

Éléments pour l'évaluation

Commentaire

Recommandations générales

Ce document présente une lecture littéraire du texte proposé. Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire. Mais un candidat de 1^{ère} devrait être en mesure d'aborder et de développer quelques-uns de ces éléments, à sa manière et à son niveau. S'il proposait d'autres pistes d'interprétation, s'il adoptait un angle de lecture que ce document ne présente pas, il conviendrait bien entendu de les examiner dans un esprit d'ouverture et en toute bienveillance.

L'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant, d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (un devoir organisé autour d'un projet de lecture pertinent, rédigé dans une langue correcte ; une démarche interprétative personnelle étayée par des analyses précises) et, d'autre part, les éléments qui pourraient valoriser le travail du candidat (la finesse et la pertinence des analyses et des interprétations ; un devoir qui mènerait progressivement à une démonstration aboutie).

Vous commenterez le texte suivant : Louis ARAGON, « Elsa au miroir ».

Pour *Les yeux d'Elsa* (1942), Aragon donne une préface essentielle, où il déclare que « L'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses ». Mais il ajoute que « L'histoire d'une poésie est celle de sa technique », et confie son désir de s'inscrire dans « la longue histoire du vers français, non pas comme une leçon qui se répète, bien apprise, non pas comme une science nécessaire à quelque baccalauréat, mais comme le sanglot organique et profond de la France, comme ce parler de toute la terre et de toute l'histoire, dont chaque poète français est l'héritier, l'interprète trop souvent ignorant de ce qu'il fait ». Il entre donc dans une chaîne, une tradition : « Car j'imité. »

Rédigée à Nice en février 1942, cette préface emprunte son titre à Virgile, *Arma virumque cano* (je chante les armes et l'homme), avec le commentaire suivant : « Je chante l'homme et ses armes... et en ce sens oui, je chante et je suis prêt à reprendre pour notre temps et mon pays ce programme par quoi débute l'épopée romaine, et je n'ai forgé mon langage pour rien d'autre, de longue date, pour rien d'autre préparé cet instrument chantant... »

C'est dans ce contexte que notre poème fut composé fin 1943, et publié en 1944.

Foncièrement ouvert, ce poème pourra stimuler la réflexion et l'interprétation des candidats. Ils pourront repérer des thématiques (le regard du poète, peut-être amoureux, sur une femme à sa toilette ; la chevelure et ses fonctions symboliques ; un contexte de guerre, celui de l'Occupation) qui entretiennent des relations de proximité, qui se mêlent parfois. Certaines copies chercheront même à *démêler* ces fils, à étudier

peut-être cette forme de *tressage*, ce qui permettrait de comprendre plus profondément le geste inaugural, et finalement constant, du *peigne* dans les cheveux.

- **Des motifs, comme des fils :**

- **Une scène intime.**

Le poète observe et décrit d'abord une scène apparemment inspirée de la vie quotidienne : une femme est assise à son miroir et se coiffe, dans l'intimité d'une chambre. On retrouve ici un motif pictural qui peut rappeler certaines toiles de Renoir (*La Toilette : femme se peignant* ou *Jeune fille se peignant*) ou de Degas (*Femme à sa toilette*). Une impression de durée, portée par l'imparfait, est renforcée par le vers 2 (« Et pendant un long jour assise à son miroir »), répété au vers 6, qui d'ailleurs n'indique aucun geste encore. Ce temps, comme suspendu, pourrait être celui d'une contemplation amoureuse.

- **Un contexte sombre, et collectif.**

Toutefois, ce motif de la femme au miroir est d'emblée situé dans un cadre menaçant : « C'était au beau milieu de notre tragédie » (v.1) est répété au cœur du deuxième quintil (v. 8) puis aux vers 17 et 21. De plus, ce cadre semble excéder la simple évocation d'un couple : la femme au peigne n'étant jamais désignée à la 2^e personne, ni d'ailleurs jamais nommée (hors le titre), comme figée dans une attitude et presque désincarnée, réduite à sa chevelure et à ses mains, il est difficile d'envisager que la 1^{ère} personne du pluriel (« notre ») puisse l'inclure. En revanche, remarquant la récurrence du pronom « vous » à partir du vers 27, nous comprenons que le poète s'adresse en réalité, et s'agrége, au groupe de ses lecteurs.

- **La chevelure d'Elsa.**

La répétition du fragment octosyllabique « Elle peignait ses cheveux d'or » (aux vers 3, 7, 11) et ses variantes (« dorés » v.29 ; « cette moire » v.19) pourraient nous orienter vers une lecture bien établie du motif de la chevelure, symbole de féminité et d'érotisme, tel qu'on le connaît en particulier dans la poésie baudelairienne.

Mais ce n'est pas seulement une chevelure féminine que réfléchit le miroir : dès le vers 3, le contre-rejet (« Je croyais voir », signalé de façon spectaculaire par cette majuscule interne en l'absence de toute ponctuation) met l'accent sur le *principe d'interprétation* que le poète installe. Se superposent en effet, tout au long du poème, les « cheveux d'or » et l'« incendie » (vers 4, 14, 30), ou « les feux » (vers 19 et 20).

- **Le miroir, matrice poétique :**

- **Jeux de miroir.**

L'image du miroir, omniprésente, permet de créer dans le poème un jeu de reflets et d'échos qui met à distance la réalité décrite. On assiste ainsi

à une diffraction de la lumière qui circule à travers un jeu de va-et-vient entre le miroir et ce qu'il reflète, entre le monde immédiat et un monde plus lointain, entre la réalité et la méditation.

Il est important de noter que le troisième quintil est le théâtre d'une union ou plus exactement d'une concurrence du *miroir* et de la *mémoire*, associés dans l'une des deux seules rimes qui structurent le poème. Dès lors disparaîtra le premier au profit de la seconde, comme l'atteste le vers 23 : « Et pendant un long jour assise à sa mémoire ».

➤ **Une virtuosité poétique.**

De la même façon que l'image semble se diffracter, les sonorités elles aussi se reflètent dans le poème grâce à un jeu subtil sur la versification : s'il se limite à un système à deux rimes, comme on a vu, réglé par l'alternance féminine/masculine, Aragon multiplie les jeux d'échos de manière à créer un effet de chatoiement sonore. Prenons l'exemple (parmi d'autres) du vers 12, où *marty-risait* dialogue avec *pl-aisir*, formant une boucle (d'ailleurs reprise au vers 16) qui suggère un renouvellement volontaire de la réminiscence. Quant au motif de la harpe, quoiqu'imaginaire («[...] j'aurais dit / [...] / Qu'elle jouait un air de harpe », v.7-9), n'attire-t-il pas l'attention du lecteur sur l'importance première, en filigrane, de la musique ?

C'est bien un art de la *modulation* qui se déploie, déclinant reprises et variations, écarts et nuances, altérations et glissements. En plus d'ordonner ses cheveux, le geste d'Elsa se comprend comme le démêlage des fils, un débrouillage, un déchiffrement en somme.

• « Je chante l'homme et ses armes... »

➤ **La poésie comme refuge.**

Face aux réalités douloureuses, la poésie apparaît comme un refuge qui permet de mettre à distance les souffrances de la guerre : « Elle voyait *au loin* mourir dans son miroir » (v.24).

Contrairement à celui de la Lorelei légendaire, qui de son rocher sur le Rhin séduit les navigateurs par son chant, pour leur perte, le geste répétitif d'Elsa manifeste un pouvoir consolateur, apaisant : « Ses patientes mains », dès le vers 4, viennent « calmer un incendie ».

