Table des matières

[I. Un éloge paradoxal du mensonge (v.1 à 10) 5](#_Toc195602524)

[1) Cliton réagit avec précaution au discours de Dorante (v.1) 5](#_Toc195602525)

[2) Cliton change ensuite de sujet et commente le 2nd mensonge, celui du festin (v.2 à 9) 5](#_Toc195602526)

[II. Dorante se glorifie de ses mensonges (v.11 à 17) 6](#_Toc195602527)

[1) Dorante revendique son goût pour le mensonge (v.11) 6](#_Toc195602528)

[2) Dorante se présente ensuite en héros, guerrier du mensonge (v.12 à 15) 6](#_Toc195602529)

[3) Le plaisir de mentir (v.16-17) 6](#_Toc195602530)

[III. La mise en garde vaine de Cliton (v.18 à 23) 7](#_Toc195602531)

[1) Cliton met en garde Dorante avec précaution (v.18-19) 7](#_Toc195602532)

[2) Dorante se projette au contraire dans de prochaines aventures (v.20 à 23) 7](#_Toc195602533)

[Conclusion. 7](#_Toc195602534)

[Ouverture : 7](#_Toc195602535)

[I. XX 8](#_Toc195602536)

[a) Danger des apparences / Apparences trompeuses 8](#_Toc195602537)

[b) La beauté, une condition nécessaire mais pas suffisante. 9](#_Toc195602538)

[c) L’enjeu crucial du mariage 9](#_Toc195602539)

[II. LES ATERMOIEMENTS D’ALCIPPE 10](#_Toc195602540)

[a) L’intervention d’Isabelle 10](#_Toc195602541)

[b) Les scrupules et l’amertume de Clarice 10](#_Toc195602542)

[III. DIFFICILE CONDITION FÉMININE 11](#_Toc195602543)

[I. L’invitation au mensonge — v. 1122-1130 12](#_Toc195602544)

[II. Le mensonge : la virtuosité de Dorante à l’œuvre 14](#_Toc195602545)

[a) protestations de sincérité – v. 1131-1135 14](#_Toc195602546)

[b) Récit romancé du duel – v. 1136-1147 14](#_Toc195602547)

[III. Ses conséquences : Cliton est persuadé — v. 1147-1149 15](#_Toc195602548)

[Conclusion 16](#_Toc195602549)

[Introduction 18](#_Toc195602550)

[I. Dorante, une célébrité à Paris (v.1 à 6) 18](#_Toc195602551)

[1) À l’origine de sa célébrité : sa très mauvaise réputation 18](#_Toc195602552)

[2) C’est cette très mauvaise réputation qui le transforme néanmoins en héros de comédie 19](#_Toc195602553)

[II. Cliton, un spectateur averti, capable de juger avec acuité les personnages de la pièce. (v.6 à 24) 20](#_Toc195602554)

[1) Cliton partage avec Dorante sa réaction de spectateur 20](#_Toc195602555)

[2) Cliton commente ensuite les personnages de la pièce (v.8 à 24) 20](#_Toc195602556)

[III. La curiosité croissante de Dorante (v.25 à la fin) 21](#_Toc195602557)

[1) L’intérêt de Dorante 21](#_Toc195602558)

[2) Sa soif de détails 22](#_Toc195602559)

[Conclusion : 22](#_Toc195602560)

[I. La grandeur de Zénobie (L.1 à 3) 25](#_Toc195602561)

[II. Le symbole matériel de la grandeur de Zénobie (L.3 à 17) 26](#_Toc195602562)

[III. La chute de Zénobie (L.17 à la fin) 27](#_Toc195602563)

[Conclusion : 28](#_Toc195602564)

[Section : DE LA VILLE 30](#_Toc195602565)

[Voir et être vu 30](#_Toc195602566)

[La Ville fragmentée en « coteries » 30](#_Toc195602567)

[Ne pas tenir son rang et singer la cour 31](#_Toc195602568)

[Vanité et fortune 31](#_Toc195602569)

[Section : DE LA COUR 31](#_Toc195602570)

[Fausseté de la cour 32](#_Toc195602571)

[Portrait du courtisan 32](#_Toc195602572)

[Vices du courtisan 33](#_Toc195602573)

[Obtenir quelque chose 34](#_Toc195602574)

[Le spectacle de la cour 34](#_Toc195602575)

[Labilité de la cour 35](#_Toc195602576)

[La cour, la ville, la province 35](#_Toc195602577)

[Les grands 36](#_Toc195602578)

[Qualité des gens de cours 37](#_Toc195602579)

[Introduction 38](#_Toc195602580)

[L. 1-9 – PORTRAIT SATIRIQUE DES JUGES ET DES MEDECINS 39](#_Toc195602581)

[a. Les magistrats 39](#_Toc195602582)

[b. Médecins et docteurs 39](#_Toc195602583)

[c. Conclusion partielle 40](#_Toc195602584)

[L. 10-17 – TABLEAU DE LA FORCE 40](#_Toc195602585)

[a. Transition 40](#_Toc195602586)

[b. La force du roi 40](#_Toc195602587)

[L. 18-20 – BREVE CONCLUSION 41](#_Toc195602588)

[Conclusion (de l’analyse) 42](#_Toc195602589)

[Éléments pour une introduction : 44](#_Toc195602590)

[1er quatrain 44](#_Toc195602591)

[2e quatrain 45](#_Toc195602592)

[Le sizain 45](#_Toc195602593)

[1er tercet 46](#_Toc195602594)

[2e tercet 46](#_Toc195602595)

[*Pour l’introduction :* 48](#_Toc195602596)

[I. ERRANCES ET VAGABONDAGE D’UN POÈTE PAUVRE 48](#_Toc195602597)

[v. 1-4 48](#_Toc195602598)

[v. 5-7 49](#_Toc195602599)

[II. BONHEUR ET CRÉATION POÉTIQUE 50](#_Toc195602600)

[v. 8-11 50](#_Toc195602601)

[v. 12-14 50](#_Toc195602602)

[Introduction 52](#_Toc195602603)

[I. Un tableau pathétique des atrocités de la guerre. 53](#_Toc195602604)

[II. Invocation à la nature 54](#_Toc195602605)

[III. La satire religieuse 54](#_Toc195602606)

[1er tercet 54](#_Toc195602607)

[2nd tercet 55](#_Toc195602608)

[*La Bruyère, juge la société de son temps* 56](#_Toc195602609)

[Une vie superficielle bâtie sur la parade 56](#_Toc195602610)

[Deux éléments antithétiques 56](#_Toc195602611)

[Les femmes 57](#_Toc195602612)

[L’âge d’or 57](#_Toc195602613)

[Conclusion 57](#_Toc195602614)

[La Cour, lieu de fascination 58](#_Toc195602615)

[ Pour le courtisan 58](#_Toc195602616)

[ Pour l’écrivain 58](#_Toc195602617)

[Le courtisan, image de l’homme 59](#_Toc195602618)

[ Une mécanique en mouvement 59](#_Toc195602619)

[ Une aliénation 59](#_Toc195602620)

[ La présence de l’intérêt 59](#_Toc195602621)

[La Cour, monde paradoxal 59](#_Toc195602622)

[La parole 60](#_Toc195602623)

[Conclusion 60](#_Toc195602624)

[Explication du fragment 22 60](#_Toc195602625)

[Plan 60](#_Toc195602626)

[Explication du fragment 32 63](#_Toc195602627)

[ Plan 63](#_Toc195602628)

[ Première partie : l’ascension 63](#_Toc195602629)

[ Seconde partie 65](#_Toc195602630)

Corneille – texte 1

**Le Menteur, Acte I, scène 6, v. 356-378 - Parcours « Mensonge et comédie »**

**Une image contenant texte, Police, lettre, papier

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.**

Le Menteur vient de commencer que Dorante a déjà réalisé la promesse du titre. Étudiant en droit à Poitiers revenu de la veille à Paris chez son père, il a eu l’occasion de mentir à deux reprises. Il s’est d’abord inventé une carrière illustre de soldat pour séduire Clarice, jeune fille rencontrée au jardin des Tuileries, avant de s’attribuer devant son ami Alcippe le mérite d’un festin aussi magnifique qu’irréel donné la veille à des jeunes femmes. Cliton, son valet, s’étonne et demande des explications. **L’entretien entre les deux personnages appelés à devenir le duo moteur de l’action dramatique évolue de la justification à l’éloge de l’invention verbale romanesque et théâtrale, pour s’achever sur une promesse de spectacle.** En effet, à Dorante, fondant la légitimité du premier mensonge sur la nécessité de piquer la curiosité de Clarice, Cliton oppose la gratuité du second et, sous la forme d’un éloge paradoxal, associe son maître à un romancier (v. 1 à 10). Dorante dévoile alors le ressort qui l’anime : mentir est un plaisir parce que, chez lui, la conversation est avant tout joute verbale (v. 11 à 17). Enfin, leur ultime échange (v. 18 à 23) se mue en promesse de spectacle dans laquelle la mise en abyme de la comédie s’accompagne d’un éloge méta-théâtral.

Projet de lecture : Comment l’explication entre Cliton et Dorante tourne-t-elle à l’éloge du théâtre et à une promesse de spectacle ?

## I. Un éloge paradoxal du mensonge (v.1 à 10)

Cliton loue avec ironie la virtuosité de son maître.

### 1) Cliton réagit avec précaution au discours de Dorante (v.1)

- La **précaution oratoire ironique** « À vous dire le vrai » dans le 1er hémistiche introduit sa réplique. En utilisant le nom « vrai », Cliton se met à distance de Dorante et place ainsi sa parole du côté de la vérité, contrairement à son maître.

**- Réaction dans le 2nd hémistiche** : « je tombe de bien haut » => stupéfaction soulignée par la locution verbale TOMBER DE HAUT (être extrêmement surpris) et que l’adverbe « bien » amplifie. Cliton réagit ainsi au 1er mensonge.

⇨ Franchise de Cliton, il est interloqué.

### 2) Cliton change ensuite de sujet et commente le 2nd mensonge, celui du festin (v.2 à 9)

Le **changement de sujet** est souligné par la présence de la conjonction de coordination adversative «Mais » au début du 2ème vers. Le nouveau sujet de discussion est alors efficacement introduit par Cliton : « Mais parlons du festin » (point à la césure). L’impératif « parlons » souligne que Cliton souhaite dialoguer, partager son point de vue avec son maître.

À l’initiative de ce nouveau sujet, il donne immédiatement son avis avant de laisser parler Dorante. Pour commenter l’histoire du festin, il se réfère à l’univers du roman.

Il **compare en effet, dans un 1er temps, Dorante aux personnages de Urgande et Mélusine**, deux fées légendaires. En rapprochant Dorante de ces deux fées, Cliton associe la réalité et la fiction. Il reconnaît par ailleurs les pouvoirs de Dorante, **plus importants** que ceux de ces personnages hautement puissants comme le soulignent :

o l’emploi d’un superlatif à la forme négative : elles « n’ont jamais sur-le-champ mieux fourni leur cuisine ». Le terme familier « cuisine », caractéristique du langage du valet, est ironique et il désigne les manœuvres, intrigues malhonnêtes de Dorante.

o les CC « sur-le-champ » et « au-delà des enchantements » mettent l’accent sur les pouvoirs de Dorante, ses talents d’improvisation : Dorante peut, grâce à ses mensonges, faire voyager dans le temps et dans l’espace. Il surpasse ainsi les fées.

Témoin des pouvoirs de son maître, Cliton lui prête, **dans un 2nde temps, une carrière romanesque** (v.5 à 9)

o Il s’agit d’une projection comme en témoigne l’usage du conditionnel présent : « seriez » (v.5), « courraient » (v.7), « serait » (v.8). Il envisage cette carrière en s’appuyant sur les deux mensonges dont il vient d’être témoin

o Le superlatif « un grand maître à faire des romans » (v.5) envisage une carrière à la hauteur de son talent, talent rappelé au travers de l’anacoluthe « Ayant si bien en main le festin et la guerre » (v.6).

o Les vers 7 à 9 viennent ensuite confirmer les propos du vers 6. Pour évoquer le contenu des romans, Cliton emploie plusieurs périphrases qui tendent une fois de plus à associer la fiction à la réalité et insistent sur la puissance de Dorante

▪ La *périphrase « Vos gens »* désigne en effet les héros de roman sur lesquels Dorante exerce sa puissance en les créant de toute pièce. À noter que le vers 7 insiste également sur le rythme effréné (accélération temporelle « en moins de rien » et spatiale « toute la terre ») qu’installe Dorante dans ses fictions.

▪ Quant à la *périphrase « des travaux fort légers »,* elle désigne les romans et souligne, quant à elle, la dextérité de Dorante, capable par les mots « de faire voir partout la pompe et les dangers » (verbe VOIR qui fait écho à son habileté à manier en virtuose l’hypotypose dans le récit du festin)

o La réplique se conclut par le vers « Ces hautes fictions vous sont bien naturelles » qui exprime la cause. Cliton reconnaît une qualité éminente : le mensonge est une seconde nature (« naturelle »), ce qui le rend indécelable.

⇨ Cette conclusion invite ainsi Dorante à prendre la parole.

## II. Dorante se glorifie de ses mensonges (v.11 à 17)

Dorante dresse l’autoportrait en action d’un héros.

### 1) Dorante revendique son goût pour le mensonge (v.11)

- Sa réplique commence par l’affirmation « J’aime »

- L’objet de ce goût est ensuite précisé : « à braver les conteurs de nouvelles »

### 2) Dorante se présente ensuite en héros, guerrier du mensonge (v.12 à 15)

- Le verbe BRAVER (mettre au défi, rivaliser) introduit la métaphore guerrière filée dans toute la réplique.

- Après s’être présenté en sujet de l’action « J’aime à braver » par l’emploi de la 1ère personne du singulier il présente son adversaire, représenté par le pluriel « les conteurs de nouvelles ». Seul contre tous, il se présente en héros vaillant. Cette périphrase est polysémique. En effet le terme « nouvelles » peut faire écho à un genre romanesque (cf. « un grand maître à faire des romans »), ce que confirme la proposition subordonnée infinitive « quelqu’un s’imaginer » mais également aux informations, rumeurs véhiculées (cf. conversation Alcippe/Philiste « la collation avec que la musique » ; I, 5) comme en témoigne le verbe « apprendre » v.13. Il entend toujours rester maître de la situation comme le montre le jeu sur les pronoms personnels :

o v.13 : il n’entend surtout pas laisser les « conteurs de nouvelles » prendre le dessus (cf. « il veut m’apprendre » : « il » sujet / « m’» objet)

o Les adverbes temporels « sitôt » et « aussitôt » soulignent sa réactivité et font écho à ses talents d’improvisation qui lui permettent de garder l’avantage sur son adversaire

o v. 14, Dorante présente son arme : « Je le sers aussitôt d’un conte imaginaire » => grâce à ses mensonges, il garde sa place de sujet. Grâce à son arme, le mensonge, Dorante prend l’ascendant sur son adversaire qu’il « force à se taire »

### 3) Le plaisir de mentir (v.16-17)

- Si le 1er mensonge était au service de la séduction, le 2ème procure du « plaisir » à Dorante. C’est ce qu’expriment ces deux vers. En s’adressant à Cliton, il l’invite lui-même à s’identifier aux propos de son maître.

- Le plaisir qu’il éprouve se trouve dans la victoire. L’arme que représente le mensonge rend en effet Dorante tout puissant, elle permet de « leur faire rentrer leurs nouvelles au corps ». Il entend ainsi remporter des joutes verbales puisque c’est sa parole qui l’emportera.

⇨ Traitement original de la figure du héros cornélien. Il entend tirer sa gloire de ses mensonges.

## III. La mise en garde vaine de Cliton (v.18 à 23)

### 1) Cliton met en garde Dorante avec précaution (v.18-19)

- Cliton commence par abonder dans le sens de son maître : « Je le juge assez grand ». Cette précaution oratoire est à nouveau ironique comme l’indique l’adverbe « assez » qui modalise son propos.

- La conjonction adversative « mais » introduit dès le 2ème hémistiche la mise en garde du valet. Il modalise à nouveau son discours et anticipe les dangers encourus, « de fâcheux intriques ».

⇨ Système en apparence concessif qui, dans cette réplique, met en lumière la clairvoyance de Cliton.

### 2) Dorante se projette au contraire dans de prochaines aventures (v.20 à 23)

- La dernière réplique de Dorante témoigne de son assurance. Le futur « Nous les démêlerons » écarte non seulement les dangers envisagés par Cliton mais inscrit également Dorante dans l’action. La parole pour Dorante, comme au théâtre, est action. Ce verbe marque ainsi la fin de l’exposition et projette le spectateur dans les actes consacrés au nœud de l’intrigue. Le verbe DÉMÊLER est donc particulièrement significatif. Dorante se présente ainsi à la fois en dramaturge, acteur et metteur en scène.

- La conjonction adversative « mais » lui permet de rejeter « tous ces vains discours », c’est à-dire ceux qui ont fait l’objet de toute la scène 6 (cf. démonstratif « ces »). Il n’a en effet été question que d’évoquer les mensonges des scènes 3 et 5 et de les justifier. Ces paroles inutiles représentent un obstacle puisqu’elles « [l’]empêchent de chercher l’objet de [s]es amours ».

- Les deux derniers vers relancent l’action comme en témoignent les impératifs « Tâchons » et « sache ». Le futur dans le dernier vers « Je t’apprendrai bientôt d’autres façons de vivre » suscite la curiosité du spectateur à qui Dorante promet de l’action. La périphrase « d’autres façons de vivre » annonce d’autres spectacles. Mise en abîme[[1]](#footnote-1).

Conclusion. Fin de l’exposition qui donne une impulsion à la pièce. Éloge du mensonge qui est finalement un éloge du théâtre.

Ouverture : Acte IV, scène 1 dans laquelle Cliton joue le rôle de « conteur de nouvelles » lorsqu’il annonce à son maître qu’ « Il court quelque bruit sourd qu’Alcippe s’est battu ». Dorante « le sert aussitôt d’un conte imaginaire » => Dorante passe de la parole vaine à la parole action.

Corneille texte 2

Le Menteur, Acte II, scène 2, v. 408-444 - Parcours « Mensonge et comédie »

Une image contenant texte, Police, lettre, papier

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

## I. XX

### a) Danger des apparences / Apparences trompeuses

• Conjonction adversative « mais » (répétée plusieurs fois par la suite) : signale un débat intérieur de Clarice : son premier mouvement est d’être attirée par Dorante, mais sa conscience la rappelle à la réalité. 1ère interrogative : énonce le dilemme. « Pour » + infinitif causal antéposé pour en marquer l’importance. Opposition « voir » et « juger » : l’apparence ne permet pas de former un jugement sûr : nous pouvons être victimes de nos illusions.

• 409-410 : répétition du verbe voir au futur cette fois (polyptote) associé à un COD rythme ternaire de quasi synonymes : la vue ne nous fait accéder qu’à la surface des êtres et des choses. Le « reste » (terme assez évasif, qui recouvre une réalité intangible et insondable) est inaccessible. Le terme « assurance » forme une antithèse avec le rythme ternaire qui précède : ce mot unique dit mieux à lui tout seul que tous les synonymes employés dans le vers précédent.

• Le reste de la réplique joue sur un réseau d’oppositions : « dedans » vs « dehors ». Lexique de la dissimulation : « se couvrent », « cachent ». Oppositions de valeurs « beaux » vs « basses ». Recours massif aux chiasmes pour mieux opposer et mettre en relief l’irréductible incommunicabilité de l’intérieur par les apparences : « miroirs flatteurs » X « doux imposteurs ». Recours au langage de la tromperie : « flatteurs » qui rime avec « imposteurs ». Autre chiasme : 413-414 : « défauts d’esprit … grâces » X « beaux semblants … âmes basses ». Défauts et qualités s’entrecroisent pour former des nœuds inextricables.

• Dans ces exclamatives, Clarice oppose le spirituel, insaisissable, à l’apparence, paradoxalement immédiatement accessible. L’exclamation trahit l’émotion de Clarice et la sincérité de ses doutes.

### b) La beauté, une condition nécessaire mais pas suffisante.

Alors qu’elle aurait pu conclure de ce qui précède que, l’apparence étant trompeuse, il ne faut tenir d’elle aucun compte, Clarice se montre plus mesurée et son discours est mesuré lui aussi : on ne peut faire abstraction du sens de la vue et de la séduction qu’il offre, puisque c’est lui qui nous met en relation avec le monde. Il faut toutefois ne pas lui accorder toute sa confiance.

• On retrouve des structures d’opposition : conjonctive circonstancielle de concession « quoiqu’en ce choix… », conj. adv. « mais » (418) ou lexicales : « d’autres conseils ». Signe que Clarice tient compte des différents aspects de la question.

• Elle commence ainsi par reconnaître le primat du sens de la vue : personnification des « yeux ». L’expression « première part » signifie qu’ils ont le premier rôle, au sens où c’est par eux que commence toute relation.

• Les deux sentences qui suivent, identifiables aux relatives substantives introduites par « qui », écrites au présent de vérité générale, jouant sur les généralisations pour rendre le propos universel (« tout », « beaucoup »), mettent en relief la difficulté qu’il y a à ne pas accorder aux yeux une confiance qui ne leur revient pas.

• Ainsi les v. 415-418 forment un chiasme : 415 concession – 416 sentence – 417 sentence – 418 concession. Les deux sentences elles-mêmes expriment la même idée en termes réciproques : Clarice se montre consciente des réalités morales universelles qu’elle invoque.

• La fin de la période, qui ne fait que gloser les vers précédents, varie l’expression pour la rendre plus intelligible à Isabelle : dans un langage imagé inspiré de la galanterie de l’époque, qui fait de multiples emprunts à un lexique volontiers métaphorique et généralisant (« obéir », « satisfaire » ; « refus », « aveu » ; « naître son feu »), Clarice martèle son opinion : la beauté est une condition de l’amour, mais celui-ci ne saurait durer sans d’autres qualités que celles d’une apparence agréable.

### c) L’enjeu crucial du mariage

Le mariage, dénouement naturel des comédies, est aussi une convention sociale qui ne s’envisage que dans la durée : les propos de Clarice sont empreints de gravité parce qu’il s’agit pour elle d’un enjeu capital que ce choix d’un mari.

