

Sommaire

IV. Littérature et argumentation

2 Échanger des arguments : le dialogue

LE DIALOGUE PHILOSOPHIQUE

Platon, <i>Phédon</i>	3
PERSPECTIVES : Lucien, <i>Dialogues des morts</i>	4
Voltaire, <i>Dialogue du Chapon et de la Poularde</i>	4
Diderot, <i>Le Neveu de Rameau</i>	5
PERSPECTIVES : Diderot, <i>Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ***</i>	6
Diderot, <i>Le Rêve de d'Alembert</i>	7
Valéry, <i>Mon Faust</i>	8

LE DIALOGUE THÉÂTRAL

Corneille, <i>Nicomède</i>	9
Musset, <i>On ne badine pas avec l'amour</i>	11
Vigny, <i>Chatterton</i>	12
Sartre, <i>Les Mains sales</i>	13
Koltès, <i>Le Retour au désert</i>	15

2 Échanger des arguments : le dialogue

Platon
Phédon

p. 317

« Ceux qui sont vraiment philosophes »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Le dialogue philosophique. Le dialogue didactique. L'homme et la mort.

■ **Préalables** : Un sujet par excellence de la réflexion philosophique, la mort (à mettre en parallèle avec la mort stoïque de Sénèque dans l'Antiquité). Un texte fondateur de la culture occidentale, objet de discussion dans toute l'histoire de la philosophie : méditation de Montaigne sur le même sujet (« philosopher, c'est apprendre à mourir »), critique de Spinoza (la philosophie est une méditation non de la mort, mais de la vie). Un modèle de dialogue philosophique (l'exercice même de la dialectique) : est-il construction commune d'un raisonnement acceptable par les deux parties, ou simple procédé, déguisement dialogique d'une pensée close, élaborée d'avance par le philosophe ?

■ **Vérifier** la compréhension de : *Les gens de chez nous*, l. 9-10 (Simmias est originaire de Béotie, dont les habitants sont réputés pour leur lourdeur ou leur ignorance).

LIRE : L'exercice de la dialectique

1- Le dessein de Socrate

● **Sortir du conflit d'opinions** : le conflit d'opinions oppose une certitude à une autre ; la moquerie de Simmias (l. 6-13) est un exemple d'opinion (doxa), fondée sur l'ouï-dire ; Socrate souligne que c'est un jugement qui ignore ses fondements (*pas du tout conscients*, l. 17) ; il va donc repartir à zéro : puisque ses adversaires croient savoir, il va faire comme s'il ne savait pas lui-même, et tout reconstruire.

● **L'accent mis sur l'accord** : il s'agit d'élaborer un raisonnement acceptable par tous les deux (*parlons entre nous*, l. 17) :

– Socrate déplace la question vers un universel : l'idée de la mort ;

– le dialogue devient la recherche en commun d'un concept, où chacun fait abstraction de ses sentiments : insistance sur l'acquiescement de Simmias ; passage au

discours général ; jeu des marques de personne – *pensons-nous* (l. 19) ; *Pour moi* (l. 40) ; *Ton opinion* (l. 42) ; *Selon moi* (l. 45) – insistant sur l'accord, la circulation des mêmes idées entre les deux : *partager les opinions qui sont les miennes* (l. 26-27) ;

– chaque question de Socrate est double : proposition d'une idée générale + demande de confirmation, pour que chaque étape du raisonnement bénéficie d'un consensus.

2- La progression du raisonnement

● **L'exposé premier de la thèse** : dès le premier paragraphe (► p. 314), comme vérité à démontrer. Noter que Socrate fournit une première preuve, sous forme d'argument par l'absurde (l. 3-5). C'est parce que Simmias acquiesce pour de mauvaises raisons (plaisanterie, jeu sur la mort en général et sur la mort infligée aux philosophes) que Socrate doit procéder par déduction complète.

● Le raisonnement par déduction :

– première étape : définition de ce dont on parle : la mort est la séparation de l'âme d'avec le corps ;

– description de l'activité du philosophe ; long raisonnement par l'absurde (l. 27-39), où Socrate reprend la catégorie du corps utilisée en définition : le philosophe s'occuperait-il de ce qui touche au corps ?

– conséquence : le philosophe est donc celui qui se tourne vers l'âme ; on progresse vers la confirmation de la thèse.

3- Un dialogue didactique

Il s'agit plus d'un dialogue de transmission que d'un dialogue de discussion, même si l'échange préserve les formes d'un cheminement dialectique en associant l'interlocuteur à la recherche de la vérité.

● **Une nette répartition des rôles** : Socrate pose les questions et dirige le dialogue :

– spécialisation de chacun dans une modalité (interrogative pour Socrate, assertive pour Simmias) qui manifeste les compétences. Socrate a l'initiative des échanges et introduit les thèmes du discours ;

– brièveté des réponses de Simmias (mais longueur des questions) ; pas de phrases complexes (*oui, non*) ; elles se réduisent à confirmer celles de Socrate.

● **Discussion en système clos** : partant d'une question, Socrate progresse de difficulté résolue en difficulté résolue, à travers les objections qu'il s'adresse en les présen-

tant à son interlocuteur (le développement sur les plaisirs charnels n'est là que pour être écarté). Il met au compte de Simmias ses propres conclusions : *Ton opinion est donc...* (l. 42). Simmias ne figure pas un véritable adversaire : il n'objecte rien.

● Ainsi, Socrate donne à Simmias **l'exemple d'un raisonnement valide** en même temps qu'il le convainc ; il transmet une vérité en la faisant redécouvrir à son interlocuteur.

Conclusion

Un idéal de dialogue didactique : aucun non-dit, sentiment ou volonté de puissance ne vient apparemment parasiter la construction rationnelle.

PERSPECTIVES

(p. 318)

Lucien, *Dialogues des morts*.

LIRE : La preuve par le rire ?

1- Le mélange des genres

● Un dialogue philosophique

– Trois philosophes + un « profane » : les éléments de base du dialogue didactique (► p. 338).

– Un sujet philosophique : la mort ; une thèse ferme à argumenter, la vanité des plaisirs terrestres, d'abord exposée ironiquement (l. 10-11), puis rappelée comme conclusion d'un raisonnement (l. 33-34) ; la confrontation de deux opinions sur la mort.

– La distribution des positions dans le dialogue reprend le modèle socratique (forme de l'interrogatoire).

● Une séquence de comédie

– Décor spectaculaire : les enfers, avec Charon, le *bate-lier* (l. 31) qui fait traverser les morts d'une rive à l'autre des enfers ; l'arrivée des morts présentée par Diogène comme un spectacle risible (l. 3-7), dont les philosophes sont le public.

– Longue réplique d'exposition (l. 5-9) qui, comme au théâtre, met en place la scène.

– Un personnage typique de comédie : le vieillard, apparemment attaché aux plaisirs, objet de moquerie.

– Lucien ne préserve pas la gravité du dialogue philosophique : modalité exclamative (l. 6-7, 10), rire.

2- L'ironie, un instrument

● Marques :

– les hyperboles : *tous* (l. 8) ; superlatifs (l. 9) ; lexique du pouvoir appliqué au pauvre homme en gradation inverse : *roi* (l. 15), *Satrape* (l. 17), *Riche* (l. 19) ;

– la surprise feinte dans toutes les répliques de Diogène, les modalités engageant l'émotion ;

– l'encadrement du texte par deux formulations paradoxales (l. 9, 32) ;

– des questions qui ont un statut systématique d'antiphrase.

● La thèse n'est pas livrée directement dans ce texte : elle apparaît à travers cette façon qu'a Diogène de feindre la surprise, qui souligne la disproportion entre ce que le Mendiant a perdu et sa tristesse, et provoque le rire. La thèse (l'heureuse pauvreté des Cyniques) ne pourrait pas être servie par un dialogue grave et sérieux ; l'ironie renforce la démonstration par l'absurde.

DIRE : La réponse du Mendiant

– Partir des deux affirmations du Mendiant : *c'est une douce chose que la lumière, une chose terrible et odieuse que la mort* (l. 27-28) et les amplifier par argumentation ou par description.

– Utiliser le lien de cause à conséquence qui unit ces deux affirmations.

– En réaction à l'ironie cynique, travailler l'expression dans le sens de l'émotion.

