

Chapitre 1. L'art de la parole

Question 2 : L'éloquence peut-elle s'enseigner ?

Texte 1, manuel p. 34

Gorgias

Gorgias est le personnage principal du célèbre dialogue éponyme de Platon. Il était un des plus célèbres sophistes de l'Antiquité et se fit connaître à Athènes par son art oratoire et son éloquence.

1. D'après Socrate, Gorgias prétend qu'il peut faire un bon orateur de n'importe quel homme souhaitant apprendre la rhétorique.
2. Pour Socrate, Gorgias apprend à ses élèves à convaincre sur n'importe quel sujet qu'ils ne connaissent pas n'importe quel public qui n'en connaît pas davantage.
3. Pour Socrate, tandis que le médecin a un savoir sur ce dont il parle, l'orateur n'en a pas (« il convainc mieux qu'un connaisseur », l. 16-17) ; il sait seulement par quel procédé il peut convaincre.
4. Il est étonnant de penser que l'orateur puisse être plus convaincant que le médecin sur les questions de santé, dans la mesure où il n'en a aucune connaissance précise, contrairement au médecin. Mais le talent propre de l'orateur, nous rappelle ce dialogue, est de savoir convaincre n'importe quel public ignorant sur n'importe quel sujet. Or, la médecine est un corpus de connaissances précises, que peu maîtrisent, hormis les médecins, et qui n'est pas immédiatement attrayant. Si l'orateur peut réussir à être plus convaincant que le médecin sur les questions de santé, c'est justement parce que, par la rhétorique, il ajoute à son discours ce dont manque celui du médecin : un pouvoir de séduction.

Pour réfléchir au pouvoir des orateurs sur les questions de santé, le professeur pourra se référer à l'affaire du Médiateur, où les communicants des laboratoires Servier ont élaboré certains discours persuasifs fondés sur des adages comme « on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs » et des procédés de généralisation comme « tout médicament peut avoir des effets secondaires ». Les médecins investis pour dénoncer les effets tragiques du Médiateur sur ceux qui en consommaient ont mis énormément de temps à être entendus.

Texte 2, manuel p. 36

Isocrate

Isocrate (436-338 av. J.-C.) était un élève de Gorgias. Professeur d'éloquence, il a écrit plusieurs discours qui servirent de modèles pour son enseignement, discours

fictifs où il expose ses idées morales et politiques. Son activité se rattache à la fois à la rhétorique et, à cause de sa dimension éthique et politique, à la philosophie.

1. Isocrate évoque deux types d'orateurs : les orateurs besogneux, qui par leur travail ont compensé l'absence de don naturel, et les orateurs qui « étaient naturellement doués » (l. 4) mais n'ont pas travaillé pour cultiver ce don.
2. L'orateur idéal est une synthèse de ces qualités respectives : grâce à un don naturel, il possède l'assurance et les dispositions à briller du second type d'orateurs, mais il les cultive par son travail si bien que par la pratique il se dépasse lui-même.
3. L'école enseigne l'art de composer des discours, ce qui peut former un très bon « faiseur de discours » (l. 13) ; mais pour que celui-ci soit un bon orateur, capable de parler en présence de la foule, il faut qu'il ait en lui « l'assurance » (l. 14), la confiance en soi qui permet d'oser s'adresser à une multitude.
4. La compétence essentielle au bon orateur que la fin du texte met en avant, c'est l'assurance. Comme le dit Juliette Dross dans le texte de la p. 42, « être maître dans l'art de la dissertation ne signifie pas être un orateur » (l. 8). Isocrate partage sur l'éducation le même avis qu'elle : être éduqué à la composition du discours ne suffit pas, il faut être capable de le prononcer devant une foule, d'en faire « un discours incarné par un orateur et tourné vers un auditoire » (Juliette Dross, p. 42, l. 14-15).

Texte 3, manuel p. 37

Cicéron

Cicéron (106-43 av. J.-C.) était un homme d'État romain connu pour ses talents d'orateur. Son parcours politique fut semé d'embûches, mais il ne cessa jamais d'exercer une influence politique sur la République romaine. Cicéron, outre ses nombreux discours politiques et plaidoyers, a écrit un grand nombre de dialogues ou d'ouvrages philosophiques, et des traités de rhétorique. Sur l'orateur, dont nous avons ici un extrait, est l'un d'entre eux.

1. Selon Cicéron, les qualités d'un grand orateur ne relèvent pas seulement de la rhétorique : ce sont aussi des qualités morales. En effet, l'orateur doit avoir à cœur de dénoncer les crimes et les injustices, d'inciter le peuple à aller dans la bonne direction, à punir les méchants, missions que Cicéron développe dans une longue tirade épique qui va des lignes 4 à 9 ; la reprise anaphorique « un homme qui », pour désigner le bon

orateur, insiste sur l'ampleur de la tâche morale qui incombe à l'orateur. Pour accomplir cette mission, les qualités proprement rhétoriques doivent seulement servir d'outil : « avec sa seule éloquence » (l. 5), « par son génie » (l. 6-7), « par sa parole » (l. 10-11).

2. La subordination de l'éloquence à des finalités morales est ce qui distingue le travail de l'orateur idéal de celui des « harangueurs de métier » (l. 1) ou des « déclamateurs brailleurs du barreau » (l. 2). L'orateur idéal ne parle pas pour parler, mais pour défendre la cause qu'il estime juste, et cela demande, en plus de l'honnêteté, de la bravoure : « nous cherchons un homme qui (...) s'avance sans peur au milieu d'une armée ennemie » (l. 3-4).

3. Les « sources » où l'orateur doit puiser (l. 16-17) sont donc la morale et la justice.

4. Si Cicéron écrit qu'il ne peut mener les orateurs « jusqu'au but » (l. 18), qu'il ne peut que leur « indiquer la route » (l. 19), ce n'est pas (ou pas seulement) par fausse modestie. C'est parce que, selon lui, l'éloquence doit être subordonnée à des finalités morales : ainsi, indiquer le « but » (l. 18), c'est indiquer le bien, comme valeur morale, et déterminer ce qu'est le bien est un travail de bien plus grande ampleur que définir des techniques rhétoriques. Il ne fait donc qu'indiquer « la route » (l. 19), qui consiste à suivre son instinct de justice.