• Le mariage est ainsi présenté comme une entrave, à travers la métaphore filée qui l’associe à un lien (cf. l’expression « liens sacrés du mariage ») : « chaîne », « attache », « maître ».

• La solennité et l’importance de cette convention sont soulignées par un complément de temps qui en marque le caractère inaltérable (« qui dure autant que notre vie ») et par une comparaison dans laquelle la « peur » qu’il suscite est jugée plus décisive que « l’envie » qu’il pourrait soulever. On notera la valeur modale que le verbe devoir peut revêtir au temps de Corneille et qu’il faut comprendre comme un conditionnel : « devrait ».

• En outre, la subordonnée de condition assortie de la tournure impersonnelle qu’autorise l’indéfini « on » souligne les précautions qu’il s’agit de déployer et les scrupules dont il faut faire preuve avant de s’arrêter à telle ou telle décision.

\*• Le présent d’habitude « attache » associé à l’adverbe « assez souvent », suivis de deux groupes CO dont le 2e exprime de manière radicalement expressive les risques d’une union mal étudiée (oxymore macabre « attache… le mort au vivant. » mettent en relief les dangers d’une union mal assortie.

• La nécessité du mariage pour les jeunes filles n’est pas ignorée de Clarice (verbe impersonnel « il faut »), ni la hiérarchie dont il s’accompagne (le mari est associé à un « maître »). Elle n’y oppose qu’une seule précaution : le soin employé à connaître celui dont on va partager la vie. La fragilité et l’incertitude de cette condition est soulignée par le conditionnel « voudrais », mais surtout par la répétition expressive de « connaître », à travers une figure de correction qui renchérit sur le sens de ce verbe en lui associant le complément « dans l’âme », qui s’oppose à tout ce qui précède : l’apparence et les dehors. Le fait que l’expression de ce désir soit enclos dans les limites d’un hémistiche lui confère une grande expressivité et rend plus évidente la sincérité et la spontanéité de cet aveu.

## II. LES ATERMOIEMENTS D’ALCIPPE

Le court dialogue avec Isabelle a pour but de ménager la transition entre les deux répliques de Clarice, mais aussi de relancer le dialogue 1°) sur la situation de Clarice, qu’il s’agit de révéler au spectateur : elle est fiancée depuis deux ans à Alcippe ; 2°) de déboucher sur l’examen de la condition féminine.

### a) L’intervention d’Isabelle

• Elle est marquée par la spontanéité du ton : exclamation « eh bien ». La brièveté de la première réplique (v. 427) et l’emploi du subjonctif à la 3e personne soulignent le caractère facile et évident de la solution qu’a trouvée Isabelle. Effectivement, il suffirait que les deux jeunes gens se parlent pour que 1°) les quiproquos (ignorés des deux femmes) soient levés ; 2°) que Clarice connaisse mieux le fils de Géronte.

• La seconde réplique de la suivante partage avec la première la même concision et la même propension à faire fi de toute difficulté. La forme interrogative (question rhétorique), associée à l’allure impersonnelle que produit l’expression « qu’importe » et la brève circonstancielle de condition balaient les scrupules de Clarice. La suivante se montre bien prompte à faire sortir Alcippe de l’équation amoureuse !

### b) Les scrupules et l’amertume de Clarice

• L’inconfort de sa situation est d’abord sensible à l’emploi du conditionnel « deviendrait », « serait exécuté », assortis d’un participe apposé au sujet (« sachant ») à valeur hypothétique ou d’une subordonnée de condition « si son père venait » qui traduisent ses craintes pour le premier et l’incertitude dans laquelle elle vit pour la 2e.

• Les v. 431-432, tout en prolongeant l’exposition des faits, rappelle également que les jeunes gens, quoiqu’ils soient assez libres pour négocier ensemble les conditions de leur mariage, ont néanmoins besoin de la permission de leurs parents, ce qui restreint cette liberté.

• Les 433-436 exposent la litanie des excuses qu’Alcippe, depuis deux ans, donne à Clarice pour expliquer l’absence de son père. Le complément de temps « depuis plus de deux ans » justifie les nombreux prétextes auxquels a eu recours le père d’Alcippe pour repousser le mariage de son fils.

• Ces excuses sont de toute nature : importantes pour les unes comme celle de la « maladie », ou peu crédibles pour les autres, comme la durée des jours pour entreprendre un voyage, ce qui renforce le soupçon de mauvaise volonté de la part du personnage. Les adverbes répétés « tantôt », l’emploi de la conjonction de coordination « ou » tout comme le recours au présent de l’indicatif à valeur d’habitude confèrent à ces excuses une allure répétitive qui ne fait qu’en souligner le caractère factice.

• Clarice n’est pas dupe, comme l’indiquent le recours à l’adverbe « enfin » qui semble clore une liste qu’elle aurait pu encore allonger, ou la périphrase « le bonhomme » par laquelle elle désigne son futur beau-père, témoignant ainsi du peu d’estime qu’elle paraît avoir pour lui et ses prétextes. Tout cela est renforcé par l’emploi de la forme négative avec le verbe « [pouvoir] » qui met en valeur la nature dérisoire de l’action représentée par le fait de « sortir de Tours ».

## III. DIFFICILE CONDITION FÉMININE

La tirade de Clarice s’élève des plaintes personnelles à une prise en compte plus générale de la condition féminine et du mariage. Les femmes sont dans la nécessité de prendre mari, mais il leur faut de plus ne pas tarder à le faire. Dans le cas contraire, elles risqueraient bien de ne plus être recherchées par personne. Ces derniers vers échappent au pathétique par la clairvoyance et la résolution dont fait preuve Clarice, qualités qui se manifestent dans les aphorismes successifs.

• Les v. 437-38 mettent d’abord en relief la lucidité et la clairvoyance de Clarice. La structure attributive du v. 437 assimile les excuses d’Alcippe et de son père à une « résistance », c’est à-dire à une mauvaise volonté de leur part. Le v. 438, pour sa part, traduit sa détermination : la conjonction « et » présente ce vers comme la conséquence du précédent. L’expression « [être] d’humeur » rappelle que Clarice est dotée d’un caractère trempé et qu’elle n’est pas disposée à quelque faiblesse que ce soit : elle est une jeune fille décidée, et l’expression hyperbolique « mourir de constance » ne laisse aucun doute sur sa détermination.

• Les distiques suivants introduisent chacun un aphorisme, dans lesquels le second vers est souvent une reprise légèrement modifiée du premier. On y distingue l’opposition entre, d’une part, le temps qui passe inexorablement (« chaque moment », « attente » « vieillit », « prompte », « temps », etc.), et, d’autre part, la fragilité de l’honneur qu’il y a à rester jeune fille et la honte à le rester trop longtemps : rime équivoquée « prix » // « mépris » ; antithèse « glorieux » // « honte » ; « honneur » // « se perd ».

• Les formes proverbiales ou qui prennent l’allure de sentences mettent en relief la réflexion de Clarice sur ce sujet : emploi du présent de vérité générale et recours aux énoncés définitifs qui sont enfermés en un seul vers.

• Enfin le ton de Clarice n’est pas entièrement exempt d’une certaine affectation, dans laquelle on distingue un goût pour surprendre son interlocutrice. Ainsi, les oppositions du v. 441 et l’idée étonnante (= paradoxale) qu’un honneur gardé longtemps pourrait finir par être un sujet de honte, le caractère énigmatique du vers 442 provoqué par l’emploi inattendu du substantif « défaite », la reprise de ces mêmes idées dans les vers suivants, tout cela confère une allure de préciosité et de cultisme à ce passage. Il semblerait donc que Clarice ait bien lu, elle aussi, les romans de son temps et assisté aux comédies qui se jouent à Paris, où ces fioritures de langage étaient alors à la mode. Il va de soi que cette ostentation s’accommode mal du pathétique qu’on pourrait trouver à sa situation.

Corneille - Texte 3

Le Menteur, Acte IV, scène 1ère, v. 1122-1149 - Parcours « Mensonge et comédie »

Une image contenant texte, capture d’écran, Police, Caractère coloré

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

## I. L’invitation au mensonge — v. 1122-1130

Début de l’échange ◊ susciter le désir du mensonge. Toutes les conditions sont réunies : on retrouve la stratégie du mensonge exposée en I, 6 : « J’aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles… » (v. 366 et suiv.). La nouvelle apportée par Cliton excite l’imagination de Dorante, qui va élaborer un mensonge pour l’emporter verbalement sur le valet.

CLITON

Mais, monsieur, attendant que Sabine survienne, 1122

• Mais : conj. de coord. faisant transition : changement de sujet.

• monsieur : apostrophe attirant l’attention de Dorante.

• attendant… : justification de l’occasion qui leur est donnée de converser, de badiner : annonce un sujet de conversation anodin.

Et que sur son esprit vos dons fassent vertu,

• 2e proposition complétive coordonnée à la première : flatterie railleuse, ironique : l’expression est trop noble pour ce qu’elle désigne : convaincre une servante. Éloge excessif : signe d’une familiarité, d’une connivence instaurée entre Cliton et Dorante.

Il court quelque bruit sourd qu’Alcippe s’est battu.

• Nouvelle à proprement parler. Suspense entretenu par le fait que la principale succède aux subordonnées : Cliton a eu envie de piquer la curiosité de Dorante ?

• Il court : tour impersonnel + indéfini « quelque » + épithète « sourd » associé à « bruit » (nouvelle confuse) : Cliton fait état d’une rumeur, d’une nouvelle incertaine, comme s’il attendait de Dorante qu’il la confirme.

* l’intérêt de Dorante est piqué.

DORANTE

Contre qui ?

• forme interrogative : Dorante est intéressé, mais semble ne pas vouloir manifester son intérêt : forme familière et elliptique. Semble le dire en passant, comme s’il s’agissait de sonder le potentiel de cette nouvelle et l’étendue des connaissances de son valet.

CLITON

L’on ne sait ; mais ce confus murmure v1126

D’un air pareil au vôtre à peu près le figure ;

Et si de tout le jour je vous avais quitté,

Je vous soupçonnerais de cette nouveauté.

• 1er temps de la réplique : confirme l’incertitude des faits : « l’on ne sait » tournure impersonnelle + négation. Les faits exacts ne sont pas connus. « Mais » : conj. adv. pour introduire une information essentielle. Le doute demeure : « confus murmure » : rumeur aux fondations fragiles. V. 1127 : exp. contournée dans laquelle le valet suggère une ressemblance entre l’adversaire d’Alcippe et son maître.

• 2e temps : Mélange d’irréel du passé et du présent. Cliton admet la vraisemblance de la rumeur, quoiqu’elle soit selon lui erronée : Dorante n’a pas eu matériellement le temps de se battre avec Alcippe, puisque Cliton ne l’a pas laissé seul. ◊ Dorante, comme d’habitude, étayera son mensonge sur **deux appuis** : le premier, un élément factuel, tiré de la réalité : ici, le duel avec Alcippe et la rumeur selon laquelle l’adversaire lui ressemble. Le second, une fine connaissance de la psychologie de l’interlocuteur : il a ici compris que Cliton est curieux, donc crédule. Dorante joue sur le talent qui est le sien à bâtir des discours vraisemblables, et sur le génie de son intelligence, qui lui fait discerner quelles passions émouvoir chez l’interlocuteur.

DORANTE

Tu ne me quittas point pour entrer chez Lucrèce2 ? 1129

• Dorante entend lever le doute : Cliton l’a laissé seul assez longtemps pour donner lieu au duel. Forme interro-négative expressive par sa familiarité : pas d’inversion sujet-verbe. Rappel d’une circonstance connue et avérée. Cette circonstance doit emporter l’adhésion de Cliton en levant les obstacles factuels. Dorante s’appuie sur cet événement pour lever tout doute chez le valet.

CLITON

Ah ! Monsieur, m’auriez-vous joué ce tour d’adresse ?

• Cliton est stupéfait par la nouvelle : lui qui croyait apprendre qqch à son maître se trouve dans la position de celui à qui on va révéler qqch. Formes exclamative + interrogative. Apostrophe expressive. Emploi du conditionnel. Mise en valeur de l’expression métaphorique « tour d’adresse » (qui assimile le duel de Dorante à une sorte de numéro de prestidigitation) par l’emploi d’un démonstratif qui en souligne le caractère exceptionnel.

## II. Le mensonge : la virtuosité de Dorante à l’œuvre

Le mensonge de Dorante consiste à surenchérir sur les nouvelles apportées par Cliton : le fait est vrai – il y a bien eu duel[[2]](#footnote-2) –, mais les circonstances sont inventées. Bien sûr, cela donne plus de piquant à l’anecdote : Dorante ne saurait se satisfaire d’un simple rappel des faits. Il faut qu’il les enjolive par la virtuosité de son verbe.

2 temps dans cette tirade : a) v. 1131-1135 : serment de ne dire que la vérité ; b) v. 1136-1147 : récit romancé du duel

### a) protestations de sincérité – v. 1131-1135

• L’énoncé des faits est restreint aux limites d’un hémistiche, et se réduit à la plus simple expression : « nous nous battîmes hier ». Avant de broder sur ce fond de vérité, Dorante va prendre l’engagement de ne dire que la vérité.

• Raison en est donnée : le serment de n’en pas parler (le duel est interdit). Expression solennelle « faire serment » (Dorante engage sa parole de gentilhomme) + enjambement + négation « ne… jamais… »

• Il gratifie Cliton d’un traitement particulier. Conj. adv. « mais » + antéposition emphatique du COI « à toi » qui permet l’emploi de la forme tonique du pronom « toi » à deux reprises : sincérité = privilège accordé par Dorante à Cliton, en vertu d’une promesse : cf. v. 705-706, dont les v. 1133-34 constituent une reprise comique. Valeur hyperbolique et burlesque de ces expressions de ton précieux à l’adresse d’un valet. Caractère amusant des épithètes laudatives : « unique », « grand », rime associant plus étroitement les termes pompeux « secrétaire[[3]](#footnote-3) » ou « dépositaire ».

• Cette profession de sincérité s’achève sur une déclaration concise et définitive : « je ne cèlerai rien ». Elle doit mettre Cliton en confiance. La subordonnée circonstancielle de cause qui suit cherche à convaincre Cliton en rappelant que la parole d’un gentilhomme est sacrée.

### b) Récit romancé du duel – v. 1136-1147

Le récit est parfaitement mené, et Dorante fait la démonstration de son talent de conteur. **Trois temps** : bref énoncé des causes de l’incident, puis explication des circonstances du duel et enfin conclusion. Le récit n’est donc pas entièrement mensonger, mais arrange la vérité des événements à partir d’un fait avéré.

• **Circonstance générale de l’inimité qui justifie un duel** : emploi d’un CC de temps « depuis cinq ou six mois »… durée suffisante pour expliquer la rancune des deux jeunes hommes et la volonté d’en finir. Imparfait : action envisagée dans sa durée. « Ennemis » : terme disproportionné qui justifie (sans les expliquer) le jusqu’auboutisme de Dorante et d’Alcippe.

• 4 vers suivants : successions de vb au passé simple pour donner la raison de l’aversion entre Dorante et Alcippe. Rapidité du récit : Dorante, en conteur averti, s’en tient à l’enchaînement des faits. Vague des expressions (« nous prîmes querelle », « on ») contribue à la vraisemblance des faits : Cliton n’a pas la possibilité d’interroger les circonstances.

• v. 1139-1140 : explication là encore vraisemblable du secret apporté à l’affaire, et qui étaye dans l’esprit du valet la véracité des faits rapportés par son maître : l’affaire n’était connue que des protagonistes (v. 1139) et Dorante justifie la précipitation des faits : il fallait achever au plus vite (v. 1140).

• **2e temps : après le cadre général de la querelle, Dorante en vient aux circonstances particulières de la veille : la rencontre imprévue avec Alcippe**. Adv. de temps « hier » en tête de vers comme transition. Verbe « réveille » qui justifie la passion de la vengeance et souligne sa soudaineté.

• v. 1142 : Cherche à expliquer comment les deux adversaires ont pu se mettre d’accord pour le duel depuis longtemps prévu. Présent de l’indicatif succède au passé simple dans ces vers : vivacité de l’action mise sous les yeux de l’auditeur ◊ hypotypose. Une nouvelle fois, le récit, réduit aux faits les plus saillants, cherche à imposer à Cliton l’idée qu’il est véridique. Dorante sollicite l’imagination en levant les obstacles de l’invraisemblance de la situation.

**• 3e temps : v. 1143-1147.**

v. 1143 rejoint la réalité. Vitesse de l’enchaînement des faits restituée par succession de 3 verbes d’action et de mouvement. « Je me défais de toi » fait allusion au v. 1129. Dorante donne un sens nouveau à des événements passés. La fin du récit est mensongère. Le duel a eu Philiste pour témoin : le mensonge a encore pour but de justifier la nécessaire discrétion pour un duel interdit. Dorante se donne ensuite le beau rôle et exagère considérablement l’issue du duel. Alors que Philiste a réconcilié les deux jeunes hommes avant que quelque malheur arrive, il invente une fin tragique. Expression imagée « le perçant à jour » pour dire qu’il l’a transpercé de part en part ; « deux coups d’estocade » : habileté mise en valeur par le redoublement des coups mortels et l’emploi d’un terme technique.

« Je le mets hors d’état d’être jamais malade » : litote sarcastique qui exprime la détermination et la froide rancune dont Dorante se pare.

Enfin, l’hémistiche final exprime de manière concise et expressive la violence du sort d’Alcippe. Aucune modalisation (Dorante n’exprime aucune pitié) + valeur suggestive de ce fait rapporté dans le but d’impressionner Cliton.

* Récit parfaitement mené : Dorante s’est appuyé sur la réalité en se contentant d’ajouter des circonstances nouvelles et des explications vraisemblables. Le mensonge repose une nouvelle fois sur la virtuosité de Dorante à présenter les choses sous un jour différent.

## III. Ses conséquences : Cliton est persuadé — v. 1147-1149

La fin de la scène, en exhibant un Cliton estomaqué et réduit au silence, a pour buts :

1. de faire la démonstration de la virtuosité de Dorante, qui parvient à convaincre un Cliton pourtant prévenu contre lui ;

2. de préparer par contraste le comique de la scène suivante où l’ami prétendument mort arrive sur ses deux pieds.

• Cliton n’en croit pas ses oreilles. Il a besoin de reformuler en langage clair ce que le récit de son maître a suggéré de manière pourtant claire : « il est mort ! » Concision + forme interrogative pour signifier l’effet brutal de cette nouvelle à laquelle Cliton ne s’attendait pas. Lui qui pensait apprendre qqch à Dorante est trompé au point d’être stupéfait à la fin de la scène.

• Dorante ne dément pas : euphémisme qui traduit sa froideur, mais qui ménage aussi la suite : en ne disant pas nettement qu’il a tué Alcippe, il s’épargne de fâcheuses explications si Alcippe reparaît devant Cliton.

• Cliton achève en montrant qu’il n’a plus rien à dire, si ce n’est un bref éloge funèbre du jeune homme. La pitié du valet est exprimée dans le v. 1148, alors que les qualités d’Alcippe sont résumées dans l’expression élogieuse « honnête homme ».

• Enfin, l’effet comique de la scène suivante est ménagé par l’interruption de sa dernière réplique : Cliton est interrompu par Alcippe lui-même, annonçant dès son entrée en scène sa « joie » et son bonheur.

Conclusion

• Le public commence à apprécier la virtuosité de Dorante, dont on a pu dire qu’il était moins un menteur qu’un « hâbleur ». Il fait de nouveau la preuve de son talent à raconter et à réordonner la réalité en vue d’une plaisante et innocente mystification : le mensonge, chez Dorante, n’est jamais la manifestation d’un vice, mais celle d’une vertu, qui consiste à imaginer et à dire. C’est la magie de la parole qu’il célèbre.

• Corneille fait également la démonstration d’un talent consommé dans la fabrication du comique : l’arrivée d’Alcippe repousse à plus tard l’explication entre Dorante et Cliton. Cette explication, d’ailleurs, donnera lieu à de nouveaux mensonges, plus extravagants encore que les précédents, auxquels Cliton se laissera prendre malgré tout : « Vous savez donc l’hébreu ! »

Corneille – texte 4 - ***La suite du Menteur***

La suite du Menteur, I, 3, v. 269-298 - Parcours « Mensonge et comédie »

Une image contenant texte, Police, menu, capture d’écran

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

## Introduction

Présentation générale : Le Menteur / La Suite du Menteur

Situation de l’extrait : contextualiser en s’appuyant sur les deux premières scènes et le début de la scène

Projet de lecture : Comment le dialogue permet-il à Corneille, grâce à la mise en abyme, d’évoquer le succès de la représentation du Menteur à Paris ?

## I. Dorante, une célébrité à Paris (v.1 à 6)

### 1) À l’origine de sa célébrité : sa très mauvaise réputation

Cliton apprend à Dorante qu’il a désormais très mauvaise réputation en deux temps (cf. « conteur de nouvelles » dans Le Menteur)

**1er temps**, il passe par l’image (1ère réplique)

« Il est plus décrié que de la fausse monnaie »

- Pronom personnel « Il » désigne le nom de Dorante, évoqué dans la réplique précédente mais également dans la suivante.

- Sa mauvaise réputation est mise en avant par l’adjectif « décrié » (cf. préfixe négatif : décrier = détruire par des paroles le crédit de quelqu’un, discréditer quelqu’un, lui ôter la réputation et l’estime)

En comparant le nom de Dorante à la « fausse monnaie », Cliton :

o passe par l’image pour qu’il se représente la situation

o insiste sur sa mauvaise réputation grâce au comparatif de supériorité. => L’image est très efficace.

L’image utilisée par Cliton est si claire qu’elle étonne Dorante. L’étonnement de ce dernier est représenté par une réplique lapidaire.

o Phrase nominale

o La phrase interrogative rebondit sur les propos de Cliton « Mon nom ? » => Dorante est sans voix.