PISTES

■ **Pour une séquence : L'homme devant la mort** (narrateur et personnage ; focalisation et discours rapporté ; réflexion et émotion) : Grimarest, *Vie de M. de Molière*, p. 371 ; Absire, *Baptiste ou la dernière saison*, p. 372 ; Boulgakov, *La Vie de Monsieur de Molière*, p. 373 ; Montaigne, *Essais*, p. 386 ; Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, p. 387 ; Chateaubriand, *Vie de Rancé*, p. 379.

■ **Lectures cursives** : Montaigne, *Essais*, « Que philosophe c'est apprendre à mourir » (l. 20) ; Fénelon, *Dialogue des morts*.

■ **Bibliographie** : M. Dixsaut, *Le Naturel philosophe. Essai sur les dialogues de Platon*, éd. Les Belles-Lettres, Vrin, 1985.

► LE DIALOGUE PHILOSOPHIQUE

Voltaire

Dialogue du Chapon et de la Poularde

p. 319

« Pour ce qui est de rôtir les hommes »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Le dialogue philosophique. La satire. Argumentation et allusion.

■ **Préalables** : Faire réfléchir sur le choix des animaux comme masques pour l'argumentation, et sur le rapprochement entre ce type de dialogue et la **fable** (où se

place l'auteur dans les deux genres ?). Introduire au genre de la satire, une des veines spécifiques du XVIII^e siècle : écrit de combat, qui vise une cible identifiable, et qui repose sur la disqualification de cette cible par le rire. Un exemple de la combativité politique de Voltaire.

■ **Vérifier** que sont compris : *pièce*, l. 8 (= plat) ; *sont dans l'usage*, l. 16 (= ont l'habitude) ; *engance*, l. 17 (= race, espèce).

LIRE : La barbarie des animaux sans plumes

1- La distribution des fonctions dans le dialogue

Parodie de dialogue entre maître et disciple : la Poularde ignore, le Chapon informe.

– Distribution des modalités conforme à l'usage du dialogue philosophique (à l'élève l'exclamation et l'interrogation, au maître l'assertion) ; d'où, ici, distribution des tons : affect (effroi et incrédulité) contre raisonnement posé.

– Chaque indignation de la Poularde est l'occasion d'une nouvelle information : le texte avance en soulignant le scandale, poussé par l'émotion de la Poularde.

Chaque intervention du Chapon, en revanche, est très **structurée** ; par exemple la deuxième réplique est organisée d'abord par les compléments de temps et le groupement ternaire des verbes (l. 4-7), puis par une liste d'actions dont l'ordre repose sur la variation des sujets (jeu des pronoms, l. 7-11).

2- Des animaux et des hommes

● La caractérisation des humains

– C'est à partir de l'étalon animal que les hommes sont définis, et non l'inverse : ce sont des *animaux* (l. 20), inférieurs (par rapport aux deux personnages), ils ont un point commun (*bipèdes*, l. 20), mais pas de plumes. Cette approche est renforcée avec l'expression *cette espèce* (l. 26).

– Les qualificatifs vont de la simple insulte graduée (*coquins*, l. 12 ; *scélérats*, l. 13-14) à la qualification de barbarie (*monstres*, l. 3). Les actions sont exprimées avec le lexique de la violence : *dévorant* (l. 17) ; *crever les deux yeux* (l. 23) ; *arracher* (l. 25). Alors que les animaux se montrent civilisés, attentifs au polissage des mœurs, les hommes apparaissent mauvais par essence : *détestable engance* (l. 17). Ce sont là des qualificatifs que les hommes utiliseraient pour décrire un peuple barbare. Les animaux s'étonnent d'ailleurs, comme ferait un explorateur, de l'étrangeté de *leur coutume* (l. 4).

● **Le sort des bêtes** : inversement, le sort des bêtes est décrit avec un lexique humain, social : leur cage est une *prison* (l. 4), leurs ailes des *bras* (l. 10), et donc l'abatage un crime (ils nous *coupent la gorge*, l. 7).

3- La thèse

● **Présence d'une thèse** : critique virulente de la violence et de l'intolérance. L'application historique se fait dans la dernière réplique : technique de l'allusion, qui se rapproche graduellement de l'époque de Voltaire : *Les empereurs chrétiens et grecs* (l. 22-23), Louis le *Débonnaire* (l. 24), roi du IX^e siècle, *plus de vingt mille pour de*

certaines opinions (l. 27) : allusion probable aux guerres de Religion. La force de l'allusion tient aux contradictions qu'elle souligne ironiquement (*chrétiens/frères*, Louis le *Débonnaire/arracher les yeux*) et à l'incompréhension et au détachement apparent du chapon, qui soulignent l'absurdité de la violence commise au nom de tels principes.

4- L'argumentation indirecte

● **La force d'une présentation indirecte** : le détour rend la violence absurde, ce que ne ferait pas la dénonciation directe. L'efficacité polémique tient au changement de perspective, qui rend nos propres actes (jusqu'au repas) étrangers, incongrus.

● **La noirceur de l'échange** tient à l'accumulation des violences, qui finissent par être mises sur le même plan. Tout est démythifié : mœurs, religion (ridicule cruel de *l'oraison funèbre*, l. 9), pouvoir.

● **Le registre polémique** croise le **satirique**, en raison de l'inversion des critères de civilité. La violence des hommes devient démesurée, prise à partir de ce crime ordinaire, manger les bêtes ; incompréhensible aussi, saisie du point de vue des victimes. Les crimes historiques les plus graves (*rôtir les hommes*, l. 25-26) prennent alors une dimension véritablement barbare.

Conclusion

La situation d'apprentissage reprise ironiquement transforme l'histoire humaine en succession de coutumes arbitraires et violentes. Parodié, le dialogue philosophique a une vraie portée politique.

PISTES

■ **Pour une séquence** : Le dialogue philosophique au XVIII^e siècle (personnages, thèmes, enjeux ; stratégies et registres) : Sade, *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond*, p. 94 ; Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 320 ; *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, p. 321 ; *Le Rêve de d'Alembert*, p. 322.

■ **Exercice complémentaire : Langue**
Étudiez l'emploi des pronoms sujets (l. 4 à 11).

■ **Lecture cursive** : Voltaire, *Entretien chinois*.

▶ LE DIALOGUE PHILOSOPHIQUE

Diderot

Le Neveu de Rameau

p. 320

« Vive la sagesse de Salomon »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Le dialogue philosophique. Les déviances du dialogue (p. 338).

■ **Préalables** : On peut partir des règles implicites d'un dialogue philosophique, voire de toute conversation (coopération dans l'échange, non-contradiction, justification des affirmations de chacun...). On peut aussi mettre l'accent sur l'amoralité qu'incarne Rameau (le XVIII^e siècle, en particulier le libertinage, s'interroge sur la coutume et les conventions).

■ **Vérifier** que sont compris : *mollets*, l. 4 (= moelleux) ; *état*, l. 13 (= situation dans la société, condition, en particulier valorisées) ; *Faire sa cour*, l. 16-17 (= chercher à plaire aux puissants pour obtenir leurs faveurs).

LIRE : Affirmation d'une thèse ou affirmation de soi ?

1- La mise en danger de l'échange

● Deux positions inchangées

Dès le début, des positions claires qui restent fixes : positions énonciatives dans l'échange (le philosophe interroge, Rameau répond), et positions morales (pour le philosophe, au fil de ses questions : patriotisme, amitié, réussite sociale, valeurs familiales ; cynisme épicurien de Rameau, énoncé comme une thèse au début de l'échange : morale du plaisir, mépris de la patrie, vision cynique du pouvoir dont il faut profiter, désintéret pour la famille). Insister, chez Rameau, sur la modalité assertive dominante, la valeur absolue de ses négations (en particulier restrictives, l. 4, 6), les formulations totalisantes (dans le lexique : *le reste* (l. 4), *presque toujours* (l. 10) ; dans la syntaxe : généralisation par les articles au pluriel, *tout* (l. 11), l'absence d'article).

● Les réponses répétitives

Rameau balaie les propositions du philosophe de façon provocante ; répétition de *vanité* comme seule réponse possible, de l'infinif d'ordre où Rameau donne péremptoirement la recette d'une vie profitable, de phrases nominales péremptoires.

Souligner l'efficacité persuasive de cette forme assertive et répétitive des réponses : Rameau parvient ainsi à contester les idées reçues en jouant sur l'évidence (champ lexical du regard, l. 6, 10, 17) et construit une argumentation minimale (connecteurs l. 14-15, 23).