Texte 4, manuel p. 39

Virgile

Virgile (70-19 av. J.-C.) a écrit les Bucoliques, puis les Géorgiques, dont nous avons ici un extrait. Il a ensuite été l'auteur de L'Énéide, œuvre épique vite devenue très populaire.

1. Dans cette scène, Orphée descend aux Enfers et charme par ses chants les ombres qui y résident. La force de son chant va jusqu'à arrêter les Euménides et Cerbère, le chien à trois têtes qui garde l'entrée des Enfers.

2. Virgile suggère l'éloquence d'Orphée en constituant un crescendo dans l'effet de son chant : le poète énumère les ombres attirées par le chant, les accumule des lignes 9 à 14, en jouant sur la singularisation des personnes évoquées : d'abord « ombres minces », « fantômes des êtres privés de lumière » (l. 9), puis « mères, maris » (l. 12), « enfants », « jeunes filles » (l. 13). L'effet de crescendo arrive à son terme quand les créatures et divinités des Enfers elles-mêmes apparaissent touchées par le charme : « Enfin elles se figèrent, les demeures mêmes de la Mort » (l. 18), « Cerbère retint, béant, ses trois gueules » (l. 20). Son chant attire les ombres et arrête l'activité propre aux Enfers, celle de la nature comme celle des créatures qui les gouvernent.

3. L'éloquence du poète qu'est Virgile n'a rien à voir, à première vue, avec celle de l'homme politique et orateur qu'est Cicéron. Quand la prose de Cicéron est dynamique, rythmée, presque agressive par ses anaphores épiques (« un homme qui », l. 3,4,6,7,10) et ses exclamations, la poésie de Virgile est douce, elle transmet la mélancolie d'Orphée, d'abord en s'inscrivant dans le décor des « gorges du Ténare » (l. 4) où résident les ombres des morts, ensuite en dessinant des mouvements lents qui aboutissent à l'immobilisation des Enfers. Cicéron et Virgile ne cherchent pas à provoquer les mêmes émotions chez leurs lecteurs : le premier cherche à susciter l'engouement et l'adhésion au contenu de son discours, tandis que le second crée un univers propice à déclencher une émotion mélancolique, qui à la fin de l'extrait touche au sublime, avec le prodige que constitue l'arrêt des Enfers. Cependant, l'un comme l'autre ont en commun de chercher à produire un effet : le discours ne vise pas seulement à convaincre de son contenu, il doit aussi émouvoir. Cicéron et Virgile ont également pour point commun la maîtrise parfaite du rythme de leur texte, qui chaque fois est en adéquation avec la réaction qu'ils cherchent à susciter, enthousiaste d'un côté, mélancolique de l'autre.

À VOUS DE JOUER !

Orphée, héros de la mythologie grecque, est enfant d'une muse, Calliope. Selon la légende, Orphée fut comblé de dons multiples par Apollon, et ajouta deux cordes à la traditionnelle lyre à sept cordes que lui donna le dieu afin de rendre hommage aux neuf muses, créatures mythologiques qui présidaient aux arts et auxquelles appartenait sa mère. Il est connu donc pour sa musique et son chant, mais aussi pour sa relation d'amour tragique et mythique avec Eurydice, dryade (nymphes des arbres) qui mourut mordue par un serpent et qu'Orphée tenta en vain de faire sortir des Enfers.

Texte 5, manuel p. 40

Augustin

Augustin (354-430) a été professeur de rhétorique, avant sa conversion à la religion chrétienne à l'âge de trente-trois ans, qu'il raconte dans ses Confessions, autobiographie qu'il adresse à Dieu. Ensuite nommé archevêque d'Hippone, il s'est consacré à l'interprétation de la Bible, prenant part à de nombreux débats sur le sens des textes religieux. À ce titre, il est considéré comme un Père de l'Église. Sa réflexion sur la parole est marquée par son expérience de la foi : de même que le croyant se nourrit de la parole divine qui est révélée, de même l'homme qui parle exprime une pensée qui se trouve à l'intérieur de lui et qui a une autre source.

1. Dans ce texte, Augustin est en train de prier.

2. Dans sa prière, Augustin demande à Dieu d'inspirer sa parole (l. 6 à 14), il le prie de lui apporter la lumière et la clairvoyance (l. 15 à 22), et de lui offrir le temps de méditer sa « Loi » (l. 23-24).

3. Augustin cite abondamment les phrases de la Bible, qu'il connaît très bien puisqu'il a consacré une grande partie de sa vie à l'étudier. C'est probablement une manière pour lui de s'inspirer directement de la parole divine qu'il veut transmettre, et d'inscrire son propos dans la tradition religieuse.

4. Au-delà de la foi chrétienne professée par Augustin, le texte nous permet de réfléchir sur l'éloquence religieuse en général, dont on découvre certains procédés typiques. On peut en distinguer ici trois : l'adresse à Dieu, sur le mode de l'interpellation - « Seigneur mon Dieu » (l. 4 et l. 15) -, la citation des textes fondateurs de la religion, et le recours au champ lexical de l'émotion - « voyez bien dans mon cœur » (l. 6), « ayez pitié » (l. 10).

À VOUS DE JOUER !