**2ème temps**, il confirme cette mauvaise réputation de manière plus directe

- À la question de Dorante, il répond par l’adverbe d’affirmation « Oui » -

- L’enjambement aux vers 2 et 3 permet de dévoiler l’étendue de sa réputation : CC Lieu « dans Paris » + « en langage commun » (adjectif qualificatif qui indique qu’il appartient désormais au lexique parisien)

Dorante est connu pour son trait de caractère :

o La conjonction de coordination « et » associe la personne à un caractère « Dorante et le Menteur »

o L’article défini « le » transforme le nom « menteur » en nom générique, tout comme la majuscule. Dorante incarne ainsi un type.

o Le CC Temps « à présent » souligne que cette association est récente « à présent ce n’est qu’un »

### 2) C’est cette très mauvaise réputation qui le transforme néanmoins en héros de comédie

\* Cliton apprend ensuite à Dorante que **sa réputation contribue à son succès**

- Conjonction de coordination « Et » en tête de vers exprime un lien de cause/conséquence –

- Alors que Dorante est en prison, Cliton évoque une situation plus resplendissante à Paris en employant le présent d’énonciation « possédez ».

Référence au héros cornélien dans l’hémistiche « ce haut degré de gloire » => Paradoxe. Ses agissements condamnables l’ont rendu célèbre.

\* **Sa célébrité est telle qu’il est devenu un personnage**

* CC Conséquence « Qu’en une comédie on a mis votre histoire ». Cette subordonnée entraîne une confusion entre la fiction et la réalité. Mise en abyme.

o Le genre de la comédie renvoie à la réalité (la pièce Le Menteur est bien une comédie),

o alors que l’histoire de Dorante correspond à la fiction puisqu’elle fait écho à l’intrigue du Menteur.

* Cette nouvelle suscite à nouveau l’étonnement de Dorante (même réaction que dans sa réplique précédente)

o Phrase nominale

o La phrase interrogative rebondit sur les propos de Cliton « Une comédie ? »

=> Dorante est sans voix. Personnage qui semble avoir évolué depuis Le Menteur. En effet il ne semble pas prêt à rebondir sur les faits avancés par Cliton pour inventer un mensonge, comme c’était le cas dans la pièce Le Menteur. Il laisse la parole à Cliton.

## II. Cliton, un spectateur averti, capable de juger avec acuité les personnages de la pièce. (v.6 à 24)

### 1) Cliton partage avec Dorante sa réaction de spectateur

* **Verbe de perception « voyant** » v.7 qui renvoie à la position de spectateur de Cliton.
* **Réaction élogieuse** :

o Elle est soulignée par le rythme du vers 6 : le 2ème hémistiche du vers 6 fait suite au 1er prononcé par Dorante comme l’indique la présence de la conjonction de coordination « Et » en tête de réplique => enthousiasme du spectateur.

o Enthousiasme qui trouve son origine dans l’illusion de réel qui se dégage de la comédie :

§ L’adverbe « naïvement » encadré par la locution conjonctive « si…que » montre bien que l’illusion théâtrale a subjugué Cliton.

§ Cette illusion est confirmée dans le CC Conséquence au travers du verbe « j’ai cru » et du nom « enchantement » => la magie du spectacle a opéré sur Cliton qui s’est laissé prendre au jeu de l’illusion théâtrale.

### 2) Cliton commente ensuite les personnages de la pièce (v.8 à 24)

* ***Dorante, l’acteur principal (v.8 à 11)***

o Utilisation de l’indéfini « On » qui désigne tous les spectateurs + à nouveau le verbe de perception « voit »

o Cliton confirme ce qu’il vient de dire : le personnage ressemble à l’original **aussi bien physiquement**

§ Antonomase « un Dorante » suivie du CC Moyen « avec votre visage » qui renvoie au masque de l’acteur

§ Au v.9, en utilisant à nouveau le pronom indéfini « On », Cliton invite à rapprocher les propositions « On y voit » // « On le prendrait » (les pronoms « y » et « le » renvoient au spectacle + passage du présent au conditionnel qui souligne à nouveau l’illusion théâtrale)

§ Illusion théâtrale justifiée par l’enjambement « il a votre air, votre âge /Vos yeux, votre action, votre maigre embonpoint » qui énumère tous les traits de ressemblance.

o **que moralement**

§ Dernier élément de ressemblance marqué par la conjonction de coordination « Et »

§ Verbe d’état « paraît » qui renvoie toujours au masque

§ La comparaison « comme vous adroit au dernier point » permet à Cliton de rapprocher à nouveau la copie, l’acteur de l’original, Dorante. L’adjectif « adroit » est à rapprocher ici de la qualité de l’acteur qui représente le caractère du menteur.

* ***Il commente ensuite le jeu de l’acteur que joue Cliton (v.12 à 21)***

o Il s’agit toujours bien de la comédie :

§ « l’événement » : périphrase qui rappelle le succès de la pièce.

§ les déterminants qui accompagnent la rime « la peinture » / « ma figure » signalent que Cliton prend lui-même part au spectacle.

§ Les synonymes « portrait » et « figure » renvoient ici à deux réalités différentes : le « portrait » de Dorante correspond au personnage central de la pièce qui donne naissance à la comédie de caractère alors que le terme « figure » correspond à une place secondaire => asymétrie de la relation maître/valet également.

§ Quant au verbe « produit », il connote également la représentation théâtrale.

o Cliton devient ensuite le porte-parole de Corneille. La tirade de Cliton lui permet en effet de louer Jodelet, véritable acteur qui au XVIIe a effectivement obtenu un grand succès en jouant Cliton :

§ La périphrase « Le héros de la farce » montre que l’acteur qui joue Cliton détrône finalement celui qui joue Dorante (il n’a d’ailleurs pas été nommé).

§ L’enjambement « un certain Jodelet / Fait marcher après vous votre digne valet » souligne l’intelligence du jeu d’acteur de Jodelet. Si Cliton considère que Jodelet en fait « le héros de la farce », ce dernier est capable, dans son jeu, de garder sa place de valet pour ne pas accaparer l’attention du public au détriment de celui qui doit en bénéficier.

§ Cliton témoigne d’une autre qualité de Jodelet. En jouant, il devient le personnage qu’il incarne : v.16 « Il a jusqu’à mon nez et jusqu’à ma parole » et v.18 « C’est l’original même, il vaut ce que je vaux ». Le polyptote[[4]](#footnote-4) insiste ici sur les qualités de Jodelet.

o Dans les trois vers suivants, Cliton décrédibilise toute personne qui tenterait de prendre la place de Jodelet par :

§ Mépris à l’égard des autres acteurs qui sont désignés par les indéfinis « quelque autre » et « tout autre »

§ La répétition de l’adjectif « faux » et « fausse » annonce le résultat vain de la tentative.

* Trois vers qui renforcent l’éloge de Jodelet.
* ***Cliton évoque enfin les autres acteurs de manière très succincte (v.22 à 24)***

o 1 vers pour Clarice et Lucrèce

o 1 vers pour Philiste et Alcippe

o 1 vers consacré à Géronte : la périphrase « Votre feu père » contribue à l’exposition de la pièce.

## III. La curiosité croissante de Dorante (v.25 à la fin)

### 1) L’intérêt de Dorante

\* Réaction positive.

o 1er hémistiche introduit l’avis positif de Dorante qui se fie à ce que vient de lui dire Cliton, comme l’indique le modalisateur « doit être »

o Enthousiasme marqué également par la polysynthète « et plaisante et fantasque »

\* Dorante continue à faire preuve de curiosité. Il pose à nouveau une question, toujours sous forme de phrase nominale.

\* Cliton lui répond rapidement

o GN « Votre nom de guerre » fait écho au « haut degré de gloire » acquis par Dorante.

o « Le Menteur » renforce la mise en abyme en faisant explicitement écho à la pièce écrite et représentée pour la 1ère fois à Paris en 1644.

### 2) Sa soif de détails

Réponse brève de Cliton qui suscite un peu plus la curiosité de Dorante. => Deux questions : *« Les vers en sont-ils bons ? fait-on cas de l’auteur ? »*

Réponse de Cliton, porte-parole de Corneille. Le dramaturge prend donc quelques précautions, à une époque où l’honnête homme aspire à l’humilité :

o A la 1ère question, il répond en utilisant un système concessif « La pièce est réussi, quoique faible de style »

o Pour répondre à la 2ème question, plutôt que de parler de l’auteur directement, il évoque les répercussions de la pièce :

§ Pièce qui a un effet sur tout Paris : « la ville » + « en tous quartiers »

§ qui a permis de créer « un nouveau proverbe » => « On dit quand quelqu’un ment, qu’il revient de Poitiers »

## Conclusion :

Plaisir de Corneille, complice du spectateur grâce à la mise en abyme. Évoquer également la nouvelle image de Dorante qui semble avoir changé. Il écoute désormais ses interlocuteurs, ce qui annonce un changement de comportement (ouverture sur la suite de la pièce)

La Bruyére – texte 5 - *Zénobie*

La Bruyère, Caractères, « Des Biens de fortune », 78 Zénobie

Une image contenant texte, Police, capture d’écran, papier

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.



Zénobie, ou le portrait de la reine dispendieuse

Pour introduire…

Dans le chapitre « Des Biens de fortune », il est question des hommes d’argent, de plus en plus puissants à l’époque de La Bruyère. La remarque 78 de ce chapitre, ajoutée dans la 7ème édition (1692), est consacrée au portrait de Zénobie, celle qui fut la célèbre reine de Palmyre. Cette ville, longtemps enfouie sous les sables, a été redécouverte en 1691. L’actualité permet ainsi à La Bruyère de mettre en parallèle l’Antiquité, chère aux Anciens, et la société de Cour.

Projet de lecture : En quoi le portrait de Zénobie est-il l’occasion pour La Bruyère de souligner la vanité du luxe et l’inconstance des « biens de fortune » ?

## I. La grandeur de Zénobie (L.1 à 3)

Dès le début, La Bruyère ménage très habilement la curiosité du lecteur, aussi bien au niveau du contenu que de la forme.

* **Au niveau du contenu,** il s’agit d’un **portrait / discours**

o La Bruyère s’adresse à son personnage, au moyen de l’apostrophe « Zénobie » et des marques de 2ème personne du pluriel (adjectif possessif « vos » et pronom personnel « vous »). Déférence à l’égard de son personnage.

o Le portrait joue sur la *capatatio benevolentiae*[[5]](#footnote-5). Les informations données sur Zénobie sont elliptiques. Le nom propre Zénobie + les GN « votre empire », « la mort du roi votre époux » ainsi que le CC d’opposition « contre une nation puissante » font référence à la reine de Palmyre qui soutint, après l’assassinat de son mari, une guerre de cinq ans contre les Romains (267-272).

* **La forme, quant à elle, rappelle bien celle du discours.** Le rythme volontairement oratoire et pompeux.

o La première phrase du texte correspond en effet à une période « Ni les troubles, Zénobie, qui agitent votre empire, ni la guerre que vous soutenez virilement contre une nation puissante depuis la mort du roi votre époux, ne diminuent rien de votre magnificence. »

§ La 1ère partie de la phrase prend la forme d’un tétramètre (vers composé de quatre groupes rythmiques égaux) parfaitement scandé.

§ La 2ème partie de la phrase, plus ample, étaye solidement la 1ère.

§ Enfin la période se clôt sur une proposition principale assez brève, mais qui grâce à l’e muet semble se prolonger avec une lente douceur.

o Tout concourt à donner à ce début l’allure calme et lente d’un morceau d’éloquence à la gloire de la reine de Palmyre :

§ Le parallélisme des constructions « ni les troubles… ni la guerre ; qui agitent… que vous soutenez »

§ ainsi que l’ordonnance des compléments disposés d’après leur longueur : « virilement » - « contre une nation puissante » - « depuis la mort du roi votre époux »

§ enfin la solennité de la périphrase « une nation puissante » et de l’apposition « votre époux »

o Cette première phrase prend cependant l’allure d’un éloge paradoxal :

§ le lexique utilisé au début du portrait témoigne de la situation instable dans laquelle se trouve Zénobie. Il est ainsi question de « troubles », de « guerre » + verbe « s’agite »

§ de l’autre, la présence de la double négation « ni…ni » affirme à la fois la puissance rassurante et durable de la reine et semble porteuse d’un germe néfaste, comme si déjà cette puissance était effectivement minée par les troubles, la guerre et le veuvage…

§ La puissance de la reine est soulignée par l’adverbe « virilement » qui prête à Zénobie des qualités généralement attribuées aux hommes (cf. étymologie : vir « homme »). Le CC Temps « depuis la mort du roi votre époux » indique qu’elle a su, avec succès, se substituer à lui. L’hyperbole « magnificence » et les GN « votre empire » et « une nation puissante » qui soulignent, quant à eux, la grandeur de la reine de Palmyre.

=> La Bruyère fait figure, dans cette remarque, d’orateur qui cherche à séduire son lecteur.

## II. Le symbole matériel de la grandeur de Zénobie (L.3 à 17)

Les deux phrases suivantes nous font connaître l’agrément du site où s’élèvera le palais de la reine, symbole matériel de sa grandeur.

**A/ La description se caractérise :**

o par les épithètes « superbe », « sain », « tempéré », « riante », « belle »

o les désignations géographiques sont très générales : « Euphrate », « Syrie » (cf. berceau de l’humanité)

o les allusions antiques : « bois sacré, dieux qui habitent quelquefois la terre »

o le mouvement poétique des propositions savamment balancées et d’un rythme chantant : « un bois sacré l’ombrage du côté du couchant » => C’est un endroit paradisiaque qui a tout du locus amoenus[[6]](#footnote-6) qui nous est présenté.

**B/ Vient ensuite la description de l’activité des hommes. L’édifice se construit sous nos yeux (cf. présent de l’indicatif) :**

o Le nombre des ouvriers et l’admiration des voyageurs témoignent de son importance et de sa magnificence

o Au rythme lent et solennel du début succède pour un moment un rythme vif et saccadé

§ (accumulation de subordonnées relatives organisées autour d’un pronom relatif suivi d’un simple verbe comme pour mimer ce qui se passe), qui donne la sensation d’une activité fébrile : « qui taillent et qui coupent, qui vont et qui viennent, qui roulent ou qui charrient » (série d’allitérations en [k] qui miment cette activité + répétition du [i] qui donne une unité à cette activité, tout est au service de la construction de l’édifice)

§ Tous les verbes sont des verbes de mouvement : grande activité de tous les artisans, et les matières citées sont des matières précieuses

o Les détails réalistes, rares dans cette remarque, font leur apparition avec l’évocation des « grues » et des « machines » qui « gémissent dans l’air »

o Puis de nouveau la phrase s’étire dans une ample période oratoire (l.9 à 12), chargée de compléments, de mots généraux ou abstraits (« splendeur »), comme si la nature était violentée (cf. le léger déséquilibre introduit par le complément trop vaguement relié au reste de la phrase « et dans cette splendeur… » : ce n’est pas l’apogée du classicisme mais sa dégénérescence, en un luxe trop tapageur, en une écriture trop sophistiquée ! et terminée par une apposition pleine de solennité : « vous et les princes vos enfants » (l.12)

**C/ L’édifice est, à partir de la ligne 12, debout. Il ne s’agit plus que de le parachever.**

Au cours d’une longue période savamment graduée, l’auteur prodigue d’abord à Zénobie de pressants conseils :

o L’idée générale « n’y épargnez rien » est lancée en tête. (négation « n’y » qui fait écho à la double négation du début)

o La double négation laisse ensuite place à l’affirmation « Employez-y » et l’apostrophe « grande reine » prend ici un sens ironique.

o L’idée générale est précisée par l’allitération entre « or » et « art » qui résume les deux conditions nécessaires pour donner au palais toute la splendeur désirable ; elle est nuancée dans les deux phrases suivantes, qui fortifient en nous l’impression de perfection dans les moindres détails et qui bercent l’oreille par leur balancement harmonieux au moyen de la conjonction de coordination « et » : « les Phidias et les Zeuxis…, sur vos plafonds et sur vos lambris…, de vastes et délicieux jardins ». Les lieux sont ainsi décrits comme des surfaces où s’inscrivent des « caractères » - signes peints par des artistes (cf. plafonds, lambris, jardins + le verbe « tracer »).

o puis, en une ligne, l’auteur ramasse l’essentiel de toute la première partie : « épuisez vos trésors et votre industrie sur cet ouvrage incomparable » (les deux mots « trésors » et « industrie » reprenant « or » et « art »). Le style se fait ainsi aussi luxueux que le palais (cf. jeu sur les sonorités + hyperboles) il évoque une seconde fois le grand nom de Zénobie (l.17). L’enchantement devient même sacrilège. Il témoigne de la volonté d’égaler les dieux, il dépasse la mesure humaine (cf. présence de Zénobie sous l’aspect des allitérations en [ch]et en « employez-y », « Zeuxis », « tracez-y », « vastes et vos trésors », « enchantement ».

=> C’est l’hybris qui est mis en avant.

## III. La chute de Zénobie (L.17 à la fin)

La Bruyère fait une pause calculée après le GN « la dernière main » (mis entre virgules), avant d’introduire une idée inattendue : l’arrivée du « pâtre » (changement de sonorité : le son [i] laisse place au son [a], déjà amenée par le GN « ouvrage incomparable ». Il est désormais question du rachat du palais par le pâtre.

Il nous présente alors avec ironie « un pâtre », qui, s’étant enrichi grâce à Zénobie et sans doute à ses dépens dans la perception de « péages, achètera un jour à deniers comptants cette royale demeure », tel l’humble bourgeois Dupin qui, devenu fermier général, acquit la maison royale de Chenonceaux, ou Gourville qui acheta le château de Saint-Maur.

Le caractère omniscient du locuteur transforme tout le texte en un discours ironique puisque le locuteur sait (cf. futur antérieur « aurez mis » + futur « achètera ») comment va finir Zénobie et surtout qui sera l’heureux jouisseur de ce palais construit avec tant de faste.

Cette fastueuse demeure, le pâtre veut « l’embellir et la rendre plus digne de lui et de sa fortune » (cf. CC But). Cette chute brusque donne la sensation d’un écroulement face à l’avidité et au luxe insolent des parvenus (cft les PTS)

## Conclusion :

Double intérêt de cette remarque, historique et artistique. Elle apparaît d’abord comme une attaque dirigée par La Bruyère contre la noblesse et surtout contre ces financiers parvenus. Mais le prix de ce portrait tient surtout à la virtuosité de l’auteur : il n’est pas un détail qui ne soit voulu et qui ne contribue à l’impression d’ensemble ; l’arrangement des mots et les ressources musicales de la langue sont très adroitement utilisés.

La Bruyère, texte 6 – La promenade publique

Caractères, « De la Ville », 1 à 3. ???? La promenade publique

Une image contenant texte, Police, lettre, capture d’écran

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

La Bruyère, texte 7 – *Ville et cour*

Caractères, « De la Ville », 1 à 3. Ville et cour ???????

## Section : DE LA VILLE

La section « De la ville » est brève, ne comptant que vingt-deux remarques. Avec la section précédente, elle partage le souci d’examiner des comportements sociaux, ceux de la classe bourgeoise surtout, et notamment celle des magistrats et autres professions juridiques ; avec la suivante, elle a en commun de respecter l’unité de lieu, établissant le moraliste en observateur d’un microcosme avec ses règles et ses codes, lui-même divisé « en diverses sociétés », comme La Bruyère l’observe dès la quatrième remarque. Malgré cette diversité des coteries[[7]](#footnote-7) , la ville offre l’image d’un topos assez uni dont les quartiers sont passés en revue ci-dessous. C’est enfin une section éminemment satirique, féconde en ridicules de toute sorte, comme l’auteur l’avait lui-même annoncé dès le « Discours sur Théophraste », s’annonçant comme un peintre d’après nature : « La Cour ne connaît pas la Ville, ou par le mépris qu’elle a pour elle, néglige d’en relever le ridicule, et n’est point frappée des images qu’il peut fournir. »

### Voir et être vu

La ville se définit avant tout comme le lieu où l’on aime être vu, se donner en spectacle et, réciproquement, être spectateur. Le tout en même temps généralement, et le plus souvent pour « désapprouver » : « L’on se donne à Paris, sans se parler, comme un rendez-vous public, mais fort exact, tous les soirs, aux Cours ou aux Tuileries, pour se regarder au visage et se désapprouver les uns les autres. L’on ne peut se passer de ce même monde que l’on n’aime point, et dont l’on se moque. L’on s’attend au passage réciproquement dans une promenade publique ; l’on y passe en revue l’un devant l’autre : carrosse, chevaux, livrées, armoiries, rien n’échappe aux yeux, tout est curieusement ou malignement observé ; et selon le plus ou le moins de l’équipage, ou l’on respecte les personnes, ou on les dédaigne. » (1) Cette remarque liminaire met en avant le caractère grégaire des Parisiens, ainsi que leur goût pour l’ostentation et pour ce que l’on appellerait aujourd’hui les « signes extérieurs de richesse ». On notera aussi la préférence du quantitatif au qualitatif.

En ville, il s’agit de jouer toujours son rôle, quelle que soit l’occasion : cf. rem. 6. Peu importe que la fortune soit en réalité fort mince ou, même, qu’elle soit partagée entre les membres d’une même famille (rem. 9), il faut faire semblant, apparaître, donner l’impression.

D’où les spectateurs de profession, qui finissent par devenir eux-mêmes objets de spectacle et de questionnement (rem. 13), mais aussi les dépenses vaines et de pure ostentation, qui ne sont que gaspillage des efforts accumulés par les générations précédentes (rem. 18) ou les coutumes ridicules comme l’exposition de la jeune mariée dans son lit (rem. 19).

### La Ville fragmentée en « coteries »

Rem. 4 et 5 (grande et petite robe)

### Ne pas tenir son rang et singer la cour

Certains magistrats sont incapables de tenir leur rang (cf. Montaigne et Pascal) et, essayant de singer la cour, ne savent imiter que les pires des courtisans (cf. Dom Juan). Rem. 7

Le contraste avec la Cour est dressé de manière saisissante par le moraliste. (Rem. 15) Les femmes sont particulièrement atteintes de ce vice qu’on appelle « affectation » (Rem. 16). Mais les citadins ne connaissent pas davantage la campagne (Rem. 21).

### Vanité et fortune

Ici encore, l’ambition dévore les habitants de la Ville, qui essaient de se hausser à la hauteur des courtisans, qu’ils ne fréquentent pas et dont ils n’ont qu’une idée imprécise et faussée par l’étroitesse de leurs conceptions. On retrouve ici bien des traits du **Bourgeois gentilhomme**, à la différence que La Bruyère, en critique des institutions sociales, n’hésite pas à faire de l’argent le moteur premier des vices qu’il relève.

