	395
A Place de La Fontaine	
B Succès et universalité de l'apologue	
C Petit panorama historique : les sources des <i>Fables</i> de La Fontaine	
Chapitre 2 > La fable au XX^e siècle : réécritures contemporaines	407
A Mise au point sur les types de réécritures littéraires	
B La filiation des fables (première approche de l'objet d'étude)	
C Lectures analytiques de fables contemporaines	
D Confrontation avec les sources antérieures : Le Renard et le Bouc dans la tradition littéraire	
Chapitre 3 > Techniques de réécriture	426
A Des formes diverses de réécriture	
B L'écriture d'invention au bac : la transposition, l'imitation	
Fiche pour la lecture cursive : <i>Exercices de style</i> , Raymond Queneau	433

I ntroduction à l'objet d'étude

Objectifs :

- les réécritures : connaissance des différentes formes de reprises littéraires : imitation, transposition, parodie, pastiche ;
- l'argumentation : les procédés de la persuasion ;
- l'intertextualité : l'écriture comme travail, l'interprétation littéraire comme mesure de la singularité d'un texte en prise avec un contexte historique déterminé et un ensemble d'œuvres littéraires déjà écrites.

Problématique : Peut-on parler d'originalité en littérature ?

Fables d'hier et aujourd'hui

En France, le mot « fable »¹ est spontanément associé au nom de La Fontaine qui est pourtant l'auteur d'autres écrits (*Contes, théâtre...*). Nombreux sont également les écrivains² qui, avant ou après La Fontaine, nous ont laissé des fables : d'Ésope à Boileau, de Victor Hugo à Raymond Queneau, en passant par Anouilh, Michaux, etc. La fable – genre pourtant considéré comme « mineur » – traverse toutes les époques. On pourra d'ailleurs s'interroger sur les causes de cette remarquable permanence et exceptionnelle longévité.

Si La Fontaine, figure centrale dans l'histoire littéraire du genre, peut être étudié pour lui-même, il convient également de le situer et d'examiner les héritages et filiations dont témoigne son œuvre.

La fable n'est pas un genre fixe, rigoureusement codifié comme peuvent l'être certaines formes poétiques (le sonnet, le rondel, la ballade...). C'est davantage en termes de contenus ou d'objectifs : instruire en amusant, proposer une « morale », mettre en scène des animaux, etc., qu'il convient de l'aborder.

Les groupements de textes ici proposés devraient permettre de dégager les spécificités d'un genre, ses caractéristiques et ses fonctions à travers les réécritures de l'Antiquité à nos jours.

A Quelques définitions : les fables

La fable : Étymologiquement, ce mot vient du latin « fabula » : « propos », « récit ».

Il est probable que vous retiendriez la présence d'animaux, métaphores des humains ; et aussi la présence d'une morale, la maxime que le récit a illustrée.

Vous n'auriez pas tort...

Et pourtant, il existe des fables qui ne mettent en scène que des humains ou des humains et des animaux... De plus il ne s'y trouve pas toujours de morale explicite (voyez, pour faire rapide, « La Cigale et la Fourmi »), ce que La Fontaine commente même une fois avec humour :

Une Fable avait cours parmi l'antiquité,
Et la raison ne m'en est pas connue.
Que le Lecteur en tire une moralité.
Voici la Fable toute nue.

1. Recherchez quelques définitions du mot « fable » dans les dictionnaires de langue française (exemple : Petit Larousse, Robert 1).

2. Recherchez quelques écrivains ayant écrit des fables (exemple : Robert 2).

Des travaux de spécialistes ont fouillé la définition de l'apologue que je vous ai donnée pour commencer, et définissent la fable par une triple propriété.

❶ C'est un **récit allégorique** : les personnages humains/animaux ne sont pas exclusivement représentatifs d'eux-mêmes mais se réfèrent à des types d'humains. C'est d'ailleurs pourquoi il est admis que l'on place une majuscule au début des noms communs d'animaux.

« Je me sers d'animaux pour instruire les hommes. »³

❷ Il use de la fiction, du **récit d'une anecdote plus ou moins développé**. Cet aspect nous offrira prise pour des analyses textuelles que vous avez pratiquées sur d'autres genres.

❸ Enfin il possède une **visée didactique**, il apporte une leçon, qu'elle soit explicite ou non. Cette morale peut alors être placée avant le récit (on parle savamment de *promythium*) ou après (et on l'appelle *épimythium*).

Dans sa « Préface » (que je vous conseille vivement de lire) La Fontaine écrit :

« L'Apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Âme. Le Corps est la Fable ; l'Âme, la Moralité ».

D'autres définitions vous seront utiles comme :

L'apologue : C'est un court récit qui vise à édifier, qui propose une leçon morale.

Vous l'avez compris, les fables relèvent de ce genre.

L'allégorie : (du grec « allégoreïn » : parler autrement). L'allégorie est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon un champ lexical concret entièrement cohérent et qui renvoie, terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc.

Le texte de La Fontaine *L'Amour et la Folie* (XII, 14) est un récit allégorique, la folie et l'amour étant tous deux personnifiés sous les traits d'un aveugle et d'une femme.

La parabole : (du grec « parabolé » : comparaison). La parabole est un récit allégorique des livres saints sous lequel se cache un enseignement moral ou religieux. Fréquentes dans les *Évangiles*, certaines paraboles comme celles du « Bon grain et de l'ivraie », des « Vierges sages et des vierges folles », du « Fils prodigue », du « Bon Samaritain » sont passées dans la mémoire collective. En voici un exemple :

La Parabole du figuier qui ne donne pas de fruits



Puis Jésus leur dit cette parabole : « Un homme avait un figuier planté dans sa vigne. Il vint y chercher des figues, mais n'en trouva pas. Il dit alors au vigneron : « Regarde : depuis trois ans, je viens chercher des figues sur ce figuier et je n'en trouve pas. Coupe-le ! Pourquoi occupe-t-il du terrain inutilement ? » Mais le vigneron lui répondit : « Maître, laisse-le cette année encore ; je vais creuser la terre tout autour et j'y mettrai du fumier. Ainsi, il donnera peut-être des figues l'année prochaine, sinon tu le feras couper. »

« La Parabole du figuier qui ne donne pas de fruits »,
tiré de *Nouveau Testament, Les Quatre Évangiles, Luc XIII, versets 6-9*.

B Les réécritures

Tout travail sur le genre de la fable est l'occasion de mesurer la part d'héritage et de « recyclage » à l'œuvre dans la création littéraire laquelle, en réalité, passe toujours par l'étape d'une recréation.

À partir de formes canoniques, les textes-modèles appelés aussi « **hypotextes** », on assiste en effet, à un phénomène de déclinaison né de l'adaptation de ces architectures premières à un contexte énonciatif modifié par le changement de période historique. Les « **hypertextes** » ainsi obtenus ne peuvent être compris qu'en évaluant le phénomène de réécriture dont ils procèdent.

3. Lettre dédicatoire : « A Monseigneur le Dauphin ».

Jeu(x) et enjeu(x)

C'est donc pour vous l'occasion de **percevoir la part du jeu dans l'écriture littéraire**. Les auteurs s'appuient sur leurs propres lectures avec lesquelles, de façon avouée ou non-avouée, ils conversent ou se positionnent. Comme l'humour, la littérature est dotée d'un second degré qu'il faut apprendre à décrypter si l'on veut pouvoir en apprécier toute la saveur... Plus prosaïquement, vous allez aussi vous rendre compte que la littérature n'est pas une « déesse intouchable » mais bien plutôt une incorrigible bricoleuse qui fait du neuf avec de l'ancien. Cette réflexion sur les réécritures de la fable vous donnera ainsi l'occasion de mieux comprendre « *la fabrique de l'écriture* » : l'écrivain détermine en effet ses choix d'écriture par rapport aux textes déjà existants ; il jongle inlassablement avec les genres, les registres, les thèmes, les lexiques, les visées, et creuse ainsi un écart à la norme qui constitue, en fait, sa propre originalité d'auteur. L'écriture, avant d'être la marque d'un quelconque génie, est d'abord un authentique artisanat que chacun, en fonction de son talent, pratique ou dépasse...

D'autre part, vous allez pouvoir vous-même appliquer ces outils de la création littéraire que l'étude des textes va mettre en évidence : à vous les joies de la production de texte obtenu à partir de la transformation concertée d'un modèle ! Vous serez ainsi à même de mesurer et de caractériser la virtuosité dont font preuve les écrivains, y compris dans l'art de la réécriture textuelle tout en éprouvant - espérons-le ! - un peu de leur plaisir d'écrire...

Comme vous l'avez compris dans l'introduction, la fable trouve ses lointaines origines à la fois dans les contes orientaux et dans l'Antiquité gréco-romaine, et c'est cela dont hérite La Fontaine.

A Place de La Fontaine

La Fontaine a environ quarante ans et il a déjà publié, notamment, une partie de ses *Contes*, lorsqu'il se découvre une « vocation » de fabuliste. L'écriture des douze livres des *Fables* couvre plus de trente ans : de 1660 à 1694. Cette durée même témoigne de l'importance et de la permanence du projet.

On réduirait à tort cependant l'œuvre du poète à cette seule entreprise. Parallèlement aux *Fables*, La Fontaine écrit aussi des *Contes* (1664, 1671), un livret d'opéra (1674), des épîtres et d'autres textes : des traductions et des adaptations de textes anciens (Ésope, Phèdre), religieux... Il s'inspire également des textes orientaux de Pilpay (ou Bidpai).

Les livres X, XI et XII présentent sans doute le résultat le plus accompli de cet art de la fable, de ses « techniques » et de ses limites aussi... Le « genre » est d'ailleurs subverti, détourné et l'on est parfois plus proche du conte que de la fable. Les personnages humains et les figures mythologiques semblent prendre le pas sur le bestiaire¹ traditionnel, signe sans doute d'une évolution du genre.

Héritages et filiations

La Fontaine a eu incontestablement de nombreux héritiers, avoués ou discrètement implicites, qu'il s'agisse d'auteurs de fables : Florian, Anouilh... ou de poètes ayant indirectement recours à la tradition du genre : Aymé, Queneau, Michaux... et bien d'autres. Nombreux sont les écrivains qui ont salué le génie de La Fontaine (nombreux sont ceux également qui l'ont critiqué...), parmi ses fervents admirateurs on peut citer, entre autres, Tristan Corbière, Victor Hugo, Valéry Larbaud...

B Succès et universalité de l'apologue

Ce genre n'a pas été inventé tel quel au XVII^e siècle par le fabuliste français ; bien au contraire, ses racines remontent jusqu'à l'Antiquité, grecque puis romaine. Et même, bien au-delà, historiquement et géographiquement : un des recueils majeurs a été celui de l'*Histoire et Sagesse d'Ahikar l'Assyrien*, qui remonte au VII^e siècle avant Jésus-Christ, écrit en araméen, l'ancienne langue de la Syrie.

En comprenant que quelques unes de ces racines remontent jusqu'à l'Orient ancien, en même temps, vous mesurerez la variété de ces sources qui découle d'un phénomène simple à concevoir. Ces petits récits, destinés à un enseignement moral, ont circulé très facilement à travers le monde. Basés souvent sur une anecdote qui possède un charme narratif immédiat, les apologues ont marqué les esprits d'autant plus qu'ils parviennent à allier le plaisir à l'utile. Au XVI^e siècle, le grand philosophe européen Érasme écrivait par exemple :

« Quoi de plus plaisant à écouter pour un enfant que les apologues d'Ésope qui, par le rire et la fantaisie, n'en transmettent pas moins des préceptes philosophiques sérieux ? »²

La Fontaine reprend l'argument au début de la première fable du Livre sixième, « Le Pâtre et le Lion » et « le Lion et le Chasseur », en explicitant les deux contraintes :

Une morale nue apporte de l'ennui ;
Le conte fait passer le précepte avec lui.
En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire,
Et conter pour conter me semble peu d'affaire.

1. Recueil de fables, de moralités sur les bêtes.

2. De *l'éducation des enfants* (1529), cité dans *Idéaux pédagogiques européens*, édition Larousse, 1970.

Il faut donc instruire, par le précepte et la morale, et aussi plaire, par le conte et la « feinte » (l'imaginaire qui a du sens).

Partout où des hommes ont consigné une tradition orale, on trouve une trace écrite de la pratique d'apologues. Il s'est partout fait jour la nécessité d'instruire les plus jeunes de façon vivante et riche de sens.

C Petit panorama historique : les sources des *Fables* de La Fontaine

Il peut être utile de vous donner quelques éléments préalables à la lecture des fables reproduites dans les pages qui vont suivre.

On peut dégager **deux grandes sources** qui ont alimenté La Fontaine dans l'écriture de ses fables : **les textes de la tradition occidentale, et ceux de la tradition orientale.**

Je veux dès maintenant être clair sur le fait suivant : toutes ces sources étaient indiscutablement connues de La Fontaine, il ne s'agit pas de suppositions. Il rend d'ailleurs un hommage très appuyé à Ésope, vous le savez par « La Vie d'Ésope le Phrygien » placé en tête du premier Livre des *Fables*, et par plusieurs références parsemées dans les fables elles-mêmes.

- **Ésope** est un auteur grec dont on ne sait pas grand chose d'assuré, si ce n'est qu'il vécut au début du VI^e siècle avant Jésus-Christ. Il est probable que les recueils qui lui furent attribués sont des collations de diverses origines, dont les textes orientaux provenant de l'araméen dont j'ai donné précédemment l'exemple le plus fameux. En tout cas, le recueil des fables d'Ésope est très tardif, seulement du IV^e siècle avant Jésus-Christ.

- **Phèdre**, un poète latin du début de notre ère, a repris cette tradition, en lui adjoignant aussi quelques fables de son invention, dans un style tout aussi laconique et bref.³

→ Vous étudierez leur influence sur La Fontaine dans la partie D de ce chapitre avec comme exemple le cas de la fable « Le Renard et le Bouc ».

Cette tradition occidentale, mais qui a, nous l'avons vu, des liens très forts avec des racines orientales, faisait partie du bagage scolaire d'un homme lettré du XVII^e siècle. Plus près de lui, La Fontaine avait aussi des exemples médiévaux, comme le magnifique *Roman de Renart* qui parodie les romans de chevalerie très en vogue autour du XII^e siècle en Europe, tels ceux racontant les aventures des chevaliers de la Table ronde et d'Arthur. Cette référence éloigne toutefois les exploits de Renart des véritables apologues, les impliquant dans des développements longs et autonomes vis-à-vis d'une morale immédiate.

Il me faut encore vous signaler ces **recueils de récits médiévaux**, inspirés plus ou moins des fables antiques, dans un souci d'adaptation au temps, que l'on a d'ailleurs appelé les **Ysopets**, pour rappeler leur filiation avec le fabuliste grec Ésope. Les *Fables* de Marie de France, une de nos premières femmes écrivains, méritent en particulier leur réputation. À la même époque, les **fabliaux**, clairement rattachables à notre sujet par leur nom, sont plus volontiers tournés vers le comique et la satire, se consacrant surtout aux hommes et sans vrai souci de leçon de morale.

Au XVI^e siècle, les apologues sont encore retravaillés par les écrivains, et Rabelais notamment, si apprécié de La Fontaine pour sa verve comique, recourt parfois à l'univers des fables.

La Fontaine a eu la chance d'avoir aussi accès à d'autres sources, des sources directement orientales.

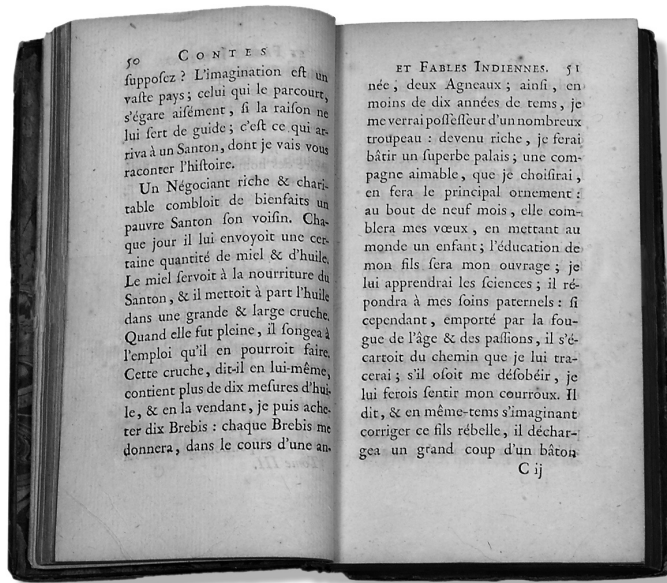
La principale, dont nous allons reparler, provient d'un modèle indien, le Pancatantra, qui est passé de langue en langue, par le persan et l'arabe, jusqu'à devenir le *Kalila et Dimna*, ou *Contes et Fables* indiennes de Bidpai [ou Pilpay] et de Lokman.

La fable « La laitière et le pot au lait » (VII, 10) a pour hypotexte le petit récit ci-dessous, enchâssé dans un autre récit à la manière des récits orientaux, par exemple les *Mille et une nuits*.

3. Lisez ce qu'en dit La Fontaine lui-même dans sa « Préface » : « Du temps d'Ésope (...) de la fin au commencement. » Il ajoute aussi, dans la première fable du Livre sixième, déjà évoquée, une note qui rend hommage à un autre grec, Gabrias.

Document complémentaire

Contes et Fables indiennes de Bidpai et de Lokman, p.p 50-51 du recueil édité en 1778



D.R.

On reproduit ici la graphie et l'orthographe du XVIII^e siècle.