L'absence de ponctuation et les enjambements nombreux donnent à la poésie un rythme fluide. Et par un effet de ressac, par les échos qu'il crée, le poème se fait berceuse, chant protecteur, catharsis.

➤ **Le pouvoir de la poésie.**

La vertu *prophétique* du poète, loin de se dérober, est comme poussée à son comble, en particulier lorsque des distiques semblent sourdre le besoin d'une expression plus nette des cruautés. En vérité, elle se *contient*, s'offre en creux, comme cryptée, et nous lisons bien tous les mots qui ne sont pas écrits mais dits, *mots-dits* (« miroir maudit » v.18, « monde maudit » v.26). De même, auprès de lui, à son côté « au beau milieu de notre

tragédie » (v.21), nous entendons bel et bien la voix du poète au vers 22, dans ce « jeudi », *je-dis*, sa signature en somme. Et c'est ainsi initiés que nous pouvons entrer dans la connivence du vers 27 : « Et vous savez leurs noms sans que je les aie dits ».

De fait, la contemplation d'Elsa au miroir se mue en une vision, une *appropriation* du monde, sensible par exemple dans la modalisation au vers 3 (« Je croyais voir ») et au vers 7 (« et j'aurais dit »). Et cette scène en apparence intime devient un théâtre où le poète déchiffre, résout, épelle : le dernier miroir est finalement le poème lui-même où se reflète, lavée de sa violence, une image transfigurée du monde.

L'intertexte baudelairien affleure à nouveau dans « les flammes des longs soirs » (v.28), d'où surgit une beauté peut-être crépusculaire, et dans ces « fleurs sans fin de l'incendie » (v.14) qu'Elsa ranime. Est alors répété ce pouvoir démiurgique de la poésie perçue comme un souffle sacré, capable de rendre la vie, et qui rédime les hommes. Le poème s'achève sur ce « reflet d'incendie », image à la fois du feu destructeur de la guerre et de la flamme rédemptrice de la poésie.

Éléments de valorisation :

- Les candidats qui auront été attentifs à la forme versifiée du texte et auront cherché à analyser les effets poétiques.
- Les candidats qui auront perçu le changement de rythme et de tonalité entre les quintils et les distiques.
- Les candidats qui auront manifesté une connaissance de l'auteur et de son œuvre, et qui auront su l'exploiter dans leur lecture.

ÉLÉMENTS POUR L'ÉVALUATION

Dissertation

Recommandations générales

Ce document présente un développement organisé en réponse au sujet proposé. Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire. Mais un candidat de 1^{ère} devrait être en mesure d'aborder et de développer quelques-uns de ces éléments, à sa manière et à son niveau.

L'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant, d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé), et, d'autre part, les éléments qui pourraient valoriser le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition ces exemples précis ne peuvent être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]

Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle

Sujet A

Œuvre : Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*

Parcours : individu, morale et société.

Selon vous, Madame de Lafayette condamne-t-elle la passion amoureuse dans *La Princesse de Clèves* ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le roman de Madame de Lafayette, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Le sujet invite à se pencher sur l'expression du sentiment amoureux, thématique essentielle du roman de Madame de Lafayette, et en particulier sur sa qualification morale. Si les conceptions jansénistes de l'auteur sous-tendent ce questionnement, elles ne constituent en aucune manière un attendu dans une copie d'élève de première. Le sujet propose néanmoins de s'intéresser aux différentes formes que peut prendre la passion dans l'œuvre et sur les distances que l'auteur prend avec elle.

- **Le roman semble d'abord condamner la galanterie, sous les formes qu'elle prend à la cour, au sens où la galanterie n'a de l'amour que les apparences.**

- **Une « symphonie de l'amour¹ »**. Le roman met en scène un véritable monde de la galanterie ; tous les personnages sont amoureux ou courtisés. Le roi Henri II entretient une liaison avec la duchesse de Valentinois ; Catherine de Médicis aspire à trouver un chevalier servant en la personne du vidame de Chartres. La reine Dauphine est passionnément aimée du duc d'Anville et le duc de Nemours remporte maints succès auprès des dames. Les intrigues enchâssées rapportent les amours de Mme de Valentinois, de Mme de Tournon, d'Anne de Boulen, et du vidame de Chartres. En somme, l'intrigue principale du roman trouve presque exclusivement son ressort dans l'amour et la passion amoureuse.

- **Une condamnation des amours impures.** Mais ces amours sont diverses et la plupart des relations galantes entretenues par les personnages sont disqualifiées par leur impureté : Madame de Lafayette semble condamner toute expression d'un amour corrompu par d'autres sentiments comme l'ambition personnelle, par exemple, que ce soit dans un contexte officiel ou hors mariage. D'ailleurs, les mariages se réduisent souvent à des affaires d'État et des affaires de famille. Les trois mariages princiers racontés dans le roman sont marqués par l'échec, mais les relations hors mariage ne donnent pas une plus belle image de l'amour. L'exemple de Mme de Valentinois est significatif : elle incarne la galanterie dans le sens le plus péjoratif du terme puisque ses relations amoureuses servent avant tout son ambition personnelle. De même, les amours platoniques de Catherine de Médicis et du vidame de Chartres sont intéressées : la reine a besoin d'un confident quand le vidame est flatté d'être courtisé par la reine.

L'infidélité est par ailleurs un ressort important de la passion amoureuse telle qu'elle est *mise en scène* dans le récit des passions amoureuses. A ce titre, le personnage de Mme de Tournon est exemplaire : infidèle au souvenir de son mari, tout en jouant le rôle de la veuve inconsolable, elle est encore infidèle à son amant Sancerre auquel elle finit par préférer secrètement Estouteville ! Le vidame de Chartres réussit quant à lui à mener en parallèle trois intrigues amoureuses qui finiront par le perdre.

- **Des intrigues amoureuses qui finissent toutes mal.** La condamnation de ces intrigues amoureuses est visible par leur dénouement, toujours sombre. L'amour est inéluctablement marqué par l'échec dans le roman.

¹ Jean Mesnard, Edition GF p.46

[Une copie pourra établir des liens intéressants avec la mise en scène des intrigues galantes dans *Les Liaisons dangereuses* et envisager la notion de libertinage au XVIIIe siècle].

- **La passion amoureuse semble à la fois redoutable par les ravages qu'elle provoque et néanmoins admirable. En ce sens, Madame de Lafayette en donne dans le roman une image complexe et ambiguë.**
 - **Pureté des sentiments.** L'amour de M. de Clèves pour Mlle de Chartres apparaît en effet quant à lui plus noble, en ce sens que l'ambition d'abord n'y a nulle part. Il n'est pas traité comme une « affaire » mais comme une véritable et authentique union (d'un côté en tout cas). Il en va de même de l'amour qu'éprouve le Duc de Nemours pour Mme de Clèves, qui le fait renoncer à un mariage glorieux avec la reine d'Angleterre. Remarquons que la noblesse des sentiments de ces personnages est associée, et comme signalée par elles, à des qualités physiques : le Duc de Nemours est « l'homme du monde le mieux fait et le plus beau », le prince de Clèves est « parfaitement bien fait ». Dans le roman, les qualités d'esprit et de cœur sont ainsi jointes à la beauté.

[La Princesse de Clèves pourrait ici être comparée à la Présidente de Tourvel dans le roman épistolaire de Choderlos de Laclos].