● Dysfonctionnement de l'échange

Le philosophe cherche à faire avancer un échange constructif, proposant des thèmes, soulignant l'auto-contradiction éventuelle de Rameau (l. 21-22) ; Rameau, lui cherche à arrêter l'échange : chacune de ses phrases manifeste le refus de la concession, le refus d'interroger l'autre sur ses propres raisons et d'être transformé par le dialogue.

2- La cohérence des positions

● L'usage des questions

Les questions du philosophe sont de vraies interrogations (il propose ses valeurs à l'examen philosophique) ; elles sont toutes suivies d'une réponse de son

interlocuteur. Celles de Rameau sont oratoires (l. 9-10, 15-16) et ne sont jamais ouvertes à une réponse de son interlocuteur ; elles ont une valeur polémique et souvent ironique.

● Le retrait du dialogue

La question du philosophe (l. 21-22) cherche à montrer à Rameau qu'il se contredit (s'il ne faut pas remplir les devoirs de sa profession, qu'en sera-t-il du précepteur de ses propres enfants ?), à le rappeler à sa responsabilité en tentant de sortir de la généralité : *ce précepteur, vos principes*. Mais Rameau ne se sent pas engagé par ses affirmations ; il refuse la loi de cohérence que suppose l'échange et s'abstrait à nouveau : *mon fils ou ma fille* (l. 23-24) ne sont pas des individus, mais à nouveau des généralités. On n'a ni une discussion, où l'on cherche la solution partagée d'un problème controversé, ni un débat, où l'on se préoccupe de justifier sa position.

3- Du dialogue philosophique au dialogue romanesque

L'hésitation entre roman et dialogue fait partie du *Neveu de Rameau*. Ce texte oppose deux thèses, mais aussi deux fortes personnalités : personnages incarnés par le ton qui les individualise, par les références à la vie concrète. L'échange prend l'allure de la spontanéité : interpellations (l. 1, 2, 10, 21), ellipses syntaxiques imitant la conversation courante, vitesse donnée par les relances du philosophe. Les idées de Rameau prennent vie.

Conclusion

À l'intérieur du dialogue, les conditions qui permettent la poursuite de la discussion sont refusées ; mais le dialogue se poursuit car Rameau impose sa **séduction** : franchise, bonne humeur, **personnalité complexe** qui suscitent l'intérêt du philosophe et l'obligent à renoncer aux ambitions de la philosophie rationnelle.

PERSPECTIVES

(p. 301)

■ **Diderot**, *Entretien d'un philosophe avec la marchale de ****.

■ **Vérifier** que sont compris : *je ne saurais*, l. 3 (= cela m'est impossible) ; *Vous m'obligerez*, l. 7 (= je vous en serai reconnaissante) ; *incrédule*, l. 4, *incrédulité*, l. 37 (= l'absence de religion, de foi).

LIRE : Ni convaincre, ni convertir

1- Un dialogue philosophique

● L'imitation de Socrate par Diderot

– Le début du texte met en place un questionnement général (*quelqu'un qui ne croit pas en Dieu a-t-il alors des raisons d'être bon ?*, l. 4-5), en abandonnant les situations individuelles ; comme dans un dialogue socratique on s'interroge sur un universel, et non sur la conduite de l'autre.

– Le philosophe adopte la position de Socrate, invite l'interlocutrice à confirmer ses propositions (l. 8-18).

– Le dialogue avance par la présentation d’arguments par le philosophe : on peut être bon par nature (l. 8-10), par éducation (l. 12), par la sagesse qu’apporte l’âge (l. 15).

● L’égalisation des positions

– Mais la distribution des tours de parole est bien plus équitable que dans un dialogue socratique ; on le voit typographiquement : les tours de parole s’égalisent.

– Dans la deuxième partie, c’est la maréchale qui pose les questions. La situation maître-disciple est brisée.

– Le texte se clôt sur le désir commun de poursuivre le dialogue.

● La variété des enchaînements

L. 19-38, grande variété des enchaînements de parole (à l’opposé de l’interrogatoire socratique) : objection (l. 19), réfutation (l. 24), parallèle (l. 26), hypothèse (l. 32).

2- Un dialogue véritablement dialectique

– Diderot ne cherche pas à convaincre la maréchale de se rallier à sa position, de renier sa foi ; symétriquement, elle ne cherche pas à le convertir.

– L’entretien ne vise pas une synthèse harmonieuse : les désaccords (par exemple, l. 24) n’y mettent pas fin.

– La maréchale est une véritable interlocutrice, avec des opinions arrêtées, qui ne se contente pas de confirmer les propositions du philosophe, mais propose à son tour. Le dialogue ne construit pas une pensée unifiée, sur laquelle les deux partenaires s’accordent ; il est surtout un lieu d’échange, avec deux interlocuteurs de poids égal.

3- Le respect de l’autre

– Un petit morceau de dialogue courtois (l. 4-6), moment d’humour discret.

– On passe très vite de l’argument *ad hominem* (► p. 314), l. 1-2, au raisonnement général (absence de marques de deuxième personne, usage du « on » et des énoncés gnominiques). Absence d’attaque de l’autre, alors que les positions sont claires : un athée contre une dévote.

– Diderot prouve sa thèse par son comportement, par le fait qu’il engage le dialogue et respecte la position de la maréchale : on peut donc être honnête homme sans être croyant.

PISTES

■ Pour une séquence

● **Le dialogue philosophique mis à mal** (la difficulté de la communication rationnelle, le non-respect des règles de l’échange, la morale individuelle suggérée par les échanges sans rencontre) : Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 320 ; Rabelais, *Le Tiers Livre*, p. 332 ; Malraux, *La Condition humaine*, p. 335.

● **Le dialogue philosophique au XVIII^e siècle** (► *supra*, I^{re} partie).

■ Exercice complémentaire : Langue

Étudiez les formes syntaxiques de l’interrogation dans cet échange.

■ **Bibliographie** : *Dictionnaire de Diderot*, sous la direction de R. Mortier et R. Trousson, éd. Champion, 1999, entrée « Dialogue ».

▶ LE DIALOGUE PHILOSOPHIQUE

Diderot

Le Rêve de d’Alembert

p. 322

« Un flux perpétuel »

APPROCHES

■ **Axes d’étude** : Dialogue et monologue (p. 338). Le matérialisme. La phrase (p. 506).

■ Préalables :

Rappeler quelques étapes de l’histoire de la science : avant le XVII^e siècle, on a une vision hiérarchique du monde des créatures, constitué en « échelle des êtres » de complexité et de dignité croissantes ; après le XVII^e siècle, la vision du monde des vivants est continue, et permettra de faire émerger la doctrine darwinienne de l’évolution : les êtres sont liés les uns aux autres par des mutations successives.

Poser aussi la question du dialogisme, la présence de plusieurs voix qui peut intervenir dans le discours d’une seule personne.

■ **Vérifier** que sont compris : *effet*, l. 1 (= résultat d’une cause, à distinguer d’*essence*, l. 10) ; *individus*, l. 13 (= être formant une unité distincte, étymologiquement corps indivisible – comme *atome*) ; *embrasser*, l. 24 (= saisir en totalité).

LIRE : Le monologue du rêveur

1- Dialogue ou monologue ?

● La première personne

– Un « je » individualisé, celui du philosophe qui entre dans le dialogue, s’oppose au « vous » et présente sa pensée en train de se faire (*répondez-moi*, l. 14).

– Un « je » théorique, siège de la réflexion, qui est aussi celui de l’homme pris dans le flux des choses (l. 26 et suivantes, *je* est synonyme de *un être*, l. 25), dont l’individualité est niée par son propre raisonnement et qui se définit lui-même comme mouvement : *une tendance* (l. 27). Ce « je » est aussi la seule constante du discours, ce qui permet de formuler la thèse de façon rassurante : *Je ne meurs donc point* (l. 30) : le sujet parlant est donc l’image même de la thèse.

● **L’apparence d’un monologue** : seul d’Alembert parle dans cette page ; aucun changement de locuteur, un seul

paragraphe massif ; et comme dans un monologue de théâtre, la parole d'un seul n'exclut pas les apostrophes, formes interrogatives et marques de la deuxième personne qui animent le discours.