Un Négociant riche & charitable combloit de bienfaits un pauvre Santon fon voisin. Chaque jour il lui envoyoit une certaine quantité de miel & d'huile. Le miel fervoit à la nourriture du Santon, & il mettoit à part l'huile dans une grande & large cruche. Quand elle fut pleine, il fongea à l'emploi qu'il en pourroit faire. Cette cruche, dit-il en lui-même, contient plus de dix mesures d'huile, & en la vendant, je puis acheter dix Brebis : chaque Brebis me donnera, dans le cours d'une an-

née, deux Agneaux ; ainsi, en moins de dix années de tems, je me verrai poffeffeur d'un nombreux troupeau : devenu riche, je ferai bâtir un superbe palais ; une compagne aimable, que je choifirai, en fera le principal ornement : au bout de neuf mois, elle comblera mes vœux, en mettant au monde un enfant ; l'éducation de mon fils fera mon ouvrage ; je lui apprendrai les sciences ; il répondra à mes soins paternels : si cependant, emporté par la fougue de l'âge & des paffions, il s'écartoit du chemin que je lui tracerai ; s'il osoit me défobéir, je lui ferois sentir mon courroux. Il dit, & en même-tems s'imaginant corriger ce fils rébelle, il déchargea un grand coup d'un bâton

Traduction de M. Galland et M. Cardonne, 1778

En comparaison, voici la version de La Fontaine



La laitière et le pot au lait

PERRETTE, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour-là pour être plus agile
Cotillon simple, et souliers plats.
Notre laitière ainsi trousseée
Comptait déjà dans sa pensée

Tout le prix de son lait, en employait l'argent,
 Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée ;
 La chose allait à bien par son soin diligent.
 « Il m'est, disait-elle, facile
 D'élever des poulets autour de ma maison :
 Le renard sera bien habile,
 S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
 Le porc à s'engraisser, coûtera peu de son ;
 Il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable ;
 J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.
 Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
 Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
 Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?
 Perrette là-dessus saute aussi, transportée.
 Le lait tombe : adieu veau, vache, cochon, couvée.
 La dame de ces biens, quittant d'un œil marri
 Sa fortune ainsi répandue,
 Va s'excuser à son mari,
 En grand danger d'être battue.
 Le récit en farce en fut fait :
 On l'appela le Pot au lait.
 Quel esprit ne bat la campagne ?
 Qui ne fait châteaux en Espagne ?
 Picrochole, Pyrrhus, la laitière, enfin tous,
 Autant les sages que les fous ?
 Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux ;
 Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :
 Tout le bien du monde est à nous,
 Tous les honneurs, toutes les femmes.
 Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi :
 Je m'écarte, je vais détrôner le sophi ;
 On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
 Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant.
 Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
 Je suis Gros-Jean comme devant.

Livre VII, fable 10

Tout comme pour Ésope, La Fontaine n'omet pas de citer ses sources :

« Seulement je dirai par reconnaissance que j'en dois la plus grande partie à Pilpay, sage Indien. Son livre a été traduit en toutes les langues ».

De nombreuses fables du recueil français proviennent de ce recueil, parmi les plus célèbres, comme, par exemple, « Les Deux Pigeons ». C'est aussi son influence qui explique cette coloration orientale perceptible dans le vocabulaire (« dervis », « Bassa », « talisman », « Monomotapa... ») et la référence aux « Levantins », peuples du Levant, de la Méditerranée orientale.

Notre fabuliste avait aussi lu *Le Golestán* du grand poète persan Saadi, comme en témoigne « le Songe d'un habitant du Mogol » (Livre XI, fable 4).



« Le songe d'un Habitant du Mogol », (XI, 4)

- Jadis certain Mogol¹ vit en songe un Vizir
Aux champs Élyséens² possesseur d'un plaisir
Aussi pur qu'infini, tant en prix qu'en durée ;
Le même Songeur vit en une autre contrée
- 5 Un Ermite entouré de feux³,
Qui touchait de pitié même les malheureux.
Le cas parut étrange, et contre l'ordinaire :
Minos⁴ en ces deux morts semblait s'être mépris.
Le Dormeur s'éveilla, tant il en fut surpris.
- 10 Dans ce songe pourtant soupçonnant du mystère,
Il se fit expliquer l'affaire.
L'Interprète lui dit : Ne vous étonnez point ;
Votre songe a du sens ; et, si j'ai sur ce point
Acquis tant soit peu d'habitude,
- 15 C'est un avis des Dieux. Pendant l'humain séjour,
Ce Vizir quelquefois cherchait la solitude ;
Cet Ermite aux Vizirs allait faire sa cour.
Si j'osais ajouter au mot de l'interprète,
J'inspirerais ici l'amour de la retraite⁵ :
- 20 Elle offre à ses amants des biens sans embarras,
Biens purs, présents du Ciel, qui naissent sous les pas.
Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais⁶ ?
- 25 Oh ! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles !
Quand pourront les neuf Sœurs⁷, loin des cours et des villes,
M'occuper tout entier, et m'apprendre des Cieux
Les divers mouvements inconnus à nos yeux,
Les noms et les vertus de ces clartés errantes
- 30 Par qui sont nos destins et nos mœurs différentes !
Que si je ne suis né pour de si grands projets,
Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets !
Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie !
La Parque⁸ à filets d'or n'ourdira⁹ point ma vie ;
- 35 Je ne dormirai point sous de riches lambris ;
Mais voit-on que le somme en perde de son prix ?
En est-il moins profond, et moins plein de délices ?
Je lui voue au désert de nouveaux sacrifices¹⁰.
Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
- 40 J'aurai vécu sans soins¹¹, et mourrai sans remords.

Le canevas de cette fable vient du poète persan Saadi, traduit en 1634 par André de Ryer (*Gulistan ou l'Empire des roses*). Le souvenir de Virgile exprimant le souhait d'une vie simple et paisible (*Géorgiques* et *Bucoliques*, II, 5, v.485-502) est également très explicite dans les vers 24, 27 et 28.

1. Mogol : Dynasties qui régnerent sur le Nord de l'Inde au début du XVI^e siècle. Bernier, un ami de La Fontaine, passa plusieurs années en Asie Centrale, il publia ses Mémoires qui contribuèrent à faire connaître l'Orient et en particulier l'Inde. Le terme « Mogol » désigne donc le prince de ce pays.
2. Champs Élyséens : séjour des morts dans l'Antiquité.
3. feux : feux de l'enfer chrétien.
4. Minos : Juge aux Enfers dans la mythologie grecque.
5. retraite : le fait de se retirer du monde dans la solitude.
6. « l'ombre et le frais » : Souvenir de Virgile, *Bucoliques* I, 53.
7. les neuf Sœurs : les Muses, protectrices des arts.
8. la Parque : celle qui tisse le fil de la vie.
9. ourdira : ne tissera pas avec des fils d'or.
10. sacrifices : sacrifices offerts au dieu du sommeil, Morphée.
11. soins : sens classique de soucis, peines.

D Confrontation avec les sources antérieures : « Le Renard et le Bouc » dans la tradition littéraire

Nous allons commencer par observer le travail de réécriture mené par La Fontaine lui-même pour comprendre le travail du fabuliste avant d'étudier des réécritures contemporaines.



Texte 1 : La fable d'Ésope

Vous découvrez avec cette première fable trois autres textes, qui sont des versions antérieures. Lisez-les donc attentivement.

Le renard et le bouc dans le puits

Un renard tombé dans un puits se vit contraint d'y rester, faute de pouvoir en remonter. Or un bouc assoiffé vint au même puits ; avisant le renard, il lui demanda si l'eau était bonne. Feignant la joie dans son malheur, le renard fit longuement l'éloge de l'eau, prétendant qu'elle était excellente, et engagea le bouc à descendre à son tour. N'écoutant que son désir, le bouc plongea sans plus réfléchir ; dès qu'il se fut désaltéré, il chercha avec le renard un moyen de remonter. Le renard lui dit qu'il avait une idée qui pourrait les sauver tous les deux : « Appuie donc tes pattes de devant contre la paroi et incline tes cornes : je monterai sur ton dos, puis je te hisserai à mon tour ». Le bouc se rangea de bon cœur à ce deuxième avis ; le renard, escaladant en trois bonds de ses pattes, grimpa sur son dos, d'où il prit appui sur ses cornes, atteignit l'orifice du puits et se disposa à prendre le large. Comme le bouc lui reprochait de ne pas respecter leur accord, le renard se retourna : « Mon gaillard », lui dit-il, « si tu avais autant de cervelle que de barbe au menton, tu ne serais pas descendu sans songer d'abord au moyen de remonter ! ».

De même chez les hommes : si l'on a du sens, il convient d'examiner l'issue d'une entreprise avant de s'y attaquer.

Le renard et le bouc dans le puits, tiré de *Fables d'Ésope*
dans la traduction de Daniel Loayza.
© Éditions Flammarion.



Texte 2 : La version de Phèdre

Lorsqu'un homme se voit dans un grand péril, il ne songe qu'à trouver moyen de s'en tirer, quoi qu'il en puisse coûter aux autres.

Un Renard était tombé par mégarde dans un puits, et ne pouvait en sortir parce que le bord était trop haut. Un bouc qui avait soif, vint au même endroit, et demanda au Renard si l'eau était bonne, et s'il y en avait beaucoup. Celui-ci, pour le faire tomber dans le piège, lui dit :

« Descends cher ami ; l'eau est si bonne, et j'ai tant de plaisir à boire, que je ne puis la quitter ».

Le Bouc descendit, le Renard monta sur ses grandes cornes, se tira hors du puits, et laissa au fond le Bouc fort embarrassé.

Phèdre, *Les Fables*, fable huitième du Livre IV,
« Les Méchants se tirent du péril, en y jetant les autres :
Le Renard et le Bouc ». Traduction de 1757.



Texte 3 : La version médiévale

Le Roman de Renart, « Renart et Isengrin dans le puits ».

(Renart est prisonnier dans un puits dont il ne peut sortir. À Isengrin qui se présente, il feint d'être au paradis.)

Isengrin jure par saint Sylvestre qu'il voudrait bien s'y trouver.

« N'y compte pas, dit Renart. Il est impossible que tu entres ici. Bien que le Paradis soit à Dieu, tout le monde n'y a pas accès. Tu t'es toujours montré fourbe, cruel, traître et trompeur. Tu m'as soupçonné au sujet de ta femme : pourtant, par la toute puissance divine, je ne lui ai jamais manqué de respect. J'aurais dit, affirmes-tu, que tes fils étaient des bâtards. Je ne l'ai pas pensé une seconde. Au nom de mon créateur, je t'ai dit maintenant l'entière vérité.

– Je vous crois, dit Isengrin, et je vous pardonne sans arrière-pensée, mais faites-moi pénétrer en ce lieu.

– N'y compte pas, dit Renart. Nous ne voulons pas de disputes ici. Là-bas, vous pouvez voir la fameuse balance ».

Seigneurs, écoutez donc ce prodige ! Du doigt, il lui désigne le seau et se fait parfaitement comprendre, lui faisant croire qu'il s'agit des plateaux à peser le Bien et le Mal. « Par Dieu, le père spirituel, la puissance divine est telle que, lorsque le bien l'emporte, il descend vers ici tandis que tout le mal reste là-haut. Mais personne, s'il n'a reçu l'absolution¹, ne pourrait en aucune façon descendre ici, crois-moi. T'es-tu confessé de tes péchés ?

– Oui, dit l'autre, à un vieux lièvre et à une chèvre barbue en bonne et due forme et fort pieusement. Compère, ne tardez donc plus à me faire pénétrer à l'intérieur ! »

Renart se met à le considérer : « Il nous faut donc prier Dieu et lui rendre grâce très dévotement pour obtenir son franc pardon et le pardon de vos péchés : de cette façon, vous pourrez entrer ici. »

Isengrin, brûlant d'impatience, tourna son cul vers l'Orient et sa tête vers l'Occident. Il se mit à chanter d'une voix de basse et à hurler très fort. Renart, l'auteur de maints prodiges, se trouvait en bas dans le second seau qui était descendu. Il avait joué de malchance en s'y fourrant. A Isengrin de connaître bientôt l'amertume.

– « J'ai fini de prier Dieu, dit le loup.

– Et moi, dit Renart, je lui ai rendu grâce. Isengrin, vois-tu ce miracle ? Des cierges brûlent devant moi ! Jésus va t'accorder son pardon et une très douce rémission ».

Isengrin, à ces mots, s'efforce de faire descendre le seau à son niveau et joignant les pieds, il saute dedans. Comme il était le plus lourd des deux, il se met à descendre ! Quand ils se sont croisés dans le puits, Isengrin a interpellé Renart :

« Compère, pourquoi t'en vas-tu ? »

Et Renart lui a répondu :

« Pas besoin de faire grise mine. Je vais vous informer de la coutume : quand l'un arrive, l'autre s'en va. La coutume se réalise. Je vais là-haut au paradis tandis que toi, tu vas en enfer en bas. Me voici sorti des griffes du diable et tu rejoins le monde des démons. Te voici au fond de l'abîme, moi j'en suis sorti, sois-en persuadé. Par Dieu, le père spirituel, là en bas, c'est le royaume des diables.

Dès que Renart revint sur terre, il retrouva son ardeur guerrière. Isengrin est dans un drôle de pétrin. S'il avait été capturé devant Alep², il aurait été moins affligé qu'en se retrouvant au fond du puits.

Renart et Isengrin dans le puits, tiré de *Le Roman de Renart*, traduction de J. Dufournet et A. Mélines

© Éditions Flammarion.

Après la lecture de ces textes, nous déduirons d'une rapide analyse comparée quelques indices qui nous aideront à enrichir la lecture méthodique que nous ferons de la fable de La Fontaine.

Cette étude sera développée et détaillée au maximum afin de vous donner un exemple précis de plan : prenez ce début pour un encouragement à vous impliquer dans le travail demandé, car dans la suite de la séquence je serai moins complet, vous déléguant de plus en plus de travail autonome dans l'élaboration des lectures méthodiques.

1. Dans la religion chrétienne, l'absolution est le pardon par Dieu des péchés, par l'intermédiaire d'un prêtre.

2. Ville de Syrie conquise lors des croisades.



Texte 4 : La version de La Fontaine

Le Renard et le Bouc

CAPITAINE renard allait de compagnie
Avec son ami bouc des plus haut encornés.
Celui-ci ne voyait pas plus loin que son nez ;
L'autre était passé maître en fait de tromperie.
La soif les obligea de descendre en un puits.
Là chacun d'eux se désaltère.
Après qu'abondamment tous deux en eurent pris,
Le renard dit au bouc : « Que ferons-nous, compère ?
Ce n'est pas tout de boire, il faut sortir d'ici.
Lève tes pieds en haut, et tes cornes aussi :
Mets-les contre le mur. Le long de ton échine
Je grimperai premièrement ;
Puis sur tes cornes m'élevant,
À l'aide de cette machine
De ce lieu-ci je sortirai.
Après quoi je t'en tirerai.
– Par ma barbe, dit l'autre, il est bon ; et je loue
Les gens bien sensés comme toi.
Je n'aurais jamais, quant à moi,
Trouvé ce secret, je l'avoue. »
Le renard sort du puits, laisse son compagnon
Et vous lui fait un beau sermon
Pour l'exhorter à patience.
« Si le Ciel t'eût, dit-il, donné par excellence
Autant de jugement que de barbe au menton,
Tu n'aurais pas à la légère
Descendu dans ce puits. Or adieu, j'en suis hors.
Tâche de t'en tirer, et fais tous tes efforts :
Car, pour moi, j'ai certaine affaire
Qui ne me permet pas d'arrêter en chemin. »
En toute chose il faut considérer la fin.

Livre III, fable 5

Lecture et analyse des quatre versions

Objectif : Comprendre ce qu'est le travail de réécriture.

Lisez d'abord les quatre versions de l'histoire : une première fois, en vous efforçant de tout comprendre – en cherchant à éclaircir les passages délicats, puis une seconde fois, plus longuement, en vous laissant guider par le sens global. La réalisation d'un tableau va vous aider dans ce travail.

1 Préparation du tableau



Exercice autocorrectif n°1

Dans un tableau, vous présenterez les réponses, pour chacun de ces quatre textes, aux questions suivantes :

Les différentes versions	« Le renard et le bouc dans le puits » (Ésope)	« Le renard et le Bouc » sous-titre : « Les méchants se tirent du péril, en y jetant les autres » (Phèdre)	« Le Renard et le Bouc » (La Fontaine)	« Renart et Isengrin dans le puits » (anonyme)
Qui est piégé au début ?				
Récit de la sortie (l'escalade) : oui / non				
Discours directs				
Place de la morale (avant, après...)				
Morale				

➡ Effectuez l'exercice avant de vous reporter à son corrigé en fin de chapitre.

2 Commentaire du tableau

Nous examinerons ensemble les trois fables d'Ésope, de Phèdre et de la Fontaine, mettant à part l'extrait du Roman de Renart car il répond à d'autres contraintes d'écriture.

a) Les animaux piégés au début

La Fontaine est le seul à placer les deux animaux ensemble dans le puits.

Pourquoi ?

Chez Ésope et Phèdre, le Renard se trouve piégé par sa propre erreur. Il est donc dans une situation délicate, dont il ne peut sortir ni par l'effet de sa force, ni par l'effet d'une volonté rendue impuissante. Seule la ruse le hissera hors du puits, devenu une sorte de symbole d'une erreur que nous pouvons tous commettre.

Pour La Fontaine :

« La soif les obligea de descendre en un puits. »

Le Bouc et le Renard descendent se prendre au piège ensemble, pour se désaltérer. Or c'est le motif qui, chez les fabulistes antiques, poussait le Bouc à s'emprisonner avec le Renard, et paraissait manifester son manque de réflexion.

Le Renard est-il ici aussi peu intelligent que le Bouc d'Ésope et de Phèdre ?

Au contraire, on peut penser que La Fontaine nous propose un Renard encore plus malin que ceux de ses prédécesseurs, eux qui avaient d'abord commis une erreur. Son Renard, tel un joueur d'échecs qui a calculé avec quelques coups d'avance, a été capable d'anticiper l'épreuve de la remontée. C'est conscient du piège qu'il est descendu, en possédant déjà la solution. Alors que chez Ésope les animaux cherchent ensemble le « moyen de remonter », le Renard de La Fontaine montre son avance en ouvrant lui-même les yeux de sa victime : on le voit à sa question oratoire : « Que ferons-nous, compère ? » et au constat qu'il prend soin de dresser :

« Ce n'est pas tout de boire, il faut sortir d'ici »

et qui sonne déjà comme une petite morale.

b) Récit de la sortie

Alors que les fables antiques sont bien plus courtes que les siennes, on constate que La Fontaine ne livre qu'un sobre résumé de la sortie, que ses devanciers prennent le temps de narrer : « Le Renard sort du puits ».