- **Une idéalisation du sentiment amoureux ?** Est-ce à dire pour autant que Mme de Lafayette prône un amour précieux ? En réalité, il semble qu'à la différence de la littérature précieuse, la peinture de l'amour chez Mme de Lafayette appelle la sensualité et l'union des corps. La sensualité est par exemple très présente dans la scène du pavillon de Coulommiers : la nuit, la chaleur, une toilette négligée, les regards passionnés que Mme de Clèves jette sur le portrait du Duc de Nemours, son application à orner de rubans la canne des Indes, tout cela amène un érotisme diffus mais évident.
- **Force dévastatrice de la passion amoureuse.** Si l'amour ne se commande pas, puisqu'il est de l'ordre de la fatalité et se manifeste avec la violence du coup de foudre, il ne rend pas heureux pour autant : M. de Clèves ne parvient pas à toucher le cœur de son épouse malgré les privilèges de son mariage (et finira par mourir de chagrin), et à l'inverse, le Duc de Nemours se sait aimé d'une femme qui se refuse à lui jusqu'à la fin du roman. Rappelons qu'en 1678, quand paraît *La Princesse de Clèves*, Madame de Lafayette est proche des Jansénistes de Port-Royal qui voient dans le sentiment amoureux une force dévastatrice et destructrice. Ils déplorent l'emprise des passions sur l'âme humaine. N'ayant part à la raison, la passion amoureuse condamne à la souffrance et c'est la conception que semble adopter Mme de Clèves dans le roman.

[A ce titre, il pourrait être intéressant de comparer cette représentation destructrice de la passion amoureuse avec celle que la tragédie classique a pu produire, par exemple dans *Phèdre*].

- **Pourtant, l'enjeu de l'œuvre n'est pas tant de condamner la passion amoureuse que de s'intéresser à un personnage aux prises avec la passion.** La résistance que la Princesse oppose à la passion fait d'elle une véritable héroïne, mais sans doute moins dans l'ordre de la morale que dans celui du romanesque.

➤ **Le roman doit-il viser l'édification morale du lecteur ?** L'académicien Pierre-Daniel Huet, dans son *Traité de l'origine des romans* écrit en 1670 que « la fin principale des romans [...] est l'instruction des lecteurs », qu'ils consistent à « toujours faire voir la vertu couronnée et le vice puni ». Ainsi, l'action romanesque de *La Princesse de Clèves* s'inscrit dans une vision générale de l'homme et du monde, et peut d'une certaine manière apparaître comme une fable qui comporte une moralité. Mais en l'occurrence, le lecteur aura soin de découvrir une moralité complexe et même énigmatique.

Madame de Lafayette fait entrer cette part d'enseignement, de morale, dans la trame du récit. On trouve bien quelques maximes glissées au fil de la narration, mais surtout, c'est l'histoire même de l'héroïne qui est traitée comme une leçon. En ce sens, l'œuvre relève du « roman d'apprentissage » : Madame de Clèves est une héroïne qui passe de l'ignorance à la connaissance, de l'ingénuité à l'autorité, du silence à la parole. Son expérience de l'amour lui tient lieu d'enseignement et a d'ailleurs souvent les allures d'une épreuve. Dans ce cheminement, l'héroïne est d'abord guidée par sa mère ; elle semble ensuite attendre de son mari qu'il soit aussi un maître ; mais en définitive, c'est par sa propre réflexion sur la vie qu'elle acquiert sa propre vérité de l'homme et du monde.

Plusieurs étapes peuvent être repérées : l'histoire de Mme de Valentinois est racontée à titre d'exemple moral ; celle de Mme de Tournon entraîne un progrès de la conscience ; le dénouement de l'intrigue est la fin nécessaire du chemin parcouru par une conscience qui accède à l'absolue maîtrise de soi. Mais c'est surtout dans le dialogue final entre Mme de Clèves et M. de Nemours que semble être incluse toute la dimension morale de l'œuvre.

➤ **Pourtant, Madame de Lafayette traite avec une distance ironique l'attitude de son héroïne.** Chez Madame de Lafayette, la passion amoureuse a toujours des conséquences malheureuses. Comment alors comprendre le projet d'un roman qui met en scène la faillite du récit moralisateur qu'il devrait être en principe ?

Si le roman met en scène des héros parfaits, qui vivent des passions extrêmes, on remarque souvent dans le récit des interventions discrètes de la narratrice qui disqualifient l'intrigue avec ironie. Par exemple, dans l'épisode de la lettre du vidame de Chartres recopiée par la Princesse et le Duc, toutes les réflexions de la jeune femme sont soudainement dénaturées par l'expression de la vanité amoureuse. Ainsi, le soliloque de l'héroïne, après qu'elle a recopié la lettre et qu'elle s'est reproché sa complaisance, se termine au discours indirect libre : « et elle était honteuse de paraître si peu digne d'estime aux yeux mêmes de son amant ». La pointe (qui rappelle la manière des moralistes, d'un La Rochefoucauld par exemple) vient ici renverser une morale seulement apparente : la vertu ne serait qu'un prétexte au paraître et à l'amour-propre.

Dans le même épisode, on lit aussi que « la présence de son mari et les intérêts du vidame de Chartres la rassuraient en quelque sorte sur ses scrupules ».

Cette modalisation (« en quelque sorte ») remplit le même rôle que la clause envisagée plus haut, et invite à considérer sous un jour nouveau le soliloque de la Princesse. La narratrice souligne que la raison sert d'excuse à la passion coupable.

Enfin, il en va de même de cet autre aphorisme qui participe de la même ironie (toujours dans le même épisode) : « on persuade aisément une vérité agréable ». Le lecteur comprend qu'il ne peut se laisser aller à l'admiration, ni partager les passions des personnages, ni même croire que ces histoires le préserveront de la faute.

- **Ainsi, l'admiration pour la résistance de la Princesse repose davantage sur l'honneur et l'héroïsme, voire sur ses qualités romanesques, que véritablement sur la morale.** Il résulte des commentaires critiques et ironiques de la narratrice une suspicion sur les personnages, toujours dépeints en clair-obscur. Camus l'a remarqué, qui note dans ses *Carnets* qu'il voit dans le roman un chef-d'œuvre de complexité et d'ambiguïté, où rien n'est jamais décisif.

On peut prendre l'exemple ambigu du personnage de Mme de Chartres qui, malgré sa volonté de préserver sa fille, apparaît de fait comme l'alliée objective d'un régime patriarcal. En réalité, les motivations de Mme de Chartres sont presque indéterminables : elle paraît tout autant agir pour sa propre gloire, sans considération pour le bien-être de sa fille, que se préoccuper sincèrement du salut de celle-ci. Le cas de la Princesse de Clèves est en ce sens lui aussi exemplaire, elle qui est décrite dans les dernières pages du roman comme une femme singulière et unique, qui « laiss[e] des exemples de vertu inimitables ». Faut-il entendre dans l'adjectif une pointe d'ironie, ou seulement une réserve, à propos de la fonction édifiante du roman ?

En outre, il plane sur toute la scène de l'aveu au mari l'ombre de l'orgueil, puisque Mme de Clèves y insiste sans cesse sur la rareté et l'exemplarité de son tempérament. En définitive, même à la fin du roman, il est impossible au lecteur de décider si la jeune femme s'est refusée au duc de Nemours par vertu, par crainte de la jalousie ou par un orgueil qui la poussait à se distinguer de toutes les autres femmes. Seul l'isolement préserve entièrement l'héroïne. La Princesse elle-même raffine sur la morale, du moins en apparence, jusqu'à confiner à la « vertu inimitable », donc inutile. C'est le portrait d'une précieuse excessive, qui a un goût de l'exceptionnel qui la rend finalement étrangère à la société. Sa radicalité va à l'encontre des pratiques admises, mais c'est la seule susceptible d'offrir la lucidité nécessaire pour se préserver de la douleur et de l'agitation. Il est alors difficile de trancher : si l'attitude de la Princesse est édifiante, c'est sans doute davantage, décidément, pour ses qualités romanesques que pour la moralité de sa résolution.