Ainsi l’argent finit par effacer le mérite (Rem. 14), et les Sannions et les Crispins se font gloire d’égaler le faste des courtisans et des grands en dépensant sans compter et en adoptant leurs attributs (Rem. 10). Le plus souvent, la ruine est la rapide conséquence de cette ridicule prodigalité (Rem. 11). Heureux quand leur vie n’est qu’insignifiante, comme celle de Narcisse, l’égoïste tranquille (Rem. 12).

## Section : DE LA COUR

La section aurait pu aussi bien s’appeler « De l’ambition[[8]](#footnote-8)», « De la vanité » ou « De la fausseté ». Elle semble offrir un parcours entre la première remarque et la dernière, comme si tout ce qui figurait au milieu avait valeur de preuve, de démonstration : « Le reproche en un sens le plus honorable que l’on puisse faire à un homme, c’est de lui dire qu’il ne sait pas la cour : il n’y a sorte de vertus qu’on ne rassemble en lui par ce seul mot. » (6)

« La ville dégoûte de la province ; la cour détrompe de la ville, et guérit de la cour. Un esprit sain puise à la cour le goût de la solitude et de la retraite. » (101)

La section, qui se trouve entre « De la ville » et « Des grands » se propose de faire le portrait moral des courtisans, espèce hybride de quémandeurs et de vaniteux de toute sorte. En effet, on cultive à la cour un art du raffinement qui fait passer la ville pour le lieu même de la grossièreté, mais cela n’est qu’apparence. Le monde de la cour est le monde de l’illusion, et souvent l’on se prend à évoquer les illusions baroques pour se représenter ce monde clos et vain.

Les remarques sont ici **moins satiriques** que dans la section précédente. Elles s’élèvent aussi à une plus grande justesse morale : peut-être parce que La Bruyère était lui-même un familier de la cour, sans y être né cependant et sans y rien espérer.

Remarques à lire : 61 – 62 – 74.

### Fausseté de la cour

L’hypocrisie y règne en maîtresse, tout le monde y porte un masque. Certaines remarques sont particulièrement noires et amères et forment un étrange contraste avec le ton volontiers moqueur et rieur du reste de la section : « Il y a un pays où les joies sont visibles, mais fausses, et les chagrins cachés, mais réels. Qui croirait que l’empressement pour les spectacles, que les éclats et les applaudissements aux théâtres de Molière et d’Arlequin, les repas, la chasse, les ballets, les carrousels couvrissent tant d’inquiétudes, de soins et de divers intérêts, tant de craintes et d’espérances, des passions si vives et des affaires si sérieuses ? » (63)

Ce contraste entre la réalité et les apparences est encore souligné un peu après : « Les roues, les ressorts, les mouvements sont cachés ; rien ne paraît d’une montre que son aiguille, qui insensiblement s’avance et achève son tour : image du courtisan, d’autant plus parfaite qu’après avoir fait assez de chemin, il revient souvent au même point d’où il est parti. » (65)

La cour est ainsi le lieu du masque, de la dissimulation, du théâtre et du jeu : il faut savoir y jouer son rôle : « Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux et de son visage ; il est profond, impénétrable ; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments. Tout ce raffinement n’est qu’un vice, que l’on appelle fausseté, quelquefois aussi inutile au courtisan pour sa fortune, que la franchise, la sincérité et la vertu. » (2)

La cour est vue comme le règne de l’hypocrisie : il faut se méfier de toute marque d’amitié ou d’amabilité, qui cache sans doute quelque motif peu avouable : « Combien de gens vous étouffent de caresses dans le particulier, vous aiment et vous estiment, qui sont embarrassés de vous dans le public, et qui, au lever ou à la messe, évitent vos yeux et votre rencontre ! ... » (30)

Au fond, personne n’est dupe de ce manège, et il perdure : « On chercher, on s’empresse, on brigue, on se tourmente, on demande, on est refusé, on demande et on obtient ; mais, dit-on, sans l’avoir demandé, et dans le temps que l’on n’y pensait pas, et que l’on songeait même à toute autre chose : vieux style, menterie innocente, et qui ne trompe personne. » (42)

Si bien qu’il faut faire son apprentissage de la cour, sans croire qu’avoir de l’esprit puisse suffire à se garantir des chausses-trappes : *Si l’on ne se précautionne à la cour contre les pièges que l’on y tend sans cesse pour faire tomber dans le ridicule, l’on est étonné, avec tout son esprit, de se trouver la dupe de plus sots que soi. » (88)*

Cf. aussi 25 – 29 – 30 – 39 – 40 – 72 – 81 –82 – 85 – 92.

### Portrait du courtisan

Nombreuses sont les remarques qui s’attachent à illustrer ou à mettre en relief tel ou tel trait de caractère du courtisan. Il s’agit, le plus souvent, de faire la satire de ce personnage protéiforme et cependant toujours identique à lui-même. La laideur morale se manifeste par une laideur physique : « Il n’y a rien qui enlaidisse certains courtisans comme la présence du prince : à peine les puis-je reconnaître à leurs visages ; leurs traits sont altérés, et leur contenance est avilie. Les gens fiers et superbes sont les plus défaits, car ils perdent plus du leur ; celui qui est honnête et modeste s’y soutient mieux : il n’a rien à réformer. » (13)

Ce caractère changeant des traits explique la difficulté à figer le portrait dans une remarque définitive : si certains traits sont constants (la vanité, l’ambition, la dissimulation, etc.), il faudrait pouvoir faire d’eux un portrait dynamique pour les restituer en leur naturel. Ainsi de Cimon et de Clitandre, des ministres ou des fonctionnaires : « ...Qui pourrait les représenter exprimerait l’empressement, l’inquiétude, la curiosité, l’activité, saurait peindre le mouvement. On ne les a jamais vus assis, jamais fixes et arrêtés : qui même les a vus marcher ? on les voit courir, parler en courant, et vous interroger sans attendre de réponse. Ils ne viennent d’aucun endroit, ils ne vont nulle part : ils passent et ils repassent... » (19)

Le nouveau venu à une fonction quelconque ne se reconnaît pas même dans les descriptions outrées que l’on fait de lui : « Vient-on de placer quelqu’un dans un nouveau poste, c’est un débordement de louanges en sa faveur, qui inonde les cours et la chapelle, qui gagne l’escalier, les salles, la galerie, tout l’appartement : on en a au-dessus des yeux, on n’y tient pas. [...] Il est si prodigieusement flatté dans toutes les peintures que l’on fait de lui, qu’il paraît difforme près de ses portraits... » (32)

### Vices du courtisan

C’est que la cour, si elle élève les médiocres (rem. 14 – 31), est avant tout une galerie de portraits et les Caractères sont l’équivalent littéraire de la Galerie des glaces : on y passe en revue tous les vices des courtisans, comme le prince peut croiser le visage des courtisans qui attendent de le voir passer. Le moraliste est celui qui démasque les hommes. C’est qu’à la cour, tout est dissimulé par le masque de la politesse : « Il faut qu’un honnête homme ait tâté de la cour : il découvre en y entrant comme un nouveau monde qui lui était inconnu, où il voit régner également le vice et la politesse, et où tout lui est utile, le bon et le mauvais. » (9)

La dureté s’y joint à la politesse : « La cour est comme un édifice de marbre : je veux dire qu’elle est composée d’hommes fort durs, mais fort polis. » (10)

La vanité y règne en maîtresse : « Le brodeur et le confiseur seraient superflus, et ne feraient qu’une montre inutile, si l’on était modeste et sobre : les cours seraient désertes, et les rois presque seuls, si l’on était guéri de la vanité et de l’intérêt... » (12)

Et y côtoie l’orgueil, souvent déplacé d’ailleurs, et qui, s’ajoutant comme une seconde nature, fait paraître la première moins détestable : Vous voyez des gens qui entrent sans saluer que légèrement, qui marchent des épaules, et qui se rengorgent comme une femme : ils vous interrogent sans vous regarder ; ils parlent d’un ton élevé, et qui marque qu’ils se sentent au-dessus de ceux qui se trouvent présents ; ils s’arrêtent, et on les entoure ; ils ont la parole, président au cercle, et persistent dans cette hauteur ridicule et contrefaite jusques à ce qu’il survienne un grand, qui la faisant tomber tout d’un coup par sa présence, les réduise à leur naturel, qui est moins mauvais. » (17)

Les relations prennent pour base l’intérêt : « L’on se couche à la cour et l’on se lève sur l’intérêt ; c’est ce que l’on digère le matin et le soir, le jour et la nuit ; c’est ce qui fait que l’on pense, que l’on parle, que l’on se tait, que l’on agit ; c’est dans cet esprit qu’on aborde les uns et qu’on néglige les autres, que l’on monte et que l’on descend ; c’est sur cette règle que l’on mesure ses soins, ses complaisances, son estime, son indifférence, son mépris. » (22) *cf. aussi 23.*

L’envie (rem. 26) et l’égoïsme (rem. 28) donnent la main à l’hypocrisie : « Combien de gens vous étouffent de caresses dans le particulier, vous aiment et vous estiment, qui sont embarrassés de vous dans le public, et qui, au lever ou à la messe, évitent vos yeux et votre rencontre !... » (30)

et à une curiosité malsaine : « L’on court les malheureux pour les envisager ; l’on se range en haie, ou l’on se place aux fenêtres, pour observer les traits et la contenance d’un homme qui est condamné, et qui sait qu’il va mourir : vaine, maligne, inhumaine curiosité ; si les hommes étaient sages, la place publique serait abandonnée, et il serait établi qu’il y a de l’ignominie seulement à voir de tels spectacles... » (50)

### Obtenir quelque chose

C’est que la vie de cour est tout entière orientée vers l’obtention de faveurs ou « grâces » que l’on cherche à recevoir des grands ou du prince. Les courtisans mènent même pour certains une vie de parasites : « L’on remarque dans les cours des hommes avides qui se revêtent de toutes les conditions pour en avoir les avantages : gouvernement, charge, bénéfice, tout leur convient ; ils se sont si bien ajustés, que par leur état ils deviennent capables de toutes les grâces ; ils sont amphibies, ils vivent de l’Église et de l’Épée, et auront le secret d’y joindre la robe : si vous demandez que font ces gens à la cour ; ils reçoivent, et envient tous ceux à qui l’on donne. » (46)

Le plus souvent, ils accompagnent leur ambition de la dissimulation et de la vanité (Rem. 44 et 45), mais ne sont pas toujours exaucés : alors leur vie se perd à suivre ceux qui, plus chanceux, reçoivent : « Mille gens à la cour y traînent leur vie à embrasser, serrer et congratuler ceux qui reçoivent, jusques à ce qu’ils y meurent sans rien avoir. » (47)

La Bruyère peint avec ironie la vanité d’un abbé ambitieux (Rem. 52), les courtisans « dévoués à la fortune » qui flattent tout nouveau ministre en place (Rem. 57) ou celui qui prend confiance du fait qu’il sollicite pour autrui (Rem. 87).

L’une des remarques **les plus incisives** est dirigée contre la prétention de ceux qui reçoivent quelque chose et leur incapacité à estimer le don à sa juste valeur (ils confondent, dirait Pascal, l’ordre des choses) : « Il y a des gens à qui la faveur arrive comme un accident : ils en sont les premiers surpris et consternés : ils se reconnaissent enfin et se trouvent dignes de leur étoile ; et comme si la stupidité et la fortune étaient deux choses incompatibles, ou qu’il fût impossible d’être heureux et sot tout à la fois, ils se croient de l’esprit, ils hasardent, que dis-je, ils ont la confiance de parler en toute rencontre, et sur quelque matière qui puisse s’offrir, et sans nul discernement des personnes qui les écoutent ; ajouterai-je qu’ils épouvantent, ou qu’ils donnent le dernier dégoût par leur fatuité et par leurs fadaises ; il est vrai du moins qu’ils déshonorent sans ressource ceux qui ont quelques part au hasard de leur élévation. » (84)

### Le spectacle de la cour

Mais c’est que la cour est un lieu de spectacle, où il faut voir et être vu. L’étiquette rigide instaurée par Louis XIV contraint les courtisans à rechercher le passage du roi, à se presser à son lever, à essayer de lui parler ou de recevoir une parole de lui. C’est le royaume des rumeurs, que l’on propage ou par lesquelles notre réputation se fait ou se défait. Quoi de vrai dans ces paroles ? Peu de choses. Mais mieux vaut toujours que l’on parle de nous plutôt que d’être passé sous silence : mieux vaudrait alors quitter la cour. De Cimon et Clitandre[[9]](#footnote-9), encore eux, La Bruyère affirme : « Leur profession est d’être vus et revus, et ils ne se couchent jamais sans s’être acquittés d’un emploi si sérieux à la république. » (19)

Les discours que l’on fait sur certains sont parfois l’indice d’une réalité tout autre : « L’on me dit tant de mal de cet homme, et j’y en vois si peu, que je commence à soupçonner qu’il n’ait un mérite importun qui éteigne celui des autres. » (39)

Il faut absolument capter l’attention du prince : « Mille gens à peine connus font la foule au lever pour être vus du prince, qui n’en saurait voir mille à la fois ; et s’il ne voit aujourd’hui que ceux qu’il vit hier et qu’il verra demain, combien de malheureux ! » (71)

Mais si parler au roi est un privilège envié et recherché, mieux vaut parfois se taire, car les conséquences sont imprévisibles : « Qui sait parler aux rois, c’est peut-être où se termine toute la prudence et toute la souplesse du courtisan. Une parole échappe, et elle tombe de l’oreille du prince bien avant dans sa mémoire, et quelquefois jusque dans son cœur : il est impossible de la ravoir ; tous les soins que l’on prend et toute l’adresse dont on use pour l’expliquer ou pour l’expliquer ou pour l’affaiblir, servent à la graver plus profondément et à l’enfoncer davantage... » (79)

### Labilité[[10]](#footnote-10) de la cour

La cour surprend par son caractère changeant et constant à la fois : sans jamais être différente, elle n’est jamais la même ! Si les vices de ceux qui la constituent sont toujours les mêmes, les fortunes se font et se défont et le mouvement y est continu : *« Qui peut nommer de certaines couleurs changeantes, et qui sont diverses selon les divers jours dont on les regarde ? de même qui peut définir la cour ? » (3)*

« Se dérober à la cour un seul moment, c’est y renoncer : le courtisan qui l’a vue le matin la voit le soir pour la reconnaître le lendemain, ou afin que lui-même y soit connu. » (4)

Les fortunes y changent en effet rapidement, même si l’on y monte plus rapidement qu’on ne s’y maintient : « Je crois pouvoir dire d’un poste éminent et délicat qu’on y monte plus aisément qu’on ne s’y conserve. » (33)

On y est à la mode, ou on y est progressivement oublié, à moins qu’une faveur obtenue ne vienne réveiller l’intérêt qu’on y a pour vous : « Timante, toujours le même, et sans rien perdre de ce mérite qui lui a attiré la première fois de la réputation et des récompenses, ne laissait pas de dégénérer dans l’esprit des courtisans : ils étaient las de l’estimer ; ils le saluaient froidement, ils ne lui souriaient plus, ils commençaient à ne plus le joindre, ils ne l’embrassaient plus, ils ne le tiraient plus à l’écart pour lui parler mystérieusement d’une chose indifférente, ils n’avaient plus rien à lui dire. Il lui fallait cette pension ou ce nouveau poste dont il vient d’être honoré pour faire revivre ses vertus à demi effacées de leur mémoire, et en rafraîchir l’idée : ils lui font comme dans les commencements, et encore mieux. » (56)

La faveur est le maître mot de la cour, elle décide des fortunes et des engouements, comme des mépris et des dédains : « Êtes-vous en faveur, tout manège est bon, vous ne faites point de fautes, tous les chemins vous mènent au terme : autrement, tout est faute, rien n’est utile, il n’y a point de sentier qui ne vous égare. » (90)

Si bien qu’on devine même les disgrâces à l’amabilité nouvelle d’un courtisan : « Qu’un favori s’observe de fort près ; car s’il me fait moins attendre dans son antichambre qu’à l’ordinaire, s’il a le visage plus ouvert, s’il fronce moins le sourcil, s’il m’écoute plus volontiers, et s’il me reconduit un peu plus loin, je penserai qu’il commence à tomber, et je penserai vrai. L’homme a bien peu de ressources das soi-même, puisqu’il lui faut une disgrâce ou une mortification pour le rendre plus humain, plus traitable, moins féroce, plus honnête homme. » (94)

### La cour, la ville, la province

Les Caractères offrent une topographie stricte et hiérarchisée : ce n’est sans doute pas un hasard s’ils offrent un parcours qui va « De la Ville » au « Souverain » en passant par « La Cour » et « Les Grands ». La société du XVIIe siècle est elle-même une société hiérarchisée, aux ordres superposés et qui ont – même si la situation est en train de changer, **au grand regret** de La Bruyère – vocation à être étanches les uns avec les autres. Il n’est donc pas étonnant que les vices et les vertus de la cour soient mis en parallèle avec ceux du reste de la société :

Tout est question de perspective, et la cour jouit d’une perspective avantageuse : « La province est l’endroit d’où la cour, comme dans son point de vue, paraît une chose admirable : si l’on s’en approche, ses agréments diminuent, comme ceux d’une perspective que l’on voit de trop près. » (6)

Le risque existe, une fois que l’on a connu la tentation de la cour, de n’être plus en mesure d’y renoncer : « La cour ne rend pas content ; elle empêche qu’on ne le soit ailleurs. » (8)

Elle est parfois utilisée comme un moyen de pression ; c’est que la cour est un monde en-dehors du monde, dont la réputation est parfois écrasante (rem. 9 : « un nouveau monde ») : « L’on va quelquefois à la cour pour en revenir, et se faire par là respecter du noble de sa province, ou de son diocésain. » (11)

La province a tout de même un intérêt pour le courtisan : elle permet au courtisan ambitieux de feindre l’absence totale d’intérêt lorsqu’il a obtenu une charge, en faisant croire qu’on est venu le chercher au fond de sa province, comme le Sénat romain envoya jadis quérir Cincinnatus, que l’on trouva occupé à labourer ses terres : « On fait sa brigue pour parvenir à un grand poste, on prépare toutes ses machines, toutes les mesures sont bien prises, et l’on doit être servi selon ses souhaits ; les uns doivent entamer, les autres appuyer ; l’amorce est déjà conduite, et la mine prête à jouer : alors on s’éloigne de la cour. Qui oserait soupçonner d’Artemon qu’il ait pensé à se mettre dans une si belle place, lorsqu’on le tire de sa terre ou de son gouvernement pour l’y faire asseoir ? Artifice grossier, finesses usées et dont le courtisan s’est servi tant de fois, que si je voulais donner le change à tout le public et lui dérober mon ambition, je me trouverais sous l’œil et sous la main du prince, pour recevoir de lui la grâce que j’aurais recherchée avec le plus d’emportement. » (43)

Cependant, comme l’affirme la conclusion de la section, seule la cour peut guérir de la cour... à condition d’avoir un esprit sain : « La ville dégoûte de la province ; la cour détrompe de la ville, et guérit de la cour. Un esprit sain puise à la cour le goût de la solitude et de la retraite. » (101)

### Les grands

Alors qu’ils sont la matière de la section suivante, les grands apparaissent à plusieurs reprises dans la section « De la Cour ». Le plus souvent, ils font contraste avec les courtisans, dont ils mettent encore mieux en lumière les vices et les petitesses. Ainsi font-ils changer d’attitude les courtisans les plus vaniteux (Rem. 17, déjà citée) par leur seule présence, mais aussi servent de comparaison pour mettre en évidence la grossièreté des manières de tel ou tel : « ...Dédaigneux et fiers, [certains courtisans] n’abordent plus leurs pareils, ils ne les saluent plus ; ils parlent où tous les autres se taisent, entrent, pénètrent en des endroits et à des heures où les grands n’osent se faire voir : ceux-ci, avec de longs services, bien des plaies sur le corps, de beaux emplois ou de grandes dignités, ne montrent pas un visage si assuré, ni une contenance si libre... » (18)

La Bruyère les montre encore entourés de « fripons » (Rem. 53) ou d’hypocrites intéressés : *« De tous ceux qui s’empressent autour des grands et qui leur font la cour, un petit nombre les honore dans le cœur, un grand nombre les recherche par des vues d’ambition ou d’intérêt, un plus grand nombre par une ridicule vanité, ou par une sotte impatience de se faire voir. » (72)*

Cependant, quand ils parlent, ils ne sont contredits de personne : « Faibles hommes ! Un grand dit de Timagène, votre ami, qu’il est un sot, et il se trompe. Je ne demande pas que vous répliquiez qu’il est homme d’esprit : osez seulement penser qu’il n’est pas un sot. De même il prononce d’Iphicrate qu’il manque de cœur ; vous lui avez vu faire une belle action : rassurez-vous, je vous dispense de la raconter, pourvu qu’après ce que vous venez d’entendre, vous vous souveniez encore de la lui avoir vu faire. » (78)

Les grands ne sont pas dupes pour autant, et se servent des courtisans aussi longtemps qu’ils peuvent leur apporter quelque chose (Rem. 93).

Portrait de Straton, un grand à la vie mouvementée (Rem. 96).