● **La présence d'un interlocuteur** : insistante mais diffuse. Les interlocuteurs désignés servent surtout d'instruments d'argumentation (*Père Castel*, l. 7 ; *Archytas*, l. 24) ou de repoussoirs (*pauvres philosophes*, l. 13, 22) au monologue ; ils sont pris dans le mouvement du discours : d'objet de l'argumentation, le Père Castel devient subitement interlocuteur (l. 7).

Le locuteur se répond à lui-même, se dédouble, devient son propre interlocuteur : abondance des *Non* (l. 10, 15, 17, 27, 30), nombreuses questions oratoires (par exemple, l. 15-17).

2- Un style fluide

– Phrases brèves, sans hiérarchie syntaxique.

– Enchaînements (► p. 506) par reprise de mots (l. 5-6) ou de tournures syntaxiques (l. 29-30), par lien logique (*Donc*, l. 10 ; *puisque*, l. 10-11), par la figure insistante du parallélisme (l. 1-2).

– Impression de halètement, de souffle vital donnée par les nombreux points de suspension.

– Champs lexicaux : mouvement et continuité (*circulent*, l. 3 ; *flux*, l. 4 ; *passer*, l. 31 ; *changer*, l. 32 ; etc.) ; grandeur et totalité (*ordre universel et général*, l. 2-3 ; *un seul grand individu*, l. 17-18 ; *entière*, l. 35 ; etc. ; répétition de *tout*).

D'où l'impression d'une pensée en train de se faire, qui transpose dans le style la thèse du flux des choses.

3- La thèse matérialiste

● **Du délire à la vision** : ce discours sort d'un rêve provoqué par la fièvre, et la ponctuation mime ce délire. Mais il s'agit plutôt d'une vision, car rien ici n'est incohérent : même haletante, l'expression est limpide, et la ponctuation apparaît alors comme la respiration de la pensée, et tout en laissant au lecteur le temps de réfléchir.

● **L'intérêt de la forme dialoguée** : présenter sous forme interrogative des hypothèses risquées, au lieu de les livrer comme thèses à argumenter, susceptibles alors d'être réfutées. Les interrogations oratoires ne sont pas là pour évacuer les objections d'un interlocuteur : de l'interrogation rhétorique (*qu'êtes-vous ?*, l. 25) on passe à un questionnement métaphysique audacieux (*Qu'est-ce qu'un être ?*, l. 25), et de l'individu au tout comme dans la thèse matérialiste.

Conclusion

Le style scientifique et poétique du texte permet de dépasser les connaissances du moment (la biologie naissante) et de livrer, en une vision, une image totale du monde, de la matière inerte à la matière pensante.

PISTES

■ Pour une séquence

● **Le dialogue philosophique au XVIII^e siècle** (► *supra*, I^{re} partie).

● **L'homme devant le monde** (poésie, sciences et métaphysique ; genres, formes et registres) : du Bartas, *La Semaine*, p. 44 ; Descartes, *Discours de la méthode*, p. 290 ; Pascal, *Pensées*, p. 306.

■ Exercice complémentaire : Langue

Étudiez les indéfinis, de la l. 3 à la l. 18.

■ **Bibliographie** : J. Chouillet, *Diderot*, SEDES, 1977.

► LE DIALOGUE PHILOSOPHIQUE

Valéry

Mon Faust

p. 323

« Chacun son tour »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Dialogue philosophique et dialogue théâtral. Réécriture d'un mythe (p. 456). L'humour (p. 505).

■ Préalables :

Partir des **autres versions du mythe** : dans la légende allemande, Faust est un magicien ou un alchimiste qui vend son âme au diable pour obtenir pouvoir et connaissance ; Valéry pose le problème de la signification de ce mythe du désir de puissance dans un monde où règnent la science et la rationalité.

Partir aussi de la **pratique du dialogue philosophique** de type socratique par Valéry : *Eupalinos*, *Le Dialogue de l'arbre...* On est ici aux frontières entre théâtre et philosophie. Valéry veut donner corps à un dialogue intérieur sur le thème de Faust, « sans souci d'action » ; on n'y cherchera donc pas une véritable efficacité dramatique.

LIRE : Le diable tenté

1- L'inversion des rôles

● L'avantage pris par Faust

– Dans la dynamique même du dialogue, Faust a l'initiative de l'échange (parce qu'il a quelque chose à proposer) ; Méphistophélès est réduit à multiplier les interrogations brèves et incrédules.

– La répartition des temps de parole est aussi à l'avantage de Faust ; l. 26-36 : sa longue réplique fait passer du texte théâtral à l'exposé philosophique.

– L'inversion du rapport de pouvoir est criante dans la réaction du diable (l. 37) et dans la dernière réplique, où Faust oppose un *Non* catégorique à Méphistophélès. En outre, il remotive un cliché, les voies du Mal, qui donne une force d'évidence à sa formulation.

● **Le comique** repose principalement sur une inversion terme à terme du mythe, que le lecteur reconnaît.

– **Un thème** : l'insistance sur la faiblesse de Méphisto, sa perte de pouvoir dans un monde scientifique. D'où le comique involontaire des répliques de Méphistophélès, qui avoue sans s'en apercevoir son impuissance tout en faisant l'offensé : *Ceci me passe* (l. 24).

– **Des citations** retournées (ironie citationnelle, ► p. 363) : *Tentateur* (l. 20) dans la bouche du diable ; *te rendre peut-être un certain service* (l. 5-6), dans celle de Faust.

– **Une structure** de retournement récurrente : *me servir de toi, mais te rendre peut-être un certain service* (l. 5-6) ; *Chacun son tour* (l. 19) ; *échange de pouvoirs* (l. 22-23) ; *te divertir/me distraire un peu moi-même* (l. 21-22). Ce tentateur tenté fait penser à tous les trompeurs trompés de la comédie classique.

Autre aspect du comique, l'humour du jeu de mots dans un style paradoxal poussé à bout : *Le mal est bon à tout* (l. 4).

2- La déchéance du diable

Toutes les images utilisées par Faust sont dégradantes : métaphore de l'économie, de l'emploi (l. 1-3, 11-12), qui laisse place à l'image de l'échange dès les l. 5-6, et prépare de façon très adroite la proposition de marché de Faust ; comparaison avec le tigre, qui n'est fort que parce qu'il détruit (l. 28 et suiv.).

Ces images ont en commun l'idée de puissance factice. Elles sont fortes parce qu'elles ne sont pas isolées, mais filées (la métaphore, déclinée en un véritable champ lexical, celui de l'économie ; la comparaison, commentée l. 29-31).

3- Un esprit impuissant

Faust reprend le **paradoxe** connu du maître et de l'esclave : le tigre *doit tout aux moutons et aux chèvres* (l. 29-

30), le bourreau dépend de ses victimes. Dans cette « **comédie de l'intellect** », Valéry vise la faiblesse de l'esprit pré-moderne, pré-scientifique : *tes méthodes sont surannées, ta physique ridicule* (l. 17). Méphistophélès est moins un personnage qu'un principe spirituel dépassé par la raison triomphante.

Conclusion

Exploitation ironique d'un mythe ; transformation des personnages en principes abstraits : le dialogue devient la confrontation de deux puissances caractéristiques de l'esprit, l'exposition indirecte d'une philosophie de Valéry. Le dialogue apporte vivacité et désinvolture.

PISTES

■ **Pour une séquence : Les rapports de force au théâtre** (sociologie et thèmes du conflit ; traduction dans le dialogue : initiative de la parole, répartition des temps de parole, enchaînements, rapport à la situation de départ... ; le dialogue dans l'histoire) : Corneille, *Nicomède*, p. 324 ; Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, p. 326 ; Sartre, *Les Mains sales*, p. 330 ; Koltès, *Le Retour au désert*, p. 331.

■ Exercices complémentaires

● **Langue** : Étudiez le mélange des niveaux de langue familier et soutenu dans les répliques de Méphistophélès.

● **Oral** : Apprenez et jouez ce passage, après avoir réfléchi aux diverses interprétations des répliques et des rôles, en particulier celui de Méphistophélès.

● **Voir** : Étudiez et commentez le décalage entre le texte de *Mon Faust* et le film de Murnau.

■ **Filmographie** : Murnau, *Faust*, 1926 ; R. Clair, *La Beauté du diable*, 1950.

■ **Bibliographie** : A. Lazaridès, *Valéry. Pour une poétique du dialogue*, Montréal, 1978.