[Une copie pourrait mettre en parallèle le destin de la Princesse de Clèves avec celui d'autres héroïnes romanesques en proie à la passion amoureuse. On pense à des héroïnes de roman du XIXe siècle, par exemple aux conséquences malheureuses des passions vécues par Emma Bovary].

Éléments de valorisation :

- Un devoir qui interroge la diversité et la complexité des rapports amoureux dans le roman.
- Un devoir capable de mettre en évidence la force destructrice de la passion amoureuse.
- Une copie qui effectuera des remarques pertinentes sur les adaptations cinématographiques de l'œuvre : le film de Jean Delannoy mais aussi l'adaptation actualisée de Christophe Honoré, *La Belle personne*. On pourra également valoriser une copie qui montrerait comment le parcours « individu, morale et société » est mis en perspective de façon diachronique et actualisée dans le film *Nous, princesses de Clèves* de Régis Sauder.

ÉLÉMENTS POUR L'ÉVALUATION

Dissertation

Recommandations générales

Ce document présente un développement organisé en réponse au sujet proposé. Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire. Mais un candidat de 1^{ère} devrait être en mesure d'aborder et de développer quelques-uns de ces éléments, à sa manière et à son niveau.

L'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant, d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé), et, d'autre part, les éléments qui pourraient valoriser le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition ces exemples précis ne peuvent être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]

Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle

Sujet B

Œuvre : Stendhal, *Le Rouge et le Noir*

Parcours : Le personnage de roman, esthétiques et valeurs.

***Le Rouge et le Noir* est-il selon vous un roman de la désillusion ?**

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le roman de Stendhal, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

L'intitulé du sujet renvoie au roman d'apprentissage, qui retrace le parcours d'un jeune héros amené à perdre les illusions qu'il se faisait sur la société, l'amour, le monde. Peut-on donc lire *Le Rouge et le Noir* comme un roman de la désillusion ? Mais alors, qui perd ses illusions dans *Le Rouge et le Noir* ? Quelles illusions perd-on à la lecture du *Rouge et le Noir* ? Quels rapports le roman de Stendhal entretient-il avec l'illusion ?

Plusieurs démarches sont donc envisageables pour traiter le sujet : l'élève peut s'intéresser aux illusions et désillusions des personnages du roman, en particulier à celles de Julien Sorel. Il peut également, du point de vue de la réception, réfléchir sur les désillusions du lecteur. Le sujet permet encore de questionner l'esthétique du roman et le rapport qu'entretient Stendhal avec l'illusion (ceci en lien avec le parcours associé « Le personnage de roman, esthétiques et valeurs »).

- **Le Rouge et le Noir, un roman qui invente un nouveau type de héros : Julien Sorel, l'homme sans illusions.** La désillusion à l'œuvre dans *Le Rouge et le Noir* passe par un nouveau rapport à l'héroïsme. Stendhal, dans son « Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir* », insiste sur ce qu'il considère comme l'une de ses innovations majeures – avoir traité son héros différemment, en inversant les codes stéréotypés du romanesque du moment : « L'auteur ne traite nullement Julien comme un héros de roman de *femmes de chambre*, il montre tous ses défauts, tous les mauvais mouvements de son âme [...] »

➤ **Un héros désenchanté.** Plus de place pour l'héroïsme donc dans *Le Rouge et le Noir*. Au début du roman, le jeune Julien Sorel rêve aux beaux dragons de l'armée d'Italie en marche vers la gloire, à la destinée surhumaine de Napoléon et son imagination s'exalte en des rêves héroïques. Pour lui, Bonaparte est une icône qu'il aime d'un amour aveugle, le *Mémorial* est « sa Bible » et la « destinée de Napoléon » informe « le roman » de sa vie : « Le jeune paysan ne voyait rien entre lui et les actions héroïques que le manque d'occasion » (I,12). Mais l'épisode de la visite à Verrières du roi de *** (I,18) amène Julien à une prise de conscience : alors qu'il est fier et heureux de défilé parmi les gardes d'honneur, il réalise en rencontrant le jeune évêque d'Agde que la carrière ecclésiastique lui apportera beaucoup plus d'avantages que la carrière militaire.

Dans la deuxième partie du roman, Julien achève de perdre ses illusions sur Napoléon : la conversation qu'il a avec le comte Altamira pendant le bal du duc de Retz lui révèle que son idole fait partie des « grands voleurs » de l'histoire récente : « ce grand Danton a volé. Mirabeau aussi s'est vendu. Napoléon avait volé des millions en Italie, sans quoi il eût été arrêté tout court par la pauvreté, comme Pichegru » (II, 9). Il comprend que pour réussir, plus que de la bravoure il faut avoir de l'argent et être prêt à sacrifier des têtes.

[Même remise en cause de l'héroïsme chez Flaubert par exemple, qui met en scène des personnages médiocres, à l'instar de Frédéric Moreau dont les perspectives d'avenir sont bouchées et qui n'accomplit rien de glorieux.]

Julien Sorel ne se fait guère plus d'illusions sur l'amour. Ce n'est pas poussé par de nobles sentiments qu'il fait la conquête de Mme de Rênal,

mais parce qu'il se doit à lui-même de devenir son amant, afin qu'elle ne le méprise plus de ne pas être « bien né ». Lorsqu'elle finit par se donner à lui, le jeune homme se trouve déçu, désappointé — « Mon Dieu ! être heureux, être aimé, n'est-ce que ça ? » — il se demande seulement s'il a « bien joué [son] rôle » (I, 15).

Même désenchantement lors de l'entreprise de séduction de la fière Mathilde de La Mole, dans laquelle Julien se lance par esprit de bravade sociale, pour se prouver à lui-même qu'il est capable de dépasser les barrières les plus infranchissables en devenant l'amant d'une des héritières les plus convoitées de la haute société. La première nuit qu'il passe avec la jeune femme lui semble « singulière plutôt qu'heureuse ». Repoussé par Mathilde, Julien connaît la souffrance amoureuse et la vexation profonde d'avoir été le jouet d'une aristocrate. Il la conquiert de nouveau en appliquant les conseils du prince Korasoff, mais une fois cette reconquête achevée, la passion qu'il éprouvait pour la jeune femme semble se tarir ; plus que de l'amour, il ressent surtout la fierté d'avoir su se faire aimer « de ce monstre d'orgueil ».

Ce n'est qu'en prison, au moment de mourir, qu'il éprouve un amour véritable ; il reconnaît enfin la passion qui l'a lié à Mme de Rênal, et à elle seule. Il réalise alors que le bonheur s'est trouvé à sa portée, « pendant les promenades dans les bois de Vergy », mais qu'entraîné par « une ambition fouguese », il l'a laissé s'enfuir.

[Dans *Le Père Goriot* de Balzac, l'apprentissage amoureux de Rastignac par Delphine de Nucingen est également vicié par la volonté de parvenir grâce aux femmes.]

- **Julien Sorel, une illusion ?** Prêt à tout pour parvenir, Julien est un nouveau type de héros, « peu aimable », dont les valeurs sont contestables. Il semble mû par des sentiments négatifs : la haine, le dégoût, l'hypocrisie. Vu du dehors, le personnage est difficile à cataloguer, comme le montrent les très nombreuses étiquettes qu'on lui attribue au fil du récit : « petit Sorel », « paysan », « ouvrier », « domestique », « petit bourgeois », « MARTIN LUTHER », « plébéien », « provincial », « gueux », « pauvre charpentier du Jura », « jeune lévite »... Julien endosse de multiples identités, qui correspondent à ses rôles sociaux (précepteur, séminariste, secrétaire, prisonnier). Il s'agit d'un ambitieux qui ruse, calcule ses investissements affectifs et intellectuels.