Probablement, La Fontaine a voulu éviter la répétition de la description de l'escalade du Renard... En tout cas, cela met en évidence le discours direct du Renard, aux vers 12 à 14 surtout, qui annonce la sortie qu'il se propose de faire (notons bien qu'elle est cocasse, et qu'elle symbolise tout à fait l'infériorité du Bouc sur qui le Renard marche littéralement !).

c) La morale

Phèdre la place avant, et même, selon son habitude, dès le sous-titre : c'est pourquoi il abrège la fin de sa fable. Les deux autres fabulistes font dire une partie de la leçon par le Renard lui-même, et c'est ici un indice de la proximité entre le fabuliste et l'animal que nous devons retenir, et analyser plus avant.

Peut-on trouver d'autres marques de ce rapprochement des points de vue ? Nous verrons cela plus bas.

La morale de La Fontaine reprend celle d'Ésope, le « il faut » renvoyant à ceux qui « ont du sens ». Celle de Phèdre est différente, et plus pessimiste : homme de sens ou non, tous nous sommes égoïstes et sans pensée pour les autres, que nous n'hésitons pas à utiliser pour sortir d'un péril.

③ *Le Roman de Renart*

La différence des genres entre la fable et ce faux roman de chevalerie produit, en première lecture, une différence de longueur. L'épisode du puits est en effet ici augmenté considérablement.

a) L'augmentation

On peut toutefois reconnaître la place de Renart piégé dès le début dans le puits. L'erreur qu'il a commise le met exactement au même plan de dupe d'illusions qu'Isengrin. Poussé par la soif, il s'est approché et a cru reconnaître sa femme Hermeline qui l'appelle, et il saute alors dans un des seaux.

Le mécanisme de la sortie est une véritable « machine », il repose sur un jeu de montée-descente de deux seaux dépendant l'un de l'autre. Renart est donc au fond du puits, mais un seau attend en haut une victime pour faire contrepoids.

Le discours direct est plus développé, dans le dialogue entre les deux animaux, mais aussi lors d'une sorte de monologue affligé d'Isengrin qui croit voir dame Hersant – c'est-à-dire son propre reflet - enlevée par Renart.

b) La thématique religieuse parodiée avec violence

La parodie J'utilise le mot **parodie** au sens précis suivant : c'est une réutilisation d'un discours dans un contexte décalé qui peut provoquer un registre satirique. Ici le discours sur le paradis est détourné (car c'est une simple ruse) et mis dans la bouche d'animaux. Cela suggère que le discours des religieux est un discours lui-même rusé, destiné à tromper les naïfs.

Le **registre satirique** vise à montrer et dénoncer des défauts humains ou propres à une catégorie de personnes, ici les religieux qui parlent au nom de Dieu à leurs ouailles.

Véritable parodie des grands romans de chevalerie de la fin du XII^e siècle, comme ceux du cycle arthurien, le Roman de Renart transpose aussi un autre discours tout puissant dans la société de l'époque, celui de l'Église.

Renart feint d'être au paradis, qu'il décrit avec une fausseté ironique très caustique, surtout pour l'époque, allant même jusqu'à mêler Jésus à ce jeu de mensonges. La ruse de Renart acquiert ainsi une dimension polémique très forte.



Conclusion

On retiendra de la lecture de ces sources connues de La Fontaine au moins les deux points suivants.

Premièrement, que son choix d'une descente commune des deux animaux au fond du puits est original. De façon surprenante, alors qu'il semble associé au Bouc dans son manque de réflexion, La Fontaine assure cependant un renforcement de la suprématie du Renard, véritable stratège et bon « Capitaine », capable d'anticiper le danger à venir.

Corrigé de l'exercice



Corrigé de l'exercice n°1

Les différentes versions	« Le renard et le bouc dans le puits » (Ésope)	« le renard et le bouc » (Phèdre) sous-titre : « les méchants se tirent du péril, en y jetant les autres »	« le Renard et le Bouc » (La Fontaine)	« Renart et Isengrin dans le puits » (anonyme)
Qui est piégé au début ?	Le renard seul	Le renard seul	Le Renard et le Bouc ensemble	Renart seul
Récit de la sortie (l'escalade)	Oui	Oui	Non	Jeu de seaux
Discours directs	– Renard (la ruse) – Renard (la leçon)	Renard (la ruse)	– Dialogue du Renard (la ruse) et du bouc – Renard (la leçon)	– Dialogue Renart et Isengrin – Renart (la leçon)
Place de la morale	Placée en fin, après la leçon de Renard	Placée en début, à la suite du sous-titre	Placée en fin, après la leçon du Renard	La morale est sous-entendue, implicite.
Morale	« De même chez les hommes : si l'on a du sens, il convient d'examiner l'issue d'une entreprise avant de s'y attaquer »	« Lorsqu'un homme se voit dans un grand péril, il ne songe qu'à trouver moyen de s'en tirer, quoi qu'il puisse en coûter aux autres »	« En toute chose il faut considérer la fin »	

A Mise au point sur les types de réécritures littéraires

① De l'Antiquité...

Dès l'Antiquité, l'**imitation** qui est la **reprise d'un modèle**, s'impose comme une discipline rhétorique permettant de développer des formes de virtuosité dans l'écriture et un moyen de faciliter la création littéraire en s'appuyant sur des techniques éprouvées.

Dès le Moyen Âge, on voit apparaître un phénomène de transposition d'un genre dans un autre appelé **transposition** ou adaptation.

À l'intérieur de l'imitation, selon le degré d'attachement ou de détachement par rapport au modèle initial, on distingue la **parodie** du **pastiche**.

- ▶ La **parodie** emprunte un sujet mais transpose le style. C'est une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse qui peut dans certains cas aller jusqu'à la contre façon grossière et caricaturale.
- ▶ Le **pastiche** reprend tout à la fois le sujet et le style dans un souci de rivaliser avec le texte de départ ou de s'en moquer.

...à nos jours.

Au milieu du vingtième siècle, la recherche littéraire s'intéresse au phénomène d'engendrement de la littérature par elle-même et développe une terminologie spécifique dont vous aurez besoin pour analyser les réécritures de ce chapitre.

② Une notion fondamentale : l'intertextualité

Ce terme désigne la relation d'un texte à un ensemble d'autres textes (notion étudiée par Julia Kristeva, 1970).

- ▶ La notion d'**intertexte** désigne donc un **texte pris comme référence par un autre** (notion étudiée par Mikael Riffaterre).
- ▶ Ainsi à partir de formes canoniques, c'est-à-dire les textes-modèles appelés aussi « **hypotextes** », on assiste à un phénomène de déclinaison né de l'adaptation de ces architectures premières à un contexte énonciatif modifié par le changement de période historique. Le texte obtenu s'appelle alors **hypertexte**.
- ▶ L'**hypertexte** désigne « *une œuvre signée d'un seul auteur mais qui procède en fait de la collaboration involontaire d'un ou plusieurs autres.* » (notion étudiée par Gérard Genette, 1982).

Les « hypertextes » ainsi obtenus ne peuvent être compris qu'en évaluant le phénomène de réécriture dont ils procèdent.



Apprenez la définition des termes suivants : **imitation, transposition, parodie, pastiche, hypotexte, hypertexte, intertexte, hypertextualité, intertextualité.**

B

La filiation des fables (première approche de l'objet d'étude)

Lecture du corpus n°1

La Fourmi et le Hanneton, Ésope	La Cigale et la Fourmi, La Fontaine
<p>Par un jour d'été, une fourmi errant dans la campagne glanait¹ du blé et de l'orge qu'elle mettait de côté pour s'en nourrir à la mauvaise saison. La voyant faire, un hanneton s'étonna de la trouver si dure à la tâche, elle qui travaillait à l'époque même où les autres animaux oublient leurs labeurs pour jouir de la vie. Sur le moment, la fourmi ne dit rien. Mais plus tard, l'hiver venu, quand la pluie eut détrempé les bouses, le hanneton affamé vint la trouver pour lui quémander² quelques vivres : « O hanneton ! » lui répondit alors la fourmi « si tu avais travaillé au temps où je trimais et où tu me le reprochais, tu ne manquerais pas de provisions aujourd'hui. »</p> <p>De même, quiconque en période d'abondance ne pourvoit³ pas au lendemain connaît un dénuement⁴ extrême lorsque les temps viennent à changer.</p> <p style="text-align: right;">© Éditions Flammarion</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Glaner : ramasser dans les champs les produits du sol abandonnés par le propriétaire. 2. Quémander : demander humblement et avec insistance. 3. Pourvoir : faire des provisions. 4. Dénuement : manque du nécessaire. 	<p>La Cigale, ayant chanté Tout l'Été, Se trouva fort dépourvue Quand la bise fut venue. Pas un seul petit morceau De mouche ou de vermisseau. Elle alla crier famine Chez la fourmi sa voisine, La priant de lui prêter Quelque grain pour subsister Jusqu'à la saison nouvelle. Je vous paierai, lui dit-elle, Avant l'oût¹, foi d'animal, Intérêt et principal².</p> <p>La Fourmi n'est pas prêteuse ; C'est là son moindre défaut. « Que faisiez-vous au temps chaud ? Dit-elle à cette emprunteuse. - Nuit et jour à tout venant Je chantais, ne vous déplaie. - Vous chantiez ? J'en suis fort aise. Eh bien ! Dansez maintenant. »</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. l'oût : le mois d'août. 2. Principal : le capital.
À Marcelle - Le poète et la cigale, Tristan Corbière	La Cigale et la Fourmi (en argot), Pierre Perret
<p>Le poète ayant chanté, Déchanté, Vît sa Muse, presque bue, Rouler en bas de sa nue De carton, sur des lambeaux De papiers et d'oripeaux. Il alla coller sa mine Aux carreaux de sa voisine, Pour lui peindre ses regrets D'avoir fait - Oh : pas exprès ! - Son honteux monstre de livre !... - « Mais : vous étiez donc bien ivre ? - Ivre de vous !... Est-ce mal ? - Écrivain public banal ! Qui pouvait si bien le dire... Et, si bien ne pas l'écrire ! - J'y pensais, en revenant... On n'est pas parfait, Marcelle... - Oh ! c'est tout comme, dit-elle, Si vous chantiez, maintenant ! »</p>	<p>La Cigale reine du hit-parade Gazouilla durant tout l'été Mais un jour ce fut la panade Et elle n'eut plus rien à becqueter. Quand se pointa l'horrible hiver Elle n'avait pas même un sandwich, À faire la manche dans l'courant d'air La pauvre se caillait les miches La Fourmi qui était sa voisine Avait de tout, même du caviar. Malheureusement cette radine Lui offrit même pas un carambar. - Je vous paierai, dit la Cigale, J'ai du blé sur un compte en Suisse. L'autre lui dit : Z'avez peau d'balle. Tout en grignotant une saucisse. - Que faisiez-vous l'été dernier ? - Je chantais sans penser au pèze. - Vous chantiez gratos, pauvre niaise Eh bien grincez maintenant !</p> <p>Moralité : Si tu veux vivre de chansons Avec moins de bas que de hauts N'oublie jamais cette leçon : Il vaut mieux être imprésario !</p> <p style="text-align: right;">LE PETIT PERRET DES FABLES © 1990, Éditions Jean-Claude LATTÈS</p>



Exercice autocorrectif n°2

Observation :

- 1 Quel est l'hypotexte de ce corpus ? (**hypotexte** = texte qui a servi de référence aux réécritures)
- 2 Quel est l'intertexte des extraits 3 et 4. Relevez dans chacun d'eux les marques de cette filiation.
- 3 Quel comportement humain le personnage de la cigale incarne-t-il ? Est-ce une qualité ou un défaut pour chacune de ces fables ?
- 4 Classez ces fables selon qu'elles relèvent de l'imitation, de la parodie ou du pastiche en vous appuyant sur les genres, les tonalités, les registres de langue adoptés par chacune d'elles et les personnages qu'elles mettent en scène. N'hésitez pas à répondre sous forme de tableau.

➡ Effectuez l'exercice avant de vous reporter à son corrigé en fin de chapitre.

C Lectures analytiques de fables contemporaines

Voyons à présent comment l'axe, somme toute ludique (j'espère que vous avez pu le mesurer...), de la réécriture vous offre une entrée de choix pour étudier de façon plus approfondie (en lecture analytique par exemple...) toutes sortes de textes plus déroutants les uns que les autres ! L'unique difficulté qui peut se présenter à vous dans ce travail sera d'ordre culturel car l'étude de la réécriture, et donc de l'intertextualité, suppose la connaissance des textes de référence, des textes canoniques appelés aussi, autrefois, « les grands textes ».

Heureusement, dans le souci de vous faciliter la tâche, nous vous indiquons l'intertexte.

À vous de jouer !

Corpus

1. « La Vie du Loup », Raymond Queneau / hypotexte : « La Mort du Loup », Alfred de Vigny.
2. « La Cigale », Jean Anouilh, 1967 / hypotexte : « La Cigale et la Fourmi », Jean de La Fontaine.
3. « Dieu, la providence », Henri Michaux / hypotexte : « La Genèse », La Bible.
4. « Fable électorale », Roland Bacri, 1995 / hypotexte : « La Cigale et la Fourmi », Jean de la Fontaine.
5. « Mon chien, c'est quelqu'un », Raymond Devos, 19 / Hypotexte : les fables animalières en général et les dictons sur la proximité humain /animal (du type : « un animal doué de raison » ou « il ne lui manque que la parole »)

oral bac



1 Lecture analytique n°1 : « La Vie du Loup », Raymond Queneau

Hypotexte : « La Mort du Loup », Alfred de Vigny



La Mort du Loup

|

Les nuages couraient sur la lune enflammée
 Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
 Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
 Nous marchions sans parler, dans l'humide gazon,
 Dans la bruyère épaisse et dans les hautes brandes,
 Lorsque, sous des sapins pareils à ceux des Landes,
 Nous avons aperçu les grands ongles marqués

Par les loups voyageurs que nous avons traqués.
Nous avons écouté, retenant notre haleine
Et le pas suspendu. - Ni le bois, ni la plaine
Ne poussait un soupir dans les airs ; Seulement
La girouette en deuil criait au firmament ;
Car le vent élevé bien au dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,
Et les chênes d'en-bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés.
Rien ne bruissait donc, lorsque baissant la tête,
Le plus vieux des chasseurs qui s'étaient mis en quête
A regardé le sable en s'y couchant ; Bientôt,
Lui que jamais ici on ne vit en défaut,
A déclaré tout bas que ces marques récentes
Annonçait la démarche et les griffes puissantes
De deux grands loups-cerviers et de deux louveteaux.
Nous avons tous alors préparé nos couteaux,
Et, cachant nos fusils et leurs lueurs trop blanches,
Nous allions pas à pas en écartant les branches.
Trois s'arrêtent, et moi, cherchant ce qu'ils voyaient,
J'aperçois tout à coup deux yeux qui flamboyaient,
Et je vois au delà quatre formes légères
Qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères,
Comme font chaque jour, à grand bruit sous nos yeux,
Quand le maître revient, les lévriers joyeux.
Leur forme était semblable et semblable la danse ;
Mais les enfants du loup se jouaient en silence,
Sachant bien qu'à deux pas, ne dormant qu'à demi,
Se couche dans ses murs l'homme, leur ennemi.
Le père était debout, et plus loin, contre un arbre,
Sa louve reposait comme celle de marbre
Qu'adoraient les romains, et dont les flancs velus
Couvaient les demi-dieux Rémus et Romulus.
Le Loup vient et s'assied, les deux jambes dressées
Par leurs ongles crochus dans le sable enfoncées.
Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,
Sa retraite coupée et tous ses chemins pris ;
Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
Malgré nos coups de feu qui traversaient sa chair
Et nos couteaux aigus qui, comme des tenailles,
Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,
Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.
Le Loup le quitte alors et puis il nous regarde.
Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang ;
Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et, sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

II

J'ai reposé mon front sur mon fusil sans poudre,
Me prenant à penser, et n'ai pu me résoudre
A poursuivre sa Louve et ses fils qui, tous trois,

Avaient voulu l'attendre, et, comme je le crois,
Sans ses deux louveteaux la belle et sombre veuve
Ne l'eût pas laissé seul subir la grande épreuve ;
Mais son devoir était de les sauver, afin
De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
A ne jamais entrer dans le pacte des villes
Que l'homme a fait avec les animaux serviles
Qui chassent devant lui, pour avoir le coucher,
Les premiers possesseurs du bois et du rocher.

III

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
- Ah ! je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au coeur !
Il disait : « Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler. »



Oral bac

La Vie du Loup

Frisonnant sous la courbure des neiges vides
le loup court à travers champs
il cherche tout un passé d'alexandrins solides
qui le tuaient avec noblesse certes
5 mais qui le faisaient cependant mourir
il voudrait s'en nourrir afin que disparaissent
ces massacres accumulés tout au long de ces hivers
que n'amollissait point la fée électricité
alors on ne parlerait plus de lui lorsque viendrait le printemps
10 oiseau rare et sublime il irait passer les deux saisons bleues
dans les réserves de l'État
et revenue la neige il fumerait son cigare
en regardant ses petits façonner des boules
et madame enfin tranquille chanter
15 les différentes formes acquises par le satellite effectuant sa rotation
quelles que soient les saisons.

Raymond QUENEAU : « La Vie du Loup » in *Battre la campagne*.

© Éditions GALLIMARD

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite. »

www.gallimard.fr

Raymond Queneau (1903-1976) est à la fois poète et romancier. Il a participé au mouvement surréaliste de 1924 à 1929. Il s'est intéressé à la psychanalyse, aux sciences religieuses avec G. Bataille. Ses réflexions et recherches sur le langage l'ont conduit à militer pour un nouveau français renouvelé par le langage parlé, voire argotique.