Les textes de Virgile et d'Augustin sont tous deux des textes qu'on peut qualifier d'inspirés. Cependant, l'inspiration revendiquée par Virgile est poétique, quand celle revendiquée par Augustin est sacrée. Le caractère inspiré des deux textes est marqué par l'abondance d'images propices à faire entrer le lecteur dans un univers précis et dans les deux cas effrayant – chez Virgile « le bois sacré enténébré d'une noire épouvante » (l. 5), chez Augustin l'âme qui crie « du fond de l'abîme » (l. 18-19) – mais auquel est opposée une force mystérieuse apte à le combattre – le chant d'Orphée chez Virgile, Dieu chez Augustin. Les deux auteurs recourent également l'un l'autre à l'abstraction, qui participe de l'allure mystique de leur propos : chez Virgile « son malheureux amour » (l. 1), « la Mort » (l. 18), chez Augustin « ma pensée et ma langue » (l. 7), « lumière des aveugles et vigueur des faibles » (l. 15-16). Cependant, si Virgile s'inscrit dans une tradition, c'est celle de la mythologie grecque, tandis qu'Augustin ancre son texte dans la tradition biblique, à laquelle il se réfère plus directement, par des citations du texte lui-même censé être parole divine. Le rapport d'Augustin à la source de son inspiration, le Seigneur, est non seulement direct, mais intime, et mis en scène dans le texte lui-même par les multiples invocations, tandis que Virgile entretient avec la tradition mythologique un rapport plus distant, plus créatif – un rapport qui n'est pas religieux comme l'est celui d'Augustin (le mot *religion* vient du latin *religare* qui signifie « relier »).

Texte écho, manuel p. 41

Martin Luther King

Pasteur américain, Martin Luther King (1929-1968) a lutté contre la ségrégation raciale et la pauvreté des

Noirs aux États-Unis. Il a obtenu le prix Nobel de la paix en 1964.

1. La parabole de Luc citée dans le texte raconte la confrontation entre un homme dans le besoin et un homme fatigué qui ne veut pas le secourir. Martin Luther King reprend cette parabole pour désigner la confrontation entre les Africains ou les Noirs américains et l'Église catholique, qui dit n'avoir plus la force de les secourir.

2. On peut dire que c'est un texte inspiré en ce qu'il s'inspire d'un texte religieux, l'Évangile de Luc. Mais il est aussi inspiré, plus largement, au sens où il semble porté par un souffle, par un élan de dire ce qui doit être dit pour dénoncer mais aussi consoler et encourager, un élan porté par les bons mots, apte à susciter l'adhésion de ses auditeurs ou lecteurs.

3. L'éloquence religieuse, ici, cherche à convaincre son public de l'adéquation d'un projet particulier au grand projet de Dieu, en rapportant les événements analysés ou les espoirs formulés aux textes fondateurs de la religion. Elle cherche également à fournir des exemples réconfortants, comme cette parabole de Luc, dont on peut s'attendre à ce qu'elle soit connue du public de Martin Luther King – et il est toujours rassurant de connaître une histoire semblable à celle que l'on vit soi-même dans le présent. Enfin, elle nourrit également l'espoir, en rappelant que, dans l'histoire religieuse, Dieu n'a pas permis, ultimement, que l'ami pauvre reste à la rue. La parabole de Luc est l'occasion pour Martin Luther King de mettre en avant la vertu dont il voudrait se servir comme d'un levier pour son combat : la « persévérance » (l. 24).

Et aujourd'hui ? manuel p. 42

Article de **Juliette Dross**

Juliette Dross est maître de conférence à l'Université Paris-Sorbonne. Elle est coresponsable de la formation « Fleurs d'éloquence ».

1. Les qualités développées par la dissertation écrite, nous dit Juliette Dross, sont « la capacité à argumenter, à organiser sa pensée » (l. 6).

2. Juliette Dross rappelle les circonstances dans lesquelles nous avons besoin de maîtriser l'oral : lorsqu'on doit convaincre un employeur potentiel, un responsable, ou même dans des discussions entre amis.

3. Le développement du populisme aujourd'hui rend plus indispensable que jamais la formation à l'art de la parole, car c'est à lui que les discours populistes doivent leur succès. Si l'on ne combat pas à armes égales (donc, à capacités oratoires égales) certains discours populistes délétères, on court le risque de laisser une partie de la population se faire piéger par la rhétorique bien huilée propre à certains propos en réalité dangereux.

À VOUS DE JOUER !

Pourquoi « Fleurs d'éloquence » ?

Si la formation « Fleurs d'éloquence » s'appelle ainsi, c'est en référence à l'expression « fleurs de rhétorique », qui désigne les figures de style qui viennent orner le discours (la fleur évoque l'ornement). Les « fleurs de rhétorique » ont été admirées du Moyen Age au XVIII^e siècle, puis sont devenues objets de méfiance à partir de la génération des écrivains romantiques, qui y voyaient le symbole d'une ornementation factice. La reprise de l'expression « fleurs de rhétorique » sous la forme « fleurs d'éloquence » permet de remotiver la valeur de ces « fleurs » : être au service d'une juste éloquence, une éloquence dont la maîtrise est devenue nécessaire pour analyser et contrer les « discours délétères » (l.29). On peut également filer la métaphore de la fleur en soulignant le rapport à la culture qu'elle implique : il s'agit de faire fructifier la langue.

Atelier Humanités, manuel p. 43

Texte de **Tite-Live**

Tite-Live (59 av. J. -C.- 17 ap. J.-C) est un très célèbre historien romain. Il a consacré sa vie à une histoire de Rome depuis les origines (Ab urbe condita) jusqu'à son époque.

1. Un messager de Sextus vient demander conseil à Tarquin, père de Sextus, sur ce que celui-ci doit faire à Gabies. Tarquin ne fait que des gestes sans prononcer une parole, si bien que le messager croit n'avoir pas rempli sa mission. Mais les gestes qu'il rapporte à Sextus, celui-ci les interprète et en déduit qu'il doit faire périr les citoyens haut placés.

2. On peut tirer comme leçon de cette anecdote que le langage n'est pas le seul moyen de communiquer ; que les gestes peuvent eux aussi apporter des informations. On peut également en déduire une leçon sur la notion de code : tandis qu'une langue (ici le latin) est un code partagé par tous les locuteurs de cette langue, les gestes peuvent dessiner un code compris seulement par les intimes de ceux qui les pratiquent, ou par des initiés.

Activités

Trois arguments pour la thèse « Le geste est plus éloquent que la parole » :

→ Le geste vient du corps, il traduit plus facilement les émotions singulières de celui qui communique, tandis que la parole est un code abstrait et commun à une multitude.

→ Le geste est visuel, il peut représenter immédiatement ce dont il parle, tandis que la parole recourt aux symboles sans jamais montrer directement à la vue de l'interlocuteur ce dont il est question.