LE DIALOGUE THÉÂTRAL

Corneille

Nicomède

p. 324

« Parlez, et nettement »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Dialogue et implicite (p. 338 et 362). La tragédie politique.

■ Préalables :

Insister sur la **simplicité d'action** de la pièce : tragédie sans complication d'intrigue ; les caractères et les passions sont en conflit explicite : il y a là une mise à nu de ce qui fait l'essence de l'affrontement théâtral ; au plan du contenu, la pièce éclaire le rapport entre le machiavélisme de la raison d'État et la générosité héroïque représentée par Nicomède.

Élucider les **allusions à l'histoire des guerres puniques** (v. 20-31), avec laquelle Corneille prend d'ailleurs des libertés : Annibal (ou Hannibal), d'abord vainqueur des Romains à la bataille du lac Trasimène

(217 av. J.-C.) où un consul nommé Flaminius fut tué, fut finalement vaincu par Scipion à Zama (202 av. J.-C.) ; il se suicida pour échapper à l'humiliation d'un triomphe à Rome.

■ **Vérifier** que sont compris : *touche*, v. 2 (= concerne) ; *discords*, v. 33 (= sujets de conflits) ; *foi*, v. 41 (= parole) ; *insigne*, v. 43 (= remarquable) ; *ses grands coups*, v. 44 (= exploits militaires) ; v. 54, *l'Hellespont*, aujourd'hui détroit des Dardanelles, sépare les Balkans de l'Asie mineure, aujourd'hui la Turquie.

LIRE : Un tribunal pour la vertu

1- La situation d'énonciation

● **Triangle énonciatif** : le roi et les deux prétendants. Mais jeu complexe de **représentations** : Flaminius est là pour Attale, à sa place, ainsi que comme représentant de la collectivité romaine (*nous*, v. 20) ; Prusias incarne le pouvoir tout entier, qui juge et décide (v. 3, 5) ; Nicomède n'a pas de masque, mais représente aussi Annibal (v. 21), qui lui sert de modèle. Chacun figure bien plus que ce qu'il est. Le dialogue est donc complexe : il n'y a pas d'échange transparent, car à chaque fois deux personnes entendent. En s'adressant à l'un, on s'adresse à plus que lui.

● **Prusias** est d'abord un interlocuteur direct pour Nicomède, mais se dérobe dans un premier temps devant la décision qui lui incombe ; il devient alors un arbitre à un **tribunal** devant lequel chacun des deux interlocuteurs défend sa cause. Le discours délibératif (qui choisir ?) se transforme fatalement en judiciaire : accusation de l'autre.

2- Un échange à distance

● **Un dialogue oblique** : dans le rapport entre les interlocuteurs et avec les enjeux de l'échange.

– Par l'usage des **pronoms**. Nicomède semble s'adresser à Prusias ; mais Attale est l'unique objet de son discours, Attale présenté comme vassal, créature des Romains (*nourriture*, v. 18) : par-delà Prusias, il s'adresse à Flaminius ; les interrogations défiantes lui sont destinées. Flaminius à son tour parle de Nicomède à la troisième personne : *ce discours* (v. 20) ; *son cœur* (v. 23).

– Chacun parle de l'autre à travers ce qu'il représente : Rome contre Annibal.

● La prise à partie progressive

– Nicomède répond à Flaminius, sans passer par une adresse à Prusias, mais sans encore s'adresser directement à son ennemi : *Non* (v. 24).

– Puis Nicomède, par un enchaînement très serré sur le mot, réplique directement à Flaminius (v. 32) : moment très bref d'affrontement direct, qui déchire le voile.

– C'est alors que Prusias lui demande de parler *nettement* (v. 34), en soulignant l'affrontement verbal que Nicomède est en train de créer : *ne cherchez point à former de discords* (v. 33).

3- Une tirade pour convaincre

● Deux armes verbales

– **L'ironie** : à la sommation de parler nettement, Nicomède répond par une explication ironique : usage hyperbolique des modalités (v. 36, 38), antiphrases systématiques et faux éloge d'Attale (v. 39), qui met mieux en valeur l'assujettissement aux Romains, et se transforme en défi (v. 44 et suivants). L'ironie apparaît comme l'arme privilégiée du bon politique : prudence et maîtrise.

– L'accumulation des **exemples** : série de figures de Romains héroïques (v. 50-56). L'exemple est une catégorie importante de la rhétorique délibérative : on fait appel aux exploits passés pour mesurer le présent, et ici surtout pour accuser la toute-puissance de Rome.

● **Puissance de persuasion** : ces figures d'argumentation indirecte manifestent le sang-froid et la maîtrise du héros ; elles sollicitent particulièrement l'interprétation du public : Nicomède prouve sa valeur en montrant d'abord la dégradation de l'autre. Il se compare d'ailleurs directement à Attale (v. 45) pour montrer son **autonomie** par opposition à lui.

● **L'efficacité dramatique** : la tirade de Nicomède oblige la situation d'énonciation à se transformer : chacun s'adresse directement à l'autre (pronoms *je* et *vous* de la fin de la scène) ; elle contraint Flaminius à intervenir directement et violemment : elle fait tomber les masques.

Conclusion

Scène complexe, où l'échange ne se fige ni en tirades closes ni en stichomythies, et multiplie les formes de l'affrontement : oblique/direct, violent/ironique, particulier/général.

DIRE

Éloge argumenté de Nicomède : construire l'éloge sur les valeurs exemplifiées par Nicomède (sincérité, courage, maîtrise héroïque, sens de l'honneur). Le héros cornélien est vertueux et habile.

PISTES

■ Pour une séquence

● **Les rapports de force au théâtre** (► *supra*, p. 9).

● **Plaidoyers et réquisitoires** (représentations du juge, représentations du tribunal ; place ménagée au lecteur ; stratégies argumentatives ; genres) : Robespierre, *Discours sur le procès de Louis XVI*, p. 286 ; Démosthène, *Troisième Philippique*, p. 287 ; Camus, *La Chute*, p. 336 ; Shakespeare, *Jules César*, p. 362.

■ Exercice complémentaire : Voir

Analysez la photographie de la représentation de *Nicomède* p. 324-325. Comment sont signifiés les rapports de force et la situation énonciative dans cette image ?

Musset

On ne badine pas avec l'amour

p. 326

« J'ai ma vie entière sur les lèvres »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Le dialogue amoureux mis à mal. La scène d'argumentation (p. 314). La tirade.

■ **Préalables** :

Préciser à quel genre appartient la pièce : le **proverbe dramatique**, sorte de devinette de salon (au XVIII^e siècle on donnait à deviner un proverbe en représentant dans un salon une anecdote l'illustrant) partant d'un proverbe (voir le titre) que Musset renouvelle profondément (registre tragique, caractères complexes...).

■ **Vérifier** que sont compris : *boudoirs*, l. 21 (= petits salons intimes de femme) ; *époux céleste*, l. 24 (= le Christ) ; *tu t'es signée*, l. 41 (= tu as fait le signe de croix).

LIRE : Amour sacré et amour profane

1- L'argumentation rigoureuse de Camille

Musset donne raison à Perdican dans la domination progressive du dialogue, mais prête à Camille une argumentation sans failles dans sa tirade, séquence très compacte qui n'attend pas de réponse.

– Importance des questions oratoires (l. 2, 14-16), qui produisent un effet de preuve.

– Occupation totale de l'espace de la parole : elle fait les questions et les réponses, anticipant les objections dans une technique de réfutation par avance (l. 14-17).

– Efficacité de l'argument *ad hominem* filé au long de la tirade : martèlement polémique du *vous*, modalité assertive insistante et usage du présent et du passé, temps de la réalité effective, pour faire le portrait-blâme de l'autre. Elle semble encercler le discours de Perdican, en le citant (l. 12-14) pour mieux l'annuler.

– Complexité syntaxique qui ne rend pas possible l'interruption : impression d'un flot continu de paroles.

2- Un discours d'emprunt ?

Dans les lignes 19-25, changement de personne, changement de temps (le futur de la certitude sur soi), passage de l'amour profane à l'amour sacré.

● L'exigence d'absolu vient du caractère de Camille, mais aussi en partie des discours entendus au couvent : *ces femmes ont bien parlé* (l. 66). Cette influence est l'objet des répliques de Perdican : l. 30-32, 39-40 ; il recentre son discours sur *elles* et non sur *toi*. Les mots de Camille sont ceux des autres nonnes et semblent récités comme une leçon.