Exercice autocorrectif n°3

- 1 En observant attentivement le titre et les temps du texte, vous déterminerez son thème ainsi que sa structure.
 - 2 Que signifie l'allusion du vers 3 ? montrez comment la versification adoptée par « la Vie du Loup » en tient compte.
 - 3 Pourquoi peut-on considérer ce texte comme une parodie ? étudiez la diversité des tons et les décalages humoristiques produits par les périphrases et les allusions.
- Effectuez l'exercice avant de vous reporter à son corrigé en fin de chapitre.

2 Lecture analytique n°2 : « La Cigale », Jean Anouilh

Hypotexte : « La Cigale et la Fourmi », Jean de La Fontaine (nous vous rappelons que ce texte se trouve dans la partie B. de ce chapitre).



Oral bac

La Cigale

La cigale ayant chanté
 Tout l'été,
 Dans maints casinos, maintes boîtes
 Se trouva fort bien pourvue
 Quand la bise fut venue.
 5 Elle en avait à gauche, elle en avait à droite,
 Dans plusieurs établissements.
 Restait à assurer un fécond placement.
 Elle alla trouver un renard,
 Spécialisé dans les prêts hypothécaires
 10 Qui, la voyant entrer l'œil noyé sous le fard,
 Tout enfantine et minaudière,
 Crut qu'il tenait la bonne affaire.
 « Madame, lui dit-il, j'ai le plus grand respect
 15 Pour votre art et pour les artistes.
 L'argent, hélas ! n'est qu'un aspect
 Bien trivial, je dirais bien triste,
 Si nous n'en avons tous besoin,
 De la condition humaine.
 L'argent réclame des soins.
 20 Il ne doit pourtant pas, devenir une gêne.
 À d'autres qui n'ont pas vos dons de poésie
 Vous qui planez, laissez, laissez le rôle ingrat
 De gérer vos économies,
 25 À trop de bas calculs votre art s'étiolera.
 Vous perdriez votre génie.
 Signez donc ce petit blanc-seing¹
 Et ne vous occupez de rien. »
 Souriant avec bonhomie
 « Croyez, Madame, ajouta-t-il, je voudrais, moi,
 30 Pouvoir, tout comme vous, ne sacrifier qu'aux muses !
 « Il tendait son papier. « Je crois que l'on s'amuse »,
 Lui dit la cigale, l'œil froid
 Le renard, tout sucre et tout miel,
 Vit un regard d'acier briller sous le rimmel.
 35 « Si j'ai frappé à votre porte,
 Sachant le taux exorbitant que vous prenez,

1. Prouration, signée par la cigale, donnant tout pouvoir financier au renard.

C'est que j'entends que la chose rapporte.
 Je sais votre taux d'intérêt.
 40 C'est le mien. Vous l'augmenterez
 Légèrement, pour trouver votre bénéfice.
 J'entends que mon tas d'or grossisse.
 J'ai un serpent pour avocat.
 Il passera demain discuter du contrat. »
 45 L'œil perdu, ayant vérifié son fard,
 Drapée avec élégance
 Dans une cape de renard
 (Que le renard feignit de ne pas avoir vue),
 Elle précisa en sortant :
 50 « Je veux que vous prêtiez aux pauvres seulement... »
 (Ce dernier trait rendit au renard l'espérance.)
 « Oui, conclut la cigale au sourire charmant,
 On dit qu'en cas de non-paiement
 D'une ou l'autre des échéances²,
 55 C'est d'eux dont on vend tout le plus facilement. »
 Maître Renard qui se croyait cynique
 S'inclina. Mais depuis, il apprend la musique.

« *La Cigale* » in *Fables*, de Jean Anouilh.
 © Éditions LA TABLE RONDE, 1962.



Exercice autocorrectif n°4

- 1 Étudiez le schéma narratif de cette fable.
- 2 Montrez que le personnage de la cigale est ici utilisé à contre-emploi par rapport au modèle que constitue la fable de La Fontaine. Vous direz succinctement ce qu'il en est pour le renard.
- 3 Expliquez le sens de la parenthèse du vers 51.
- 4 Relevez le champ lexical de l'argent. Quel rapport installe-t-il entre les individus dans la société d'après la fable d'Anouilh ?

► Effectuez l'exercice avant de vous reporter à son corrigé en fin de chapitre.

3 Lecture analytique n°3 : « *Dieu, la providence* », Henri Michaux

Hypotexte : « La Genèse », La Bible

1 - Le thème

Le texte semble être une reprise parodique du livre de la Genèse (la *Bible* : Premier livre du *Pentateuque*), qui débute par la création du monde par Dieu en six jours. Le titre juxtapose deux notions parfois distinctes (le créateur et le gouvernement de Dieu sur le monde), parfois confondues, la Providence pouvant désigner Dieu lui-même. Mais à l'inverse du texte biblique, Michaux nous présente un Dieu las, désabusé, en proie à l'ennui et pour qui l'homme n'est qu'un jouet.

2 - Hypotexte

Genèse

Premiers
 Dieu crée ciel et terre
 Terre vide solitude
 Noir au-dessus des fonds

2. échéances : délai que doit respecter l'emprunteur à dates fixes

Souffle de Dieu
Mouvements au-dessus des eaux

Dieu dit Lumière
Et lumière il y a
Dieu voit la lumière
Comme c'est bon
Dieu sépare la lumière et le jour
Dieu appelle la lumière jour et nuit le noir
Soir et matin
Un jour
[...]
Dieu dit
Faisons un adam
À notre image
Comme notre ressemblance
Pour commander
au poisson de la mer
à l'oiseau du ciel
aux bêtes et à toute la terre
à toutes les bêtes ras du sol

La Bible - Nouvelle traduction. Collectif. Bayard Éditions, 2001.



Oral bac

Dieu, La Providence

Dieu sait faire toute chose. De là son ennui.
De là qu'il voulut d'un être qui ne saurait faire que
peu de chose.
C'est la cause de la création.
Il fit les pierres. Mais quand elles eurent roulé au fond
des ravins, elles ne firent plus rien.
Dieu s'ennuie.
Puis il fit l'eau. Mais l'eau coulait toujours au plus bas.
Dieu s'ennuie.
Puis il fit les arbres, mais ils s'élevaient tous vers le soleil.
Dieu s'ennuie.
Alors Dieu détache un gros morceau de soi, le coud dans
une peau et le jette sur la terre. Et c'est l'homme.
Et l'homme bouleverse la terre, les pierres, l'eau et les arbres.
Dieu regarde. C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose.
Parfois lui-même secoue la terre, jette une montagne contre
une autre, souffle sur la mer. Les hommes courent, se débattent.
Et Dieu regarde. C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose.

Henri MICHAUX, « Dieu, la providence » in « Fables des origines »
issu de « Premiers écrits » recueilli dans *Œuvres complètes, tome I*,
Bibliothèque de la Pléiade.

© Éditions GALLIMARD

« Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation
de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».
www.gallimard.fr

Fables des origines paraît aux éditions du « Disque vert » en 1923, c'est une prépublication en revue,
ensuite reprise avec d'autres textes. *Qui je fus* (1927) est le premier recueil d'Henri Michaux.

Il y exprime sa révolte face à l'hostilité du monde et face aux conventions du langage.



Exercice autocorrectif n°5

- 1 Analysez et comparez l'emploi des connecteurs logiques dans le poème de Michaux et l'extrait de la Genèse. Quels aspects des actions de Dieu soulignent-ils ?
 - 2 Quels procédés d'écriture marquent la supériorité de Dieu dans les deux textes ? En quoi ses caractéristiques et ses motivations sont, d'un texte à l'autre, complètement opposées ?
 - 3 En vous appuyant sur l'étude des implicites, vous montrerez quel lien unit, d'après Michaux, Dieu à sa création. Vous préciserez, à partir de là, la tonalité de « Dieu, La Providence » et déterminerez le type de réécriture adopté par ce texte.
- ➡ Effectuez l'exercice avant de vous reporter à son corrigé en fin de chapitre.



Oral bac

4 Lecture analytique n° 4 : « Mon chien c'est quelqu'un », Devos

Avant de répondre aux questions de l'exercice autocorrectif n°6, vous lirez le sketch de Raymond DEVOS, « Mon chien c'est quelqu'un » que vous pourrez télécharger sur internet, par exemple sur le site : http://pedagogite.free.fr/lecture_fiches_4/chien_quelquun.pdf



Exercice autocorrectif n°6

- 1 Quelles sont dans ce texte les marques de l'oralité ? Vous pourrez porter attention à la nature grammaticale et aux types de phrases utilisés par l'auteur, ainsi qu'aux allusions à la situation d'énonciation, au registre de langue utilisé et aux interjections.
- 2 Quel rôle argumentatif joue le dialogue des lignes 25 à 39. Que penser de sa logique ?
- 3 Quel est le thème de ce texte ? Quelles en sont les principales étapes ?
- 4 Relevez les expressions qui humanisent l'animal et celles qui animalisent l'homme. Montrez que certaines fonctionnent simultanément au sens propre et au sens figuré.
- 5 D'après vous, quels enseignements apporte le texte ? Peut-on parler de morale et s'agit-il d'une fable ?

➡ Effectuez l'exercice avant de vous reporter à son corrigé en fin de chapitre.

C

orrigé des exercices



Corrigé de l'exercice n°2

① L'ordre chronologique veut que le texte d'Ésope soit l'**hypotexte**. Toutefois, son texte est moins connu aujourd'hui que celui de La Fontaine qui a largement dépassé son modèle, au point de devenir ensuite le seul texte de référence pour les écrivains suivants. C'est ce qu'on va montrer dans la question suivante.

② Les vers introductifs de chacun de ces textes sont clairement une reprise parodique du prologue de la fable de La Fontaine. Le texte 3 reprend la même construction participiale mais change le sujet (« un poète ») et l'action (« rimé »). Le texte 4 reprend le même sujet (« la cigale ») et le même complément de temps : « tout l'été ». Dans ces deux textes, la situation est identique à celle de l'**intertexte** : il y a un solliciteur et un sollicité. Les formes versifiées rappellent la versification adoptée par La Fontaine surtout le texte de Corbière qui en est le décalque exact : 21 heptasyllabes et un trisyllabe, en rimes suivies sauf à partir du vers 15 où l'on trouve des rimes embrassées.

Certaines formules sont aussi directement empruntées à l'intertexte et subissent quelques transformations, mais pas toujours : « *pas un seul petit morceau / De mouche ou de vermisseau* » devient sous la plume de Corbière : « *pas le plus petit morceau / De vers...ou de vermisseau* ». « *Que faisiez-vous au temps chaud ?* » devient « *Que faisiez-vous l'été dernier ?* » dans la réécriture de Pierre Perret qui pousse la parodie du côté de la transposition du registre de langue : « *Vous chantiez ? j'en suis fort aise:/ Eh bien, dansez maintenant* » devient « *Vous chantiez gratos, pauvre niaise/ Eh bien guinchez maintenant* ». La fable est entièrement traduite en langue argotique et adaptée au contexte particulier qui est celui de l'énonciateur. Vous remarquerez que Pierre Perret a ajouté une morale explicite qui évoque ses propres soucis d'auteur-compositeur-interprète en butte aux aléas financiers de son métier.

③ Dans notre corpus, la cigale incarne l'imprévoyance, l'insouciance, l'inconséquence : néanmoins selon les auteurs, ce trait humain n'est pas connoté de la même façon. Dans l'hypertexte d'Ésope, la leçon de morale appuyée de la fin est sans ambiguïté. L'imprévoyance mène au dénuement. C'est un défaut qu'il faut corriger.

La Fontaine prête quant à lui un caractère plus souriant à cette tendance à vivre au jour le jour : la cigale est une chanteuse, heureuse de vivre à la belle saison. Certes, comme son modèle le hanneton, elle est acculée à la famine (vers 7). Mais contrairement à celui-ci, elle ne s'est pas étonnée du labeur incessant de la fourmi. Peut-être même a-t-elle fait profiter celle-ci de son chant joyeux ? Finalement, on pourrait penser que la morale implicite de la fable de La Fontaine n'est pas, elle, dénuée d'ambiguïté. « *La fourmi n'est pas prêteuse:/ C'est là son moindre défaut.* »

Le sous-entendu oriente plutôt la réprobation du côté de la fourmi, créature égoïste, insensible, calculatrice et revancharde. Le seul reproche que le fabuliste semble adresser à la cigale, c'est, par sa joie de vivre teintée d'innocence, de s'exposer dangereusement à la malversation de la fourmi.

Pierre Perret prend, lui aussi, fait et cause pour la cigale, insecte sympathique « *gazouillant dans les hit-parades* » sans se préoccuper de son argent : « *je chantais sans penser au péze* ». Elle métaphorise ici les vicissitudes et les difficultés de la vie de l'artiste confronté aux réalités économiques et à l'égoïsme des nantis. C'est aussi le personnage de l'artiste généreux faisant profiter les autres de son art sans compter qui tient le rôle de la cigale dans le texte de Corbière. Le lien de parenté entre l'un et l'autre est clairement annoncé par le titre : *Le poète et la cigale*. Mais si dans les autres textes l'imprévoyance était source de malheur, il n'en va pas de même ici. L'irascible fourmi est avantageusement remplacée par « une blonde voisine », « très prêteuse », ravie d'aider le poète-cigale auquel elle demande avec un plaisir non dissimulé de chanter. L'imprévoyance n'est pas pénalisée et amène au contraire une plaisante rencontre qui relance l'activité artistique reconnue et valorisée : « *Votre muse est bien heureuse...* ».

La moralité d'Ésope est complètement retournée. Cette fin souriante révèle la vraie nature du personnage de la fourmi : non pas une brave et modeste travailleuse mais une bien-pensante aigrie et sectaire, n'admettant pas d'autres fonctionnements, d'autres modes de vie, d'autres valeurs que les siennes.

- 4 Il s'agit de vérifier que vous avez bien assimilé la « mise au point sur les réécritures littéraires » (cf. ch.2. A).

Vous devez partir de l'**hypotexte** (Ésope) : c'est à partir de lui que vous allez évaluer tous les autres textes.

	Texte 1	Texte 2	Texte 3	Texte 4
Genre	Récit court en prose à moralité explicite. Fable.	Récit en vers à moralité implicite. Fable.	Récit en vers à moralité implicite. Fable.	Récit en vers à moralité explicite. Fable.
Tonalités	Didactique et pathétique	Didactique, pathétique et polémique	Comique et lyrique	Comique, pathétique et polémique
Registre de langue	Soutenu	Soutenu	Courant	Familier et argotique
Personnage	La fourmi et le hanneton	La cigale et la fourmi	Le poète et sa voisine	La cigale et la fourmi

Le texte de La Fontaine est davantage une **transposition** qu'une **imitation** puisqu'il écrit en vers, transforme l'un des personnages, dispense une moralité plus ambiguë et nuancée, tout en restant fidèle au déroulement de l'histoire. Les textes 3 et 4 apparaissent plus détachés, plus irrespectueux vis-à-vis de ces deux modèles. Ils leur empruntent, certes, le sujet mais transposent tonalités, registres de langue et personnages (pour le texte 3). Nous avons donc affaire à des **parodies** et non pas à des **pastiches**.

Quand il y a pastiche, le texte transformé donne véritablement l'impression d'avoir été écrit par les modèles eux-mêmes. Or ici, chaque auteur imprime sa marque au texte littéraire repris.

- **NB :** Vous aurez peut-être noté que l'énoncé de la question comprenait le mot « pastiche » et qu'il vous a induit en erreur. Attention ! Quand vous avez le choix entre plusieurs réponses, certaines ne sont pas à retenir.



Corrigé de l'exercice n°3

- 1 Le titre choisi par Queneau se présente comme le contre-pied de celui de son **intertexte** : le poème évoque les aspirations du loup vivant et non plus les circonstances dramatisées de sa mort. Trois temps sont employés dans ce texte : le présent de l'indicatif : « court » v. 2, « cherche » v. 3, et du subjonctif « disparaissent » v. 6, « soient » v. 16, l'imparfait : « tuaient » v. 4, « faisaient » v. 5, « amollissaient » v. 8 et enfin le conditionnel : « voudrait » v. 5, « parlerait » et viendrait » v. 9, « irait » v. 10, « fumerait » v. 12.

Ils délimitent les trois mouvements du texte : la quête actuelle du loup (v. 1 à 3), un passé littéraire détesté, à savoir l'**hypertexte** : « *La Mort du loup* » de Vigny (v. 4, 5, 7, 8) et un avenir imaginé et désiré (v. 6, 9 à 16). Le personnage du loup est l'unique héros du poème de Queneau. Il n'est plus, comme chez Vigny, l'objet d'une traque mais le sujet pensant d'une quête. Il recherche explicitement en effet l'intertexte, « *tout un passé d'alexandrins solides / qui le tuaient avec noblesse ...* » pour les dévorer afin d'annuler cette malédiction littéraire qui le voue à la répétition éternelle de « *massacres accumulés tout au long de ces hivers* » v. 7.

- 2 Ces « alexandrins solides » font évidemment allusion au choix du vers noble de douze syllabes effectué par Vigny pour célébrer la grandeur stoïcienne du grand « loup-cervier ». Néanmoins, l'adjectif « solide » dans le cadre de cette réécriture ironique dont procède « La Vie du loup » résonne de façon péjorative. Il renvoie à des formes littéraires immuables et convenues pouvant à la longue, devenir ennuyeuses. L'alexandrin sacralise, en effet, la création littéraire au point de la rendre stérile. Après le chef-d'œuvre de Vigny, nul ne peut plus convoquer un loup dans un texte, sans que la noblesse tragique de ce rôle de victime ne lui colle pour ainsi dire « à la peau ».