### Qualité des gens de cours

La vanité que l’on tire de son titre de noblesse est un trait déjà présent dans la satire de l’Antiquité (cf. Juvénal, Satires, VIII) et mais aussi dans la prédication de l’époque (divers sermons de Bossuet notamment). Cette vanité est d’autant plus ridicule lorsqu’elle se fonde sur une noblesse usurpée. « Un homme de la cour qui n’a pas un assez beau nom, doit l’ensevelir sous un meilleur ; mais s’il l’a tel qu’il ose le porter, il doit alors insinuer qu’il est de tous les noms le plus illustre, comme sa maison de toutes les maisons la plus ancienne : il doit tenir aux PRINCES LORRAINS, aux ROHANS, aux CHASTILLONS, aux MONTMORENCIS, et s’il se peut, aux PRINCES DU SANG ; ne parler que de ducs, de cardinaux et de ministres ; faire entrer dans toutes les conversations ses aïeuls paternels et maternels... » (20)

Si bien que ceux qui ne se livrent pas à ce manège étonnent : « C’est une grande simplicité que d’apporter à la Cour la moindre roture, et de n’y être pas gentilhomme. » (21)

Tout cela, en définitive, est source de bien des soucis : « Celui qui un beau jour sait renoncer fermement ou à un grand nom, ou à une grande autorité, ou à une grande fortune, se délivre en un moment de bien des peines, de bien des veilles, et quelquefois de bien des crimes. » (98)

Servitude de la cour Le courtisan est avant tout un esclave, quel que soit son rang :

« Un noble, s’il vit chez lui dans sa province, il vit libre, mais sans appui ; s’il vit à la cour, il est protégé, mais il est esclave ; cela se compense. » (67)

« Qui est plus esclave qu’un courtisan assidu, si ce n’est un courtisan plus assidu. » (69)

« L’esclave n’a qu’un maître : l’ambitieux en a autant qu’il y a de gens utiles à sa fortune. » (70)

Voir le roi semble être alors tout le désir de la cour, et frôle l’idolâtrie : « Qui considérera que le visage du Prince fait toute la félicité du courtisan, qu’il s’occupe et se remplit pendant toute sa vie de le voir et d’en être vu, comprendra un peu comment voir Dieu peut faire toute la gloire et tout le bonheur des saints. » (75)

Une image contenant peinture, habits, mythologie, femme

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

Pascal – texte 8

Pascal, Pensées, frag. 78 [extrait] Parcours « La comédie sociale »

Une image contenant texte, Police, capture d’écran, nombre

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

## Introduction

À la suite de Montaigne (notamment Essais II, 12 et III, 8), Pascal prend l’imagination pour cible. Il accuse celle qu’il appelle plus haut dans ce fragment 78 « maîtresse d’erreur et de fausseté » d’égarer les hommes en revêtant la réalité d’atours ou de voiles qui n’ont aucune autre existence que celle qu’elle veut bien leur donner. Face à elle, la raison ne peut rien : « La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses. […] Qui ne sait que la vue des chats, des rats, l’écrasement d’un charbon, etc. emportent la raison hors des gonds ? » Toutefois, dans cette condamnation sans appel de l’imagination, Pascal va plus loin que Montaigne en lui reconnaissant une nécessité liée à la faiblesse de la condition humaine. En effet, si l’imagination nous fait prendre des illusions pour la réalité, Pascal admet son utilité sociale : c’est par elle que l’on accorde des honneurs et des respects à des hommes ou des institutions qui, si elle ne jouait pas ce rôle, apparaîtraient pour ce qu’ils sont : des vanités et des impostures. Ainsi, l’imagination est une condition nécessaire à la comédie sociale, à ses acteurs et à ses institutions, lesquels disparaîtraient sans elle, entraînant un mal social plus grand que celui que fait courir l’imagination.

Dans l’extrait qui nous intéresse ici, l’auteur oppose la puissance imaginaire des magistrats et des médecins à la réalité de la force. Contrairement à la justice ou à la médecine, qui sont deux illusions sans consistance ni fondement assuré, la force, elle, est indubitable : elle s’impose sans avoir besoin de recourir à l’imagination. La force est une réalité tangible et immédiate à la perception.

Ainsi, dans cet extrait, Pascal oppose radicalement les puissances trompeuses et vaines à la force, dont la réalité ne peut être niée. Il commence ainsi par faire un portrait satirique des juges et des médecins (l. 1-9), avant de le confronter au tableau de la force (l. 10-17) et de conclure brièvement (l. 18-20)

## L. 1-9 – PORTRAIT SATIRIQUE DES JUGES ET DES MEDECINS

Pascal commence par un portrait satirique de deux institutions dans lesquelles il juge que l’imagination joue un rôle considérable. En effet, il admet avec Montaigne d’une part que la justice est introuvable à cause de la faiblesse de la raison à démêler le vrai du faux et à donner une définition universelle de ce qu’on entend par « justice » ; d’autre part que la médecine est une tromperie dans la mesure où les médecins ne savent pas mieux que nous soigner et encore moins guérir les maladies.

Ce sont toutefois deux institutions socialement utiles dans la mesure où il faut bien que les torts soient redressés et les fautes punies (même si c’est sur des bases contestables), et que les hommes rassurés dans le cours de leur vie par l’idée que la maladie peut être traitée par la médecine.

### a. Les magistrats

Des magistrats, il fait une peinture satirique en reprenant d’abord l’idée que ces hommes sont conscients de la vanité de leur pouvoir et que c’est en toute conscience qu’ils agissent de la sorte. L’adverbe « bien » souligne ainsi l’aspect achevé du passé composé dans le verbe « [connaître] ».

De même, l’énumération qui suit met en relief l’effort qu’ils ont mis à s’entourer d’un appareil de justice de nature à impressionner le justiciable. On relève un lexique de la grandeur dans des expressions comme « les palais où ils jugent », « les fleurs de lys », symbole du pouvoir royal dont les juges sont investis, les « robes rouges » ou « leurs hermines » s’opposent comiquement à leur assimilation à des « chats fourrés », syntagme dans lequel le verbe « s’emmaillotent » souligne avec esprit les nombreuses couches de tissu et de fourrure que rend nécessaire un tel déguisement. Si bien que l’expression qui clôt la phrase et résume ce qui précède par l’emploi successif de l’indéfini « tout » associé au démonstratif « cet » à valeur laudative, « tout cet appareil auguste », résonne comme un propos ironique, qui souligne avec plus de piquant la vanité d’un pouvoir qui a besoin de tels accessoires pour impressionner le justiciable et ainsi se rendre crédible, comme en témoigne l’emploi de l’adverbe intensif « fort nécessaire ».

### b. Médecins et docteurs

Avec les médecins et ceux que Pascal désigne sous le titre de « docteurs », catégorie qui doit recouvrir tous ceux qui sortent diplômés de l’université (peut-être des théologiens ?) et se targuent d’une science qu’il juge vaine. La proposition subordonnée circonstancielle de condition a valeur d’irréel et elle oppose l’imparfait de l’indicatif, qui inscrit le procès du verbe dans l’irréel du présent, au conditionnel passé dans la principale, « n’auraient dupé », qui souligne le caractère invétéré de la tromperie dont il est question. Le verbe « [duper] » lui-même insiste sur la duplicité des médecins et des docteurs.

Par ailleurs, la médiocrité de leur science se distingue d’abord à travers le médiocre appareil de leur gloire. En effet, l’accumulation de leurs attributs dessine de ces personnages un portrait comique férocement satirique : aux « soutanes » (= robes), « mules », « bonnets carrés » s’ajoutent les « robes trop amples de quatre par ties » (= 4 fois trop grandes), qui achève le portrait sur une note bouffonne. L’ironie de l’auteur se fait sentir dans l’expression antiphrastique « montre si authentique », terminant ainsi le portrait par une remarque amusante.

### c. Conclusion partielle

Après ces portraits satiriques vient le temps de l’explication. La preuve du propos est d’abord rendue dans une phrase opposant les propositions circonstancielles de condition à la principale. L’irréel du présent souligne le caractère vain des sciences et des attributs des personnages mis en scène, en associant à la condition les adjectifs « véritable » et « vrai ». Aux termes « justice » et « art de guérir » s’opposent en outre comiquement les « bonnets carrés », attributs qui reprennent les précédents en les assimilant tous à un couvre-chef ridicule. De même, dans la phrase suivante, le terme « majesté des sciences » est immédiatement contredit par l’emploi du conditionnel « serait » qui en montre la fragilité. Enfin, Pascal conclut en qualifiant cette fois les « sciences » d’ « imaginaires », racine qu’on retrouve plus loin dans le terme « imagination » et qui prend le sens d’ « inexistantes ».

La nécessité qui s’impose aux magistrats et autres docteurs est soulignée par le lien de cause à effet entre le participe à valeur causale « n’ayant » et le verbe d’obligation « il faut ». La négation restrictive « [ne]… que… » met en exergue la fragilité du prestige des magistrats ou des médecins. Leur champ d’intervention n’est en effet pas la justice ou la médecine, mais l’imagination de ceux qui ont affaire à eux.

À l’inanité de ces concepts (justice, guérison…) s’oppose la paradoxale réalité des pouvoirs de l’imagination, laquelle s’ex prime dans la locution adverbiale « en effet », au sens de réellement, dans les faits. Ils sont donc peints comme des praticiens chevronnés de la crédulité de leurs semblables.

Ainsi, ce portrait satirique d’emplois censés impressionner par l’étendue des con naissances ou des pouvoirs de ceux qui les exercent révèle qu’ils ne sont que des dispositifs visant à frapper l’imagination pour mieux imposer une légitimité introuvable.

## L. 10-17 – TABLEAU DE LA FORCE

### a. Transition

À la vanité des « sciences imaginaires », qui ne peuvent s’imposer que par la duperie, Pascal oppose la réalité de la force, laquelle s’impose sans contredit : son pouvoir est en effet indéniable et n’a donc pas besoin des illusions produites par l’imagination. Le caractère particulier et unique de la force est immédiatement mis en avant par l’asyndète de cette première phrase avec ce qui précède. Il est aussi souligné par le recours à l’épithète « seuls ».

Les « gens de guerre » se distinguent radicalement des professions décrites précédemment. Le terme « déguisé » jette une lumière crue sur les différents moyens employés par les métiers décrits un peu avant. De même, le comparatif de supériorité « plus essentielle » dans la proposition circonstancielle de cause, les place au-dessus du reste des mortels. On notera que le terme « en effet » est repris de la phrase conclusive du dernier paragraphe et met en relief la nature particulière des soldats.

Enfin, l’opposition est martelée une dernière fois dans une ultime phrase, reposant sur deux propositions indépendantes juxtaposées, la seconde étant elliptique du verbe, ce qui a pour conséquence de renforcer l’opposition entre les syntagmes « par la force », d’une part, et « par grimace », d’autre part. Ce dernier terme jette par contraste un nouveau jour sur les accessoires auxquels ont recours les magistrats et autres docteurs.

### b. La force du roi

Le roi est, de tous les acteurs de la comédie sociale, celui dont la légitimité est la plus manifeste. En effet, sa puissance n’a pas besoin de recourir à des artifices qui confinent au ridicule – comme des accessoires vestimentaires – pour une seule et bonne raison : il est le détenteur unique de la force. Cette disposition fait de lui le personnage social le plus authentique, celui dont l’apparence est la plus conforme à la réalité : il est celui qui détient la force et peut l’exercer. Or la force n’a pas besoin de l’imagination, comme la justice ou la médecine, elle s’éprouve naturellement, instinctivement.

Le pluriel du possessif « nos rois » donne au fait décrit par Pascal une plus grande épaisseur historique, et donc une plus grande force argumentative. Le terme « déguisement », quant à lui, associé à la négation « [ne]… pas », place le roi du côté des gens de guerre, qui n’étaient pas eux non plus « déguisés de la sorte » : cela fait du roi un être à part des autres. Le lexique de la mascarade se lit encore dans la phrase suivante, à travers des termes comme « masqués », « habits extraordinaires » (à entendre au sens propre : qui sortent de l’ordinaire), « paraître ». La force du roi s’incarne dans les soldats armés dont il peut s’entourer et dont le lexique sature la suite du texte : « gardes », « hallebardes », « troupes armées », « mains », « forces », « trompettes », « tambours », « légions »… L’effet de ces hommes en armes, indubitable, est souligné par le superlatif « les plus fermes » après le verbe « trembler ». La longueur de la phrase, qui repose sur l’emploi d’un rythme ternaire dont chacun des termes est associé à une proposition relative, donne du relief et de l’ampleur à l’effet que produisent les gens de guerre qui entourent le roi. À cette phrase étendue s’oppose les deux courtes propositions indépendantes qui la suivent et énoncent la différence radicale que l’auteur identifie entre le pouvoir imaginaire des uns et le pouvoir réel de l’autre ; différence soulignée par l’emploi de l’adverbe « seulement », qui renforce cette op position.

Enfin, Pascal achève par une phrase a l’allure de sentence, qui frappe le lecteur en déplaçant brutalement la scène en Orient, grâce à l’emploi de termes évocateurs comme « Grand Seigneur » « superbe sérail » ou « janissaires ». La très faible probabilité pour être capable de considérer comme n’importe quel autre homme le Sultan est d’ailleurs mis en relief par le recours au conditionnel « il faudrait » et à l’adverbe d’intensité « bien épurée », procédés qui rendent palpable la nature improbable d’un tel événement.

Le roi est donc de tous les rôles du théâtre du monde le seul qui soit authentique, au sens où chez lui le fond et la forme se rejoignent dans une unité sans discordance ni déchirure : la force est ce qu’elle semble être ; avec elle, raison et imagination con cordent à nouveau. C’est ainsi que Pascal peut faire coïncider les deux dans la phrase : « Il faudrait avoir une raison bien épurée pour… » C’est que, avec la force, l’imagination n’a pas à être corrigée par la raison.

## L. 18-20 – BREVE CONCLUSION

La conclusion du propos, par sa brièveté, gagne en efficacité argumentative. La locution verbale introductive, qui associe au verbe « [pouvoir] » la négation et l’adverbe « seulement », tend à mettre en évidence la misère de l’homme : elle insiste sur la quasi-impossibilité pour lui d’échapper à un trait moral qui l’identifie et le définit. Lutter contre les conséquences de l’imagination ressemble à une ascèse redoutable. De même, les termes « soutane » et « bonnet » s’oppose de manière comique à « avocat » et à « suffisance », pointant ainsi du doigt les fruits étranges produits par l’imagination. Autrement dit, on ne saurait faire confiance à un avocat s’il n’était pas revêtu d’une soutane ou coiffé d’un bonnet.

Les dernières deux phrases sont elles aussi d’une concision incisive. « L’imagination dispose de tout » frappe par son côté lapidaire, usant du présent de vérité générale et du pronom indéfini « tout » qui lui confère un tour sentencieux, solennel. La suite est plus frappante encore : le rythme ternaire qui associe « la beauté, la justice et le bonheur » en en faisant le complément d’objet du verbe « [faire] » définit ces termes, dans une proposition relative, comme « le tout du monde », c’est-à-dire le souverain bien. Or, tout cela n’est que la conséquence aléatoire de l’imagination. Pour le dire autrement, ce que l’homme recherche avec frénésie n’est peut-être que le fruit de l’imagination, c’est-à-dire le produit d’une conception erronée des réalités du monde.

## Conclusion (de l’analyse)

Dans ce fragment célèbre, Pascal s’inspire de Montaigne et le dépasse. Il reprend, certes, son analyse de l’imagination, assez ordinaire dans le fond, mais c’est pour l’associer de manière originale à la force, seule des réalités qui ne soit pas trompeuse.

Et le reste ? En pleine époque baroque, Pascal entend révéler les tromperies et les duperies du trompe-l’œil moral que constitue la comédie sociale : il n’y a pas plus de justice au monde que de science médicale authentique. La seule réalité sur laquelle l’homme ne puisse se fourvoyer, quoi qu’il en ait, est la force dont il sent bien et sans concept qu’elle peut le broyer et le détruire.

Rimbaud, texte 9 - Vénus anadyomène

Cahier de Douai - Émancipations créatrices - Vénus anadyomène

### Éléments pour une introduction :

• Sujet mythologique de la naissance de Vénus, souvent illustrée par les peintres. Récit mythologique = généralement sujet noble, à traiter de manière adéquate, càd sur un ton élevé.

• Forme : sonnet. Peu importe ici que Rimbaud respecte ou non la disposition canonique des rimes dans le sonnet. Cette forme poétique est synonyme de lyrisme.

• Cependant : Rimbaud parodie le sujet traité : la déesse est devenue une prostituée et, alors que l’on s’attendait, d’après le titre, à un poème dans le registre élevé, on lit la description d’un corps abîmé qui n’a rien de divin ni de digne de la déesse de la beauté.

• Pour la forme : Rimbaud se souvient ici de la nature épigrammatique du sonnet, qui repose sur une pointe ou une chute. Plus loin cette pointe est repoussée dans le poème, mieux réussi il est.

• Par ailleurs, Rimbaud adopte ici un genre ancien, illustré au XVIe siècle, le blason, qui consistait en une description élogieuse, et plus particulièrement une description d’une partie du corps féminin. On identifie déjà au XVIe siècle des parodies de ce genre mineur, qu’on appelle contreblasons. C’est à cette dernière catégorie qu’appartient le poème de Rimbaud, dans lequel il procède à la description du corps repoussant d’une créature anonyme qu’on peut identifier à une prostituée.

• La description s’organisant de manière verticale, de la tête aux fesses, il convient de lire le sonnet strophe par strophe.

### 1er quatrain

Apparition progressive du corps de la femme décrite. Effet de surprise : alors que Vénus sort des eaux, la créature ici mentionnée sort d’une baignoire. Alors que Vénus est la déesse de la beauté, on comprend progressivement que cette femme est d’une grande laideur physique et morale. L’intérêt du poème va consister à accumuler les laideurs jusqu’à la fin : jeu sur la variété. Dans ce premier quatrain, c’est la tête qui est décrite.

• Une seule phrase, allure progressive et nombreux replis : nombreux enjambements. V. 1&2 : contre-rejet qui met en valeur « une tête » en fin de vers, créant un effet d’attente, renforcé par l’emploi d’un article indéfini. Aspect mystérieux, fantasmagorique.

• Syntaxe qui soutient la curiosité :

v.1 : complément de comparaison, sujet ;

v. 2 : long complément du nom « tête » ;

v. 3 : complément circonstanciel de lieu, verbe principal, apposition à « une tête » ;

v. 4 : complément du nom « une tête ».

La syntaxe ne permet qu’un dévoilement progressif du sens, souvent entravé par l’entremêlement et la confusion concertée des compléments de natures diverses.

• **Atmosphère macabre**. « Cercueil » : comparant de la baignoire (qui est le comparé), mais l’antéposition du comparant laisse persister l’image plus longtemps, laquelle prend le pas sur la réalité triviale du comparé. Le sujet du verbe « émerge », « une tête », confère un sens étrange au poème : il faut attendre le second vers pour que la tête se voit attribuer un possesseur. La lenteur, « lente », confère une allure étrange à la scène. Enfin, les défauts de la tête, « déficits assez mal ravaudés », lui donnent une connotation macabre eux aussi.

• La scène de la naissance de Vénus est alors revue dans un **registre trivial et familier**. Le cercueil s’oppose burlesquement à la naissance. Quant à la mer d’où la déesse est censée sortir, elle est ici évoquée par la présence d’une « baignoire » : le décor est pauvre et miteux, comme le suggère l’hypallage « vert en fer blanc », qu’il faut attribuer à la baignoire et qui désigne un objet bon marché de l’époque.

• On a donc ici une scène qui **exclut toute dimension érotique**. L’attribut féminin par excellence qu’est la chevelure est évoqué à deux vers de distance, d’abord sur un mode descriptif où les « cheveux bruns » s’opposent à l’idéal poétique féminin traditionnel de la blondeur, où l’adjectif « pommadés » est assorti de l’adverbe « fortement » pour constituer un superlatif qui attire l’attention sur le gras de cheveux, avant d’insister au v. 4 sur l’alopécie de la femme décrite à l’aide de deux mots qui semblent s’exclure : « déficits », qui appartient, par sa racine latine, à un registre élevé, et « ravaudés », en fin de vers, à la rime, qui appartient à un registre plus familier de l’économie.

### 2e quatrain

Le portrait de la femme se poursuit avec pour fils conducteurs :

1°) l’énumération verticale (syntaxe : le verbe « [émerger] » est sans doute sous-entendu) ;

2°) l’alliance d’éléments hétéroclites qui forment une laideur difficile à qualifier car dépourvue de toute unité. La créature décrite n’est ni grosse ni maigre : elle est tout à la fois.

• Adverbe de coordination « puis » répété qui suggère le mouvement et l’apparition successive des différentes parties du corps vu de dos. V. 5 : 1er hémistiche constitué de 6 mots monosyllabiques, semblant ainsi davantage mettre en avant l’apparition progressive. « gras et gris » : jeu sur la paronymie qui met en valeur les deux épithètes évoquant les disgrâces de la femme. Enjambement / rejet de la relative « qui saillent » : mise en valeur d’un élément qui forme antithèse entre le caractère saillant des os et le gras du cou. De même, antithèse entre la « [largeur] » des omoplates et le « dos court ».

• Le dos est lui-même qualifié par deux brèves propositions relatives coordonnées, au présent de l’indicatif, dont les verbes forment un oxymore rendu d’autant plus expressif que la coordination « et » suggère deux mouvements contraires qui se produisent en même temps. Est-ce une difficulté à sortir de la baignoire ? S’agit-il d’une disgrâce physique supplémentaire affectant la colonne vertébrale ? On peut penser que les sens ne s’excluent pas mais s’additionnent.

• Les vers 7-8, si nous avions affaire à un véritable blason, constitueraient un passage attendu puisque c’est une partie anatomique de la femme qui est associée à la tonalité érotique. Or, ici, la description tourne au désastre physique. L’expression « rondeurs des reins » occupe tout le premier hémistiche du v. 7, et l’expression est mise en relief par l’allitération en /r/, à laquelle fait écho l’expression à la rime : pRendRe l’essoR. Peut-être s’agit-il de faire entendre le clapotis de l’eau ? Quoi qu’il en soit, le verbe « semblent » met en relief une attente, un lent dévoilement. La métaphore qui, par l’emploi de l’expression « prendre l’essor », associe la lente sortie du bas du dos de la baignoire au vol d’un oiseau est vite abolie par l’asyndète entre les v. 7 et 8. La rondeur fait désormais place à des détails sordides : « la graisse » rappelle évidement le « gras » du cou, mais c’est pour être montrée sous forme de « feuilles plates » excluant toute forme séduisante.

Rythme 2/4//2/4 qui confère une allure répétitive et morne au vers, parfaitement adaptée au caractère sordide de ce corps abîmé qui s’exhibe.

### Le sizain

Dans un sonnet, il y a généralement une transition entre les quatrains et le sizain (ou les deux tercets) qui doit amener la pointe (ou chute). Dans « Vénus Anadyomène », c’est une pratique respectée, comme le suggèrent les deux points à la fin du vers 8 : aux quatrains qui décrivaient la sortie du bain de la femme s’oppose le sizain, qui offre une contemplation plus statique de son corps, désormais exposé aux regards du poète. L’inspection de ce corps dégradé culmine dans le dernier vers, avec la mention choquante de réalisme de l’ulcère à l’anus.

### 1er tercet

Le premier tercet prépare le second en suscitant la curiosité du lecteur.

• « L’échine est un peu rouge » : s’oppose à la blancheur nacrée de la peau des femmes dans un éloge conventionnel. On ignore pourquoi cette épithète a été choisie, mais on comprend qu’elle ne donne pas de la prostituée une image flatteuse.