Le narrateur souligne à plusieurs reprises cette hypocrisie du personnage, qui sans cesse travaille son corps et son esprit et s'évertue à jouer son rôle de jeune prêtre dévot. On peut penser aux nombreuses scènes où Julien épate son public en récitant par cœur des pages de la Bible, en latin, par exemple lors du dîner chez les Valenod : « Mon

métier, y déclare le jeune homme, est de faire réciter des leçons et d'en réciter moi-même » (I, 22).

Julien figure ainsi comme une « illusion » – pour pouvoir converser en « habit bleu » avec le marquis de La Mole, il devient le « frère cadet du comte de Chaulnes » ; pour reconquérir l'altière Mathilde, il suit « la politique russe » de son ami le prince Korasoff et devient le soupirant de Mme de Fervaques ; à la fin du roman, il prend l'identité chimérique du chevalier Julien Sorel de La Vernaye, parachevant ainsi son parcours d'hypocrite.

[Des références à d'autres figures de « jeunes ambitieux » sont possibles : Rastignac écoutant la leçon désabusée de Vautrin, Bel-Ami, Octave Mouret, etc.]

- **Lucidité de Julien.** Le jeune Julien Sorel semble porter un regard assez lucide sur la société de son temps. Enfant battu, humilié et offensé par un milieu extrêmement hostile, il se montre fin observateur des mécanismes sociaux et éprouve très vivement le sentiment de sa « classe ». Son hypocrisie apparaît de cette façon comme une technique de survie sociale. À plusieurs reprises Julien ment pour s'en sortir (par exemple lorsqu'il calomnie Élixa pour sauver sa réputation). Devenu secrétaire du marquis de La Mole, il se laisse acheter par des « cadeaux », et va jusqu'à trahir sa classe d'origine quand il accepte de présenter au marquis le nouveau baron de Valenod. Son histoire d'amour avec Mathilde trouve parfaitement sa place dans le tableau de chasse de l'ambitieux.

Mais en définitive, si Julien s'illusionne, c'est justement sur sa propre ambition et sa propre hypocrisie : son âme altière et emportée l'empêchera de jouer jusqu'au bout du roman la comédie du parfait parvenu. Tout le temps de la première partie, le fils du charpentier rêve de réussite, de « sortir de Verrières » pour se rendre à Paris : « Dès sa première enfance, il avait eu des moments d'exaltation. Alors il songeait avec délices qu'un jour il serait présenté aux jolies femmes de Paris ; il saurait attirer leur attention par quelque action d'éclat » (I,5). C'est donc la tête farcie de « châteaux en Espagne sur son sort à venir » (II,1) que Julien arrive à Paris. Son bonheur sera de courte durée : Paris ne tient pas ses promesses, relève d'illusions perdues, et la capitale voit son prestige progressivement diminuer dans le même temps que la cote de la province ne cesse de grimper. Mme de Rênal finit par l'emporter sur la plus belle des Parisiennes, sur la « reine » du faubourg Saint-Germain, Mathilde de la Mole. Alors qu'à force de compromissions il est parvenu à ses fins et s'apprête à épouser Mathilde, le chevalier « Julien Sorel de La Vernaye », conscient d'avoir égaré son âme et trahi sa classe, retourne brutalement et volontairement à la case départ en tirant sur

Mme de Rênal. Julien cesse alors d'être une illusion ; il redevient lui-même, le « plébéien », le « fils du charpentier », un homme à la lucidité amère qui a compris que l'injustice de classe ne peut être abolie.

[C'est là ce qui distingue Julien de Lucien de Rubempré, le héros des *Illusions perdues* de Balzac : si les deux personnages ont été « intoxiqués par la quantité de pensée mise en circulation dans leur siècle »², Julien célèbre finalement « le culte de l'énergie, de la révolte, la haine du mensonge, le souvenir du temps des hommes » et affiche un mépris lucide, tandis que Lucien de Rubempré reste jusqu'au bout ébloui par ses illusions.]

- **Le Rouge et le Noir, un roman « désenchanteur ».** *Le Rouge et le Noir* est certes un roman de la désillusion, puisque c'est « la vérité, l'âpre vérité » qu'il choisit de donner à voir, comme le signale l'épigraphe. Balzac, en une formule devenue célèbre, fait de la « Chronique de 1830 » le texte phare d'une « école du désenchantement » : « M. de Stendhal nous arrache le dernier lambeau d'humanité, de croyance qui nous restait » (*Le Voleur*, 9 janvier 1831, *Lettres sur Paris*). Romancier de la désillusion, Stendhal met à vif les plaies d'une société malade.

➤ **Un texte-symptôme : le tableau d'une société en crise.** *Le Rouge et le Noir* s'inscrit dans le courant de désenchantement propre à l'époque qui suivit la Restauration de 1815. Stendhal choisit justement pour cadre de son récit la France de la Restauration, France désabusée qui voit s'effondrer les espoirs soulevés par la Révolution de 1789 et l'empire napoléonien – « la France grave, morale, morose que nous ont léguée les Jésuites, les congrégations et le gouvernement des Bourbons de 1814 à 1830 »³. La grande réussite du romancier est d'avoir saisi l'esprit de cette époque : celui d'une crise, d'une fin de règne, « la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint ». La France de 1830 « n'a plus qu'une vie galvanique », « la convulsion d'une agonie ». Ainsi, *Le Rouge et le Noir* révèle le mal qui ronge le monde social.

C'est donc une chronique bien noire que dresse Stendhal à travers *Le Rouge et le Noir*, roman désespéré, qui est aussi l'espace d'une violente lutte des classes. La guerre y est générale : Verrières est le lieu d'un affrontement aussi mesquin qu'impitoyable entre M. de Rênal et Valenod, le séminaire est un concentré de coups bas et d'hypocrisies, l'hôtel de La Mole le cadre d'une conspiration... Pour pouvoir s'en sortir, il faut être exempt de tout scrupule, et savoir « qui il faut écraser », comme le dit le marquis de La Mole. Toute la société dépeinte par Stendhal repose sur l'opposition (inscrite dans les deux couleurs contrastées du titre), sur le

² Maurice Bardèche, *Une lecture de Balzac*, « Illusions perdues », Les sept couleurs, 1964.

³ D. Gruffot Papera (pseudonyme de Stendhal), « Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir* », 1832 (envoyé au comte Salvagnoli, avocat et écrivain florentin).

conflit permanent : entre les parents et les enfants, entre les amants, entre les libéraux et les ultras, entre les bourgeois et les nobles, etc.

Le roman révèle ainsi la « guerre de tous contre tous » à l'œuvre dans la société de 1830, en même temps qu'il dénonce l'injustice de classe, pointée du doigt par Julien lors de son procès : « Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe ». Nul progrès, nul espoir possibles dans cette société désenchantée, dans laquelle triomphe l'argent et où l'ennui ronge les jeunes gens « vêtus de noir » : Julien est guillotiné alors que le parvenu Valenod prend la place de M. de Rênal à la mairie de Verrières (cette destitution est un signe des temps : le remplacement d'un authentique aristocrate par un vulgaire « coquin »).

[Même triomphe de l'argent et des parvenus dans de nombreux romans de Balzac (*Le Père Goriot, Illusions perdues, César Birotteau...*), de Zola (*La Curée, Au Bonheur des Dames...*), de Maupassant (*Bel-Ami*).]