C'est pourquoi « *La Vie du loup* » réactive le loup comme sujet littéraire en le débarrassant de son stéréotype trop encombrant : « *Il voudrait s'en nourrir afin que disparaissent/ ces massacres* ». Le loup va dévorer au sens propre cette poésie et le poète lui-même va adopter un principe d'hétérométrie¹ qui s'applique à dynamiter la froide régularité de l'alexandrin. À côté du clin d'œil à l'héritage poétique laissé par Vigny (v.1, 6, 13) toutes sortes de longueurs de vers défilent : hexasyllabe, vers 16, heptasyllabe, vers 2, octosyllabe, vers 11, décasyllabe, vers 4, 5, 14, vers de treize (v. 3, 8, 12), de quinze (v. 7), de seize (v. 10), de dix-sept (v. 9), et ... de vingt-deux syllabes ! (v. 15).

③ « *La Vie du loup* » entrelace **plusieurs registres** : le **lyrique** (v. 1, 10) et le **pathétique** (v. 3, 4, 5, 7) directement empruntés à son modèle littéraire. Le **comique** et l'**ironique** pour tous les autres vers qui soulignent ainsi la distance irrespectueuse prise par la réécriture. À ce titre, les allusions et périphrases sont encore plus explicites. Les vers 4 et 5 avec leurs modalisateurs « *certes* » et « *cependant* » marquent le total désaccord du loup avec la *destinée* tragique que lui impose Vigny. Il ne veut plus être un paria traqué mais « *un oiseau rare et sublime* » à la belle saison, aspirant, l'hiver venu, à un petit bonheur familial bien tranquille. Des vers 12 à 14, le farouche et sublime combattant de Vigny se trouve métamorphosé en père de famille pantoufflard, fumant le cigare... « *regardant ses petits façonner des boules / et madame enfin tranquille chanter* ». Le procédé de la métaphore animalière est ici retourné : c'est la métaphore humaine qui est chargée de traduire la nature profonde de l'animal, casanier, paisible et adepte du confort et du progrès moderne (« *la fée électricité* » v. 8 et « *le satellite effectuant sa rotation* » v. 15). Nous sommes ici clairement dans la reprise burlesque d'une œuvre sérieuse qui caractérise la parodie.



Corrigé de l'exercice n°4

① Le schéma narratif, vous le savez certainement, consiste à repérer dans un texte la situation initiale, la situation finale, l'élément perturbateur, le nœud de l'action, les diverses péripéties et le dénouement. La fable assez longue d'Anouilh se prête bien à ce repérage.

Du vers 1 à 5, c'est la situation initiale qui met en scène une cigale toujours embarrassée « *quand la bise fut venue* » mais pour une tout autre raison que dans son intertexte. Le : « *Se trouva fort dépourvue/ Quand la bise fut venue* » est remplacé par un « *Se trouva fort bien pourvu* » des plus ironiques. Ce n'est plus en effet le dénuement qui pousse la cigale à agir mais l'enrichissement. On pourrait penser que cette cigale-là a mis en pratique les conseils de Pierre Perret sauf que le texte d'Anouilh est antérieur à celui du chanteur. L'élément perturbateur reste inchangé, c'est le retour de la mauvaise saison (« *la bise* »). Le nœud en revanche ne se présente plus sous la forme d'une famine mais d'un surcroît de richesse nécessitant d' « *assurer un fécond placement* » (v. 8). La première péripétie consiste à rendre visite à une tierce personne pour en obtenir du secours, vers 9 à 13. La deuxième péripétie crée un effet déceptif, vers 14 à 31. Comme chez La Fontaine, la cigale est éconduite dans son attente : le renard cherche à imposer ses conditions et à gérer seul cet argent. Mais là où s'arrête l'hypotexte, sur l'échec de la cigale renvoyée à « *la danse du buffet* » (celle de ceux qui n'ont rien à manger), la fable de Anouilh continue sur une deuxième péripétie, laquelle, en renversant du tout au tout la situation, constitue en même temps le dénouement du texte (v. 32 à 55). La cigale impose à son tour ses propres conditions et renverse à son avantage le rapport de force sollicité / sollicitée. La situation finale est alors contenue dans la moralité explicite des deux derniers vers : la cigale sort victorieuse de cette conversation de dupe et en remonte au renard placé dans la situation de « *l'arroseur arrosé* ». Chez La Fontaine, la situation finale implicite renvoie tout au contraire la cigale à une mort certaine.

→ Cette réflexion sur la structure de la fable vous permet ainsi d'évaluer de façon claire et pertinente le fonctionnement de l'intertextualité dans la réécriture.

② Le titre l'indique nettement : la cigale est l'héroïne à part entière de la réécriture de Anouilh. Sa description occupe une part non négligeable de la fable aux vers 11, 12, 13 et 35, 45, 46, 47. Comme lors de la lecture analytique n°1, l'animal est mis en valeur à travers la personnification. Le champ lexical du maquillage, de l'innocence calculée, de la parure métamorphosent la pauvresse du texte de La Fontaine en une redoutable femme fatale doublée d'une impitoyable femme d'affaire : « *Le*

1. Hétérométrie : emploi de vers de longueur différente.

renard.../Vit un regard d'acier briller sous le rimmel » (v. 34,35). Sûre d'elle-même et de sa richesse, c'est elle qui donne une leçon de dureté en affaire au renard : « *Je sais votre taux d'intérêt / C'est le mien. Vous l'augmenterez / légèrement, pour trouver votre bénéfice.* » (v. 39, 40, 41). Le rejet ainsi que le verbe « trouver » montrent bien que cette fois c'est le personnage démarché qui devra se contenter de miettes !

Et pourtant, le renard est un adversaire autrement plus redoutable que cette fourmi routinière, laborieuse et revêche que la cigale affrontait chez La Fontaine. Doté des caractéristiques traditionnelles du renard dans la fable (ce qu'on appelle aussi « *l'éthopée* »), le personnage d'Anouilh est un manipulateur hypocrite et basement intéressé : « *Vous qui planez, laissez le rôle ingrat/ De gérer vos économies* » v. 23, 24. En réalité, l'énoncé se comprend comme une antiphrase involontaire de la part du renard qui s'adresse à une interlocutrice au fait des réalités matérielle et qui contrôlera en sous-main les placements de sa fortune. Donc, le personnage du renard n'est pas modifié directement comme celui de la cigale, mais indirectement. Il trouve « son maître » sous la forme inattendue d'un animal traditionnellement dominé en raison de son imprévoyance (« *Tout enfantine et minaudière* », vers 12). Or, Anouilh modifie justement cette donnée première et lui substitue une prévoyance poussée à l'extrême. Et c'est précisément parce que la cigale peut alors établir son statut de dominante que le renard bascule aussitôt dans le rôle de victime à son tour exploitée.

③ Le renard se méprend sur les intentions de la cigale. Le vers 51 est fondé sur un implicite : En principe, dans la logique de la fable classique, la cigale ne peut pas être plus machiavélique que le renard lui-même. L'espérance du renard consiste alors à croire qu'il reste imbattable dans ce domaine. « *Je veux que vous prêtiez aux pauvres seulement...* », vers 50. Cette recommandation de la cigale est interprétée comme une marque de bonté de la part de celle-ci. Cela rachète un peu rétroactivement l'exhortation impitoyable par laquelle elle pose toutes ses conditions financières du vers 36 à 44. Or, La parenthèse crée un effet de suspension qui va en réalité souligner le trait final. Les vers 52 à 55 transforment ainsi la contradiction apparente du discours de la cigale en logique implacable devant laquelle le renard lui-même, pour conclure, doit s'avouer vaincu : « *c'est d'eux dont on vend tout le plus facilement. / Maître Renard qui se croyait cynique/ S'inclina.* ». La réécriture de la fable bouleverse donc les stéréotypes, retourne les conventions propres aux époques passées pour y substituer les formes nouvelles prises par l'imaginaire sociale. La cigale est ici une maîtresse femme aussi habile à manipuler les hommes que l'argent lui-même. Son comportement correspond ainsi à des formes d'émancipation féminine ou, du moins, à l'une de ses représentations, appartenant à la société du milieu du vingtième siècle.

④ Le champ lexical de l'argent est disséminé dans tout le texte : « *Elle en avait à gauche, elle en avait à droite* » v. 6, « *un fécond placement* » v.8, « *les prêts hypothécaires* » v. 10, « *l'argent* » v. 16, 20, « *gérer vos économies* » v. 24, « *taux exorbitant* » v. 37, « *rapporte* » v. 38, « *taux d'intérêt* » v. 39, « *augmenterez* » v. 40, « *bénéfice* » v. 41, « *mon tas d'or* » v. 42, « *contrat* » v. 39, « *non-paiement* » v. 53, « *échéances* » v. 54, « *vend* » v. 55.

Ces termes sont empruntés au discours du renard et à celui de la cigale. La relation que ces conversations tissent entre les individus se compose de dissimulation, de manipulation et d'exploitation : le renard sourit « *avec bonhomie* », il utilise son procédé habituel du discours flatteur : « *Madame, lui dit-il, j'ai le plus grand respect/ pour votre art et pour les artistes.* » v. 14,15. Il se fait « *tout sucre et tout miel* » v. 34. La cigale est encore plus experte dans l'art de se composer une apparence. Elle affecte d'être insouciant et frivole : « *l'œil noyé sous le fard / tout enfantine et minaudière* » (v.11, 12), « *l'œil perdu* » (v. 45), arborant, elle aussi, un « *sourire charmant* » (v. 52). La réalité est tout autre : « *un regard d'acier* » brille « *sous le rimmel* » v. 35, son œil est froid (v. 33). Telle une comédienne, elle vérifie son fard (v. 45) et se trouve « *drapée avec élégance / dans une cape de renard* » (v. 45, 46, 47). Cette cigale est, en fait, une véritable « *mante religieuse* » qui porte de façon emblématique un manteau cousu avec la peau de son adversaire ! D'autre part, les personnages se livrent sous les formes euphémisées de la conversation à une lutte impitoyable. Chacun cherche à aliéner à son profit la liberté de l'autre par la signature d'un contrat léonin : « *petit blanc-seing* » pour le renard, « *contrat* » ouvertement inique rédigé par un serpent avocat pour la cigale. Il s'agit de pousser le plus loin possible la possibilité d'exploiter autrui. Aucune pitié, aucun sentiment dans ce monde des affaires où les plus impitoyables comme la cigale sont prêts à tout pour s'enrichir, même à ponctionner la misère.

Assurément, c'est une vision pessimiste des rapports d'argent, et donc, des rapports humains, que nous propose Jean Anouilh à une époque où la société française était en pleine croissance économique.



Corrigé de l'exercice n°5

1 Une petite mise au point rapide avant de commencer : ce poème de Michaux est rattaché explicitement au genre de la fable par le titre de l'œuvre à laquelle elle appartient : *Fables des origines et autres textes*. Mais ici point de métaphore animalière et de versification bien réglée. Michaux, poète influencé par la révolution surréaliste, adopte le rythme souple et libre du verset, à l'origine brefs paragraphes numérotés des textes sacrés, comme ici l'hypotexte biblique. De plus, son récit ne vise pas à peindre la nature humaine, mais à interroger les raisons de la présence de la vie sur terre. Nous avons donc affaire à une poésie métaphysique, proposant à son lectorat une mise en scène teintée d'humour de la cause première de l'univers, de ce que les philosophes nomment les fondements et les chrétiens, la Genèse.

Revenons à présent à la question qui nous occupe :

L'étude des **connecteurs logiques permet de caractériser le double fonctionnement du cheminement explicatif du texte**. L'on peut en effet distinguer, d'une part, une série de connecteurs évoquant la linéarité des actions de Dieu d'une autre série, d'autre part, soulignant leur cause. Le texte s'ouvre ainsi sur un moment explicatif (l. 1 à 4), puis développe une phase illustrative (l. 5 à 17). À ce premier temps correspondent les connecteurs « *De là* » (l.1, 2) et « *C'est la cause de* » (l. 4). Au deuxième correspondent des adverbes exprimant des actions apparemment indépendantes les unes des autres : « *Puis* » (l.8, 10), « *Alors* » (l. 12), ou des conjonctions de coordination soulignant les conséquences, tantôt décevantes des tentatives divines : « *Mais* » (l. 5, 8, 10), tantôt satisfaisantes : « *Et* » (l.13, 14). Michaux fait ici le choix, pour son texte, d'une progression à thème constant qui lui permet de revenir sans cesse au thème premier, en l'occurrence, ici, Dieu. Le connecteur « *Et* » introduisant le dernier vers cumule la valeur linéaire consécutive et la logique explicative causale : c'est que la fin du texte est la résolution de la situation initiale : « *Dieu sait faire toute chose. De là son ennui* ». Dieu est sorti d'une situation problème originelle grâce à une action enfin satisfaisante qui met un terme à une succession d'échecs : « *Et Dieu regarde. C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose.* » On arrive là à un point d'équilibre né paradoxalement de l'absence de perfection et d'harmonie entraînée par l'arrivée des humains.

Le texte biblique originel n'offre pour sa part aucun exemple de connecteur logique. Et, de même, aucune ponctuation : tout se passe comme si, dans le texte sacré, la création échappait à toute explication logique, à tout déroulement rationnel et programmé. Dieu est placé dans un rapport de transcendance absolu par rapport à sa création. « *Dieu dit Lumière / Et lumière il y a* » (l.7, 8). La conjonction exprime un rapport d'équivalence entre Dieu et sa création laquelle semble surgir immédiatement et *naturellement*. Comme le suggère aussi l'absence de ponctuation, le pouvoir créateur de Dieu et de sa parole sont sans limite. Ils ne souffrent pas d'être circonscrits par les repères ou l'ordonnement de la logique de l'action humaine. D'où, dans le texte sacré, l'impression d'un jaillissement perpétuel et inexplicable des choses créées, renvoyant, évidemment, à l'omniprésence et à la toute puissance du Créateur lui-même.

2 **Dans les deux textes, Dieu est le personnage central** et donc le sujet grammatical des verbes d'action et de parole dans des phrases simples ou dans des propositions indépendantes : « *Alors Dieu détache un gros morceau de soi...* » (l.12), « *Dieu regarde* » (l.15, 18) dans « *Dieu, La Providence* », « *Dieu sépare la lumière et le noir / Dieu appelle la lumière jour et nuit le noir* » (l.11, 12) dans la Genèse.

Mais tandis que dans la Genèse, Dieu détient le monopole de l'action, dans l'hypertexte de Michaux, il finit par partager ce privilège avec l'homme : « *Et l'homme bouleverse la terre, les pierres, l'eau et les arbres.* » (l.14). L'hypotexte biblique conjugue, lui, tous ses verbes au présent atemporel : l'action de Dieu échappe à toute chronologie, à toute discussion. Il est le Tout-Puissant. Ses décisions sont impénétrables, son dire se double aussitôt d'un faire (l.7, 8). Aucun passage explicatif, tout le texte se déroule sur un mode déclaratif. La Création est présentée avec la simplicité de l'évidence : « *Premiers / Dieu crée ciel et terre* », et Dieu est l'unique cause première.

Dans la fable de Michaux, Dieu est un personnage en proie à des états d'âme. Il s'ennuie. Sa propre perfection le lasse : « *Dieu sait faire toute chose. De là son ennui. / De là qu'il voulu d'un être qui ne saurait faire que / peu de chose. / C'est la cause de la création.* » Dieu se voit doté d'une psychologie. Sa toute-puissance lui cause du souci. Dieu, qui est perfection, aspire... à l'imperfection ! Ses actions sont insérées dans une temporalité humaine car, avant l'arrivée de l'homme, elles sont rapportées au

passé simple avec la construction anaphorique « *il fit* » (l. 5, 8, 10). Ce n'est qu'à partir de la création de l'élément perturbateur de la planète, à savoir l'homme, que Dieu peut à nouveau s'inscrire dans le présent éternel de la divinité satisfaite : « *Dieu regarde. C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose. / Parfois lui-même secoue la terre, jette une montagne contre / une autre, souffle sur la mer. Les hommes courent, se débattent. / Et Dieu regarde. C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose.* » (l.15 à 18). Le geste créateur est ici désacralisé : la naissance du monde et de l'espèce humaine est le fruit d'un caprice et de tentatives plus hasardeuses les unes que les autres !

Le comportement de Dieu est ici critiquable et critiqué implicitement : il intervient, comme un gosse cruel, dans la vie des hommes à travers les catastrophes naturelles qu'il déclenche pour se divertir de leur affolement : « *Parfois lui-même secoue la terre* » (l.16). La formule, sur le mode du discours indirect libre : « *C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose* » manifeste l'irresponsabilité, voire l'inconscience, du créateur se réjouissant des désordres qu'il a lui-même créés.

Ainsi, la fable de Michaux prend le contre-pied exact de la représentation harmonieuse et désintéressée du monde telle qu'elle est rapportée dans la Bible : le personnage de Dieu n'est plus un être supérieur et parfait mais un égoïste qui se morfond, et qui, pour cette raison, ne veut surtout pas créer l'homme à son image. L'évocation du « procédé de fabrication » de celui-ci, lignes 12-13, indique le peu de cas que Dieu fait de son nouveau jouet. D'ailleurs, il le « *jette sur la terre* » aussitôt et sans ménagement.

De toute évidence, la fable de Michaux opère un **renversement de perspective** par rapport à l'intertexte biblique. Ce n'est pas le monde créé qui a ici besoin de Dieu. C'est Dieu, au contraire, qui a besoin de sa création. Son seul plaisir consiste à contempler le spectacle d'un monde qu'il a souhaité, à dessein, imparfait et brutal, n'intervenant que pour semer un peu plus la perturbation et augmenter ainsi son contentement.