→ Communiquer par gestes permet de rappeler la violence possible de tout propos, car le corps est impliqué, le corps communicant qui peut devenir corps agissant, corps touchant, corps blessant.

Les objections à cette thèse, défense de la thèse « La parole a plus de pouvoir que le geste » :

→ La parole, étant un code élaboré, peut se configurer de multiples manières, ce qui permet d'affiner le propos ou l'émotion qu'on cherche à transmettre. En comparaison, le geste est souvent fruste, et les atouts que lui offre son caractère d'immédiateté peuvent jouer en sa défaveur, car si son effet est direct, il est aussi plus court que celui de la parole qui s'étend sur le temps long des phrases prononcées – c'est ce que Rousseau appelle « l'impression successive du discours » (l. 1). Parce que le discours se construit selon une syntaxe, qui permet l'élaboration d'un récit de l'émotion ou de l'événement, il peut toucher plus profondément que le geste qui ne prend qu'un instant, qui peine à se développer dans une structure narrative à même d'emporter l'âme de celui qui regarde ou écoute.

→ La réflexion pourra être prolongée en comparant les effets propres de la vision (plus immédiate, qui appelle moins de développement) d'un côté, de l'entente de l'autre (plus médiante, propice au développement, avec plusieurs séquences). Entendre, c'est aussi comprendre, comme le rappelle l'emploi du terme en ce sens en français ou encore le verbe *entender* en espagnol.

Chapitre 1. L'art de la parole

Question 3 : Quels outils pour gagner en éloquence ?

Texte 1, manuel p 44

Cicéron

Cicéron (106-43 av JC) est un homme politique et un orateur romain. Son ambition principale jusqu'à la fin de sa vie fut de jouer un rôle politique de premier plan et son activité intellectuelle resta un moyen au service de cette fin. Écrivain de premier ordre, il porta l'art oratoire à son apogée dans ses discours politiques, ses plaidoyers, ses dialogues philosophiques.

1. L'orateur doit maîtriser un savoir quasi encyclopédique : « une foule de connaissances », « la culture d'un homme bien né » et en particulier « l'histoire des temps passés », « lois et droit civil » afin de soutenir son argumentation d'exemples précis et variés. En outre, une connaissance fine de la nature humaine est requise « toutes les passions que la nature a mises dans le cœur de l'homme » afin d'être capable d'émouvoir efficacement son auditoire. Enfin, ces savoirs sont indissociables d'un savoir-faire qui repose sur les qualités propres de l'orateur, son *ethos* : « grâce, gaieté, élégance, courtoise ». Toutes ces qualités innées et/ou acquises feront gagner en éloquence.

2. L'orateur, pour construire un discours éloquent doit d'abord « trouver les matériaux de son discours » : c'est l'*inventio*. Puis organiser ses idées « ranger [...] disposer en fonction de leur degré d'importance » : c'est la *dispositio*. Il s'agit ensuite de travailler son style « les embellir des ornements du style » c'est l'*elocutio*, puis de les « fixer dans sa mémoire » : c'est la *memoria*, et enfin « les dire avec grâce et noblesse » : c'est l'*actio*.

3. Dans le troisième paragraphe, Cicéron décompose les différentes parties qui structurent un discours et en donne la teneur : la *captatio benevolentia*, c'est la nécessité de « se concilier les auditeurs » dans une introduction : l'exorde. Puis il convient d'exposer le fait dans la narration. Dans l'argumentation, il s'agit d'« établir le point de la question à débattre, de confirmer sa thèse, et de réfuter les objections des adversaires ». Enfin, « amplifier, rehausser ce qui nous est favorable, atténuer et détruire ce qui nous est contraire » : c'est la conclusion ou péroraison.

4. Afin de plaire à son auditoire et l'émouvoir, le narrateur doit embellir son discours : ainsi la rigueur est sa qualité première : « la pureté et la correction de la langue, la netteté et la clarté », par ailleurs il se doit d'être cohérent et de s'exprimer

harmonieusement afin que le style s'accorde au sujet : « la bienséance et la convenance du style avec le sujet. »

Texte 2, manuel p. 46

Homère

Homère est le poète à qui l'on attribue l'Iliade et l'Odyssée qui datent probablement du VIII^e siècle av JC.

1.

| | Ménélas | Ulysse |
|---------------------------------------|---|---|
| Âge, carrure | – Le plus jeune. – Carrure et taille remarquables : « Larges épaules ». | – Taille et carrure remarquables : « prend l'avantage » sur Ménélas. |
| Attitudes et gestes : <i>Actio</i> | – « Preux », « L'intrépide ». – Aucune précision sur sa gestuelle. | – Statique « sans bouger, les yeux tournés vers la terre » – « Grande voix qui jaillissait du fond de son torse » : voix sincère et touchante. |
| Style : <i>Elocutio</i> | – Style concis, direct : « Prononce d'une traite peu de paroles », « discourait sans ambages » ➔ Style SIMPLE | – Style foisonnant et spectaculaire : « <i>flopée de mots semblable aux flocons de neige hivernale</i> » : ➔ Style ÉLEVÉ |

2. Anténor marque une nette préférence pour « le fils divin de Laërte », Ulysse, en témoignent les deux dernières phrases de l'extrait : « nul mortel alors n'aurait pu lutter contre Ulysse », soulignant les qualités extraordinaires de ce dernier. Cet engouement est partagé par tous « nous n'admirions plus seulement la carrure de l'homme. »

3. La comparaison à la « flopée de mots semblable aux flocons de neige hivernale » peut laisser entendre la richesse du style, son caractère foisonnant mais aussi la beauté des mots employés, sans lourdeur aucune. Cette légèreté qu'évoquent les « flocons » peut aussi s'entendre comme le signe de l'aisance de l'orateur qui n'embarrasse son discours d'aucune épaisseur pour essentiellement émouvoir son auditoire.