- **La mise au jour des « odieuses vérités du cœur humain⁴ ».** Pas de place non plus pour les douces illusions de l'amour dans *Le Rouge et le Noir*. Stendhal poursuit son travail de désenchantement en montrant que l'amour n'est jamais séparable de la société, que les relations intimes entre les hommes et les femmes sont toujours sociales. Comme nous l'avons vu, c'est d'abord par ambition que Julien entreprend la conquête de Mme de Rênal : obtenir les faveurs de « la dame », c'est remporter une victoire sociale, se montrer l'égal d'un M. de Rênal. Même si « la passion vraie » de Mme de Rênal finit par rassurer Julien, celui-ci ne pourra toutefois jamais se confier, parce qu'une sincérité entière est impossible : alors qu'il se laisse aller à faire l'éloge de Napoléon, un « froncement de sourcil » lui fait perdre « l'illusion » d'une entente parfaite : l'amour n'abolit pas les frontières sociales.

L'amour de Julien est teinté d'orgueil, de vanité. Au départ, il n'aime pas Mme de Rênal ; il n'aime pas davantage Mathilde. Il commence à considérer cette dernière quand il réalise qu'elle est la « reine du bal », convoitée par tous les jeunes premiers de la société parisienne. Toutefois, le personnage évolue : le Julien qui tire sur Mme de Rênal est un homme qui met d'autres valeurs (une certaine morale, le devoir, l'honneur, le bonheur, la liberté, la vérité) au-dessus de la réussite et de la reconnaissance sociales et qui va pouvoir accéder au véritable amour – mais trop tard.

[Même pessimisme amoureux dans *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.]

⁴ L'expression est de Mérimée dans une lettre à Stendhal datée de décembre 1830 (*Correspondance, Stendhal*)

- **Le Rouge et le Noir**, roman « cruellement exact⁵», impose un **douloureux retour au réel et inaugure ainsi une nouvelle esthétique, le réalisme**. Avec sa « chronique de 1830 », Stendhal invente donc une littérature qui désenchante. La formule nouvelle du roman-chronique entraîne un changement de régime dans les liens du réel et de la fiction : loin d'en être la contre-épreuve, l'une s'identifie parfaitement à l'autre. Ainsi, comme l'a écrit Auerbach, « la conscience moderne de la réalité trouva pour la première fois son expression littéraire chez le Grenoblois Henri Beyle » : *Le Rouge et le Noir* apparaît comme le premier roman « réaliste ».

[Cette force de rupture du *Rouge et le Noir* se retrouve dans de nombreux romans réalistes et naturalistes, qui ont soin de mettre en lumière les misères sociales et les noirceurs de l'âme. On pense par exemple aux réactions outrées qu'ont suscitées *L'Assommoir* ou *Nana* de Zola].

- **Le Rouge et le Noir, une œuvre qui célèbre l'illusion romanesque :**

- **Falsifications stendhaliennes : triomphe de l'illusion**. Rappelons que l'épigraphe placée au début du *Rouge et le Noir* – « la vérité, l'âpre vérité », est une espièglerie d'écrivain : ces paroles sont paradoxales, car Danton, que Stendhal désigne comme leur auteur, ne les a jamais prononcées ni écrites. C'est une fausse citation. Stendhal signale ainsi que, si le roman vise la vérité, c'est à travers la fiction. De la même façon, la célèbre phrase : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », est une autre « fausse » épigraphe, que Stendhal attribue à Saint-Réal.

La critique a montré que, même si Stendhal a toujours travaillé sur « pilotis », autrement dit à partir de choses vues et entendues, de « petits faits vrais », il a eu soin de brouiller les pistes et de faire en sorte que son roman ne reste pas enfermé dans son époque. C'est ce qu'a bien compris Julien Gracq, qui affirme, à propos du *Rouge et le Noir* : « J'aime qu'aucun nom inventé n'y soit clairement traduisible pour l'historien. [...] Mon principe s'en trouve confirmé : dans la fiction, tout doit être fictif ». La critique a également relevé les nombreuses erreurs et approximations historiques qui traversent le roman. Tout est illusion, donc, dans *Le Rouge et le Noir*, comme le montrent les nombreuses interventions du narrateur. Ce dernier ne cherche absolument pas à se faire passer pour un conteur neutre, transparent : « ... malgré l'opposition du conseil municipal, il [M. le maire] a élargi la promenade de plus de six pieds (quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue) » (I, 2). C'est lui qui, véritable illusionniste, déplace et

⁵ Jules Janin, « Variétés. *Le Rouge et le Noir*, Chronique de 1830, par M. de Stendhal », *Journal des débats* du 26 décembre 1830.

manipule « le miroir », influant sur la perception que le lecteur peut avoir d'un personnage (« Car nous aimons Mathilde... »), qui donne à lire sa vérité.

[Il est possible d'évoquer sur ce point la réflexion que Maupassant mène à travers la célèbre préface de « Pierre et Jean » : « J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes ».]

- **Triomphe du romanesque.** Miroir de la Restauration, d'une grande portée historique et sociologique, *Le Rouge et le Noir* est avant tout une fresque romanesque, ne l'oublions pas. Stendhal s'y amuse à déjouer constamment l'horizon d'attente que le lecteur construit au fur et à mesure de sa progression dans le texte, et cela aussi bien dans la conduite de l'intrigue que dans celle des caractères.

Ce roman, qui se veut pourtant chronique contemporaine, comporte bien des invraisemblances, surtout concentrées dans les personnages de Julien et de Mathilde. Julien est un héros complexe, insaisissable, dont on ne comprend pas tous les gestes (en particulier le coup de feu final, qui a fait couler tellement d'encre !) À propos de Mathilde, on peut rappeler ce propos de Jules Janin : « Cette Mathilde est folle, elle pleure, elle rit, elle appelle la mort, elle se frappe en héroïne ; on n'a jamais imaginé une fille comme cela. Je n'ose pas croire qu'il y ait à Paris une société qui ressemble à celle que veut peindre M. de Stendhal » (« Variétés. *Le Rouge et le Noir*, chronique de 1830, par M. de Stendhal », *Journal des Débats*, dimanche 26 décembre 1830). Mathilde, héroïne invraisemblable, se présente ainsi comme une pure illusion romanesque, ce que souligne le narrateur : « Ce personnage est tout à fait d'imagination » (II, 19).

Plus encore, la jeune femme semble vivre dans un roman : on se souvient de la façon dont elle relit son existence à travers le filtre du passé de ses glorieux ancêtres. À ses yeux, Julien est un personnage de roman, « l'homme le plus distingué » de son temps, comme le fut au XVI^e siècle Boniface de la Mole ; elle voit en lui « le héros qu'elle a rêvé », tandis qu'elle s'identifie à Marguerite de Navarre, annonçant avant l'heure *La Reine Margot* de Dumas. Et le roman s'achève sur le geste spectaculaire de la jeune héritière, qui s'empare de la tête de son amant pour l'ensevelir « de ses propres mains » lors d'une étrange cérémonie aux flambeaux nimbée d'une aura toute fictive – scène purement romanesque qui sonne le retour et le triomphe de l'illusion.