3 L'écriture elliptique de Michaux cultive à chaque instant le sous-entendu ou le présupposé.

L'implicite s'organise autour de plusieurs thématiques héritées de son modèle biblique : la toute-puissance de Dieu, la création du monde, la création de l'être humain, l'attitude de Dieu vis-à-vis de sa création. « *Dieu sait faire toute chose. De là son ennui.* ». Le poème de Michaux interprète l'omnipotence divine comme un handicap pour le Créateur. Sa propre perfection l'ennuie et la création dans laquelle il va se lancer n'est qu'une tentative pour échapper à des problèmes d'ordre existentiels, ce qui, pour Dieu, est un comble ! Dans le texte biblique, l'acte créateur est consubstantiel à sa toute-puissance. Aucun dessein n'est prêté à Dieu. Ses intentions sont impénétrables et en tout cas désintéressées : « *Dieu dit / Faisons un adam / À notre image / Comme notre ressemblance ...* » (l.15 à 18). Comme dans les *Pensées* de Pascal, le Dieu de Michaux cherche à se divertir pour échapper, non pas à son imperfection mais au contraire à sa perfection. La répétition de la formule « *Dieu s'ennuie* » apparente les étapes de la création à des échecs successifs. Au contraire, l'intertexte la présente comme une série de réussites croissantes : « *Dieu voit la lumière / Comme c'est bon / Dieu sépare la lumière et le jour...* » (l.9 à 11). Les étapes de la création sont plus réduites dans l'hypertexte de Michaux. Le monde semble déjà en place, contrairement au texte biblique où rien n'existe, et il ne reste qu'à le peupler. Le Dieu de Michaux plante tout d'abord un décor, « *les pierres* », « *l'eau* », « *les arbres* ». Mais ces choses se contentent de suivre leur pente naturelle, le « *fond des ravins* », un lit « *au plus bas* », l'élévation des branches « *vers le soleil* ». La conjonction « *Mais* » souligne la déception systématique de Dieu devant le cheminement monotone des éléments qu'il a créés. C'est que Dieu, ici, ne cherche pas la paix, l'équilibre mais au contraire, la perturbation : « *De là qu'il voulut d'un être qui ne saurait faire que / peu de chose.* » (l.2, 3). La création de l'être humain, loin d'être l'apogée de l'acte créateur, est l'ultime avatar de cette recherche du déséquilibre et du chaos : si dans la Bible, la créature humaine est privilégiée, faite à l'image de Dieu « *pour commander/ au poisson de la mer / à l'oiseau du ciel/ aux bêtes et à toute la terre ...* » (l.19 à22), dans « *Dieu, La Providence* », l'homme est créé précipitamment par un Dieu à cours d'idée utilisant ce qu'il a sous la main : « *Alors Dieu détache un gros morceau de soi, le coud dans / une peau et le jette sur le terre. Et c'est l'homme.* » (l.12, 13). Les articles indéfinis soulignent la désinvolture du créateur, de même que le verbe « *jeter* » qui suggère que Dieu se débarrasse de sa créature et qu'il est pressé de commencer l'expérience. Celle-ci se montre instantanément à hauteur des espoirs placés en elle : « *Et l'homme bouleverse la terre, les pierres, l'eau et les arbres* » (l.14). L'être humain est d'emblée une calamité pour toute la création, au contraire de l'Adam biblique qui ordonnera le monde créé par Dieu en nommant, par exemple, les espèces animales.

Enfin, l'univers ayant été achevé, que devient Dieu ? Quand le Dieu biblique se place en retrait, le Dieu évoqué par Michaux joue les trouble-fêtes : « *Parfois lui-même secoue la terre, jette une montagne*

contre / une autre, souffle sur la mer. Les hommes courent, se débattent. » (l.16, 17). Ces périphrases désignent en effet les catastrophes naturelles, tremblements de terre et raz de marée provoquées par Dieu pour se divertir : « *Et Dieu regarde. C'est bon voir quelqu'un faire quelque chose.* » Le texte sous-entend l'inconscience d'un Dieu qui prend plaisir à voir l'espèce humaine souffrir des imperfections et des accidents auxquels il les a voués et qui, on peut le penser, reste sourd à leurs suppliques. Tout se passe comme si l'espèce humaine était promise au malheur sous l'œil amusé d'un Dieu indifférent et déprimé. L'hommage rendu à la grandeur de Dieu dans la Bible est tourné en dérision par Michaux. Sa fable dénonce au contraire l'inconséquence et la perversité d'un être suprême qui a voulu, avant tout pour lui-même, un monde spectaculaire, c'est à dire agité.

Le sujet original de la Genèse est donc repris mais détourné : la tonalité lyrique, épique, admirative de l'hypotexte laisse place ici à l'ironie, au polémique et au tragique. Dans la réécriture du mythe biblique de la création du monde, Michaux exprime sa vision désabusée de l'existence humaine : « *Dieu, La Providence* » place donc le genre de la fable au service d'une lecture parodique de cet épisode fondateur de la Bible. C'est d'ailleurs tout le sens du titre qui contient, en quelque sorte, l'implicite majeur :

La juxtaposition par la virgule des deux substantifs laisse dans le flou la relation qu'ils entretiennent l'un envers l'autre. Seule l'analyse complète du texte nous permet de comprendre la charge ironique contenue dans ce rapprochement. La Providence, du latin « *providere* » : prévoir, présente deux sens. Pour le croyant, la Providence désigne la sagesse de Dieu, qui organise le monde pour répondre aux besoins de toutes les créatures qui y vivent, particulièrement les êtres humains. Le texte dément évidemment totalement cette bienveillance du créateur pour les êtres créés et le titre fonctionne comme une antiphrase démystificatrice. Dans le sens courant partagé par les non-croyants, la Providence désigne l'événement ou la personne qui sauve ou qui règle une situation critique. Là encore, le texte tourne en dérision cette fonction prêtée à Dieu puisque c'est lui au contraire qui est à l'origine des catastrophes. À moins qu'il ne faille considérer cette imperfection divine comme providentielle puisque source de création ; dans ce cas, l'antithèse laisserait place à une sorte de parallélisme un peu moqueur, un peu interrogateur aussi peut-être, associant la vie humaine à un concours de circonstances parfaitement dérisoire.



Corrigé de l'exercice n°6

① Ce texte se présente comme un **monologue** pendant lequel l'auteur s'adresse à un public qu'il prend à témoin. : « *Depuis quelque temps, mon chien m'inquiète... Ca vous étonne, hein ?* » (l.1 et 15). L'écriture ici est celle d'une prise à parti qui suit le fil échevelé d'une pensée « inquiète ». Les phrases s'enchaînent rapidement comme le suggèrent les nombreux retours à la ligne : « *Et mon chien, lui, qui ne rate jamais une occasion de se taire... a cru bon d'ajouter :* » (l.12). Elles sont simples ou composées, reliées entre elles par des virgules, des conjonctions de coordination ou des points de suspension, nombreux dans le texte, évoquant la spontanéité d'un discours qui rassemble ses souvenirs au moment : « *Tout le monde peut se tromper !... Mais qu'elles n'aient pas été autrement surprises d'entendre mon chien parler... ! Alors là... Les gens ne s'étonnent plus de rien.* » (l.17 à 19). La stupeur exprimée par le locuteur du texte se traduit par l'emploi d'une ponctuation émotive dominée par la modalité exclamative, avec quelques phrases de type interrogatif. La répétition du pronom de première personne sujet (« je ») ou complément (« moi ») traduit la volonté d'attirer l'attention de l'auditoire sur la situation relatée et d'affirmer par là une identité défaillante. Le registre de langue familier donne au discours un aspect libre, naturel et par conséquent authentique : « *c'est un peu abusif* » (l.3), « *j'aime mieux vous dire* » (l.20-21), « *Je n'étais pas de très bon poil* » (l.22). Les **nombreuses interjections et adverbes d'interpellation** marquent quant à eux, la nécessité impérieuse d'être entendue : « *hein ?* » (l.15), « *Eh bien* » (l.16), « *Alors là* » (l.18), « *Enfin quoi...* » (l.39), « *Alors* » (l.45), « *Ah !* » (l.48). L'enjeu est en effet de taille : c'est dans cette capacité à communiquer, à s'adresser à autrui, soulignée par les marques de l'oralité, que le locuteur trouve encore, finalement, pour lui et pour ceux qui l'écoutent, une preuve de son appartenance à l'espèce humaine.

② Ce dialogue constitue en quelque sorte « un sketch dans le sketch » : c'est une **mise en abyme**, en même temps qu'une mise en scène, du questionnement du locuteur. Le public assiste indirectement à une conversation entre le maître et son chien qui tend à prouver l'exactitude des propos tenus par l'humain. Ce n'est d'ailleurs pas une conversation anodine, et pas seulement parce que l'interlocuteur

est un chien. C'est la première du genre pour le maître. Les psychanalystes parleraient de « scène primitive » dans la mesure où elle constitue l'origine des troubles de l'identité exprimés par l'individu. Ce dialogue sert de preuve et donc, d'argument d'autorité... du moins dans l'esprit du locuteur car, tout bien considéré, le témoignage en lui-même est truffé de remarques troublantes qui installent le doute dans l'esprit des interlocuteurs. Ainsi, à l'image des « gens » qui « ne s'étonnent plus de rien », (l.18, 19), le maître fait, certes, remarquer à son chien : « *C'est la première fois que tu me parles sur ce ton !* » (l. 25 à 39), mais oublie de remarquer que c'est la première fois qu'il lui parle tout court ! De surcroît, il confère, sans hésitation, à son chien, un statut d'interlocuteur à part entière, débattant avec lui de la qualité des repas. Et, ô surprise, l'on constate un glissement de termes étonnant l'échange d'identités : « *Il me dit : / Ta soupe n'est pas bonne ! / Je lui dis : / Ta pâtée non plus !* ». Le maître semble avoir déjà pris, sans s'en rendre compte, la place de son chien. Sa nature humaine ne lui apparaît que fugacement : « *Et subitement, j'ai réalisé que je parlais à un chien...* » (l. 36). Tout se passe alors comme si ce dialogue fonctionnait simultanément, dans le cadre de la double énonciation où s'inscrit ce monologue, comme un **contre-argument**.

La logique implacable du délire inconscient qui se manifeste là pour le public fait apparaître rétrospectivement cette conversation, rapportée en style direct, comme un **argument par l'absurde** (le chien pris comme interlocuteur) et **ad hominem**, qui discrédite complètement la personne du locuteur.

③ Le **thème est double** : c'est celui de **l'échange d'identité**, d'une métamorphose croisée entre un homme et son chien. Et c'est aussi **l'expression implicite d'une folie**, d'une aliénation qui altère progressivement la perception du réel et perturbe la relation aux autres.

Le **passage introductif** (l.1 à 4) reflète toute l'ambiguïté du texte puisque la première phrase énonce une situation plausible : « *Depuis quelque temps, mon chien m'inquiète...* ». Dès la phrase suivante, la logique courante se fissure : « *il se prend pour un être humain, et je n'arrive pas à l'en dissuader* ». La proposition coordonnée indique que le locuteur confère à son chien un statut d'interlocuteur à part entière. Le verbe « dissuader » renvoie à un travail de persuasion supposant un échange verbal raisonné entre le maître et son chien.

Suivent **trois anecdotes** qui relatent l'historique de ce trouble affectant conjointement le chien et son maître. La conjonction de subordination à valeur concessive « *quoique* », présente aux lignes 4 et 39, 40, enclenche un processus de remémoration placé sous le signe du doute.

– La **première histoire** est introduite par l'adverbe « *dernièrement* » (l.5) de même que la troisième : le repère temporel proposé est bien flou et suggère une difficulté à s'inscrire dans une chronologie partagée avec l'auditoire. Jusqu'à la ligne 19, le locuteur évoque l'épisode de la promenade : « *je me promenais avec mon chien que je tenais par la laisse ...* ». C'est là que pour la première fois, il passe aux yeux d'autres personnes pour son chien. Le plus curieux néanmoins, c'est la réaction de « la victime » : « *Eh bien, moi, ce qui m'a le plus étonné, ce n'est pas que ces dames m'aient pris pour un chien... (...). Mais qu'elles n'aient pas été autrement surprises d'entendre mon chien parler ... !* » (l.16,17,18). Autrement dit, le locuteur accepte naturellement d'être confondu avec son chien, de même qu'il considère comme une évidence que celui-ci prenne la parole. Il s'étonne simplement qu'elles ne s'étonnent pas, quand lui-même ne semble décidément s'étonner de rien !

– La **deuxième anecdote** rapportée vise à montrer la propre surprise du maître lorsque le phénomène s'est produit pour la première fois, ligne 20 à 40. Elle comporte un dialogue qui établit comme avérée la capacité du chien à prendre la parole. Là aussi, quelques détails inquiétants discréditent la personne du maître. Il est « *allongé sur le tapis* » tandis que son chien est assis dans son fauteuil (l. 22). Le locuteur précise même, avec fierté, qu'il a « *un flair terrible* » pour *sentir* que son chien n'est pas dans son assiette. Cette fois encore, l'étonnement du maître est inattendu : il ne reconnaît pas au chien le droit de s'adresser à lui, mais a l'air de trouver normal qu'il puisse parler : « *Tiens ! Tu n'es qu'une bête, je ne veux pas discuter avec toi !* » (l. 38).

– La **dernière anecdote** confirme aux yeux du maître son propre changement d'identité dont l'auditoire a déjà pris conscience « *... au lieu d'aller ouvrir la porte, je me suis mis à aboyer !* » (l. 43). Cet épisode a une forte valeur symbolique : le maître est dépossédé de la fameuse parole humaine qui le distinguait encore de son animal. Cela entérine la déclaration du chien à propos de son maître, ligne 14 : « *Il ne lui manque que la parole madame !* ». Mais là encore, le drame n'est pas celui qu'on pense : ce n'est pas tant le fait de se mettre spontanément à aboyer qui dérange le maître mais le fait que le chien « *... qui attendait derrière la porte, a tout entendu !* ». Il reconnaît ainsi implicitement son chien comme une figure d'autorité, susceptible de lui demander des comptes. Conséquence immédiate : les apparences

ne sont plus préservées et le chien devient le maître de son maître, lequel, en retour, devient le chien de son chien : « *Avant, quand je lui lançais une pierre, il la rapportait ! Maintenant, non seulement il ne la rapporte plus, mais c'est lui qui la lance !* » (l. 47, 48). Le doute initial est définitivement balayé : le chien est devenue une personne, non seulement aux yeux des autres, mais aussi aux yeux du maître lui-même comme le soulignent les dernières lignes renvoyant au titre, signe de la démonstration accomplie : « *Ah ! Mon chien, c'est quelqu'un ! C'est dommage qu'il ne soit pas là, il vous aurait raconté tout ça mieux que moi !* ». L'exclamative pousse l'absurdité des considérations du maître à son paroxysme : le chien est désigné admirativement par l'énonciateur comme l'interlocuteur légitime de l'auditoire. La folie individuelle tend à se transformer en une véritable folie collective !

→ **Chaque étape du texte témoigne ainsi de l'aggravation de la perte d'identité du locuteur** qui renonce totalement, pour finir, à son statut de maître, c'est-à-dire, d'être humain : « *Alors, depuis, je n'en suis plus le maître* » (l. 45).

4 Le public auquel s'adresse Raymond Devos voit se brouiller ses repères logiques habituels. La situation décrite révèle toutes les chausse-trappes, les équivoques, les implicites proches de l'absurde, véhiculés, à notre insu, par la langue ordinaire qui se prête, ici, à merveille au **récit délirant du maître**. Le texte joue, en effet, avec des expressions toutes faites que personne (sauf les artistes !) n'interroge plus. Ces expressions, en raison du sujet choisi, déclinent l'usage de la référence animale dans la langue courante : on trouve par exemple les expressions réalisées avec le mot « *bête* ». « *Ce n'est pas tellement que je prenne mon chien pour plus bête qu'il n'est...* » (l. 2, 3), « *Tu n'es qu'une bête, je ne veux pas discuter avec toi !* » (l. 38), « *Je suis devenu sa bête noire, quoi !* » (l. 48). On ne s'étonnera pas de relever bon nombre d'expressions qui tendent à prêter des comportements animaux à l'être humain puisque c'est la principale préoccupation de l'énonciateur : il y a l'expression « *mettre la puce à l'oreille* » (l. 5), « *ne pas être de bon poil* », (l. 21), « *avoir du flair* » (l. 23), « *aller aux puces* » (l. 41). Notons le **traitement tout particulier réservé aux expressions convenues** : « *... Il n'est pas méchant* » et « *il ne lui manque que la parole* » (l. 11, 14). Dans la langue courante, elles humanisent l'animal. Ici, tout au contraire, **elles animalisent l'homme** puisque ces propos sont tenus par la dame dont la petite fille caresse la main du maître et ... par le chien lui-même ! Le présupposé de cet usage ironique de la langue, c'est qu'aux yeux de tous... le maître est manifestement un animal. Quelques expressions suggèrent, à l'inverse, **l'accès du chien au rang d'humain** : « *se prendre pour quelqu'un* » (l. 3), « *ne pas être dans son assiette* » (l. 23), « *rater une occasion de se taire* » (l. 12), « *être le maître* » (l. 45). Par son sujet, **le texte active simultanément le sens propre et figuré de chacune de ces expressions**. Ce procédé rhétorique se nomme une **syllepse**. La rencontre du mot « *chien* » et du mot « *puces* » révèle ainsi le sens originel de l'expression lié au parasite des fourrures animales. Lorsque le maître déclare qu'il n'est pas « *de très bon poil* », on ne pense pas seulement à son humeur mais au pelage de l'animal dont il prend, au fur et à mesure de son discours et de ses aveux, l'identité. On se rend compte de la dimension ludique du traitement du langage qui génère à lui tout seul cette confusion des identités. Raymond Devos, tel un poète, **revivifie le langage « ordinaire » qui retrouve ainsi toute sa fantaisie et son inventivité**.

5 **Il serait plus exact ici de parler des morales que de la morale**. Un enseignement explicite, celui formulé par le locuteur lui-même, et implicite, dégagé par les interlocuteurs, se distinguent. Tout d'abord, la première anecdote d'une part, la troisième, d'autre part, se concluent par une moralité. « *Les gens ne s'étonnent plus de rien* », (l.18,19) et « *les gens croient n'importe qui* » (l.51). Finalement, le maître se plaint moins de son chien que de l'attitude des autres humains. Il dénonce leur aveuglement et leur crédulité. Ce qui favorise, dans sa logique à lui, la prise de pouvoir du chien. Les interlocuteurs que nous sommes peuvent lire ces morales autrement. Le maître reproche dans la première morale une attitude qu'il remarque chez autrui mais pas chez lui-même. On attend toujours qu'il s'étonne d'avoir un chien doué de la parole. Moralité : « on voit la paille dans l'œil de son voisin mais pas la poutre dans le sien ». Nous qui écoutons ce monologue étrange, nous faisons également partie des gens « qui croient n'importe qui ! » en l'occurrence ici le maître qui raconte n'importe quoi. Moralité : il ne faut pas croire tout ce qu'on raconte et notamment tout ce qui est raconté là.