Texte 3, manuel p. 47

Cicéron

Cicéron (106-43 av JC) est un homme politique et un orateur romain. Écrivain de premier ordre, il porta l'art oratoire à son apogée dans ses discours politiques, ses plaidoyers, ses dialogues philosophiques. En 70 av JC, Cicéron défend les intérêts des Siciliens contre Verrès, homme politique romain qui écrasa les villes de contributions illégales et dépouilla de leurs objets d'art les monuments publics et les temples. Cicéron rassembla des témoignages si écrasants que Verrès renonça à plaider sa cause et partit en exil.

1. Dans ce discours judiciaire, le récit de Pamphile permet d'exposer les faits au sein de la narration, deuxième moment du discours. Pour plus d'authenticité le récit est d'ailleurs évoqué à la première personne comme un véritable témoignage rendant la preuve plus accablante.

2. Cicéron parvient à faire sourire son auditoire grâce aux ruptures de rythme et de tonalité : les frères de Cibre, après au gain, sont immédiatement démasqués : « *Bref, ils me demandent mille sesterces.* » La présentation de Verrès, crédule (« *il réplique qu'il partage leur avis* »), qui est bien plus motivé par l'instinct de possession que par son sens esthétique puisqu'il ne demande même pas à voir les coupes.

3. Les pillages de Verrès ne sont donc motivés par aucun amour de l'art qu'il semble parfaitement méconnaître. Ses avis sur les œuvres ne sont fondés que sur des oui-dire. Enfin, la valeur d'une œuvre n'est fonction que de son prix qui viendrait grandir son possesseur : « *Des pièces indignes de figurer dans l'argenterie de Verrès.* » Ces éléments ne pouvaient que servir une accusation qui tendait à prouver que l'appât du gain était bien ce qui a poussé Verrès à tant de malversations.

Texte 4, manuel p. 48

Savoir user de la voix et de son corps participe de l'ethos de l'orateur : l'assurance, la personnalité qu'il se construit.

1. La voix doit avoir trois qualités principales : « l'étendue », c'est la capacité naturelle à ce que la voix porte, « la fermeté », c'est l'assurance que l'on peut faire sentir dans sa voix, « la flexibilité » représente les diverses intonations possibles de la voix. Il est essentiel de la travailler car c'est elle qui porte le discours et le fait entendre.

2. Le visage, la gestuelle et le corps doivent accompagner le discours avec force et mesure. Le corps, sa gestuelle et les expressions du visage doivent s'accorder à ce qui est dit en toute cohérence.

Document :

3. Jean Jaurès, surnommé « Saint Jean Bouche d'or » car admiré pour ses talents oratoires, a développé son éloquence dans divers lieux : manifestation publique, tribune de congrès, parlement. Cette diversité des prises de parole devant un public varié à une époque où prendre la parole n'était pas soutenue par la technique, et néanmoins nécessaire à la vie politique, a permis à Jaurès de se forger cette carrure d'orateur hors du commun.

4. Le corps et la gestuelle semblent accompagner la voix, lui confèrent sa puissance et habitent l'espace. Chez Jean Jaurès, le discours est véritablement incarné pour être aussi bien entendu que vu.

Pistes supplémentaires

→ Voir livre de l'élève p.50 : Badinter rend hommage à Jaurès dans son discours l.37

→ Suggestions pédagogiques : comparer différentes représentations de l'orateur pour en souligner la dimension théâtrale (corps de l'orateur, posture, lieu sacralisé de la parole distinct de celui des auditeurs du discours) : Lecomte du Nouÿ, Démosthène pratiquant l'art oratoire, 1870 ; Cesare Maccari, Cicéron démasque Catilina, 1880 (voir p. 37 du livre de l'élève); Robespierre démasque les Jacobins, 1794, Martin Luther King lors du discours « *I have a dream* » en haut des marches du monument en mémoire de Lincoln, 28 août 1963, Washington (voir p. 41 du livre de l'élève.)

Et aujourd'hui ? manuel p. 49

1. Dans le texte de Stéphane de Freitas, comme dans la *Rhétorique à Hérennius*, les qualités innées de la voix doivent être travaillées pour gagner en authenticité. La flexibilité dans l'intonation est un élément à ne pas négliger. L'importance du corps et de la gestuelle est déjà évoquée dans la *Rhétorique à Hérennius* et reprise par Stéphane de Freitas.

2. Le travail sur la représentation du corps, l'image renvoyée est un point d'attention particulier pour Stéphane de Freitas car la technologie lui permet de travailler cela plus aisément.

3. Le geste de la main d'Abd al Malik semble vouloir partager avec son public une expérience personnelle avec vigueur. Regard, tête et main partent du visage de l'artiste et sont tous tendus vers le destinataire du propos.

Pistes supplémentaires

→ Suggestions pédagogiques :

– visionner le concours de plaidoiries des avocats/élèves avocats/lycéens du mémorial de Caen :

<https://www.memorial-caen.fr/les-evenements/concours-de-plaidoiries-des-avocats>

Texte écho, manuel p. 50

Badinter

Robert Badinter, avocat, professeur de droit et homme politique témoigne dans ce discours des pouvoirs de la parole : il est cet Hercule gaulois « emblème du pouvoir de la parole triomphant sur la force, de l'éloquence contre les armes » livre de l'élève p.19.

1. Le cadre dans lequel est prononcé ce discours invite à le considérer comme un discours délibératif : c'est « un discours sur les affaires communes » (cf. livre de l'élève page 27) dont la finalité est « l'utile ou le nuisible ». Mais la personnalité de Badinter, avocat, se lit dans la forme du discours qui se veut aussi judiciaire : il met en accusation la pratique de la peine de mort.

2. Le discours est sensiblement raccourci mais on peut y distinguer les différentes parties attendues :
– **L'exorde : lignes 1-9.** L'adresse aux destinataires « Monsieur le Président, mesdames et messieurs les députés » inscrivent le discours dans ses enjeux politiques : « demander à l'Assemblée nationale, l'abolition de la peine de mort en France ». Enfin, Badinter se présente humblement devant l'assemblée en remerciant ceux qui ont porté le projet avec lui.

– **La narration, lignes 10 à 39** se compose d'un rappel historique qui expose les faits depuis la Constituante de 1791, cherchant à rappeler que l'abolition a toujours été une grande cause de la gauche française, touchant *in fine*, également, des hommes et femmes d'autres partis, mais celle-ci n'a pas obtenu l'abolition parce que son temps était compté pour des raisons historiques.