Éléments de valorisation :

- **Tout approfondissement de la réflexion sur le rapport qu'entretient Julien avec la légende napoléonienne.** Le jeune homme représente cette génération en proie au « mal du siècle », déçue par la Restauration.
- **Toute copie évoquant les réactions souvent outrées qu'a suscitées au fil du temps le personnage de Julien Sorel,** considéré par la critique du XIX^e siècle comme un « monstre moral », un héros dangereux et sulfureux. Julien figure ainsi comme le premier « anti-héros » de l'histoire du roman.
- **Toute réflexion sur l'idée que l'univers du roman est tout entier régi par les apparences.** Dans *Le Rouge et le Noir* l'habit fait réellement le moine, puisque Julien n'est plus considéré comme le même homme selon qu'il porte son pauvre habit noir, qu'il endosse l'uniforme de la garde d'honneur, ou qu'il arbore l'élégant habit bleu que lui offre le marquis de la Mole.
- **Toute réflexion sur la critique que Stendhal fait de la France de la Restauration et de ses « valeurs ».** *Le Rouge et le Noir* peut également être lu comme une satire sociale, un roman de parti-pris, à travers lequel, avec lucidité, Stendhal dévoile les travers de son époque. De l'Église, il dénonce le conservatisme et la méfiance envers le progrès ; de l'aristocratie, la futilité et le faux sens de l'honneur ; de la bourgeoisie, la cupidité et le conservatisme.
- **Tout approfondissement de la réflexion sur le réalisme stendhalien.** Si Stendhal cherche à donner l'illusion de la réalité, celle-ci n'est souvent perçue que par les yeux d'un personnage. Le lecteur ne connaît du séminaire ou de Paris que ce que Julien en voit. Stendhal ne se comporte pas en romancier démiurge et omniscient, son réalisme est un « réalisme subjectif » (Georges Blin), qui accroît l'illusion du vrai.

ÉLÉMENTS POUR L'ÉVALUATION

Dissertation

Recommandations générales

Ce document présente un développement organisé en réponse au sujet proposé. Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire. Mais un candidat de 1^{ère} devrait être en mesure d'aborder et de développer quelques-uns de ces éléments, à sa manière et à son niveau.

L'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant, d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé), et, d'autre part, les éléments qui pourraient valoriser le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition ces exemples précis ne peuvent être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]

Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle.

Sujet C

Œuvre : Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

Parcours : Soi-même comme un autre.

Marguerite Yourcenar a elle-même déclaré que *Mémoires d'Hadrien* « n'est pas un roman proprement dit ». Qu'en pensez-vous ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur *Mémoires d'Hadrien*, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

La citation du sujet est empruntée à Josyane Savigneau, auteur d'une biographie de l'auteur.

Le sujet invite clairement à une exploration générique, l'adverbe « proprement » s'employant à montrer les écarts entre l'œuvre et la définition traditionnelle d'un roman. Le brouillage des lignes entre les différents genres auxquels peut appartenir *Mémoires d'Hadrien*, du fait même de Marguerite Yourcenar qui s'est largement exprimée à ce sujet, autorise une grande souplesse dans l'organisation du devoir.

Les indications de pages renvoient à l'édition Folio.

- **Première approche.**

- **Une construction savante.**

Il ne fait aucun doute que *Mémoires d'Hadrien* repose sur une construction littéraire très élaborée. Le livre est divisé en six parties : la première, *Animula vagula blandula*, rassemble des souvenirs et des réflexions sur la vie et la mort. La deuxième partie se concentre sur la personnalité d'Hadrien et ses années de formation ; la troisième raconte la gouvernance de Rome sous le règne éclairé d'Hadrien (ce qui justifie son titre, *Tellus stabilita*) ; la quatrième partie marque le point culminant de la vie politique et privée de l'empereur ; dès la cinquième, le roman aborde la question de la succession. La dernière partie, *Patientia*, montre Hadrien méditant sur la condition humaine et se préparant à la mort.

On constate que les parties 2 à 5, chronologiques, sont encadrées par des chapitres méditatifs autour de la question de la mort. Au début du roman, Hadrien réfléchit sur les expériences qu'il a vécues et « commence à apercevoir le profil de [sa] mort ». C'est ce qui le détermine à écrire ses mémoires. Au dernier chapitre, on retrouve des méditations assez semblables sur la mort ; mais cette mort se pense maintenant au présent (« Je suis ce que j'étais ; je meurs sans changer », p.311) ou au futur proche (« Petite âme, âme tendre et flottante... tu vas descendre dans ces lieux pâles... », p.316). Le dernier paragraphe du roman nous offre la traduction du poème attribué à Hadrien, placé en épigraphe de l'œuvre et dont le premier vers constitue le titre du premier chapitre. Ce rapport entre le chapitre initial et le chapitre final donne à la structure de l'œuvre un aspect circulaire.

L'analyse de la structure de l'œuvre fait en outre apparaître d'autres correspondances entre les chapitres : les chapitres 2 et 5 se répondent, l'un marqué par un mouvement ascensionnel (jusqu'à la désignation comme empereur), l'autre par un mouvement inverse : la splendeur du règne s'achève, la guerre de Judée est un échec, ce qui ouvre des perspectives peu glorieuses (« Si seize ans du règne d'un prince passionnément pacifique aboutissaient à la campagne de Palestine, les chances de paix dans le monde s'avéraient médiocres dans l'avenir », p.259). Quant aux chapitres 3 et 4, ils correspondent à l'apogée de la vie d'Hadrien : la paix règne, la vie politique est stable et cet « âge d'or » est aussi celui de la vie sentimentale de l'empereur,

qui vit « quelques années fabuleuses » avec Antinoüs. Le suicide d'Antinoüs marque le début du déclin.

➤ **Un roman historique ?**

Marguerite Yourcenar n'a cessé de mettre en question la nature même de son œuvre, lui refusant parfois le statut de roman, parfois au contraire la considérant comme un roman historique (voir son article « Ton et langage dans le roman historique »).

- De l'utilisation des sources documentaires : Marguerite Yourcenar a collecté une documentation impressionnante, dont elle rend compte dans la *Note* qu'elle adjoint au texte. Ces matériaux historiques ont été organisés, interprétés et éventuellement complétés.

En ce sens, cette « reconstitution... touche par certains côtés au roman » (p.349). On peut ainsi expliquer le refus de Marguerite Yourcenar d'insérer des notes, qui menaceraient de détruire l'adhésion du lecteur au récit ou à l'illusion romanesque portée par la parole d'Hadrien.

Mais Yourcenar ne veut pas tomber dans le danger du roman historique, la couleur locale ou le pittoresque. Ceci explique les choix « modernes » qu'elle peut faire, par exemple quand Hadrien se souvient de sa jeunesse où il s'endormait « sur ses livres » (p.25). En même temps, elle ne peut faire toujours l'économie des termes antiques exprimant l'ancrage d'Hadrien dans son temps. Par exemple, la description de la ville d'Antinoé (p.144).

- Marguerite Yourcenar voit dans *Mémoires d'Hadrien* un roman par défaut, parce que le roman est devenu le genre dominant de la littérature, qui « dévore aujourd'hui toutes les formes » ; mais elle lui préfère l'appellation « d'étude sur la destinée d'un homme qui s'est nommé Hadrien » qui aurait été essai au 16^{ème} siècle et tragédie au 17^{ème} siècle (p.340).

[On pourrait ici évoquer divers romans historiques, français ou étrangers, qui reposent sur une abondante documentation, depuis *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo jusqu'au *Nom de la rose* d'Umberto Eco, par exemple.]

• **A la recherche d'un genre : biographie ou autobiographie ?**

➤ **Une biographie littéraire ?**

Les sources documentaires permettraient de voir dans la « reconstitution » que propose Marguerite Yourcenar une biographie. De plus, elle manifeste à plus d'une reprise le souci d'une distance par rapport à son personnage.

« J'écrivais la vie d'un grand homme. De là, plus de respect de la vérité, plus d'attention, et, de ma part, plus de silence » (p.341).