Avec un recul supplémentaire, cette histoire nous donne à réfléchir aussi sur le sens profond des mots, ainsi que sur le rapport entre les hommes et leurs animaux dans notre société moderne. Les expressions figées sont source de confusion et d'incongruité comiques, voire fantasmatiques, dès que l'on s'amuse à les utiliser dans un contexte hors norme. Elles sont ainsi soustraites à l'uniformité de leur valeur d'emploi usuelle qui provoque leur appauvrissement. Les mots peuvent alors retrouver le chemin de la polysémie et donc de la fantaisie et de la poésie. C'est une façon pour la langue de rester bien vivante.

L'autre enseignement que dispense cette histoire, c'est que l'homme, à force de s'entourer d'animaux de compagnie, finit par prendre l'animal pour une personne, ce qui pourrait entraîner comme conséquence fâcheuse qu'il se confonde lui-même avec l'animal !

Reste la question de savoir si ce texte peut être assimilé à une fable. En ce qu'elle propose un enseignement médiatisé par un récit « exemplaire » portant sur la nature humaine et les comportements en société, oui, nous venons de le voir. Mais dans son mode énonciatif comme dans ses choix stylistiques, non. Le fabuliste ne renvoie pas à sa propre personne tout au long de la fable en employant le « je » de première personne. D'autre part, nous avons affaire ici non pas à une narration mais à un discours direct qui traduit toute la gamme des émotions ressenties par l'énonciateur : stupéfaction, indignation, réprobation, admiration. Dans la fable, l'auteur exprime un point de vue mais pas ses réactions immédiates. Le choix de la prose et non du vers, s'il n'est pas obligatoire pour la fable, n'en souligne pas moins le détachement par rapport à ce modèle supposé. Et pour finir, dans la fable, la présence de l'animal est un procédé métaphorique renvoyant à la comédie humaine. Dans ce monologue, il y a coexistence des deux espèces humaine et animale, qui ne fraient pas dans la fable traditionnelle. Les procédés de la **métaphore** et de l'**allégorie** se chargent, en effet, de séparer dans la fiction les deux espèces pour mieux les associer sur un **plan symbolique**. Ici, nulle trace de ce travestissement : seulement l'aveu inquiétant et brut d'un mimétisme qui met en évidence l'aliénation ordinaire de l'être humain et de son animal de compagnie.

L'écriture d'invention au bac : la transposition l'imitation

Principes généraux

L'écriture d'invention complète l'étude littéraire car elle nécessite une bonne compréhension des textes lus : en effet, cet exercice se pratique toujours à **partir d'un texte**. Elle fait appel à vos facultés d'invention et d'imagination et conduit à un travail approfondi sur la langue.

Il s'agit surtout des écritures suivantes :

- écriture de descriptions ;
- écriture de textes argumentatifs ;
- écriture narrative ;
- initiation à la réflexion sur le dialogue.

On distingue, en gros, quatre types d'exercices. On peut vous demander :

1. de **transposer**
2. de **transformer**
3. de **reprendre**
4. d'**imiter**.

→ Ici dans l'optique des réécritures, nous vous proposons de vous entraîner à la transposition et à l'imitation.

① La transposition

L'exercice qui consiste à **transposer** revêt diverses formes.

On peut vous demander de changer :

- le cadre temporel, par exemple en passant du XIX^e au XXI^e siècle
- le mode de narration, par exemple en faisant varier le point de vue (en faisant raconter la scène par un autre personnage)
- le genre ou le registre. On peut vous demander de transformer un dialogue romanesque en dialogue théâtral (transposition de genre) ou un récit tragique en récit comique (transposition de registre).

Ainsi, on aurait pu vous demander de transposer *Le Trou* à l'époque actuelle, en supposant que Renard et Flamèche se sont disputé une place de parking ; ou bien, on aurait pu imaginer un changement de narrateur, par exemple Mélie racontant l'affaire à sa sœur.

Voyons un exemple de la troisième sorte de transposition. Le texte de départ est une comédie de Marivaux de 1725, *L'Île des esclaves*.



L'Île des esclaves

Acteurs

IPHICRATE, ARLEQUIN, EUPHROSINE, CLÉANTHIS, TRIVELIN, DES HABITANTS DE L'ÎLE.

La scène est dans l'île des Esclaves.

*Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté,
et de l'autre quelques arbres et des maisons.*

Scène 1

IPHICRATE s'avance tristement sur le théâtre avec ARLEQUIN.

IPHICRATE, *après avoir soupiré* – ARLEQUIN !

ARLEQUIN, *avec une bouteille de vin qu'il a à sa ceinture* – Mon patron !

IPHICRATE – Que deviendrons-nous dans cette île ?

ARLEQUIN – Nous deviendrons maigres, étiques, et puis morts de faim ; voilà mon sentiment et notre histoire.

IPHICRATE – Nous sommes seuls échappés du naufrage ; tous nos amis ont péri, et j'envie maintenant leur sort.

ARLEQUIN – Hélas ! ils sont noyés dans la mer, et nous avons la même commodité.

IPHICRATE – Dis-moi ; quand notre vaisseau s'est brisé contre le rocher, quelques-uns des nôtres ont eu le temps de se jeter dans la chaloupe ; il est vrai que les vagues l'ont enveloppée : je ne sais ce qu'elle est devenue ; mais peut-être auront-ils eu le bonheur d'aborder en quelque endroit de l'île et je suis d'avis que nous les cherchions.

ARLEQUIN – Cherchons, il n'y a point de mal à cela ; mais reposons-nous auparavant pour boire un petit coup d'eau-de-vie. J'ai sauvé ma pauvre bouteille, la voilà ; j'en boirai les deux tiers, comme de raison, et puis je vous donnerai le reste.

IPHICRATE – Eh ! ne perdons point de temps ; suis-moi : ne négligeons rien pour nous tirer d'ici. Si je ne me sauve, je suis perdu ; je ne reverrai jamais Athènes, car nous sommes dans l'île des Esclaves.

ARLEQUIN – Oh ! oh ! qu'est-ce que c'est que cette race-là ?

IPHICRATE – Ce sont des esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres, et qui depuis cent ans sont venus s'établir dans une île, et je crois que c'est ici : tiens, voici sans doute quelques-unes de leurs cases ; et leur coutume, mon cher ARLEQUIN, est de tuer tous les maîtres qu'ils rencontrent, ou de les jeter dans l'esclavage.

ARLEQUIN – Eh ! chaque pays a sa coutume, ils tuent les maîtres, à la bonne heure ; je l'ai entendu dire aussi ; mais on dit qu'ils ne font rien aux esclaves comme moi.

IPHICRATE – Cela est vrai.

ARLEQUIN – Eh ! encore vit-on.

IPHICRATE – Mais je suis en danger de perdre la liberté et peut-être la vie : ARLEQUIN, cela ne suffit-il pas pour me plaindre ?

ARLEQUIN, *prenant sa bouteille pour boire* – Ah ! je vous plains de tout mon cœur, cela est juste.

IPHICRATE – Suis-moi donc.

ARLEQUIN, *siffle* – Hu ! hu ! hu !

IPHICRATE – Comment donc ! que veux-tu dire ?

ARLEQUIN, *distrain, chante* – Tala ta lara.

IPHICRATE – Parle donc ; as-tu perdu l'esprit ? à quoi penses-tu ?

ARLEQUIN, *riant* – Ah ! ah ! ah ! Monsieur Iphicrate, la drôle d'aventure ! je vous plains, par ma foi ; mais je ne saurais m'empêcher d'en rire.

IPHICRATE, *à part les premiers mots* – Le coquin abuse de ma situation : j'ai mal fait de lui dire où nous sommes. ARLEQUIN, ta gaieté ne vient pas à propos ; marchons de ce côté.

ARLEQUIN – J'ai les jambes si engourdies !...

IPHICRATE – Avançons, je t'en prie.

ARLEQUIN – Je t'en prie, je t'en prie ; comme vous êtes civil et poli ; c'est l'air du pays qui fait cela.

IPHICRATE – Allons, hâtons-nous, faisons seulement une demi-lieue sur la côte pour chercher notre chaloupe, que nous trouverons peut-être avec une partie de nos gens, et, en ce cas-là, nous nous rembarquerons avec eux.

ARLEQUIN, *en badinant* – Badin ! comme vous tournez cela ! (*Il chante*)

L'embarquement est divin
Quand on vogue, vogue, vogue.
L'embarquement est divin,
Quand on vogue avec Catin.

IPHICRATE, *retenant sa colère* – Mais je ne te comprends point, mon cher ARLEQUIN.

ARLEQUIN – Mon cher patron, vos compliments me charment, vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là ; et le gourdin est dans la chaloupe.

IPHICRATE – Eh ! ne sais-tu pas que je t'aime ?

ARLEQUIN – Oui ; mais les marques de votre amitié tombent toujours sur mes épaules, et cela est mal placé. Ainsi, tenez, pour ce qui est de nos gens, que le ciel les bénisse ! s'ils sont morts, en voilà pour longtemps, s'ils sont en vie, cela se passera, et je m'en goberge.

IPHICRATE, *un peu ému* – Mais j'ai besoin d'eux, moi.

ARLEQUIN, *indifféremment* – Oh ! cela se peut bien, chacun a ses affaires : que je ne vous dérange pas !

IPHICRATE – Esclave insolent !

ARLEQUIN, *riant* – Ah ! ah ! vous parlez la langue d'Athènes ; mauvais jargon que je n'entends plus.

IPHICRATE – Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave ?

ARLEQUIN, *se reculant d'un air sérieux* – Je l'ai été, je le confesse à ta honte ; mais va, je te le pardonne, les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athènes, j'étais ton esclave ; tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort. Eh bien ! Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi ; on va te faire esclave à ton tour ; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là ; tu m'en diras ton sentiment, je t'attends là. Quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable ; tu sauras mieux ce qu'il est permis de faire souffrir aux autres. Tout en irait mieux dans le monde, si ceux qui te ressemblent recevaient la même leçon que toi. Adieu, mon ami ; je vais trouver mes camarades et tes maîtres.

Il s'éloigne.

IPHICRATE, *au désespoir, courant après lui l'épée à la main* – Juste ciel ! peut-on être plus malheureux et plus outragé que je le suis ? Misérable ! tu ne mérites pas de vivre.

ARLEQUIN – Doucement ; tes forces sont bien diminuées, car je ne t'obéis plus, prends-y garde.

Soit l'énoncé suivant :

Sujet : *Vous transposerez cette scène d'exposition de théâtre en incipit' de nouvelle. Le narrateur sera anonyme et vous conserverez le registre comique.*

Regardons d'abord le texte de départ !

De quoi s'agit-il ? D'une scène d'exposition qui est aussi une scène de rébellion, dans le registre comique.

De qui s'agit-il ? D'un maître, IPHICRATE et d'un esclave, ARLEQUIN.

Où a lieu l'action ? Sur l'île des esclaves, une île où depuis cent ans sont venus s'établir des esclaves révoltés contre leurs maîtres. Leur coutume est de tuer les maîtres qui abordent chez eux ou de les réduire en esclavage.

Quand a lieu l'action ? Dans l'Antiquité grecque (allusion à Athènes).

Dans notre extrait, quels sont les éléments caractéristiques du genre théâtral qui vont poser des problèmes de transposition ? Les didascalies et le dialogue théâtral.

Les **didascalies** correspondent à ce que voit le spectateur et à ce que lit le lecteur de la pièce.

On remarque d'abord que deux personnages sur les cinq nommés sont présents en scène. Chacun nomme l'autre, comme il est de tradition dans la scène d'exposition. IPHICRATE appelle son esclave :

« *Arlequin* », celui-ci répond : « *Mon patron !* » et plus loin : « *Monsieur Iphicrate* ».

1 - Incipit : le début.

Le décor est indiqué d'une façon particulièrement précise pour l'époque : « *une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons* ». Il a un caractère assez sauvage et, simultanément c'est une sorte de piège pour IPHICRATE (« *d'un côté... de l'autre* »).

Certaines didascalies donnent aux personnages des attributs, une « *épée* », une « *bouteille* ». Un aparté traduit les pensées d'IPHICRATE : « *Iphicrate, à part les premiers mots. – Le coquin abuse de ma situation ; j'ai mal fait de lui dire où nous sommes* ». D'autres didascalies notent les gestes ou attitudes : IPHICRATE soupire, court après ARLEQUIN l'épée à la main ; ARLEQUIN boit, siffle, chante, rit, s'en va. Enfin, Marivaux précise sur quel ton la réplique doit être dite : « *distrain* », « *en badinant* », « *retenant sa colère* », « *un peu ému* », « *indifféremment* », « *d'un air sérieux* », « *au désespoir* ». Tout ceci correspond à des notations psychologiques.

Le **dialogue théâtral** pose d'autres problèmes.

D'abord le discours est toujours direct ; le nom des personnages figure en tête des répliques seulement pour la commodité de la lecture. Ensuite, la liaison, d'une réplique à l'autre, se fait souvent sur la reprise d'un mot, par exemple :

« IPHICRATE.– Que **deviendrons-nous** dans cette île ?

ARLEQUIN.– Nous **deviendrons** maigres [...] ».

Ou bien :

« IPHICRATE.– [...] je suis d'avis que nous les **cherchions**.

ARLEQUIN.– **Cherchons** [...] ».

Ou encore :

« IPHICRATE.– [...] Arlequin, cela ne suffit-il pas pour me **plaindre** ?

ARLEQUIN, *prenant sa bouteille pour boire* – Ah ! je vous **plains** de tout mon cœur [...] ».

Parfois, le dramaturge a recours à un anaphorique² :

« IPHICRATE.– [...] n'es-tu plus mon esclave ?

ARLEQUIN, se reculant d'un air sérieux.– Je l'ai été [...] ».

Les exemples pourraient être multipliés ; le dialogue théâtral, remarquons-le, est très loin de la réalité.

Cette scène présente aussi une spécificité : c'est une **scène d'exposition** : la situation est précisée rapidement, avec quelques retours en arrière et l'action s'engage.

→ Dans une narration, les personnages ne vont pas se présenter eux-mêmes. Ils seront présentés par le narrateur anonyme, décrits, ainsi que le décor. Leurs actions seront narrées et il faudra, d'une manière ou d'une autre, traduire leurs pensées, leurs sentiments.

Pour ce qui est du dialogue, il ne sera pas intégralement repris mais quelques répliques percutantes peuvent être conservées. On alternera discours direct, indirect, voire indirect libre.

Enfin, plutôt que de faire des retours en arrière, il vaut peut-être mieux, dans une narration, conserver la chronologie des événements. Néanmoins, ce n'est pas une obligation.

Avant que je vous fournisse un corrigé-type, procédons à une révision rapide sur le discours.

Discours	Comment est annoncé le discours ?	Les paroles sont-elles modifiées ?	Quelles sont les éventuelles modifications ?
Direct	Par les guillemets ou les tirets;	Non	
Indirect	Par un verbe comme « il dit que », « il demande si », etc.	Oui	Temps de verbes, personnes, compléments et adverbes de temps.
Indirect Libre	Il n'y a aucune annonce habituellement.	Oui	

2 - Anaphorique : en linguistique, c'est un terme de reprise, la plupart du temps un pronom.

Tentons maintenant une transposition du texte de Marivaux en nous remémorant quelques contraintes propres au genre de la nouvelle.

Dans l'incipit est indiqué sommairement le passé des personnages ; ou des portraits rapides peuvent y être insérés³.

L'action commence rapidement.

Il y a des dialogues au discours direct, mais leur nombre est limité. La narration domine.

► *Exemple de transposition possible*

Aux temps lointains où Athènes dominait la Grèce, la colère de Poséidon⁴ rejeta un navire sur le rivage inhospitalier d'une île mal connue. Les vagues déchaînées fracassèrent le vaisseau sur les rochers aigus ; certains passagers tentèrent de se sauver en sautant dans une frêle embarcation de secours mais ils furent enveloppés par les flots⁵. Deux hommes, s'accrochant à un mat⁶, parvinrent à gagner la rive, un jeune aristocrate athénien, Iphicrate, et son esclave Arlequin.

Chacun avait conservé un objet cher : le premier son épée, le second un flacon de vin. Le lieu où ils abordèrent semblait fort dangereux avec d'un côté la mer hostile et, de l'autre, les habitations proches d'indigènes aux intentions indéterminées.

Iphicrate était fort inquiet car il savait où il se trouvait : dans l'île des Esclaves, une île colonisée depuis plus de cent ans par des esclaves révoltés et dont la coutume était de tuer les maîtres ou de les réduire en esclavage. Complètement désorienté, il crut bon de confier ses craintes à Arlequin. Celui-ci, d'abord étonné, prit bien vite son parti :

– Eh ! chaque pays a sa coutume, répondit-il. Ils tuent les maîtres à la bonne heure, je l'ai entendu dire aussi ; mais on dit qu'ils ne font rien aux esclaves comme moi⁷.

Iphicrate tentant de l'apitoyer, Arlequin déboucha son flacon en s'exclamant : « Ah ! je vous plains de tout mon cœur, cela est juste⁷ ». Iphicrate lui ordonna alors de le suivre afin de chercher d'autres survivants éventuels mais, ô surprise, Arlequin n'obtempéra pas ! Il se mit à siffler, à chanter et à rire. Iphicrate comprit, mais un peu tard, qu'il avait commis une faute de tactique. Quittant le ton impérieux :

– Avançons, je t'en prie, dit-il.