• L’odorat est ensuite sollicité. Le terme « goût » peut être un régionalisme pour odeur, à moins qu’il ne s’agisse d’une synesthésie qui, en mêlant les différents sens, met en relief le caractère nauséabond des odeurs qui se dégagent de cette baignoire. L’expression « le tout », qui désigne le corps de la femme décrite, tend à la réifier et à la dégrader davantage encore.

• Quant au rejet « horrible étrangement », qui occupe tout le premier hémistiche du vers 10, il suggère le mélange d’horreur et de fascination qu’exerce sur le poète la présence de cet objet insolite qu’est le corps de la prostituée. L’inversion des termes – on attendrait étrangement horrible – renforce encore cet aspect.

• La 2nde partie du tercet, entamée par un pronom indéfini « on » qui convoque en témoin le lecteur et dépouille cette description de jugement moral, met en valeur au vers 11 l’expression « Des singularités qu’il faut voir à la loupe ». L’article indéfini « des » assorti du terme vague « singularités », ne permet pas de se faire une idée précise de ce dont il s’agit. La mention de la loupe suggère qu’il y faut pourtant déployer un sens de l’observation aigu. Les points qui achèvent le vers augmentent le mystère et prolongent le suspense.

Au terme de ces trois vers, le lecteur comprend que le corps de cette femme recèle encore des curiosités, dont il s’agit, dans le dernier tercet, d’exposer les plus étonnantes.

### 2e tercet

Le dernier tercet est tout entier orienté vers la pointe, qui en constitue le sommet et l’intérêt : il faut surprendre le lecteur. Toutefois, on peut identifier une curiosité amusée du poète, faisant sien l’adage baudelairien : « Le beau est toujours bizarre. »

• Retour aux « reins » évoqués au v. 7, mais pour y observer cette fois une « [singularité] » annoncée au tercet précédent. Le participe passé « gravés » assimile le corps de la femme à celui d’une statue, sur laquelle seraient inscrits des mots en guise de légende. Les mots latins étonnent sur le corps d’une telle femme. Ils rappellent évidemment le titre, mais revêtent une tonalité sarcastique, puisqu’ils contredisent ironiquement la description qui a été faite. Le tatouage confirme une impression que le lecteur a pu avoir depuis le début : cette femme est une prostituée.

• Le v. 13 apparaît comme une diversion qui suspend le sens du poème. L’indéfini joint au démonstratif, « Tout ce corps », réifie une nouvelle fois le corps de cette femme, dont on ignore toujours le visage et qui perd définitivement son identité. Les mouvements évoqués, notamment avec l’expression déplaisante « large croupe », dans une posture à laquelle les mots employés et la réalité décrite ôtent toute espèce de dimension érotique.

• Le dernier vers se termine évidemment par la pointe, qui est repoussée de manière virtuose jusqu’à la fin du vers, où le mot rime comiquement avec « Venus », employé au v. 12. On ne peut trouver oxymore plus brutal. La mention de l’ulcère achève quant à elle la description de ce corps malade et ravagé par un détail répugnant qui soulève le cœur. Toutefois, la mention « belle hideusement », oxymore là encore apposé à « croupe », dans laquelle l’opposition entre la brièveté de l’épithète et la longueur de l’adverbe met en valeur le contraste entre les deux termes, met en relief une esthétique de la laideur que Baudelaire n’aurait pas reniée. Autrement dit, même la réalité la plus sordide peut révéler, à condition de savoir la regarder avec un œil de poète, une beauté fascinante.

Une image contenant peinture, cadre photo, art, Arts visuels

Le contenu généré par l’IA peut être incorrect.

*Sandro Botticelli- Naissance de Venus – Musée à Florence (Italie)*

Rimbaud, texte 10 - Ma Bohême

Cahier de Douai, « Ma Bohême » Parcours : Émancipations créatrices

## **Pour l’introduction :**

**• Sonnet • Intitulé « Ma Bohême » et sous-titré « (Fantaisie) ».**

o **Bohême** : équivalent, selon Littré, de « bohémien ». Une bohême = une vie de bohémien, c’est-à-dire une vie de « vagabond, de mœurs déréglées ». Littré définit, au sens figuré, une maison de bohême comme « une maison où règne le désordre ». Enfin, une « bohémienne » est assimilée à une « femme dévergondée ». Autrement dit, le terme est connoté péjorativement, désignant ceux qui sont en marge de la société, sans attaches sociales.

o Le possessif « **ma** » peut désigner sans doute deux choses :

1°) signifierait la bohême particulière qui est celle de Rimbaud : « Ma Bohême » = la bohême selon Rimbaud, la bohême à sa façon.

2°) prendrait une valeur hypocoristique, liée au souvenir d’un temps heureux.

o (**Fantaisie**) : par ce terme on peut désigner, à la fin du XIXe siècle, une école poétique assimilée à celle du Parnasse. Par conséquent, en employant ce terme, Rimbaud inscrit son sonnet dans une esthétique, un groupe de poètes qu’il apprécie et admire. Cf. lettre à Banville du 24 mai 1870.

**• Sujet :** le sonnet semble l’expression lyrique d’une nostalgie heureuse : les errances adolescentes, faites de joie et de rêves, dans une pauvreté acceptée et aimée, qui est intimement associée à la création poétique. Ce faisant, Rimbaud semble proposer un autre cadre à la poésie que le décor urbain d’un Baudelaire, sans tomber pour autant dans l’idéalisation bucolique et champêtre d’une nature stéréotypée ou d’une rusticité fruste comme on la lit dans « Les reparties de Nina ».

**• Composition : 2 mouvements :**

o a. v. 1-7 : les errances et le vagabondage d’un poète pauvre ;

o b. v. 8-14 : le bonheur et la création poétique.

## I. ERRANCES ET VAGABONDAGE D’UN POÈTE PAUVRE

Rimbaud semble livrer un souvenir, sur le mode lyrique : le vagabondage est présenté comme un temps béni où la joie était la conséquence d’une pauvreté libératrice, une sorte d’affranchissement des conditions matérielles auxquelles la société astreint ses membres.

### v. 1-4

• Temps = imparfait : valeurs d’habitude, de répétition dans le passé. L’action n’est pas circonscrite dans le temps : au lieu de faire du voyage un élément fondateur, initial, Rimbaud le traite comme un cadre, un décor, une toile de fond. Cette interprétation est corroborée par la construction absolue du verbe aller au v. 1 et l’emploi d’un CCL au v. 3 qui n’indique ni le lieu de départ ni celui d’arrivée : « sous le ciel » = partout / nulle part. C’est donc bien le voyage qui importe et non sa destination. Cela recoupe certaines préoccupations poétiques de ce siècle (cf. « parfum exotique » par exemple, mais surtout « Le Voyage » ou « L’Invitation au voyage » de Baudelaire, à la différence que le départ est toujours décevant chez Baudelaire, car il est l’objet d’une quête qui ne peut aboutir : *« Amer savoir, celui qu’on tire du voyage !* »)

• Isotopie de la pauvreté heureuse : « poches crevées », « paletot […] idéal », « large trou »… À cette pauvreté vestimentaire s’ajoute sans doute une absence totale de moyens : si les poches sont crevées, elles ne peuvent pas contenir d’argent.

• Temps du bonheur : nombreuses exclamatives dans les v. 3-4. Exclamation familière « Oh ! là ! là ! » = manifestation d’une spontanéité et réjouissance de la réminiscence.

• La poésie est dès lors présente, puisque le narrateur évoque par une invocation à la muse concomitante du temps de l’énonciation le compagnonnage qu’il établissait alors avec elle. Ce lien intime entre la Muse et le poète est encore évoquée par l’expression « j’étais ton féal », dans laquelle la proximité des deux premières personnes du singulier marque la complicité d’alors, tandis que le caractère désuet du nom « féal » établit un lien de vassalité entre la Muse et le poète. Ce lien est connoté de manière positive, Rimbaud le présente comme un motif d’orgueil et de fierté ; il est associé à la liberté de l’expression « [aller] sous le ciel ».

• Enfin, la dimension onirique n’est pas oubliée, non plus que la dimension amoureuse. Dans l’ultime vers, Rimbaud associe par le verbe « j’ai rêvées », construit directement avec son COD antéposé, comme pour lui donner plus de force, il met en relief au centre du vers le GN « amours splendides », dont le pluriel évoque la diversité des aspirations amoureuses du jeune homme. La césure s’intercale normalement entre le nom et l’épithète, ce qui contribue à mettre cette dernière en relief.

### v. 5-7

• Le début de ce second quatrain prend la suite du précédent dont il reprend les thèmes en les variant grâce à la figure renouvelée du Petit-Poucet.

• La pauvreté est soulignée par l’adjectif « unique » devant le nom « culotte » : non seulement la valise du vagabond est mince, mais le linge qu’il porte est rapiécé. Le trou, d’ailleurs, est « large » : manière de souligner que l’avarie date déjà de longtemps et que le poète n’est guère présentable, ressemblant de plus en plus à un vagabond.

• La métaphore du Petit-Poucet est apposée au pronom sujet du verbe « égrenais ». Elle semble être l’équivalent d’un « tel », ou d’un « comme ». Le verbe « égrener » et le substantif « course » peuvent rappeler des éléments du conte de Perrault. Mais le Petit-Poucet auquel s’assimile Rimbaud est différent de celui des contes de fées. Alors que dans ces derniers le jeune garçon semait des cailloux ou des miettes de pain pour retrouver le chemin d’une maison dont ses parents le chassaient, Rimbaud semble ne jamais vouloir revenir, comme si chacune des « rimes » égrenées en chemin constituait une étape de plus sur la voie de l’émancipation et de la liberté. Or, le terme « rimes », rejeté au début du vers suivant et isolé par une coupe matérialisée par une ponctuation forte, est singulièrement mis en valeur : la métaphore du semeur est donc une manière de souligner que chacune des rimes trouvées sur la route éloigne davantage le poète de son foyer d’origine et lui permet de conjuguer poésie et liberté exprimée par l’errance, voyage sans but.

• L’insouciance est de nouveau soulignée par l’épithète « rêveur », rappelant la rime du v. 4. Peut-être faut-il comprendre que la poésie est faite d’imagination, par laquelle le poète recrée l’environnement dans lequel il se trouve.

• Enfin, le second hémistiche du vers 7 introduit une pause dans la marche et le mouvement que suggérait la répétition du verbe « [aller] » ou un terme comme « course ». La métaphore, qui assimile la nuit passée dehors à la belle étoile à une étape à l’auberge, joue sur le nom de l’auberge, « à la Grande-Ourse », introduit comme on le faisait communément à l’époque par la préposition « à », pour signifier avec humour qu’il n’a pour tout abri que la nature.

## II. BONHEUR ET CRÉATION POÉTIQUE

Dans cette deuxième moitié du sonnet, Rimbaud met en scène une halte, occasion de se livrer, le soir, à la poésie. L’unité de cette seconde partie du poème tient en partie à l’unique phrase qui la constitue et qui peut faire penser à une forme d’exaltation au souvenir de ces moments heureux.

### v. 8-11

• La mention des « étoiles » permet de faire le lien avec la première partie du poème, puisqu’elles étaient évoquées avec la constellation de la Grande-Ourse au v. 7. L’emploi de l’hypocoristique « mes » devant le nom semble indiquer que le poète dispose de l’univers entier pour lui seul. Quant au « frou-frou », onomatopée lexicalisée qui désigne le bruit des jupes des femmes lorsque leur tissu est frôlé, il confère aux étoiles une figure féminine à laquelle l’épithète « doux » confère une connotation consolatrice et bienfaisante.

• Entre les quatrains et les tercets, on relève généralement dans un sonnet un changement d’inspiration ou de ton. Ici, la conjonction de coordination « et » au v. 9 semble plutôt lier plus étroitement l’errance évoquée dans les quatrains à la pratique de la poésie. De thème mineur dans les quatrains, elle passe en effet au thème majeur dans les tercets.

• La synesthésie, procédé par lequel deux sens sont associés, ici la vue des étoiles et l’ouïe à travers le verbe « [écouter] » associent les étoiles à la Muse du v. 3, comme si l’inspiration poétique naissait de ces haltes vespérales. D’ailleurs, le participe passé « assis » apposé au sujet « je » met en relief le caractère statique de la halte bienvenue. Finie la métaphore de l’auberge, le poète dit simplement la réalité prosaïque : il n’a pas d’autre lieu de repos que « le bord des routes ».

• La mention du CC de temps « ces bons soirs de septembre » attirent l’attention, par le pluriel, sur le caractère répété de ces expériences. Leur caractère agréable est souligné par l’emploi de l’épithète « bons ». Quant au mois lui-même, il signifie peut-être métaphoriquement que le poète est dans un temps de transition. Septembre est en effet le temps des récoltes et, surtout, celui de la vendange, c’est-à-dire du temps où le raisin a la maturité suffisante pour être récolté et transformer en vin. Peut-être est-ce une manière d’insister sur cette période où termine de mûrir la première œuvre poétique d’Arthur Rimbaud ?

• La fin de ce tercet est marquée par l’emploi d’une comparaison qui, par le biais de l’outil de comparaison « comme » associe les « gouttes de rosée », mises en valeur par l’enjambement, et le « vin de vigueur ». La fraîcheur de la rosée est conçue comme un revigorant, un soutien, en ces heures de création poétique. Quant au « vin de vigueur », il peut signifier un vin vigoureux, fort, qui rend facilement ivre. L’ivresse serait alors ici celle d’une communion avec la nature, cadre idéal de la création poétique, comme semble nous inviter à le comprendre le complément « à mon front », siège de l’intelligence et de l’imagination. On peut également penser que c’est un vin qui redonne au voyageur fatigué la force nécessaire pour repartir le lendemain.

### v. 12-14

• Le dernier tercet réunit une dernière fois les thèmes principaux du poème, dans une proposition relative introduite par le pronom « où » qui fait écho au même pronom du v. 10. Cette proposition de trois vers au lieu du vers et demi introduit par le pronom relatif au v. 10 constitue donc une reprise en cadence majeure du rythme introduit par la précédente proposition.

• Le participe présent « rimant » réintroduit le thème de la création poétique en le dépouillant de ses limites temporelles : le participe présent, en effet, présente l’action dans sa durée, sans lui fixer de limites. Le temps semble donc suspendu et la halte, se confondre avec la création poétique.

• Nature énigmatique et mystérieuse : préposition englobante « au milieu de » = sentiment pour le poète d’être désormais plongé dans un autre univers, où l’environnement naturel semble se métamorphoser pour lui seul et constituer un monde à part. Ainsi, les « ombres fantastiques » peuvent faire allusion au sous-titre du poème et rappeler le caractère onirique d’une vision toute singulière et propre à Rimbaud. La nuit tombée, le temps suspendu, la nature prend un tout autre aspect pour un poète qui se fait « voyant » pour distinguer les choses.

• La poésie est encore une fois associée à l’errance et au vagabondage dans les deux vers suivants. En effet, la comparaison au v. 13 associe les lacets des chaussures aux cordes d’une lyre, instrument de musique des poètes lyriques antiques, d’Orphée notamment.

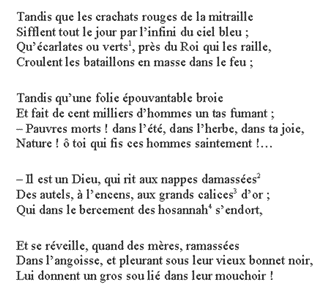
• Les « souliers blessés » constituent sans doute une double image. Par métaphore, l’épithète peut désigner le triste état des chaussures du poète, abimées par la marche. Par hypallage, elle peut désigner les pieds eux-mêmes, blessés par la longue pérégrination. C’est l’image d’un poète détaché des biens matériels et offrant une image de fragilité et de vulnérabilité qui s’offre ainsi à la fin du poème.

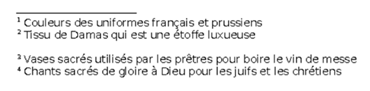
• Ainsi, la mention ultime du « pied près de [son] cœur » présente le poète autant ses chaussures, assis par terre. La position recroquevillée connote un certain repli sur soi, un désir de sécurité, où le « cœur » peut être associé au siège des émotions et de la poésie, alors que les pieds sont liés aux « élastiques » qui constituent les « lyres ».



Rimbaud, texte 11 – *Le mal*

Cahier de Douai - Émancipations créatrices - Le mal





## Introduction

• 1870 : Guerre entre la France et la Prusse, achevée sur une défaite de la France. Abdication de Napoléon III.

• Dans ce sonnet d’alexandrins, Rimbaud associe deux thèmes qu’il réunit sous un même titre : « Le Mal ». Il s’agit d’un **blâme de la guerre** et d’une **charge violemment anticléricale** contre la figure d’un dieu, qu’il présente comme l’allié objectif des atrocités qui se commettent alors.

• En effet, Dieu est présenté successivement comme un être à la fois égoïste, indifférent aux souffrances de l’humanité, et cupide, intéressé par les dons que lui apportent les fidèles. Cette peinture satirique donne lieu également à une évocation plus brève, mais qui forme un contraste puissant avec ce qui précède et ce qui suit, de la Nature, invoquée comme une réalité bienfaisante et aimable.

• Plan :

o vers 1-6 : Les atrocités de la guerre

o vers 7-8 : L’invocation à la Nature

o vers 9-14 : Un dieu indifférent et cupide

## I. Un tableau pathétique des atrocités de la guerre.

• Sonnet composé d’**une seule phrase,** qui lie entre eux les différents éléments, montrant ainsi l’unité du poème et l’unité du propos : la dénonciation des atrocités de la guerre est intimement liée à la critique de la religion. De même, l’invocation à la nature, constitue une parenthèse, isolée syntaxiquement, comme pour montrer à quel point cette réalité est éloignée des deux autres.

• 3 propositions subordonnées conjonctives circonstancielles de temps[[11]](#footnote-11), juxtaposées, et introduites par « tandis que », « que » et une nouvelle fois « tandis que », scindant la première partie du sonnet en trois distiques (groupe de deux vers). Renforce l’effet d’accumulation : tout semble se passer en même temps et les divers éléments du tableau font mieux ressortir la confusion et le danger du champ de bataille.

• Allitération en /r/ : crépitement des armes ?

• Rouge vs bleu : on retrouve d’autres couleurs dans la suite du poème : écarlates, verts, feu… tableau coloré, contrasté, opposant les couleurs vives à la sérénité que dégage que le bleu du ciel. « Rouges » et « écarlates » sont la couleur du sang et du feu, associée à la violence de la « mitraille », qui exprime le chaos et la violence universelle qui règnent sur le champ de bataille.

• « crachats rouges de la mitraille » : sujet du verbe « [siffler] » + enjambement : mise en valeur d’un procédé de guerre qui exclut toute dimension personnelle.

• « Tout le jour », « par l’infini du ciel bleu » : dimensions cosmiques de la guerre : le champ de bataille semble s’élargir à tout l’horizon.

• Effets de masse : noms collectifs « les bataillons », expressions qui évoquent le grand nombre « en masse », adjectif numéral cardinal : « cent milliers ».

• La mort est omniprésente, au milieu des armes et des munitions, les verbes traduisent la violence endurée par les soldats, réduits à de la chair à canon : « croulent », « broie », « tas fumant » : le soldat est déshumanisé, il perd toute singularité individuelle au milieu d’un carnage dont il n’est qu’un élément anonyme. Pas de visage, pas d’identité, pas de nom : seulement un effet de groupe. En opposant le chiffre hyperbolique « cent milliers d’homme » au singulier « tas fumant », le poète met en relief l’absence totale de valeur accordée à la vie humaine.

• La violence de la bataille est exprimée par le caractère désarticulé du vers. À l’alexandrin classique, structuré régulièrement en deux hémistiches de six syllabes, Rimbaud substitue l’alexandrin romantique, popularisé par Victor Hugo, dans lequel on peine parfois à identifier une césure. Le poète y multiplie les rejets et les contre-rejets, rendant la scansion des vers incertaine.

• La guerre finit même par être qualifiée de « folie épouvantable », dans laquelle se détache la figure du « Roi », synonyme ici de tyran capricieux et insensible aux souffrances des hommes qu’il dirige, défini par la proposition relative « qui les raille », mettant en relief l’absence totale de considération et même le cynisme avec lequel les soldats sont considérés par les puissants pour lesquels ils se battent. On note en outre une opposition entre la masse des soldats (évoquée plus haut) et le singulier identifié dans « Roi ». Enfin, les adjectifs coordonnées « écarlates ou verts » semblent associer 1Il est vrai que la conjonction de coordination « et » au vers 6 introduit une proposition subordonnée de même nature, coordonnée à la précédente. Toutefois, elle est moins sensible à l’oreille, puisqu’elle fait l’économie de la conjonction de subordination contrairement aux trois autres qui la précèdent. les deux camps dans une même injustice absurde : aucun camp n’a raison, aucun ne défend le droit, aucun n’a plus de mérite que l’autre.

Conclusion partielle : Rimbaud refuse toute dimension épique à la guerre : nulle mention n’est faite au courage, à la vaillance, à l’exploit. Au contraire, la guerre n’est vue que comme un massacre dépourvu de sens, où la mort des soldats n’est que l’occasion d’un divertissement pour les puissants qui les conduisent à la mort pour des intérêts auxquels ils n’ont aucune part.

## II. Invocation à la nature

Isolée syntaxiquement au centre du sonnet par les tirets, cette invocation constitue la seule mention d’une réalité positive et bienveillante, capable d’apporter une consolation aux malheureux soldats. Mais il semble que seul le poète soit attentif à elle, ce qui établit un contraste violent avec l’indifférence avec laquelle elle est traitée par les belligérants.

• L’exclamation « Pauvres morts ! » restitue de manière pathétique la sympathie du poète pour ceux qui sont les acteurs involontaires de cette « boucherie héroïque » (Voltaire) qu’est la guerre.

• La succession des CC de lieu « dans l’été, dans l’herbe, dans ta joie », anaphoriquement soutenue par la répétition de la même préposition et formant un rythme ternaire expressif, souligne avec insistance trois caractéristiques de la nature : la chaleur, la fraîcheur de la végétation et la joie de s’y trouver. On a presque ici l’évocation d’un locus amoenus. Cf. « Le Dormeur du Val » et « Sensation ». Tous ces éléments, qui sont pour Rimbaud des évocations du bonheur de la liberté de l’errance et du vagabondage, s’opposent ici avec les horreurs de la guerre.