– **L'argumentation : lignes 39 à 70.** La question de la peine de mort se pose en termes de « choix politique ou de choix moral ».

La peine de mort, un choix politique (lignes 39 à 60) : Toutes les recherches des criminologues ont mené à la constatation qu'il y a absence de lien entre la peine de mort et l'évolution de la criminalité.

La peine de mort, un choix moral (lignes 60 à 79) : Il s'agit d'une certaine conception de l'homme :

- Il n'est point d'homme dont la culpabilité est totale
- La justice demeure humaine donc faillible.

– **La conclusion** : lignes 70-86.

Elle rappelle les arguments, « le choix qui s'offre à vous et donc clair [...] abolition, [...] élimination » et la position partagée par les défenseurs de l'abolition : « Cette justice d'élimination nous la refusons [...] car elle est pour nous l'anti-justice. »

Le couronnement du discours se tourne vers le futur et en appel à la sensibilité en rappelant le rôle du « ministère » qui est de servir son pays.

3. *L'élocutio*, le style de l'orateur, use de nombreux procédés de persuasion pour agir sur la sensibilité et les sentiments de son auditoire et ainsi les rallier à sa cause.

– Reprises anaphoriques nombreuses, soit d'une phrase : « La question ne se pose pas en termes de dissuasion, ni même de technique répressive, mais en termes de choix politique ou de choix moral. », soit d'un mot ou groupe de mot : « Demain, tous », « la France est grande ».

– Phrases exclamatives et ironie : « Attendre, comme si la peine de mort ou la guillotine était un fruit qu'on devait laisser mûrir avant de le cueillir ! »

– Emphase : « Cette justice d'élimination, cette justice d'angoisse et de mort, décidée avec sa marge de hasard, nous la refusons. »

– Phrase nominale : « Attendre, après deux cents ans ! »

– Questions rhétoriques : « Alors pourquoi le silence a-t-il persisté et pourquoi n'avons-nous pas aboli ? » « Pourquoi ? », « Attendre ? ».

– Métaphore à connotation péjorative : « La loterie judiciaire »

4. Les élèves pourraient souligner la clarté de la démonstration qui en appelle à la responsabilité humaine d'abord, politique ensuite. Souligner également que Badinter joue de toutes les ressources du langage pour rythmer son discours, rendre insoutenable la pratique de la peine de mort et valoriser la lucidité de ceux qui la condamnent.

Pistes supplémentaires

→ Suggestions pédagogiques :

– visionner le discours de Badinter à l'assemblée nationale pour travailler, par exemple, sur les effets vocaux.

<http://www.ina.fr/video/I00004546>

– visionner le concours de plaidoiries des avocats du mémorial de Caen en lien avec les droits de l'homme :

<https://www.memorial-caen.fr/les-evenements/concours-de-plaidoiries-des-avocats>

Texte 4, manuel p. 52

Racine

Lorsque cette comédie de Racine est écrite, Louis XIV essaie de réformer la justice afin qu'elle soit plus prompte. Racine s'inspire en partie des Guêpes d'Aristophane pour faire la satire de la manie procédurière. Enfin, comme tout auteur classique, et en particulier à Port Royal, Racine a étudié la rhétorique, à l'œuvre dans ses tragédies, et qui devient ici sujet de comédie.

1. Sans modestie, aucune « ce que je sais le mieux c'est mon commencement », Petit-Jean entame son discours qui se fonde sur des effets de grossissement et de décalages qui crée le comique de l'extrait. Ainsi les répétitions anaphoriques « quand je vois » renvoient le discours à un certain prosaïsme qui ne peut s'élever à l'abstraction et s'en tient au tangible : « lune », « soleil », « astres », « fortunes ». Les déformations de mots, mis en valeur à la rime, soutiennent également le comique. Ainsi le décalage entre l'annonce initiale d'une certaine maîtrise du discours et la réalité de la logorrhée qui en découle ne peut manquer de faire sourire.

2. Les autres personnages participent du comique en soulignant les insuffisances du discours. Les réactions de Dandin et Léandre fondées elles aussi sur des excès de langage sont en décalage avec la réalité du discours de Petit-Jean. Ainsi, les encouragements répétés par des injonctions, l'intérêt porté « je suis sang et eau » ou encore « c'est fort bien débuté » ne peuvent manquer de faire sourire étant donnée la vacuité du discours de Petit Jean.

ATELIER HUMANITES

1. TEXTE A :

Eschine a lutté toute sa vie contre Demosthène. Ainsi, lorsque Ctésiphon proposa à Démosthène une couronne d'or en remerciement des services rendus à l'État, Eschine accusa Ctésiphon d'avoir enfreint la loi dans le *Contre Ctésiphon*, il perdra ce procès.

TEXTE B :

Dominique de Villepin, nommé ministre des Affaires Étrangères par Jacques Chirac en 2002, prononce un discours devant le Conseil de sécurité des Nations Unies pour montrer l'opposition de la France à la logique de guerre imposée en Irak par l'administration américaine de G.W. Bush. Ni l'ONU, ni ce discours n'ont pu empêcher le déclenchement d'une seconde guerre d'Irak.

TEXTE C :

Harangue politique prononcées par Cicéron contre Catilina qui tenta d'assassiner deux consuls.

TEXTE D :

Simone Veil, alors ministre de la Santé, prononce devant l'Assemblée nationale ce discours délibératif présentant le projet de loi qui réglemente l'Interruption Volontaire de Grossesse.

2. L'extrait du *Contre Ctésiphon*, **texte A**, est une péroraison remarquable par l'adresse aux Athéniens destinataires de ce discours judiciaire : « je **vous** prends à témoin », l'humilité dont fait preuve l'orateur confère d'autant plus de force, par sa sincérité, à l'exhortation finale à agir « prononcez aujourd'hui selon la justice ». **L'extrait B** est également la péroraison du discours délibératif de D. de Villepin à l'ONU en 2002. Il clôt son discours avec emphase : en opposant la France, « un vieux pays », à la jeune Amérique et conclut le discours en présentant la France aux côtés de l'Amérique, souhaitant que les deux nations puissent continuer à « construire ensemble un monde meilleur » dans l'avenir.