– Je t'en prie, je t'en prie ; comme vous êtes civil et poli, c'est l'air du pays qui fait cela⁷.

Et Arlequin, plein de gaieté, de se mettre à nouveau à chanter. Iphicrate, dominant sa colère, poursuivit :

– Mais je ne te comprends point, mon cher Arlequin.

– Mon cher patron, répliqua ce dernier, vos compliments me charment, vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-là ; et le gourdin est dans la chaloupe⁷.

Aussi Arlequin n'était-il pas pressé de revoir des survivants, malgré les tentatives d'Iphicrate pour l'apitoyer ou le dominer. Cessant de plaisanter, il dit son fait à son ancien maître : dans le pays d'Athènes, il était son esclave, Iphicrate le traitait comme un pauvre animal et disait que cela était juste, parce qu'il était le plus fort⁸. Arlequin ajouta qu'Iphicrate allait trouver là plus fort que lui, qu'on allait le faire esclave à son tour, qu'on lui dirait aussi que cela était juste⁹. Arlequin était curieux de voir ce que son ancien maître penserait ; d'ailleurs, si tous les maîtres recevaient la même leçon, les choses en iraient mieux pour tout un chacun⁸.

Arlequin voulut alors s'en aller. Mais Iphicrate, désespéré à l'idée de rester seul dans ce milieu hostile, et offensé par les propos de son esclave, tira du fourreau l'épée qu'il avait au côté et courut après lui. Arlequin n'en fut guère troublé, et fit remarquer à Iphicrate que, livré à lui-même, il ne savait ni ne pouvait faire grand-chose⁹ !

Bien sûr, il y a des choix subjectifs et il n'y aura pas deux devoirs identiques.

3 - Le principe est le même dans le roman, mais celui-ci est très détaillé.

4 - C'est une note de couleur locale. Poséidon est le dieu grec de la mer.

5 - Il ne faut pas modifier les données du texte.

6 - Rien n'est indiqué à ce propos dans le texte : on peut donc inventer.

7 - Discours direct

8 - Discours indirect libre

9 - Discours indirect

} Il faut un peu de variété !

2 L'imitation

On peut vous demander d'**imiter** un style, une écriture (« à la manière de ») par exemple de décrire un objet, un paysage, un portrait en liaison avec l'étude d'un roman...

Lisons un extrait d'un roman réaliste, un **roman de Balzac**, *Eugénie Grandet* (1833). À l'intérieur de « La Comédie Humaine » (titre que Balzac donne à l'ensemble de son œuvre), ce roman est classé dans les « études de mœurs » et plus particulièrement dans les « scènes de la vie en province ».

Ce passage est tiré du chapitre premier intitulé : « Physionomies bourgeoises ». Après avoir décrit une rue pittoresque de Saumur et le mode de vie de ses habitants, l'auteur présente le père Grandet (le père de l'héroïne, Eugénie), sa carrière, ses habitudes, son portrait physique et moral. Le père Grandet, ancien maire de Saumur, parti de rien (il était tonnelier) est devenu fort riche ; il est d'une avarice sordide. Puis l'auteur présente la maison de Grandet en commençant par l'entrée. Vient ensuite la pièce principale.



Au rez-de-chaussée de la maison, la pièce la plus considérable était une salle dont l'entrée se trouvait sous la voûte de la porte cochère. Peu de personnes connaissent l'importance d'une salle dans les petites villes de l'Anjou, de la Touraine et du Berry. La salle est à la fois l'antichambre, le salon, le cabinet, le boudoir, la salle à manger ; elle est le théâtre de la vie domestique, le foyer commun ; là, le coiffeur du quartier venait couper deux fois l'an les cheveux de M. Grandet ; là entraient les fermiers, le curé, le sous-préfet, le garçon meunier. Cette pièce, dont les deux croisées donnaient sur la rue, était planchée ; des panneaux gris, à moulures antiques, la boisaient de haut en bas ; son plafond se composait de poutres apparentes également peintes en gris, dont les entre-deux étaient remplis de blanc en bourre¹⁰ qui avait jauni. Un vieux cartel de cuivre incrusté d'arabesques en écaille ornait le manteau de la cheminée en pierre blanche, mal sculpté, sur lequel était une glace verdâtre dont les côtés, coupés en biseau pour en montrer l'épaisseur, reflétaient un filet de lumière le long d'un trumeau¹¹ gothique en acier damasquiné. Les deux girandoles¹² de cuivre doré qui décoraient chacun des coins de la cheminée étaient à deux fins ; en enlevant les roses qui leur servaient de bobèches, et dont la maîtresse-branche s'adaptait au piédestal de marbre bleuâtre agencé de vieux cuivre, ce piédestal formait un chandelier pour les petites jours¹³. Les sièges de forme antique étaient garnis en tapisseries représentant les fables de La Fontaine ; mais il fallait le savoir pour en reconnaître les sujets, tant les couleurs passées et les figures criblées de reprises se voyaient difficilement. Aux quatre angles de cette salle se trouvaient des encoignures, espèces de buffets terminés par de crasseuses étagères. Une vieille table à jouer en marqueterie, dont le dessus faisait échiquier, était placée dans le tableau¹⁴ qui séparait les deux fenêtres. Au-dessus de cette table, il y avait un baromètre ovale, à bordure noire, enjolivé par des rubans de bois doré, où les mouches avaient si licencieusement folâtré que la dorure en était un problème. Sur la paroi opposée à la cheminée, deux portraits au pastel étaient censés représenter l'aïeul de madame Grandet, le vieux monsieur de la Bertellière, en lieutenant des gardes françaises¹⁵, et défunt¹⁶ madame Gentillet en bergère. Aux deux fenêtres étaient drapés des rideaux en gros¹⁷ de Tours rouge, relevés par des cordons de soie à glands d'église. Cette luxueuse décoration, si peu en harmonie avec les habitudes de Grandet, avait été comprise dans l'achat de la maison, ainsi que le trumeau, le cartel, le meuble¹⁸ en tapisserie et les encoignures en bois de rose. Dans la croisée la plus rapprochée de la porte, se trouvait une chaise de paille dont les pieds étaient montés sur des patins, afin d'élever madame Grandet à une hauteur qui lui permit de voir les passants. Une travailleuse¹⁹ en bois de merisier déteint remplissait l'embrasure, et le petit fauteuil d'Eugénie Grandet était placé tout auprès.

Supposons le libellé suivant.



Sujet :

À la manière de Balzac, vous décrivez une pièce caractéristique d'une maison. Vous resterez dans le genre romanesque.

Dans l'écriture d'invention, un travail préparatoire d'analyse du texte-support est toujours nécessaire. Quand on vous demande d'écrire « à la manière de », ce travail doit être encore plus approfondi que dans les autres cas.

10 - Bourre : mortier composé de chaux et de bourre (déchets de paille ou de laine), moins coûteux que la chaux.

11 - Trumeau : portion d'un mur entre deux fenêtres et, par extension, la glace qui l'occupe.

12 - Girandole : chandelier à plusieurs branches.

13 - Les jours ordinaires, où l'on ne reçoit pas.

14 - Tableau : pan de mur.

15 - Corps d'infanterie d'élite.

16 - Défunte (langue judiciaire du XIXe siècle).

17 - Gros : étoffe de soie à gros grain.

18 - Meuble : ameublement.

19 - Table à ouvrage.

Le travail préalable effectué, nous pourrions tenter une description à la manière de Balzac. Comment procédait-il lui-même ? Beaucoup ont cru qu'il dépeignait vraiment une maison de Saumur (on y faisait même visiter la maison de la rue du Fort comme la maison de Grandet), mais ce n'est pas le cas : il **transpose** des éléments empruntés à des souvenirs familiaux. Il décrit des choses qu'il a vues à Saché, en Touraine, à Noyers, en Indre-et-Loire ; il les dispose à sa guise dans le cadre romanesque.

On peut procéder comme lui, décrire des objets réels (c'est plus prudent dans un roman réaliste), en les déplaçant, en les disposant à sa guise. N'oublions pas que les lieux doivent suggérer quelque peu le caractère de l'occupant.

► *Exemple de réponse possible*

Au premier étage, à droite, se trouvait une pièce que M. Serre appelait son bureau. C'était là qu'il recevait les visiteurs non familiaux, les collègues de travail, les clients. Une porte basse de style Louis XIII s'ouvrait sur une pièce pourvue de quatre grandes fenêtres, deux donnant sur la rue et deux sur un jardin privé ; elle était planchée à larges lattes de chêne, garnies de clous en fer forgé. Sur la droite, des panneaux de noyer blond d'Amérique, de style Louis XV épuré et rustique, revêtaient le mur. Le milieu de ces panneaux était occupé par une cheminée moulurée et sculptée, dont le foyer était orné d'une plaque de fonte aux armes des ducs de Noailles et de chenets anciens, sur le côté était replié un pare-feu quelque peu rouillé. Sur le manteau de la cheminée étaient disposées quatre lampes : une lanterne sourde en fer et trois lampes à huile en porcelaine d'époque Empire et Restauration, une boîte à dorer les pilules et un nucléus en silex rappelant une tête de hibou complétaient la décoration. Au-dessus se dressaient superbement deux flambeaux Louis XVI, dorés à l'or fin, et plus haut encore était suspendu à l'envers un récipient de cuivre martelé, assez petit, mais qui présentait l'avantage de cacher un trou de tuyau de poêle, méfait imputable à un occupant antérieur. Des deux côtés de la cheminée, les panneaux s'ouvraient, formant deux gigantesques armoires avec un tiroir dans la partie inférieure. Les traverses chantournées étaient à décor mouluré en ronde-bosse. Trois chaises paillées, de styles divers, accompagnaient un siège bas recouvert d'un velours vénitien doré représentant des fleurs luxuriantes ; un banc rustique longeait la table centrale, rectangulaire, en assez mauvais état, couverte de livres et de papiers. Les embrases étaient employées différemment ; la première était garnie d'une glace immense et piquée, dans un cadre de plâtre doré ; dessous, un ordinateur surmontait une petite table carrée, assez sale. Dans la seconde régnait une commode imposante en bois exotique, aux ferrures en bronze, et au dessus de marbre. Sur celui-ci, un vilain nécessaire de toilette du début du siècle, un cercle d'alignement de géomètre en bronze et un compotier en porcelaine de Limoges figurant des angelots dansant sous des rubans dorés et des guirlandes bleues, luttaient pour ne pas disparaître derrière des piles de revues. Dans une encoignure une caisse d'horloge en gaine, en noyer cannelé, de style Louis XVI, attendait, vide, un éventuel mécanisme. Sur le mur opposé à l'ordinateur, tendu d'un tissu bleu ciel, des croix étaient accrochées, simples ou tarabiscotées, grandes et petites, encadrées par deux lanternes de calèche. Le plafond se composait de poutres apparentes dont les entre-deux étaient recouverts d'une tapisserie un peu passée à dominante bleue ; y était accrochée une énorme suspension en cuivre, de style Napoléon III à décor de sphinges, rehaussée d'une opaline verte. Serre avait pour habitude de placer dans son bureau, bien en vue, ses achats chez les brocanteurs ou antiquaires. Puis, au bout de quelques mois, repu par leur vue, il leur trouvait une place plus appropriée dans la maison. Mme Serre, dépourvue d'intérêt pour les arts décoratifs, le laissait faire²⁰.

20 - On peut terminer, un peu comme Balzac, par les occupations des personnages.

Fiche pour la lecture cursive

Lecture cursive : *Exercices de style*, Raymond Queneau

Cette immersion dans l'univers bigarré des réécritures de la fable vous a permis de comprendre un peu mieux le travail de recyclage perpétuel des formes, des thèmes, des tonalités, des références culturelles de toutes natures (œuvres littéraires, proverbes, expressions toutes faites, citations, personnages emblématiques, contexte historique...).

Pour prolonger cette approche, nous vous proposons de parcourir le texte le plus connu, avec *Zazie dans le métro*, d'un maître de la réécriture sous toutes ses formes : *Exercices de style* de Raymond Queneau.

Le contexte de création

Paru en 1947, cette délirante fantaisie littéraire n'a pas pris une ride. Elle continue de dérouter des générations d'élèves bousculés dans l'idée qu'il se font de la littérature, activité mystérieuse, souvent difficile d'accès, née des efforts conjugués du génie de l'écrivain et de sa Muse inspiratrice (pensons au texte de Corbière...), enfin, bref, quelque chose finalement d'assez inabordable et rébarbatif et donc, pour toutes ces raisons, devant inspirer l'admiration et le respect. Or justement, Raymond Queneau s'est appliqué tout au long de son travail d'écrivain-essayiste-poète-encyclopédiste-inventeur à casser ce mythe de la littérature placée sur le piédestal du sacré. À ce titre, *Exercices de style* est un véritable laboratoire d'écriture : une même histoire, banale et tordue à souhait, est déclinée... 99 fois (ce chiffre n'est d'ailleurs pas choisi au hasard car Queneau adorait les mathématiques).

Le propos de l'auteur

De quoi s'agit-il ? Le narrateur est témoin d'un incident dans un autobus nommé le S : un jeune type portant un chapeau se dispute avec son voisin debout comme lui. Plus tard, le narrateur rencontre ce même individu. Il discute avec un ami lui conseillant... de rajouter un bouton à son pardessus !

Comment une histoire aussi inintéressante peut-elle faire l'objet de tant de versions différentes ? C'est là tout l'enjeu d'un texte que vous ne lirez pas comme on dévore un roman mais que vous dégusterez à petites doses en appréciant sa virtuosité technique sans prétention.

Comme vous l'avez constaté dans les exercices précédents, la littérature est d'abord une activité de recyclage, tant il est vrai que l'inspiration ne visite jamais personne sauf les travailleurs les plus acharnés qui dépassent alors leur modèle pour produire une œuvre personnelle, appelée un jour, à devenir elle-même un nouveau modèle.

Comment lire *Exercices de style*

Pour aborder *Exercices de style*, lisez le premier texte : « *Notations* », puis reportez-vous à la table des matières. Contemplez sans faiblir cette liste vertigineuse de titres dont le but n'est pas de vous décourager mais de vous prouver une chose importante : comme le soulignait La Bruyère, depuis sept mille ans que les hommes écrivent, tout a été écrit « *et l'on vient trop tard* ». Et c'était au XVII^e siècle ! C'est pourquoi l'intérêt véritable de la littérature n'est pas ce qu'elle dit mais *comment* elle le dit. En réalité, les histoires qu'elle raconte n'ont pas de réelle importance. Ce qui compte, c'est...le style, justement ! C'est lui seul qui crée l'impression de lire une histoire à chaque fois différente alors même que l'on sait pertinemment qu'il s'agit strictement de la même.

Le vrai pouvoir de l'écrivain, c'est donc de faire du nouveau avec de l'ancien et d'échapper à la banalité grâce à l'ingéniosité, à la beauté, à la force d'une écriture pleine d'inventivité et de lucidité. C'est pourquoi le mot « *exercice* » renvoie à l'idée de gamme. Les personnes qui écrivent assouplissent, corrigent,

inventent, explorent, souvent quotidiennement, les mots de leur langue. Jusqu'à ce qu'ils trouvent une façon d'écrire qui n'appartient qu'à eux.

L'ambition d'*Exercices de style* ne va pas jusque-là puisque, précisément, l'auteur ne choisit pas une écriture : il les essaie toutes. Le lecteur peut ainsi mesurer la richesse des moyens stylistiques dont un écrivain dispose et aussi, à quel point la sacro-sainte littérature est d'abord une affaire de procédés.

Les 99 chapitres recensent quelques-uns, des plus ouvertement farfelus (« Définitionnel », « *Poor lay zanglay* », « *Gastronomique* ») au plus faussement sérieux (« *Lettre officielle* », « *Analyse logique* », « *Permutations par groupes croissants de lettres* »).

Tous ces textes donnent à lire un processus de production littéraire inépuisable fondé sur les changements de tonalités et une richesse lexicale étourdissante.

→ À partir de la table des matières, parcourez ces micro-textes et amusez-vous à repérer la relation qui les unit à leur titre.

→ À l'aide d'un bon dictionnaire (celui de *linguistique et des sciences du langage* édité par Larousse semble tout à fait indiqué avec bien sûr l'iusable *Robert* des noms communs pour le vocabulaire usuel) cherchez la signification des mots-titres.

Par exemple, découvrez que :

- une **prosthèse** est « l'adjonction, à l'initiale d'un mot, d'un élément (lettre, syllabe) non étymologique, sans modification sémantique » (*Robert*),

- que le **polyptote** est, en rhétorique « une figure consistant à employer dans une phrase plusieurs formes grammaticales (nombre, cas, temps, ...) du même mot » (*dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse),

- ou encore que le **lipogramme** « est un texte, plus ou moins long, dans lequel l'auteur n'utilise pas une ou plusieurs lettres de l'alphabet ». La définition est celle que donne le *Dictionnaire de rhétorique et de poésie* du livre de poche (coll. « Encyclopédie d'aujourd'hui »).

Certaines définitions échappent en effet aux dictionnaires que je vous ai signalés. Queneau n'est pas pour rien le créateur de l'**Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO)** qui recense, en compagnie d'autres écrivains, comme Georges Pérec par exemple, toutes sortes de formes littéraires à contraintes, mathématiques entre autres, qui portent des noms plus compliqués les uns que les autres, difficiles à trouver parfois dans un unique dictionnaire !

La lecture des textes, dans certains cas, vous aidera à trouver le sens du titre : ce qui compte, c'est de parcourir ce livre en tous sens et de vous amuser des trouvailles de son auteur qui cherche à la fois à vous dérouter et à vous dérider. Car *Exercices de style* est une œuvre drôle, résolument ludique, qui fait participer son lecteur à une fête iconoclaste des mots et de l'écriture, ne serait-ce que par le questionnement et l'étonnement qu'elle suscite. La **parodie** est ici omniprésente, l'**intertextualité** permanente et l'aspect volontairement grotesque et mécanique de cette suite d'**imitations à contraintes** (celle annoncées par les titres) désacralise totalement l'activité littéraire tout en cultivant un mode de lecture complice et actif.