• Le possessif « ta joie » annonce l’apostrophe « Nature ! », mis en valeur par le rejet au début du vers suivant. La nature est ainsi interpellée comme une réalité compatissante et attentive. Sa puissance est soulignée par l’emploi de l’interjection « ô », qui lui confère les traits d’une divinité tutélaire qu’on appelle au secours.

• La bonté de la nature s’identifie à celle de sa création : cette dernière est qualifiée par l’adverbe « saintement », qui confère un caractère sacré à la création issue de la nature ; si bien que la guerre apparaît comme une réalité blasphématoire, qui porte atteinte à la dignité humaine, laquelle se tire de la nature. Détruire les hommes dans la guerre, c’est donc faire œuvre mauvaise et contre-nature.

Conclusion partielle : cette évocation d’une réalité positive est fugace dans le poème, mais elle prend place à un endroit stratégique, à la fin des quatrains dont elle constitue une conclusion et une transition vers les tercets.

## III. La satire religieuse

Les deux tercets, après l’invocation à la nature, mettent en scène le second tableau de ce sonnet, qui fait pendant à celui des quatrains. Alliée objective du pouvoir selon le poète, la religion est ici vivement prise à partie, dans une charge anticléricale d’autant plus violente qu’elle met en scène Dieu lui-même, et non le clergé. Après l’incise que représente l’invocation à la Nature, l’unité entre les tercets et les quatrains est fondée sur le retour à la proposition principale. Deux images se distinguent ici : dans le premier tercet, Dieu est assimilé à une divinité paresseuse et égoïste ; dans le second, il est peint sous les traits d’un être cupide et indifférent.

### 1er tercet

• Expression qui suscite la curiosité pour présenter le personnage : « il est un Dieu » (= il y a). La suite est composée de différentes propositions relatives qui décrivent son caractère ou ses actions.

• Lexique de la richesse : « nappes damassées », « encens », « calices d’or » + atmosphère orientale qui assimile cette divinité à un roi oriental, paresseux et indifférent. Accumulation associée à l’enjambement aux v. 9-10 : effet de nombre.

• Son seul intérêt semble être le confort dont il est entouré, comme le suggère le verbe à la construction rare « se rire à » (= se plaire à, apprécier). Le verbe est connoté également par une nuance d’indifférence, qui n’est pas sans rappeler le verbe « railler » au v. 3.

• Surtout, ce dieu est indifférent au monde qui l’entoure et aux atrocités que subissent les hommes. Le v. 11 le peint comme un bienheureux exempt de soucis, qui s’endort bercé par les hosannah, associés ici aux flatteries dont on entoure les rois. Le verbe « [s’endormir] », placé stratégiquement à la rime finale du premier tercet, met en avant cet égoïsme paisible qui semble être le sien.

### 2nd tercet

• Le tercet commence par un oxymore brutal : « se réveille » vs « s’endort », qui confère un caractère inattendu au réveil de la divinité. On se demande ce qui a bien pu provoquer cette réaction, et l’on s’attend peut-être à ce qu’un lien soit enfin établi avec la situation terrible des quatrains.

• La proposition conjonctive circonstancielle de temps qui suit immédiatement semble confirmer cette attente.

• Portrait pathétique de cette figure souffrante : « des mères » : article indéfini qui semble multiplier ces faits ; « ramassées » à la fin du vers + enjambement (contre-rejet de « ramassées » et rejet « dans l’angoisse ») ◊ ralentit l’information. Le verbe « ramasser » est d’ailleurs employé dans un sens figuré qui met en relief la peine des mères (des soldats tués au front, bien évidemment).

• Les termes comme « angoisse », « pleurant » ou « vieux bonnet noir » (associé au deuil) mettent en avant leur affliction, d’autant plus touchante que ces mères sont des personnages inoffensifs et impuissants. Il n’est d’ailleurs pas dans l’ordre des choses que les enfants meurent avant les parents.

• Le dernier vers est touchant par son réalisme « gros sous », « lié dans leur mouchoir » qui met en relief la pauvreté de ces femmes qui donnent le peu qu’elles ont, confiantes en la religion. Il y a sans doute ici une allusion à la veuve de l’Évangile dont la pauvre aumône est agréée parce qu’elle constitue une offrande supérieure aux dons des riches, qui ne se privent que du superflu.

• Le vers explique enfin pour le dieu s’est réveillé : il n’a pas été touché par la peine de ces mères, mais il se réjouit de l’argent qu’on lui apporte. Ce dernier vers constitue comme une pointe, qui achève de manière violemment satirique ce sonnet.



Chapitre VII — De la ville

# *La Bruyère, juge la société de son temps*

Ce court chapitre évoque certains aspects de la vie à Paris (il y a des noms de quartiers, on y voit la Seine, les Tuileries…), et il est logique, dans la mesure où La Bruyère s’en est pris dans le chapitre précédent aux nouveaux riches, qui imitent la noblesse de la Cour, qu’il s’en prenne ici aux riches bourgeois de la ville. On retrouve ici cette même répugnance à accepter la mobilité sociale (le dernier fragment 22 est un modèle de l’idéologie conservatrice). Ce qui frappe l’écrivain, c’est d’abord le caractère vide d’une vie faite pour la parade. Parade d’autant plus ridicule que chacun essaye d’imiter celui qu’il n’est pas. Les femmes elles non plus ne sont pas épargnées pour un comportement identique. Et pour finir son chapitre, La Bruyère oppose  l'âge d’or champêtre et frustre au luxe insolent des bourgeois.

## ****Une vie superficielle bâtie sur la parade****

Le fragment 1 dit clairement que le but d’une rencontre n’est pas la conversation (à l’inverse de ce qui se passe à la Cour) mais la vue : on se voit pour se jauger : a-t-il plus ou moins que moi ? son « équipage » (très important dans tout le chapitre) est-il supérieur au mien ?

On se parle sans rien se dire : on est « sur le théâtre » (3), car il faut parler non pour celui qui écoute mais pour les passants. Et La bruyère de dénoncer ces contacts qui n’en sont pas.

Même absence de sociabilité chez Narcisse (cf. texte expliqué) ou encore dans le fragment 20 où est décrite une suite de mouvements qui s’annulent « : on entre que pour sortir, et on ne sort que pour rentrer, et voilà comme on perd son temps. Tout est fait pour la parade cf. 9 (les six chevaux de l’équipage) ou bien en 6 (au lieu de rêver dans son carrosse, il faut faire comme si on était un homme très occupé, pour le faire savoir…).

La ville est donc « le théâtre de la vanité » (11), théâtre limité à un quartier du reste, (donc fausse notoriété)  et vanité consistant à se ruiner !

## ****Deux éléments antithétiques****

Dans cette vie superficielle on observe un cloisonnement étanches entre les différentes classes ou coteries (4), ou groupement qui peuvent être aussi sectaires qu’éphémères (cf. la « petite Robe » et la « grande Robe ». Mais paradoxalement, chacun n’a qu’un rêve, c’est d’appartenir à la classe à laquelle il n’appartient pas. Chacun passe son temps à imiter celui qu’il n’est pas. « Imiter » est le mot qui revient le plus souvent : « Paris, pour l’ordinaire singe de la Cour… ». Les avocats imitent les juges (5), on imite les « petits-maîtres » de la Cour, prenant donc de la Cour « ce qu’elle a de pire », et de moins noble : « vanité, mollesse, intempérance… etc » et ainsi on devient « des copies fidèles de très méchants originaux ».

Même chose (11) quand de simples particuliers veulent faire les Princes, ou que des magistrats (noblesse de robe) prétendent à une noblesse de vieille souche.

Là encore se conjuguent deux aspects de la satire : l’humour devant ce luxe étalé sans discernement, mais condamnation morale de ceux qui n’utilisent leurs titres que pour s’enrichir et changer de classe, c’est-à-dire devenir de bons partis pour de jeunes nobles désargentés, cf. Théramène en 14.

## ****Les femmes****

Quelques fragments sont consacrés aux femmes de la ville : leur curiosité indiscrète (2), leur attention uniquement portée sur la richesse (15). La Bruyère dénonce (16) une fatuité (elles font une grossière imitation de la Cour) qu’il juge plus condamnable que la grossièreté des femmes du peuple ou que la rusticité villageoise, car c’est là de « l’affectation » : et donc une sorte d’hypocrisie.

## ****L’âge d’or****

En contrepoint, une évocation de la simplicité des anciens temps : quand ce raffinement n’existait pas dans les villes, et quand on connaissait mieux le monde rural ; la ville est devenue un « non-lieu », elle singe la Cour, et elle a perdu le contact avec les choses de la nature ; On y mène une vie anti-naturelle (cf. une fois de plus la description de l’étude sombre de l’homme de loi). Donc une transformation des mœurs, avec cette possibilité pour tous d’accéder à une certaine « grandeur qui entraîne la disparition  de ce qui constituait la stabilité de la société.

## ****Conclusion****

La Bruyère là-dedans, où est-il ? Cet observateur acharné, ce « grand spectateur » ne partage-t-il pas le même reproche qu’il fait aux citadins en 1 « l’on ne peut se passer de ce même monde que l’on n’aime point et dont l’on se moque » : dont on peut voir deux sens d’abord parce que par rapport à la vie oisive des Nobles, c’est là le monde qui travaille, (la noblesse de robe, les financiers), qui fait marcher le pays, mais aussi parce qu’il y a là la manifestation d’un attachement ambigu à un « spectacle » dont on est le premier critique, en même temps qu’un spectateur captivé cf 13 qui parle du « spectateur de profession » : si La Bruyère n’apparaît pas directement dans ce fragment, il y a là une belle construction en abîme : nous, lecteurs voyons l’écrivain passer son temps à voir des gens voir, où qu’il aillent, un homme qui (comme l’écrivain) passe son temps…à voir ! (il s’agit d’un portrait à clé où les contemporains reconnaissaient le prince de Meckelbourg).

Chapitres VIII et IX — De la Cour - Des Grands*La Bruyère, juge de la société de son temps*

La Cour, avant « les Grands » parce que la Cour est la quintessence de la « civilité » (entendre « civilisation »). Elle est le sommet de la pyramide sociale, le lieu où convergent tous les regards, le modèle que s’appliquent à imiter « les gens de la ville, le lieu que désirent rejoindre tous les nobles provinciaux. La Cour représente aussi le monde tout entier ».

Etudier la Cour, c’est donc étudier ce que le Français se donne comme idéal. Or La Bruyère, prenant le contrepieds des traités qui veulent former le courtisan parfait (que ce soit selon l’esthétisme prôné dans le traité de B. Castiglione, ou « l’honnête dissimulation » du jésuite B. Gracian), et rejoignant la veine satirique qui dénonce l’hypocrisie de la Cour, va s’attacher que ce qui est la pointe extrême de la civilité est aussi le lieu où l’on voit le plus clairement ce qui fait l’essence de l’homme : la Cour permet de voir au mieux, comme en stylisés, les ressorts de l’action humaine, et donc le lieu d’observation par excellence, comme à l’état pur, des comportements (cf. Des Grands 53 « À la Cour, à la ville, mêmes passions… etc. ou De la Cour 100 (« Qui a vu la Cour a vu du monde ce qui est le plus beau… Qui méprise la Cour après l’avoir vue méprise le monde »).

## ****La Cour, lieu de fascination****

Lieu de fascination pour le courtisan comme pour l’écrivain : c’est un lieu qu’il faut voir, et où il faut être vu : prototype de la réussite.

### ****Pour le courtisan****

Il s’agit d’une part de VOIR : tout l’orgueil du courtisan réside dans cette possibilité cf. 4 ou 74 (les courtisans, leurs faces « élevées vers leur Roi »), et d’autre part d’être vu (l’un étant corrélatif de l’autre) : être remarqué pour obtenir des faveurs cf. 71 (« mille gens… font la foule pour être vus du Prince… etc. » ou en 62, ce personnage « qui sait se placer pour être vu »). Ce souci d’être vu implique que le courtisan tienne un rôle (être vu dans son meilleur aspect) : donc un jeu permanent où le masque triomphe cf. 99 : le monde comme lieu d’une comédie perpétuelle.

### ****Pour l’écrivain****

À ce jeu, La Bruyère en préfère un autre : il s’agit d’adopter un autre point de vue où les choses apparaîtront dans leur vérité : VOIR ceux qui voient ou veulent être vus, pour dénoncer la vanité et la dissimulation. Un changement de point de vue qui ferait apparaître la Cour comme une autre planète (74) où un œil neuf verrait enfin la réalité. (de même en 50 : se proposant de faire voir au lecteur la vérité d’un « visage heureux », il y lit le malheur futur. Ainsi il recommande au favori de s’observer avec autant d’exactitude que lui, La Bruyère l’observe, et d’en tirer les conséquences sur la réalité des choses.

On voit donc qu’il y a un rapport double de fascination dans ce double jeu de regards : s’il s’agit pour le courtisan de voir et d’être vu, il s’agit pour l’écrivain de voir aussi (même fascination pour son objet, non plus le Roi mais l’Homme) et d’être vu / lu : voir pour être ensuite l’objet des regards. Lui aussi « joue » en faisant rire. Mais le but est tout différent : au-delà de la réussite personnelle, il s’agit de montrer la vérité des conduites ; donc avec des moyens identiques (la parole, l’art de plaire cf. 79, le courtisan comme l’écrivain accordent une même importance au mot, bien ou mal dit, pour obtenir fortune à la Cour, ou fortune littéraire) le but est tout autre : le courtisan veut réussir et par là il montre sa frivolité, sa nullité, donc une pseudo-réussite, mais l’écrivain veut montrer la valeur de l’homme de mérite (qu’il est !), ce qui induira cependant d’une autre réussite, la réussite littéraire, souvent méconnue, celle-là cf. 30 (« En général le mérite en public est méconnu ») ou 31, ou surtout 93 (Ce n’est pas le mérite qui fait la réussite »).

Ainsi, en définitive, son jugement est-il radical : la cour est un lieu faux, où l’on est soumis aux aléas de la faveur des Princes, où l’on est toujours en représentation ; la Cour est à fuir pour l’homme de mérite cf. 98 et 101 « un esprit sain puise à la Cour le goût de la solitude et de la retraite » ; à ce lieu artificiel, l’écrivain oppose la solitude, comme l’état « naturel » de l’homme.

### ****Le courtisan, image de l’homme****

Dans ce lieu, le comportement du courtisan sera donc le prototype de tous les comportements :

### Une mécanique en mouvement

« voir-être vu «  implique des déplacements réglés, il s’agit de faire l’important partout où on est vu, et où il y a des choses à voir cf. 19 : « On ne les a jamais vus assis… ils passent et repassent… Ne les retardez pas, vous démonteriez leur machine ». Du point de vue de La bruyère, cette activité est donc stérile ; de ce point de vue purement externe, les courtisans sont des machines sans aucune intériorité, des automates (Le sot est automate). Pas d’être, pas d’âme (« l’âme du sot se réveille à sa mort »). Loin d’avancer, le courtisan tourne en rond, et même si le courtisan se lance dans la course au succès, sa démarche est aussi prévisible que celle d’une machine. Son progrès est illusoire (cf. Narcisse). Et dans ces existences réduites le plus souvent à des démarches qui s’annulent (cf. « entrer/sortir, se lever/se coucher, monter/descendre »), la parole dégénère à son tour en activité gratuite « ils n’ont rien à lui dire, et ils lui parlent ». La parole devient « un silence animé » cf. 83, une conversation sans parole, comme un automate. Ce qui renvoie à l’essence de ce que sont les courtisans, une pure superficialité « Ils n’ont pas deux pouces de profondeur ».

### ****Une aliénation****

Cette mécanique qui fait des courtisans des automates est liée à l’aliénation due à l’esclavage de leur condition : leur bonheur ne dépend que des faveurs capricieuses des Princes cf. 13 et 47. Aucune réaction spontanée et personnelle, mais ce qu’il faut dire pour réussir cf. 57, 67 et 70.

### ****La présence de l’intérêt****

Cependant, et de façon paradoxale, La Bruyère constate, comme La Rochefoucauld, la présence constante de l’intérêt : c’est par instinct de puissance, par égoïsme, que l’homme perd son être, n’est plus qu’une machine : parce que son être est d’AVOIR, il perd son intériorité ; c’est ainsi que se produit cette alliance qu’on aurait pensée improbable entre l’absence d’intériorité et le souci constant de soi. Cf. 12 et 22 (« sur l’intérêt », 26, 64 et 73).

## ****La Cour, monde paradoxal****

* Si l’activité du courtisan paraît stérile ; c’est qu’il n’est qu’une marionnette soumise au Caprice du Prince : ainsi la Cour est-elle un monde livré au hasard de la faveur, qui fait exister ou disparaître cf. 3 la Cour, lieu instable (en fait à l’image du monde) cf. 9, 89 (aucune loi fixe) ou 37 (aucune recette pour réussir), 64 (rien n’est sûr), 84 (la faveur = un accident)…
* Ainsi ce monde est-il un monde paradoxal dans la mesure où ce qui devrait être le modèle et l’autorité sociale absolue est l’objet d’une condamnation absolue : là où les théoriciens de la vie de Cour (Gracian et Castiglione) prétendaient que se réaliser le mieux l’essence de l’homme, se produit un processus de dénaturation qui rend ce lieu illogique et immoral ; un monde à l’envers qui régresse vers l’état sauvage cf. 1 (la Cour résumé de tous les vices ), 2, 39, et surtout 40 (l’homme de bien y est perdu), 74 ou 94.
* Ainsi la lucidité de ce regard est telle que quelquefois l’écrivain se demande s’il ne vaut pas mieux s’en tenir aux apparences cf. 81 : avoir confiance dans une parole de convenance, qui serait comme l’image d’un monde idéal (absent). Point de vue peut-être contradictoire où le pessimisme se dit qu’il faut savoir se contenter de cette « honnêteté » purement superficielle, ce qui justifie l’importance de la parole.

## ****La parole****

Dans ce chapitre s’opposent la langue des courtisans et celle de l’écrivain.

* Les courtisans : caractérisés par la monomanie d’afficher leurs origines (20), par le mensonge (42), 57 (où la parole est tellement fausse qu’elle est transcrite en italiques), de même en 59 et 61, quand le seul sens des paroles veut dire qu’on est important, ou 86 (le « oui » signifie le « non » !). Un langage de convention, des paroles pour ne rien dire ou se dérober, un usage perverti du langage, dont le seul sens est la connotation.
* L’écrivain au contraire va montrer toute l’étendue de son registre. Il va dire et signifier cette même chose : « la cour, théâtre de marionnettes » sur tous les tons, montrant ainsi sa liberté d’expression et sa maîtrise de la langue à ceux qui restent prisonniers d’une langue qui ne renvoyer volontairement à aucune intériorité.

### ****Conclusion****

À titre d’exercices, il faudrait appliquer la définition de l’ironie (définie soit comme antiphrase – dire le contraire de ce qu’on pense – soit comme présence dans un même contexte de deux expressions contradictoires) aux fragments de ce chapitre, en les classant :

* selon les différents registres (l’ironie du juron-persan à la Montesquieu, l’ironie de citation, l’ironie de l’implicite, l’humour, la diatribe violente…) ;
* selon les images récurrentes (le Palais, le voyage, la machine, le jeu, le théâtre).

## ****Explication du fragment 22****

Dans ce fragment, nous est montré la stérilité de l’activité que déploient les courtisans pour « cheminer » et gagner « grâces et récompenses ». Le texte paraît travaillé par deux mouvements contradictoires ; à l’image de ces courtisans qui ne savent ni partir ni rester à la cour. En effet le texte paraît commencer sur l’intérêt (qui rappelle La Rochefoucauld) mais immédiatement, cette cause du mouvement et de l’action des courtisans aboutit d’un côté à des actes contradictoires et répétitifs et de l’autre n’obtient aucun résultat. Il semble que l’écrivain veuille en même temps montrer l’amour de soi (on n’agit que selon son intérêt, et rien d’autre n’importe, donc la force d’une nature mauvaise) mais aussi le caractère mécanique d’un mouvement qui aboutit en réalité à l’immobilisme. Et c’est l’intérêt de ce texte que de superposer ainsi mécanique stérile et passion égoïste, sans décider finalement quelle vision de l’homme prédomine, entre le rapace ou le pantin.

### ****Plan****

Le texte n’a pas une unité forte ; il y a comme une chute surprenante dans les six dernières lignes, qui frappe d’inanité explicitement l’agitation des courtisans, en montrant que finalement ils n’arrivent jamais à rien, sans jamais pouvoir se décider à partir. Donc le texte finit sur une paralysie après avoir commencé par des allées et venues. Peut-être, est-ce la leçon ultime de La Bruyère  que de montrer que ces mouvements aboutissent à la paralysie. Vue particulièrement pessimiste car si dans d’autres textes (cf. Eustrate) le mouvement s’annule par retour à un même point ; ici il n’y a pas en réalité de mouvement, mais du sur place.

**Les sept premières lignes** se donnent comme un commentaire de la première phrase, et dans leur forme même, puisque la répétition d’une même tournure (c’est ce que, c’est…) de mise en valeur montre assez l’intérêt qui anime toutes les actions, toutes, non, car déjà La bruyère se sépare de La Rochefoucauld : ce qu’il choisit comme actions, ce sont des actions non seulement les plus banales mais elles semblent s’annuler l’une l’autre : on se couche/on se lève.. même dans cette action sans rapporta aucun avec la réussie, dans la sphère la plus privée, on y pense ! et le couple coucher/lever va se développer en deux autres couples : matin/soir et jour/nuit : « l’intérêt » est l’obsession de tous les instants : « c’est ce que l’on digère » le verbe est pris dans son sens figuré (élaborer quelque chose après réflexion) mais mis dans le contexte du « coucher/lever, il assimile déjà cette activité qui devrait au moins manifester la ruse des hommes, leur capacité d’intrigue, à quelque chose de biologique, une digestion mécanique : le courtisan intrigue comme un animal digèrerait !