L'extrait C est un exorde qui par la succession de questions rhétoriques tente de démasquer Catilina, de mettre au jour son stratagème politique dans un discours judiciaire.

Enfin, **l'extrait D**, est l'exorde du discours délibératif de Simone Veil à l'Assemblée nationale, s'adressant aux députés « Monsieur le Président, mesdames, messieurs », annonçant son sujet « proposer une profonde modification de la législation sur l'avortement ». La *captatio benevolentia* est également perceptible à l'humilité que la ministre reconnaît son « profond sentiment d'humilité devant la difficulté du problème »

3. Dans les deux péroraisons, l'amplification est à l'œuvre afin de mieux toucher une dernière fois les auditeurs et en appeler à leur action, à leur réflexion. Dans les deux exordes, les orateurs présentent clairement le sujet : la personnalité d'un homme dans un cas et dans l'autre un sujet de société : l'IVG. C'est S. Veil, en particulier qui suscite la bienveillance de son auditoire.

ACTIVITÉS

Dans l'exorde : on attend la liste du/des destinataire(s) du discours, son thème et que les élèves tentent de capter la bienveillance de l'auditoire.

Dans la péroraison : après avoir récapitulé les enjeux du discours, on attendra une véritable attention à la dernière phrase du texte qui doit toucher l'auditoire : le galvaniser, emporter son adhésion.

RESSOURCES

Bibliographie

- C. Salles, *L'Antiquité romaine*, 2000 « La formation scolaire et universitaire »
- Ch. Boutin, *Les grands discours du XX^e siècle*, Champs classiques, Flammarion, 2009.
- H. Broquet, C. Lanneau et S. Petermann, *Les 100 discours qui ont marqué le XX^e siècle*, André Versaille éditeur, 2008.

Sitographie

<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/jaures-orateur>

Filmographie

Sur Badinter, voir le téléfilm *L'Abolition*, de Jean Daniel Verhaeghe, 2009.

Chapitre 1. L'art de la parole

Question 4 : Faut-il se méfier de la rhétorique ?

Texte 1, manuel p. 54

Platon

Gorgias est le personnage principal du célèbre dialogue éponyme de Platon. Il était un des plus célèbres sophistes de l'Antiquité et se fit connaître à Athènes par son art oratoire et sa maîtrise de la rhétorique. Dans ce dialogue, Socrate donne sans détour son avis sur l'activité de Gorgias.

1. Pour Socrate, la rhétorique n'est pas une belle activité, parce que ce n'est pas un art. La rhétorique relève davantage de la flatterie (l. 7). Elle consiste en une « contrefaçon d'une partie de la politique » (l. 20).

2. Communément, on traduit le mot grec *technè*, fréquemment employé dans les dialogues de Platon, par *art*. En grec ancien, le mot désigne la technique ou l'art, perçus l'un l'autre comme plus proches que ce que la distinction des deux mots en français nous fait percevoir. Pour Platon, la *technè* est un métier noble, celui de l'artisan qui connaît son domaine, comme par exemple le médecin, le cordonnier ou le charpentier.

3. La rhétorique, la cuisine, l'esthétique et la sophistique sont désignées dans le texte comme les quatre parties de la flatterie. Ce qui distingue la flatterie de l'art (*technè*), c'est que tout en prenant l'allure de l'art, elle n'est « qu'un savoir-faire, une routine » (l. 11-12). Ce que Socrate veut dire par là, c'est que la flatterie, contrairement à l'art, ne requiert aucun effort actif vers le savoir ; elle requiert seulement « une âme perspicace, brave et naturellement habile dans les relations humaines » (l. 5-6), une âme naturellement douée mais qui ne fait rien pour s'éduquer, pour s'améliorer.

4. La rhétorique est susceptible d'exercer un pouvoir nocif quand elle se fait passer pour la politique, qui est un art. L'habileté du rhéteur lui permet facilement de happer son public et de contrefaire le métier noble de l'homme politique.

5. Dans la représentation d'Hermès qui se trouve p. 23, on voit la rhétorique figurée par un jeune homme beau, vigoureux, au visage franc (Hermès) ; les ailes qu'il porte aux pieds, symboles de sa fonction de messenger, laissent également

entendre qu'il est divinement inspiré. En revanche, ici (p. 54), l'éloquence est figurée par un visage aux allures de masque – ce qui en fait un symbole d'hypocrisie – de la bouche duquel sort un long collier de perles, qui représente la fonction d'apparat du dieu de l'éloquence, en l'occurrence Ogmios dans la mythologie celtique. Les yeux du dieu sont inexpressifs : l'éloquence apparaît comme un savoir-mentir.

Texte 2, manuel p. 56

Thucydide

Après avoir été stratège durant la guerre du Péloponnèse, Thucydide (v. 460-395 av. J.-C.) s'est consacré à l'histoire de cette guerre. C'est un historien reconnu pour la précision de ses informations et la profondeur de ses analyses. Il évoque ici la jalousie de Sparte vis-à-vis d'Athènes, qui aboutira à la guerre du Péloponnèse ou s'affronteront les deux cités.

1. D'après les Athéniens, leur empire suscite un sentiment de haine chez les « Grecs jaloux » (l. 2). Sparte est en effet jalouse de l'hégémonie qu'a conquise Athènes en aidant les cités à se défendre contre les Perses (guerres médiques).

2. Les Athéniens considèrent que ce sentiment est déplacé, parce que s'ils dominent Sparte, c'est en raison de leur courage à la guerre et de leur esprit de décision : Athènes a secouru les cités grecques lors des guerres médiques.

3. Les Athéniens retournent l'accusation à leur avantage en justifiant leur impérialisme sur Sparte par les vertus qu'ils ont mises en œuvre pour la sauver de l'attaque perse.