● Ce discours jeté à Perdican fonctionne comme un rempart derrière lequel s'abrite Camille, livrée à un monde profane qu'elle connaît mal, qui l'effraie (voir le passage du sarcasme, l. 34, à la peur, l. 55) ; ces mots lui permettent de ne pas interroger son cœur.

3- La position de Perdican

Perdican se place d'abord dans une position de **contemplateur** (*tu es belle*, l. 18) et de spectateur ironique (*Tu es en colère*, l. 26) qui vise à désamorcer le discours fleuve de Camille, pour la rappeler à sa situation physique dans le monde, pour lui montrer sa séduction au lieu d'argumenter. Musset transfère dans le dialogue l'essentiel des didascalies ; le discours de Perdican contient l'indication de son attitude sur la scène, la manifestation du décalage entre les deux héros.

4- Le discours de Perdican : visée et affects

● Il ne se veut pas vraiment persuasif (*je te laisse dire*, l. 29), il cherche à dénoncer un scandale, sur le mode de la véhémence et non de l'argumentation : l'abondance des pronoms *elles* montre le déplacement du conflit particulier vers la mise en cause d'un système. C'est sous l'impulsion de la **révolte** qu'il intervient (*La colère vous prend aussi*, l. 55), sans attendre plus de réponse que Camille.

● Ton de la profession de foi, cri du cœur violent jusqu'au défi. D'où une syntaxe de l'accumulation (répétition de patrons syntaxiques, l. 39-44 par exemple ; ou *Es-tu sûre*, l. 32, 35, 44 ; *Sais-tu*, l. 49, 54, 56), l'usage des modalités affectives (exclamation ; interrogation, le plus souvent rhétorique), la violence des termes d'adresse (*mon enfant*, l. 48 ; *malheureuse fille*, l. 56).

Conclusion

L'opposition nette de deux discours, de deux convictions sur l'amour : heurt sans transformation des positions de départ. La longueur des répliques, l'esthétique de la tirade traduisent ce choc frontal.

PISTES

■ **Pour une séquence** :

Le dialogue amoureux mis à mal (échanges et conflit dans la conversation amoureuse ; incompréhensions, malentendus, manipulations ; duos transformés en duels...) : Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, p. 333 ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 334 ; Constant, *Adolphe*, p. 410.

■ **Texte complémentaire**

Musset, *Les Caprices de Marianne* (II, 1), 1833.

On pourra comparer à l'argumentation véhémence de Camille le plaidoyer ironique de Marianne ; la jeune femme réplique à Octave : celui-ci, envoyé en ambassade auprès d'elle pour servir l'amour du timide Cœlio, vient de la comparer à une « rose du Bengale sans épine et sans parfum ».

MARIANNE. – Mon cher cousin, est-ce que vous ne plaignez pas le sort des femmes ? Voyez un peu ce qui m'arrive. Il est décrété par le sort que Cœlio m'aime, ou qu'il

croit m'aimer, lequel Cœlio le dit à ses amis, lesquels amis décrètent à leur tour que, sous peine de mort, je serai sa maîtresse. La jeunesse napolitaine daigne m'envoyer en votre personne un digne représentant, chargé de me faire savoir que j'aie à aimer ledit seigneur Cœlio d'ici à une huitaine de jours. Pesez cela, je vous en prie. Si je me rends, que dira-t-on de moi ? N'est-ce pas une femme bien abjecte que celle qui obéit à point nommé, à l'heure convenue, à une pareille proposition ? Ne vait-on pas la déchirer à belles dents, la montrer au doigt, et faire de son nom le refrain d'une chanson à boire ? Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable ? Est-il une statue plus froide qu'elle, et l'homme qui lui parle, qui ose l'arrêter en place publique son livre de messe à la main, n'a-t-il pas le droit de lui dire : « Vous êtes une rose du Bengale sans épine et sans parfum » ?

OCTAVE. – Cousine, cousine, ne vous fâchez pas.

MARIANNE. – N'est-ce pas une chose bien ridicule que l'honnêteté et la foi jurée ? que l'éducation d'une fille, la fierté d'un cœur qui s'est figuré qu'il vaut quelque chose et qu'avant de jeter au vent la poussière de sa fleur chérie, il faut que le calice en soit baigné de larmes, épanoui par quelques rayons de soleil, entrouvert par une main délicate ? Tout cela n'est-il pas un rêve, une bulle de savon que le premier soupir d'un cavalier à la mode doit évaporer dans les airs ?

OCTAVE. – Vous vous méprenez sur mon compte et sur celui de Cœlio.

■ **Lecture cursive** : Musset, *Les Caprices de Marianne*.

■ **Bibliographie** : *On ne badine pas avec l'amour*, Classiques Bordas, 1995.

▶ LE DIALOGUE THÉÂTRAL

Vigny

Chatterton

p. 328

« Que diable peut faire le Poète ? »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : La figure de l'artiste. Les types de dialogues (p. 338). Le drame romantique (p. 194-206).

■ **Préalables** : Mentionner l'existence historique de Chatterton, qui s'est suicidé à dix-huit ans (1752-1770). Évoquer le thème, fertile pour le romantisme, de l'opposition entre le bourgeois matérialiste et l'artiste idéaliste.

■ **Vérifier** que sont compris : *je ne donnais aux Muses que le temps perdu*, l. 9 ; *votre père n'était pas sorti de la côte d'Adam*, l. 50 (= n'était pas d'origine noble).

LIRE : Parole sociale et parole poétique

1- Dialogue et rapports de force

● **La maîtrise du temps de parole** : au théâtre, l'occupation de l'espace de la parole est significative des **hiérarchies** sociales et morales, de la domination d'un personnage par un autre.

– Tendence de M. Beckford à monopoliser cet espace, signe de sa puissance sociale : il a le pouvoir d'accorder un emploi à Chatterton, qui lui est assujéti (idée de contrat, l. 52-53).

– Chatterton est réduit à la simple réponse, lorsqu'il y est invité par le puissant. Quand son discours se développe, c'est sans efficacité, comme le prouve la dernière réplique, déclaration explicite qui entérine l'assujétissement inscrit dans la dynamique même du dialogue. La scène théâtrale, société en miniature, est particulièrement propre à la représentation d'une telle humiliation supposant la présence d'un juge, d'un accusé, d'un tribunal.

– Le silence de Kitty Bell traduit la faiblesse de sa situation d'épouse : pas de droit à la parole.

– Les lords dépendent de Beckford : presque des continuations de sa voix.

– La parole du Quaker est marginale (► question 4).

● **Les didascalies** : elles situent les rapports de force.

– Un public sarcastique : les lords, qui se rangent du côté de Beckford (l. 13).

– Le silence et la gestuelle signalent le malaise de Chatterton et le décalage de sa situation (*Un moment d'attente*, l. 34 ; *il hésite un moment*, l. 56).

– L'échange de regards entre Chatterton et Kitty Bell transcrit leur complicité, qui doit rester silencieuse.

Les didascalies permettent d'exprimer ce qui reste non dit dans le dialogue, le « sous-texte », le rapport de force qui n'est qu'implicite, bien que manifeste dans la situation d'énonciation. C'est un des moyens qu'a le texte de théâtre de donner accès à l'intériorité des personnages, que le roman révèle par l'analyse psychologique.

2- La parole de Chatterton (l. 21-30, 35-36)

● **Poétique** : par le lyrisme de la phrase (reprise hyperbolique de *tous*, structures énumératives l. 26 et 27-28) et l'usage de la métaphore filée du bateau qui organise le discours.

● **Inefficace** : parce qu'elle se soustrait à l'espace social ; elle commence d'ailleurs quand Chatterton parle en aparté, en une exclamation lyrique (l. 21) ; récupérée par le puissant qui ne la juge que comme ornement (l. 31), ou comme ineptie (l. 39). Pourtant elle a un contenu argumentatif, présente une thèse.

3- Deux conceptions de la culture

● **Beckford** cite de grands auteurs (l. 6, 10), affichant sa culture pour se faire valoir ; il limite la littérature à des enjeux frivoles (la galanterie, l. 6-7), sans utilité pour la Patrie (*utile, devoirs*, l. 19-20 ; *bon à rien*, l. 40).

● Pour Chatterton au contraire le poète est un guide (métaphore du pilote, l. 35-36), selon la conception romantique du poète mage.