Mais le caractère fragmentaire des sources, qui concernent davantage la figure publique de l'empereur que sa personnalité, l'oblige aussi à imaginer ce qu'elle ne peut savoir (« des points, assez peu nombreux, sur lesquels on a ajouté à

l'histoire, ou modifié prudemment celle-ci », p.349 ou encore « on s'y est efforcé, tout en inventant là où il le fallait, de rester dans les généralités les plus plausibles », p.350).

Cette invention ne se fait donc pas au détriment de la vérité. Marguerite Yourcenar ainsi ajoute une anecdote concernant le personnage de Gallus (p.62), qui souligne l'un des traits le plus souvent mentionnés du caractère d'Hadrien : « la rancune » (p.349) ; elle peut aussi choisir entre des versions différentes proposées par des historiens : ainsi, elle décide qu'Antinoüs se serait noyé par suicide et non par accident.

On peut donc poser que *Mémoires d'Hadrien* est une biographie (elle relate l'histoire d'une vie, de la naissance à la mort) mais une biographie littéraire (l'histoire s'organisant en vertu de critères non historiques) : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques » (p.342)

➤ **Une autobiographie fictive ?**

Ce que vise Yourcenar, c'est « refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (p. 327).

Certains éléments permettraient de rattacher *Mémoires d'Hadrien* au genre traditionnel de l'autobiographie, Hadrien avançant l'idée qu'il ne sait pas où son texte va le mener : « J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera » (p. 29). Mais le livre ne répond pas à une des conditions essentielles du genre autobiographique : l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Quoi qu'il en soit, le titre de l'œuvre renvoie directement au genre autobiographique des mémoires. Au seuil de la mort, l'empereur aurait écrit ses « mémoires » et tenté de donner rétrospectivement une cohérence à sa vie. Ces mémoires viendraient compléter son autobiographie officielle. Ils auraient pour but d'exprimer ce sur quoi l'Histoire est muette : la profondeur de l'homme. Il s'agit pour Hadrien non pas de se remémorer les actes de sa vie, mais de les comprendre ; il cherche, au terme de son existence, à reconstituer son être, à réduire la distance qui le sépare de lui-même : « il y a entre moi et ces actes dont je suis fait une distance indéfinissable. Et la preuve, c'est que j'éprouve sans cesse le besoin de les peser, de les expliquer, d'en rendre compte à moi-même. »

Ceci explique aussi les phénomènes de rétrécissement ou de dilatation présents dans le texte, selon la valeur psychologique qu'Hadrien accorde aux événements qu'il relate. Ainsi, certains épisodes, pourtant importants dans la vie de l'empereur, comme la guerre contre les Daces qui a occupé près d'un quart de son règne, sont seulement effleurés, concentrés en à peine une page ou un paragraphe. En revanche, ses amours avec Antinoüs prennent une place considérable. Marguerite Yourcenar justifie l'organisation signifiante de son texte par la mémoire sélective, parfois défaillante, d'Hadrien : « Les dates se mélangent : ma mémoire se compose une seule fresque où s'entassent les incidents et les voyages de plusieurs saisons » (p. 178).

Ces mémoires imaginaires sont donc la forme choisie par Yourcenar pour plonger « dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en

pensée à l'intérieur de quelqu'un. » (p. 330) mais la voix de Yourcenar se fait aussi souvent entendre sous celle de l'empereur.

On peut ici s'interroger sur le rôle que remplissent les *Carnets de notes*, en ce qu'on peut considérer qu'ils construisent rétroactivement un pacte de lecture : en disparaissant derrière le personnage d'Hadrien, en supprimant toute forme dialoguée, Marguerite Yourcenar déclare proposer au lecteur d'entendre « la voix d'Hadrien » (p. 322).

[On pourrait ici évoquer les textes essentiels de la littérature autobiographique, Rousseau et l'avant-propos des *Confessions* ou certaines pages des *Rêveries du promeneur solitaire*, aussi bien que ceux de Simone de Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*), Leiris (*L'Âge d'homme*) ... Une réflexion sur la définition de l'œuvre comme mémoire pourrait permettre d'évoquer telle ou telle page des *Mémoires d'Outre-Tombe* par exemple.]

- **Mémoires d'Hadrien, une œuvre hybride**

- **Une lettre pédagogique, un discours, un monologue.** *Mémoires d'Hadrien* se présente d'abord comme une longue lettre écrite à Marc, dont on découvre qu'il est l'un des héritiers que l'empereur s'est choisis. Toutefois, la dimension épistolaire n'occupe pas une place prépondérante dans l'œuvre : dès le chapitre 2, le destinataire de la lettre disparaît et la seconde personne n'est presque plus jamais employée jusqu'au dernier chapitre, où, dans les vingt dernières pages, Hadrien s'adresse à nouveau à son héritier. L'essentiel du texte est donc davantage un monologue, un discours plutôt que le dialogue supposé d'une lettre. Néanmoins, l'intention didactique affirmée à Marc-Aurèle dès le début ne se dément jamais : « Toute vie racontée est exemplaire » (p. 342). Hadrien lui donne des conseils sur la manière de se comporter face au peuple : « Je n'emportais pas comme toi mes livres dans la loge impériale : c'est insulter les autres que de paraître dédaigner leurs joies » (p. 119) ou des conseils sur la gestion de l'empire, en l'invitant à poursuivre la paix : « Je compte sur toi pour que cet état de choses continue après ma mort » (p. 157).
- **Une méditation philosophique.** Marc-Aurèle va pouvoir découvrir une matière que les historiens ne peuvent pas comprendre : le vivant (eux « réarrangent cette docile matière morte », p. 31). Car *Mémoires d'Hadrien* est une entreprise philosophique dans laquelle le personnage s'emploie à se connaître ; la remémoration ne vaut que pour la leçon qu'Hadrien en tire (qu'il tend comme un miroir à Marc-Aurèle, et au-delà de lui, au lecteur), qui lui permet finalement d'accepter celui qu'il est. Le personnage « *varius multiplex multiformis* » de la jeunesse comprend *in fine* sa propre permanence : « Je suis ce que j'étais ; je meurs sans changer » (p. 311).
- **Une autre autobiographie.** On peut considérer enfin que Marguerite Yourcenar projette dans l'image qu'elle donne de l'empereur les idées qui sont

les siennes. Il incarne sous sa plume un homme exemplaire et même idéal : homme politique sage, artiste accompli et philosophe... Malgré toute angoisse, il veut « entrer dans la mort les yeux ouverts... ». Le faisant se raconter, elle se raconte sans doute aussi.

Au-delà, le personnage qu'elle « invente » devient un miroir tendu au lecteur : « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi » (p. 342)

[On pourrait ici évoquer certaines pages d'*A La recherche du temps perdu* ou des *Essais* de Montaigne].

Éléments de valorisation :

- Les copies capables d'expliquer le travail des temps verbaux chez Yourcenar, et les nombreux glissements des temps du récit (passé simple, imparfait) au temps de la méditation (présent).
- L'évocation des maximes morales souvent présentes dans le texte. Par exemple, « il faut toujours recommencer » (p.269), « c'est avoir tort que d'avoir raison trop tôt » (p.97) ou « La méditation de la mort n'apprend pas à mourir » (p.310).
- Une copie qui s'intéresserait au style adopté par Marguerite Yourcenar dans son œuvre et commenterait le style « togé » ou le lyrisme de certaines pages qui font aussi du texte un chant. Ainsi, quand l'empereur évoque sa rencontre avec Antinoüs, les phrases prennent un ton exalté, marqué par des allitérations, des apostrophes et de nombreuses images.
- Une copie qui voyant dans *Mémoires d'Hadrien* un roman philosophique développerait une comparaison entre Hadrien et le « je » de Montaigne (*Essais* I, XIX « Que philosopher, c'est apprendre à mourir »).