La seconde proposition qui commence par le tour identique « c’est que… » introduit une série de 5 verbes de parole et d’action, tous commandés donc par cet « intérêt ». Noter le « on » qui équivaut à « ils » : il s’agit d’un portrait général, on en verra l’utilité. Avec toujours des mêmes oppositions : parler / se taire, penser / agir. La troisième proposition développe les antithèses « aborder / négliger, monter / descendre. La juxtaposition des deux couples est comique car elle met sur le même plan des activités délibérées concernant le rapport à autrui, et une activité (monter / descendre) dont on ne comprend pas le sens sinon que les deux mouvements s’annulent. Et les deux verbes, s’ils veulent d’abord signifier des escaliers à monter ou descendre, signifient aussi les aléas de la fortune (on croit monter, mais on descend – le retour est toujours dans le bas). Enfin la dernière proposition de ce type montre que l’intérêt dicte totalement le jugement sur autrui : il y a une série de cinq substantifs bien disposés dans un mouvement de dégradation : « soins/complaisance/estime/indifférence/mépris : ces cinq mots juxtaposés évoquent en réalité l’évolution possible du sentiment selon l’intérêt (le mépris étant dirigé vers celui qui ne peut plus être utile). Ainsi le jugement envers autrui est celui de l’utilité d’autrui pour la réussite personnelle.

**Les deux phrases suivantes** mettent en avant une idée nouvelle : agissant comme une contamination par le milieu biologique, cette agitation incessante et contradictoire est impossible à éviter : cf. la concessive qui ouvre la phrase « quelques pas… » même eux qui pourtant se distinguent des autres, par un peu de « modération » ou de « sagesse » vont se mettre à leur ressembler, et pire à leur faire imiter les plus « violents dans leurs désirs » (cf. les trois superlatifs). Et La Bruyère explique ce phénomène par une question rhétorique : « Quel moyen… » dans laquelle l’antithèse « demeurer immobile/tout marche, tout se remue » ainsi que « ne pas courir / courir » a valeur d’argument : on ne peut que se comporter comme les autres. Le milieu est décisif et ne laisse aucune liberté à l’individu. Les verbes utilisés (marcher, courir, se remuer), l’absence de réel complément au verbe courir (« où les autres courent ») donnent volontairement l’impression d’une activité fébrile sans rationalité. Enfin la symétrie des constructions (les relatives « par où », le retour de « tout ») montre l’unanimité de ce mouvement, essentiellement communicatif : ici se voit le passage du « mobile » (l’ambition » qui rompt l’immobilité, à la mobilité comme imitation des autres. Le terme de « mobile « est intéressant : dans l’ancienne astronomie, « le premier mobile » désignait la plus haute et la première des sphères célestes, qui se meut et donne le mouvement aux sphères inférieures. En ce sens il y a ici quelque ironie à reprendre l’expression qui désignait le mobile le plus haut pour lui faire signifier le mobile le plus bas pour La Bruyère, l’ambition ! mais dans le domaine de l’horlogerie, un mobile désigne la roue ou une autre pièce tournant sur pivot dans une pendule : ici c’est le caractère mécanique de l’ambition qui est souligné avec ce terme ; et c’est là la différence avec La Rochefoucauld : les hommes n’ont plus cet instinct de puissance, qu’ils manifestent chez lui, la cour les a comme vidés, cet instinct s’est affaibli au point de devenir mécanique, un stimulus-réponse, sans participation de l’esprit.

**Les deux phrases qui suivent** caractérisent la façon dont la réussite est appréciée, mais l’ensemble est assez obscur : il y a comme un vide, une rupture dans le paragraphe : ainsi le « même » (« On croit même ») ne relie à rien de précis mais tend à signifier le degré d’aveuglement dans lequel se trouve le courtisan : « responsable à soi-même de son élévation… ») la phrase n’est pas très claire : le courtisan pense qu’il a  vis-à-vis de lui-même la responsabilité de sa réussite, ce qui veut dire soit qu’il pense avoir le devoir vis-à-vis de lui-même de s’élever (mais ce n’est pas un devoir moral, c’est une devoir social) soit qu’il pense être responsable de sa propre élévation (donc la cause de sa réussite), alors que tout est dans la main du Prince puis de Dieu. Quant à la seconde proposition, elle met en place ce même sentiment d’obligation : on se croit obligé de devoir réussir comme on croit les autres obligés eux aussi de ne chercher cette réussite nulle part ailleurs qu’à la cour, ou alors cette réussite n’en est pas vraiment une. Noter le verbe « on n’en appelle pas » qui implique un jugement péremptoire. Ici l’écrivain montre comment la cour est un microcosme cloisonné où on vit sur l’illusion que rien n’existe d’autre à part elle (ce qui de plus est démenti par la réalité puisqu’à la ville on courtise les riches !).

**Les deux points** manifestaient une coupure, qui sera développée d’une autre manière par l’adverbe « Cependant » qui prend ici ses deux sens : un « mais », une objection sous-entendue « si on n’y réussit pas », et « pendant ce temps » c’est-à-dire pendant tout le temps qu’on passe à songer à l’ambition : sens qui montre l’opposition entre une durée pleine d’activité et l’attente d’un futur où rien ne se passe. Cf. le brusque changement de temps et d’énonciation : le « on » n’est plus un « il » mais remplace une première personne délibérative (ce n’est plus La Bruyère qui parle) qui hésite entre un départ et un séjour, deux décisions opposées, rester/partir, et un mouvement qui est différent de toutes les mini-oscillations opposées du début (monter/descendre) : mais de même que le premier mouvement tourne sur lui-même et finalement n’a aucun sens, de second mouvement s’annule lui aussi par pulsions contradictoires cf. les deux propositions qui montrent le dilemme « S’en éloignera-t-on ? Persistera-t-on ? », dilemme puisque de toute façon le choix est entre deux échecs ! Il ne s’agit pas d’être récompensé, mais de savoir s’il vaut mieux partir sans attendre parce qu’on n’a rien eu, ou continuer à attendre, parce qu’on n’a encore rien eu : soit l’attente d’un échec, soit la reconnaissance d’un échec, voilà tout le choix offert au courtisan, dans cette agitation stérile qui n’aura pas rapporté le moindre fruit (cf. toutes les négations « moindre, sans grâces, sans récompenses… »)

**La fin du texte** marque une nouvelle rupture : l’écrivain reprend la parole et apprécie la difficulté de la question (trois adjectifs en cadence majeure : épineuse/embarrassée/et d’une si pénible décision ; dans cette appréciation, il y a un effet d’ironie, parce qu’elle est une sorte de citation de la langue du courtisan : pour La Bruyère, la réponse serait très simple en effet, il la donne en 101 « Un esprit sain puise à la cour le goût de la solitude et de la retraite ». Il faut fuir tout de suite. Mais cet embarras est bien celui de ces courtisans automates voués à cet écartèlement entre deux forces opposées qui s’annulent en les condamnant à l’immobilité ou à l’oscillation perpétuelle. La Bruyère les désigne désormais à la troisième personne du pluriel (« un nombre infini de courtisans ») dans un brusque éloignement qui permet de les voir d’en haut, d’un regard moqueur : des gens qui  au fil des ans, se cantonnent dans ce double mouvement oscillatoire et contradictoire (cf. « vieillissent…et meurent ») : toute une existence à osciller ! Noter la formule parlée « sur le lui et sur le non », et le terme de « doute » qui sanctionne impitoyablement cette inquiétude perpétuelle. Et c’est la mort qui termine ce texte, car le vrai mouvement, le seul est le passage dans l’autre monde.

Ainsi il est intéressant de voir la « mobilité » du propos : comme ses personnages, le moraliste ne s’en tient pas à une seule ligne : il part de la mobilité incessante du courtisan (dont il donne en définitive deux causes différentes : la recherche de l’intérêt/ le mimétisme du milieu) et finit sur la paralysie : partir ou rester ? Seule la mort fera franchir le pas. De même que pour Eustrate, qui sur un départ prometteur finit par l’engloutissement dans le néant, ici le fragment s’achève sur ce blanc de la page, la mort dans laquelle La Bruyère précipite ses personnages, qui par un retour de lecteur sur lui-même finissent par désigner l’ensemble de la société des hommes.

## ****Explication du fragment 32****

Ce fragment décrit encore une fois une ascension et une chute, et il a en ce sens la même structure pyramidale de maints autres fragments. Partant du topos tragique des changements de fortune qui élèvent puis abaissent, La Bruyère cependant ne veut pas montrer ici le règne du hasard mais le comportement des hommes devant la réussite ou la chute d’autrui. Images et syntaxe vont donc faire dévier le topos vers une critique de l’aliénation collective.

### ****Plan****

Ce fragment est scandé par trois inversions : « Vient-on… / Commence-t-il… / En est-il entièrement déchu… » qui marquent les trois phases de la carrière du favori. Mais ce tour, outre que son retour rend visible l’ascension et la chute, permet aussi une vivace entrée en matière comme si La Bruyère posait une question, qui n’attend pas de réponse à un lecteur ; enfin le tour syntaxiquement équivaut à un « A peine… », et les trois tours insistent alors sur le caractère à chaque fois mécanique de la réaction des gens : des réflexes au lieu d’une réflexion.

### ****Première partie : l’ascension****

Deux longues phrases la composent, l’une centrée sur la réaction de tous sur « ce personnage » et l’autre sur les conséquences qu’elle a sur l’état d’esprit du personnage.

- La première phrase voit se développer la métaphore du débordement : « un flot de paroles (= louanges) qui inonde… qui entraînent... ; torrent qui emporte » Ce que la phrase évoque dans son mouvement, c’est le caractère imprévisible de cette crue à laquelle personne ne peut résister « on n’y tient pas » : les louanges se déversent avec une force violente, une sorte d’impétuosité naturelle, instinctive (par opposition à la raison qui peut maîtriser un flot intempestif de paroles), e qui explique les nouvelles métaphores spatiales : qui inonde les cours, la chapelle, l’escalier... tout l’appartement » ; aucun lieu n’est à l’abri de ces paroles qui submergent la réflexion « On en a au-dessus des yeux » la tournure familière est parlante. C’est une plongée, une noyade à laquelle personne ne peut résister. La phrase finit sur une cadence mineur « On n’y tient pas » qui sonne comme une défaite de la réflexion individuelle face à ce concert unanime de louanges né mécaniquement après l’annonce de ce « nouveau poste » obtenu.

Puis c’est précisément sur le consensus de cette voix publique que La Bruyère revient : « il n’y a pas deux voix différentes » : absence totale de jugement personnel : il est nommé, alors bravo ! Et tous les autres sentiments se taisent : « l’envie, la jalousie parlent comme l’adulation »  c’est-à-dire que même si on éprouve d’autres sentiments, ce qui s’exprime c’est toujours l’adulation. Ce qui fascine ici l’écrivain, c’est la force du milieu, des usages de ce milieu qui fait dire « ce qu’ils en pensent ou n’en pensent pas »  peu importe le jugement personnel, il faut dire ce qu’il est d’usage de dire. Toute liberté humaine a disparu ; et la dernière partie de la phrase « comme de louer souvent celui qu’ils ne connaissent point » reprend le mot de louange sous sa forme verbale mais en accentuant ici le caractère irrationnel (on loue et même souvent celui qu’on ne connaît pas : un psittacisme élogieux qui est un simple signe renvoyé automatiquement en réponse à un changement.

- La seconde phrase a comme sujet l’heureux élu : ici le ton se fait plus caustique, dans cette opposition ternaire où apparaît le résultat de ce concert d’éloges « l’homme d’esprit, de mérite ou de valeur » devient en un instant « génie du premier ordre, héros, demi-dieu » (effet d’hyperbole joint à un crescendo) ; Noter que La Bruyère ne dit que celui qui a obtenu le nouveau poste ne le mérite pas. Ce n’est pas là le sujet. Ce qui l’intéresse c’est la réaction automatique du monde, quelle que soit la valeur de celui qu’ils louent. Et les trois autres propositions vont montrer la réaction de cet homme, qui va perdre sa contenance et se sentir mal à l’aise après ce qu’il a obtenu (peut-être le plus légitimement du monde) : « il est si prodigieusement flatté… il lui est impossible d’arriver… il rougit » La succession de ces trois propositions nous montre le décalage qui s’instaure entre l’individu réel et le portrait qu’on en fait, et qu’il voit qu’on fait de lui : décalage entre l’être réel, et l’être de paroles qu’il est devenu, et qui le met en situation d’instabilité. Il est remarquable que les trois propositions sont construites de manière à faire apparaître un manque : « si prodigieusement flatté » il faut donner son sens plein à l’adverbe ; c’est une chose étonnante, comme un prodige. Et « flatté » va se retourner en « difforme » : ce qui est vrai aussi dans les sonorités (**Prod**igieusement / **fl**atté / **p**ein**t**ures que l’on fait... / **p**araît / **diff**orme / **p**or**tr**ait) la flatterie se transforme en sentiment de gêne, il ne se reconnaît plus, et les hommes qui ont gardé la tête lucide comme La Bruyère ne le reconnaissent plus dans ce portrait.

La seconde proposition précise ce sentiment de gêne naissant « il lui est impossible… » Ici est le nœud du texte, dans cette conjonction très paradoxale entre l’élévation et la bassesse : arriver si haut du fait d’une si grande bassesse : la valeur réelle n’est jamais aussi grande que ne le fait croire la basse complaisance de ceux qui veulent plaire aux gens en poste. Noter les hyperboles : « arriver **jamais**  **jusqu’où**... ».

Enfin, dernière étape : la troisième proposition « il rougit de sa propre réputation » La Bruyère veut montrer comment même pour un homme qui l’a mérité, cet éloge si mécanique devient désagréable, car  le caractère excessif de cet éloge le fait conclure à sa fausseté.

### Seconde partie

Elle commence par une inversion symétrique de la première : « Commence-t-il à chanceler… » le passé immédiat de la première (« Vient-on de… ») étant remplacé ici par du futur proche (« commencer à »), dans un but identique : montrer l’immédiateté de la réaction. Et l’aspect mécanique de ces réactions qui suivent de si près le début d’un mouvement relève évidemment du comique le plus traditionnel : nous avons affaire à des pantins, des automates, des animaux-machines. Et le revirement complet de l’opinion se voit dans les homoiotéleutes : « où on **l’avait mis**// à un autre **avis** ». Quant à l’adverbe « facilement », il montre qu’il n’est même pas encore tombé qu’on précipite sa fin !

Enfin la dernière inversion, au passé accompli cette fois: « En est-il entièrement déchu » introduit une opposition systématique entre le haut et le bas à l’aide d’une métaphore mécanique qui assimile les réactions des hommes à celles des machines d’un théâtre (cf. « l’applaudissement »), et donc ce qui apparaît très bien c’est l’amplitude de la différence entre les réactions opposées des courtisans qui exagèrent la réussite ou la défaveur, cf. « guider si haut/ faire tomber dans le dernier mépris ». C’est donc de façon mécanique avec la force de l’instinct  ou la sottise de l’automate que les gens de la cour se comportent et passent d’un excès de louanges à un excès de mépris. Noter le terme de « machines … dressées » qui poursuit la thématique verticale mais pour dire que finalement que ce soit pour louer ou pour blâmer, les mêmes « machines » sont toujours en place.

Puis La Bruyère prend la parole : « je veux dire… » pour préciser encore le contenu de ces paroles si contradictoires, mais il le fait avec une rare véhémence cf. les comparatifs « qui le dédaignent mieux…qui le blâment plus aigrement, et qui en disent plus de mal » avec trois verbes de sens péjoratif de plus en plus forts et placés dans une structure ternaire emphatique (« il n’y en a point qui… »). À cette première proposition s’oppose la comparative « que ceux qui s’étaient dévoués à la fureur d’en dire du bien ». La construction assez osée (« dévoués à la fureur ») montre une aliénation (« dévoués » comme dans un sacrifice, et le terme de « fureur » est plus qu’une simple folie), et finit sur une expression « en dire du bien » qui reprend sous sa forme opposée l’expression qui précède de quelques mots « dire du mal ».

On note que dans tout ce passage, il n’y a aucune notation de « sentiment » ni d’intériorité. Ce qui intéresse l’écrivain, c’est cette uniformité dans les réactions comme dans le langage de ceux qui fréquentent la cour, comme l’aspect mécanique de ces réactions, qui sont toujours des mouvements impulsifs et jamais des jugements personnels.

Ainsi, parti du topos des changements de fortune (une des clés du personnage serait le maréchal de Luxembourg qui en effet connut ces revirements d’opinion), La Bruyère veut montrer la versatilité humaine qui selon la position d’un même objet peut dire de ce même objet et avec la même conviction qu’il est soit le meilleur soit le pire. Le texte vaut par le travail stylistique qui fat éclater l’aliénation des courtisans comme la déraison humaine.

*↳les femmes viennent pour regarder les hommes : caractère érotiqueLe fragment 2 présente la vue de l’autre comme un amusement commun à toutes et à tous.Ainsi, La Bruyère, présentent la société urbaine où tout le monde s’observe à travers l’instrumentdu regard ? Il critique l’hypocrisie de ces rendez-vous informels et leur caractère absurde dans la premièreremarque à l’aide d’une anaphore. Puis il met en lumière, dans la deuxième remarque, le fait que cesrendez vous où le but est de voir ou d’être vu est tout d’abord un amusement pour la cour bien que lemépris soit présent à l’aide d’un parallélisme entre les activités des hommes et des femmes. La Bruyèreancre ces remarques dans le réel en usant de lieux connus du lecteur qui peut alors se représentait lascène*

*↳les femmes viennent pour regarder les hommes : caractère érotiqueLe fragment 2 présente la vue de l’autre comme un amusement commun à toutes et à tous.Ainsi, La Bruyère, présentent la société urbaine où tout le monde s’observe à travers l’instrumentdu regard ? Il critique l’hypocrisie de ces rendez-vous informels et leur caractère absurde dans la premièreremarque à l’aide d’une anaphore. Puis il met en lumière, dans la deuxième remarque, le fait que cesrendez vous où le but est de voir ou d’être vu est tout d’abord un amusement pour la cour bien que lemépris soit présent à l’aide d’un parallélisme entre les activités des hommes et des femmes. La Bruyèreancre ces remarques dans le réel en usant de lieux connus du lecteur qui peut alors se représentait lascène*

[Copie de Fragments 1-2 de la ville - Les Caractères de la Bruyère De la ville (livre VII), fragment - Studocu](https://www.studocu.com/fr/document/lycee-general-henri-iv/francais/copie-de-fragments-1-2-de-la-ville/82147384)

1. La mise en abyme est un procédé artistique qui consiste à représenter une œuvre dans une autre œuvre similaire. [↑](#footnote-ref-1)
2. On comprend la discrétion de Dorante aussi longtemps que les faits n’ont pas été connus : le duel est rigoureusement interdit en France. [↑](#footnote-ref-2)
3. Déf. (partielle) Furetière : « se dit aussi des domestiques de quelques Grands Seigneurs, ou des gens de robe, qui leur servent à faire leurs dépêches & leurs affaires, qui sont les extraits des procés qu'ils ont à rapporter, & qui les advertissent, quand ils sont en état. On les appelloit autrefois Clercs de Conseillers, de M. des Requestes, de Presidens. » [↑](#footnote-ref-3)
4. Le polyptote est une figure de style qui consiste en la répétition de plusieurs mots de même racine ou d'un même verbe sous différentes formes. [↑](#footnote-ref-4)
5. *captatio benevolentiae* — qui pourrait se traduire du [latin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Latin) en *« recherche de la bienveillance [de l'auditoire] »* — est une [locution latine](https://fr.wikipedia.org/wiki/Locution_latine) définissant une technique oratoire cherchant, au début de l'[exorde](https://fr.wikipedia.org/wiki/Exorde) d'un discours, à s’attirer l’attention bienveillante et les bonnes grâces d’un auditoire. Généralement on utilise l'expression *captatio benevolentiae* pour certaines introductions de discours. C'est un moment-clé pour établir un contact positif et bienveillant entre l'orateur et son auditoire.

   La *captatio* peut également prendre la forme d'un [lieu commun](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lieu_commun) rassembleur, d'un trait d'humour, d'une courte histoire *a priori* sans lien avec le sujet, ou encore d'une [mise en abyme](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme) du locuteur ou du public. [↑](#footnote-ref-5)
6. Locus amoenus est une expression latine signifiant littéralement « lieu amène » ou de façon plus pratique « lieu idyllique » [↑](#footnote-ref-6)
7. Groupe de personnes ayant un intérêt commun. [↑](#footnote-ref-7)
8. Cf. **Bossuet**, **Sermon sur l’ambition** (mars 1662), éd. Lebarq, tome IV, p. 141-142 : « [Jésus-Christ] nous apprend ensemble que le devoir essentiel du chrétien, c’est de réprimer son ambition. Ce n’est pas une entreprise médiocre de prêcher cette vérité à la cour ; et nous devons plus que jamais demander la grâce du Saint-Esprit par l’intercession de la Sainte Vierge : Ave. C’est vouloir en quelque sorte déserter la cour que de combattre l’ambition, qui est l’âme de ceux qui la suivent ; et il pourrait même sembler que c’est ravaler la majesté des princes que de décrier les présents de la fortune dont ils sont les dispensateurs. Mais les souverains pieux veulent bien que toute leur gloire s’efface en présence de celle de Dieu ; et bien loin de s’offenser que l’on diminue leur puissance dans cette vue, ils savent qu’on ne les révère jamais plus profondément que lorsqu’on ne les rabaisse qu’en les comparant avec Dieu. Ne craignons donc pas aujourd’hui de publier hardiment dans la cour la plus auguste du monde qu’elle ne peut rien faire pour un chrétien qui soit digne de son estime ; détrompons, s’il se peut, les hommes de cette attache furieuse à ce qui s’appelle fortune [...]. »

   **Définition de l’ambition** dans le **dictionnaire de Furetière** (1690) : « Passion déréglée qu’on a pour la gloire et la fortune » [↑](#footnote-ref-8)
9. La satire mordante de La Bruyère dans "Les Caractères" dépeint deux courtisans, Cimon et Clitandre, comme des archétypes de l'ambition vaine et de l'agitation superficielle à la cour.  [↑](#footnote-ref-9)
10. *nom féminin singulier*. Fait d'être instable. [↑](#footnote-ref-10)
11. Il est vrai que la conjonction de coordination « et » au vers 6 introduit une proposition subordonnée de même nature, coordonnée à la précédente. Toutefois, elle est moins sensible à l’oreille, puisqu’elle fait l’économie de la conjonction de subordination contrairement aux trois autres qui la précèdent. [↑](#footnote-ref-11)