4- Les à-côtés du dialogue

Apartés, regards, gestes expriment la vérité du cœur et manifestent les « affinités électives » ; ils sont finalement le seul **espace de liberté** (critique ou amoureuse, l. 15, 21, 54-56) sur cette scène sociale. La scène théâtrale hiérarchise bien les différents langages : parole sociale et langages secondaires ; elle compartimente les espaces pour montrer combien le poète reste étranger à la société dégradante qui le domine pourtant.

Conclusion

Dans cette scène d'humiliation publique, les rapports de force sont figurés par la dramaturgie ; préciser que c'est là un moyen spécifique du théâtre, qui peut montrer sans expliciter justement parce qu'il reconstruit un espace social.

PISTES

■ Pour une séquence :

Le mythe du poète romantique (littérature, politique, société, métaphysique ; des modèles au mythe ; les genres) : Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, p. 124 ; Hugo, *La Légende des siècles*, p. 125 ; *Châtiments*, p. 126.

■ Texte complémentaire

Vigny, *Stello*, 1832.

Écrit peu après la révolution de 1830, ce roman témoigne de la déception et de la méfiance de Vigny à l'égard du pouvoir politique. Ici, le Docteur Noir tente de guérir l'idéaliste Stello de ses illusions, en lui donnant l'exemple de trois génies méconnus, dont Chatterton, futur héros du drame de Vigny. Entre roman, dialogue et essai philosophique, Vigny traite de l'isolement du Poète dans une société mensongère.

« Comme le Pouvoir est une science de convention selon les temps¹, et que tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule, tandis qu'au contraire les beautés de tout Art ne sont possibles que dérivant de la vérité la plus intime, vous comprenez que le Pouvoir, quel qu'il soit, trouve une continuelle opposition dans toute œuvre ainsi créée. De là ses efforts éternels pour comprimer ou séduire.

— Hélas ! dit Stello, à quelle odieuse et continuelle résistance le Pouvoir condamne le Poète ! Ce Pouvoir ne peut-il se ranger lui-même à la vérité ?

— Il ne le peut, vous dis-je ! s'écria violemment le Docteur en frappant sa canne à terre. Et mes trois exemples politiques² ne prouvent point que le Pouvoir ait tort d'agir ainsi, mais seulement que son essence est contraire à la vôtre et qu'il ne peut faire autrement que de chercher à détruire ce qui le gêne.

— Mais, dit Stello avec un air de pénétration (essayant de se retrancher quelque part, comme un tirailleur chargé en plaine par un gros escadron), mais si nous arrivions à créer un Pouvoir qui ne fût pas une fiction, ne serions-nous pas d'accord ?

— Oui, certes ; mais est-il jamais sorti, et sortira-t-il jamais des deux points uniques sur lesquels il puisse s'appuyer, *Hérédité*³ et *Capacité*, qui vous déplaisent si fort, et auxquels il faut revenir ? Et si votre Pouvoir favori règne par l'Hérédité et la Propriété, vous commencerez, monsieur, par me trouver une réponse à ce petit raisonnement connu sur la Propriété :

« C'est là ma place au soleil : voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre⁴.

« Et sur l'Hérédité, à ceci :

« On ne choisit pas, pour gouverner un vaisseau dans la tempête, celui des voyageurs qui est de meilleure maison⁵.

« Et en cas que ce soit la Capacité qui vous séduise, vous me trouverez, s'il vous plaît, une forte réponse à ce petit mot :

« Qui cédera la place à l'autre ? Je suis aussi habile que lui. — QUI DÉCIDERA ENTRE NOUS ?

« Vous me trouverez facilement ces réponses, je vous donne du temps – un siècle, par exemple.

— Ah ! dit Stello consterné, deux siècles n'y suffiraient pas. »

1. Une science de convention selon les temps : une fausse science proclamant arbitrairement ses principes (« conventions »), qui varient nécessairement avec les époques.

2. Les trois récits du Docteur Noir illustrent sa thèse du génie persécuté par le pouvoir. Gilbert, abandonné par Louis XV et mort dans la misère ; Chatterton, qui se suicida faute de trouver un emploi à sa mesure dans la monarchie constitutionnelle anglaise ; André Chénier, guillotiné sous la Terreur.

3. Hérédité : principe du régime monarchique. – **Capacité** : principe du régime démocratique.

4. Citation des *Pensées* de Pascal, comme les deux suivantes.

5. De meilleure maison : de meilleure noblesse.

■ Exercice complémentaire : Voir

Quelle image du poète le tableau de J. J. Barker (p. 329) donne-t-il ? Correspond-elle au mythe de l'artiste romantique ?

■ **Lecture cursive** : Vigny, *Chatterton*.

▶ LE DIALOGUE THÉÂTRAL

Sartre

Les Mains sales

p. 330

« Eh bien, reste pur ! »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Existentialisme et engagement. L'énonciation théâtrale. L'affrontement au théâtre.

■ Préalables :

Rappeler la **situation politique** en Europe au sortir de la Seconde Guerre mondiale (rôle des partis communistes, pendant et après la guerre, action de l'URSS) ; Sartre s'appuie sur cette situation véridique, mais imagine un pays fictif d'Europe centrale, proche de la Hongrie, ce qui lui laisse une certaine liberté créatrice.

Faire le point sur la notion sartrienne d'**engagement** : la question commune des protagonistes est celle des moyens à mettre en œuvre pour conduire une action responsable. La responsabilité de l'écrivain selon Sartre s'inscrit dans le même espace : il se doit d'éclairer ses contemporains sur les exigences et les risques de l'action politique ; il ne peut pas se dégager, se mettre hors jeu ; il doit lui aussi se *salir les mains*.

■ **Vérifier** la compréhension de : *classes*, l. 6 (utilisé par les deux protagonistes dans son sens marxiste précis).

LIRE : Un affrontement verbal

1- Un combat à coup de répliques

● Des enchaînements serrés

– Dans toutes les répliques, l'enchaînement se fait au moins sur la **reprise d'un mot** (*condamner*, l. 11, 14), voire de plusieurs (*mentir* et *mépriser* par exemple pour les deux premières répliques) ; une même expression peut régir l'enchaînement de plusieurs répliques successives : *tous les moyens* (l. 8, 9, 10).

– Enchaînement aussi sur la **syntaxe** (réponse à une question, changement de modalité), en particulier avec sur-enchère énonciative : réponse péremptoire à une question pourtant oratoire qui équivaut à une assertion déguisée (l. 4, 20) ; question opposée à une question (l. 14) ; renchérissement qui transforme une question en assertion (*Parfaitement. Aujourd'hui c'est le meilleur moyen*, l. 20).

– Usage des **répétitions**, où la variation met en valeur un conflit absolu ; Hoederer réagit en renversant terme à terme les affirmations de Hugo (exemple : *Tous les moyens ne sont pas bons / Tous les moyens sont bons*, l. 9-10).

● **Une dynamique polémique** : concaténation renforcée des répliques, dialogue très serré où chacun doit se placer clairement par rapport à l'autre, expliciter sa position. Chaque réplique apparaît comme un commentaire et une correction de la précédente (d'où une certaine surenchère dans l'expression), un coup porté aux valeurs de l'autre. Le dialogue s'emballe, relançant efficacement, et brutalement, la confrontation polémique. Valeur rythmique forte de cet effet de **rebond**.

2- Les mots-clés de l'affrontement

● Les mots-clés du débat sont aussi les pivots dramaturgiques, les mots qui assurent la **continuité du dialogue**. *Mentir/mépriser* (répliques 1 et 2), *moyens* (répliques 3 et 4), *condamner/politique* (répliques 5 et 6), *moyen* (répliques 7 et 8) : champs lexicaux de la morale et de la politique.

En outre, récurrence de *nous* (les membres du Parti) et *vous* (employé par Hoederer pour rejeter le point de vue d'un groupe : *Vous autres*, l. 24), qui fixent l'opposition.

● Les protagonistes ne leur donnent pas le même sens : ces mots sont les lieux de **crystallisation de l'affrontement**. Hoederer réinterprète dans un sens politique ce à quoi Hugo donne plutôt un sens moral : le mensonge pour Hugo est de l'ordre du *mépris*, pour Hoederer il a des racines sociales ; les moyens pour Hugo doivent être bons, et pour Hoederer efficaces ; Hoederer substitue à la question de la personne celle des *classes* (l. 16), etc. Ces mots-clés résument le conflit entre intégrité et efficacité.

3- L'argumentation d'Hoederer

● **Deux arguments principaux** : la division de la société en classes est cause de tous les maux, donc il faut s'attaquer à cette donnée ; principe pragmatique selon lequel la fin justifie les moyens.

● **Des réponses mécaniques** (voir la cohésion des enchaînements, ► question 1) : reprise des mots de l'autre, logique négation/affirmation (*Ce n'est pas/c'est*, l. 6-7) ou question/réponse.

● **La dernière réplique** s'émancipe de cette mécanisation ; elle gagne d'abord en longueur, en quittant la logique du rebond, de la pétition de principe ; efficacité rhétorique liée à l'argument *ad hominem* (l. 21-22, 23-25), et à l'auto-accusation retournée en fierté ; valeur persuasive des questions rhétoriques et des modalités affectives (exclamation, interrogation).

4- La double énonciation théâtrale

Ce que le spectateur sait montre justement que Hugo n'est pas *pur*. Car le personnage ne cesse lui-même de *mentir* à Hoederer depuis qu'il travaille à son service... Exploitation maximale de la double énonciation (un personnage s'adresse à un personnage, et l'auteur au public) : exhibe la contradiction de Hugo (qui explique l'interruption : *Je...*, l. 1), remet en cause le contenu de ses répliques, et fait de la réplique à double sens *Comme tu as peur de te salir les mains* (l. 21-22) un cas d'ironie tragique. Hugo va-t-il être capable de se *salir les mains* au point de tuer Hoederer ?

Conclusion

Le texte vise par deux moyens la plus grande efficacité dramaturgique : enchaînement très serré des répliques, et approfondissement du sens du dialogue dans l'exploitation de la double énonciation ; ce n'est pas un hasard si cette qualité formelle coïncide avec le moment d'explicitation du titre de la pièce.

PISTES

■ **Pour une séquence** : Parole et action politique (genres ; rhétorique de l'argumentation ; représentation du pouvoir et engagement de l'écrivain ; la réalité et la fiction) : Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, p. 230 ; Danton, *Discours*, p. 284 ; Martin du Gard, *Les*

Thibault, p. 285 ; Robespierre, *Discours sur le procès de Louis XVI*, p. 286 ; Démosthène, *Philippiques*, p. 287.

■ **Bibliographie** : M. Buffat commente *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, éd. Gallimard, coll. Foliothèque, 1991.

▶ LE DIALOGUE THÉÂTRAL

Koltès

Le Retour au désert

p. 331

« Oui, je te défie... »

APPROCHES

■ **Axes d'étude** : Le conflit au théâtre. Les frères ennemis. Les langages du théâtre (p. 234).

■ **Préalables** : Une des nouveautés du théâtre de Koltès est son traitement du dialogue, qui cherche non à reproduire de façon réaliste la dynamique de la conversation, mais d'une part à montrer que la parole est **action**, prise de position dans un rapport de pouvoir, d'autre part à développer l'**autonomie** de chaque réplique, qui tend à se transformer en monologue (tendance à la transformation poétique des répliques, à comparer avec Claudel).

LIRE : Parler pour anéantir

1- Le droit à la parole

● **Un dialogue pour mettre fin au dialogue** (l. 2-15)

La scène repose sur la manifestation par la parole des rapports de force : il s'agit de **conquérir** une place dans l'espace de la parole. Adrien croit faire taire Mathilde en la définissant comme indigne de parler :

– saturation de la réplique par les termes d'adresse (pronom *tu* 11 fois, *te* 4 fois, appellatifs, apostrophes) ;

– modalisations croissantes : *Tu crois* (l. 2) ; *tu peux* (l. 2) ; *tu devrais* (l. 12) ;

– multiplication des définitions de la personne (verbe *être*, remplacé par *se prendre pour*), sous forme de question rhétorique : *Qui es-tu* (l. 2-3), *Qui penses-tu être* (l. 3), d'assertion restrictive : *Tu n'es que* (l. 5) ;

– redéfinition assassine de Mathilde : répétition des patrons syntaxiques : 3 phrases interrogatives (l. 2-5), une assertion avec enchaînement de 4 attributs du sujet + gradation dans l'indignité sociale (l. 5-7), renchérissement avec une hypothèse (l. 7-9), culminant sur l'annulation de l'autre : *comme si tu n'existais pas* (l. 9), rappel du châtement et renchérissement. Impression d'une surenchère destructrice de cette syntaxe accumulative ;

– définition de Mathilde par rapport à lui-même : *Pour qui te prends-tu, pour qui nous prends-tu* (l. 14-15). Adrien construit un groupe des respectables, et constitue Mathilde en ennemi de ce groupe.

● **Le retournement du rapport de force** (l. 16-40)

Mathilde prend le dessus en ne s'opposant pas, en ne réfutant pas, mais en **renchérissant** : confirmation (*Eh bien, oui*, l. 16), usage exclusif du *je* (elle ne s'attaque pas à l'autre, elle l'écrase), modalité exclusivement assertive, répétition d'un seul patron syntaxique (*je défie* + complément) qui *montre* la force au lieu de la décrire, conclusion sur une redéfinition de soi qui réutilise toutes les armes d'Adrien (modalisation, définition d'une essence, par opposition au groupe, apostrophe) : *je sais que je suis plus solide que vous tous, Adrien* (l. 25-26).

Cette force reconquise, elle peut retourner le discours contre Adrien (l. 29-39), et l'attaquer à son tour frontalement, décrivant au futur ce qu'il devra faire.

2- La parole-action de Mathilde

● **Enchaînement sur le mot** (l. 16) : reprise métalinguistique, retournant contre l'interlocuteur la force destructrice de sa parole.

● Transformation du **statut de la parole** : elle devient performative. *Le défi* n'est pas seulement déclaration, mais réalisation. Insistance sur l'ancrage énonciatif, origine même de la parole (déictiques : *je-ici-maintenant*) : pour Mathilde, parler = agir = être. Les phrases servent moins à décrire la réalité qu'à opérer des actes.

3- Stylistique de l'imprécation

● **Action pure** : modalité assertive, présent d'énonciation, parataxe : refus d'asseoir la phrase rationnellement. La parataxe peut se faire sans coordonnant, ou avec (*et, car*), et donne l'illusion que le discours se fait dans l'instant, que le présent est bien le temps de l'action : climat d'urgence.

● Saturation de **figures** : accumulation des COD du verbe *défier*, répétition emphatique de mots, hyperboles et gradations (impression d'engrenage, escalade reposant sur le rythme donné par la combinaison de la répétition et de l'amplification, dislocation du réel — décomposé syntaxiquement : la ville, chacune de rues, des maisons...) ; le discours prend une valeur cosmique, en passant du cadre de la situation d'énonciation (*je + vous*) à celui de l'univers des vivants (l. 24-25).

● **Autonomisation** d'une parole poétique : perte de réalisme, valeur poétique de la répétition, et de l'amplification, aspect élégiaque de l'image du fils (l. 33-34).

4- Corps et langage

Adrien et Mathilde sont retenus par d'autres personnages, et l'autonomie de chacune de leurs répliques (longueur, absence de dialogue, transformation des répliques en tirades closes, confrontation pure de deux forces) traduit en paroles cette séparation physique. La violence de l'affrontement verbal pallie l'impuissance physique.

Conclusion

On est dans la zone vive du langage : son aspect sensible, l'actualité de la parole théâtrale. La parole (le droit de parler, les effets de la parole conçue comme acte) devient son propre enjeu.

PISTES

■ **Pour une séquence** : Les rapports de force au théâtre (► *supra*, p. 9).

■ Exercice complémentaire : Oral

À partir des questions 2 et 3 sur la première tirade de Mathilde, proposez les consignes de mise en scène correspondant à deux conceptions différentes du personnage.

■ **Lecture cursive** : B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba*, éd. de Minuit, 1990.

■ **Bibliographie** : *Europe*, numéro consacré à B.-M. Koltès, 823-824, nov.-déc. 1997.

■ Connectez-vous sur notre site

www.editions-bordas.fr

et découvrez :

- la présentation de toutes nos nouveautés,
- le catalogue en ligne,
- des extraits des Livres du professeur à télécharger gratuitement.

Imprimé en France par EMD, avril 2005

Code 702369

N° de projet : 10124151