4. On peut parler de manipulation dans la mesure où toute l'organisation du discours vise à mettre en avant d'abord les qualités des Athéniens, sans prise en compte de la revendication des Lacédémoniens. La première phrase place en sujet « Notre courage à la guerre et notre esprit de décision » (l. 1), faisant de ces vertus, à la fois syntaxiquement et sémantiquement, le moteur justificatif de tout ce qui va suivre. Le discours continue avec une accusation des Lacédémoniens

qui se seraient montrés lâches par le passé (« vous, vous n'avez pas voulu poursuivre à nos côtés la guerre contre les Barbares » l. 4-5). Finalement, par l'emploi du champ lexical de la contrainte, les Athéniens parviennent à faire croire qu'ils sont les seuls à pouvoir se considérer comme victimes, retournant ainsi la structure d'accusation dans laquelle les Lacédémoniens se présentaient comme victimes : « nous nous sommes retrouvés contraints » (l. 7), « Nous y avons été poussés » (l. 8). La dernière énumération des motifs de leur action sur les cités grecques met en avant leur caractère de victime, pour placer seulement à la toute fin l'intérêt personnel qu'ils avaient à cette action : « par la crainte, puis par le souci de notre honneur et enfin par l'intérêt » (l. 8-9).

Texte 3, manuel p. 57

Pétrone

Pétrone (v. 27-66) est l'auteur du premier roman connu, le Satiricon. On sait peu de choses de sa vie. Le Satiricon raconte, dans un mélange de vers et de prose, le vagabondage de trois jeunes hommes (Encolpe est l'un d'eux) dans une Rome décadente.

1. Selon Encolpe, l'enseignement de l'éloquence ne consiste plus que dans la transmission de « sujets ronflants » et de « formules creuses » (l. 5). Les déclamateurs sont en proie aux furies qui les font délirer.
2. Cet enseignement est mauvais : il ne permet pas aux élèves d'acquérir une capacité à parler de « la vie de tous les jours » (l. 8), en ne leur montrant que des discours emphatiques qui sonnent creux et « font oublier le corps même du discours » (l. 17). Les élèves sont noyés dans cette emphase qui leur fait perdre le sens des mots. « L'école crétinise nos enfants » (l. 7).
3. L'auteur ne condamne pas l'éloquence en général. Il dénonce seulement le fait qu'elle ne soit plus enseignée correctement. Ce qu'il appelle « la chaste éloquence » (l. 20), une éloquence sobre, n'affadissant pas le corps du propos sous un cortège de paroles ronflantes et inutiles, est belle, et devrait être retrouvée. Pétrone rend ici hommage à Sophocle et Euripide, qui ont trouvé « le langage qu'il fallait au théâtre » (l. 19-20).

Textes 4 et 5, manuel p. 58

Aristote

Disciple de Platon, Aristote (384-322 av. J.-C.) fut philosophe mais aussi physicien, biologiste, et théoricien de la poésie, c'est-à-dire de la création littéraire.

1. Selon Aristote, la rhétorique sert à se défendre, d'une manière plus proprement humaine que la force physique.
2. A ceux qui accusent la rhétorique d'être dangereuse, Aristote répond qu'elle ne l'est pas plus que tous les biens que sont la force, la santé, la richesse et le pouvoir ; que le tout est de savoir en faire un « juste usage » (l. 8).
3. A partir de la lecture des textes de Platon et d'Aristote, il n'est pas possible de tirer une leçon univoque sur les « métiers de la communication » tels qu'ils ont cours de nos jours. Platon rappelle à juste titre le danger de n'être formé qu'à la rhétorique, sans acquérir aucune autre expertise dans un domaine précis apte à être l'objet et le contenu de l'éloquence. Pour que l'éloquence soit utile et bonne, il faut qu'elle ne se cantonne pas à être pure « flatterie » (Platon p. 54, l. 7). Aristote partage cet avis, mais ajoute, à bon escient, que néanmoins, pour peu que la rhétorique soit bien enseignée (voir aussi le texte de Pétrone p. 57), elle est utile, en tant que noble moyen de défense : « Qui en fait juste usage peut rendre les plus grands services » (l. 8). A cet égard, on peut penser qu'un enseignement ajusté des « métiers de la communication », associé à une formation complète dans un domaine d'expertise précis, permet l'accomplissement de grands services.

Jean de Salisbury

Jean de Salisbury (vers 1115-1180) est un intellectuel devenu évêque de Chartres en 1176. Ses missions diplomatiques et ses charges religieuses le conduisirent à défendre l'éloquence.

4. Eloquence et sagesse sont complémentaires parce que sans la seconde la première est vaine, mais sans la première la seconde ne peut pas être transmise et devenir profitable à la société.
5. Pour parler de la relation entre sagesse et éloquence, Jean de Salisbury les personnifie. On peut déduire du texte l'image suivante : l'éloquence sans la sagesse n'est qu'un corps sans conscience, quand la sagesse sans l'éloquence n'est qu'une conscience sans corps.

6. Selon l'auteur, nous avons besoin d'éloquence pour rendre notre sagesse puissante, apte à être entendue et effective dans la société.

7. Jean de Salisbury oppose la « propre conscience » (l. 5) de l'individu à la « société » (l. 6), car la sagesse ne peut éclore ou être reçue que dans la première – la conscience est pour chacun le lieu de la pensée, qui peut constituer ou écouter la sagesse transmise par une autre conscience – tandis que la seconde est constituée d'un amas d'individus qui, en tant que collectif, ne peut accéder de l'intérieur à la sagesse. Il faut que chacun rentre en lui-même, en sa conscience propre, pour y trouver la sagesse, ou, le cas échéant, pour la recevoir d'un autre qui la lui aura transmise. Cette opposition permet à l'auteur de définir le lieu d'effectivité de l'éloquence quand elle sert de corps actif, vecteur de sagesse : la société. Le professeur pourra cependant remettre en question cette opposition, en soulignant que la conscience d'un individu n'existe pas sans la société par rapport à laquelle elle se constitue. Il pourra aller jusqu'à poser la question : peut-on être sage sans parole ?

Texte écho, manuel p. 59

Victor Hugo

Victor Hugo a écrit ce discours pour le prononcer à l'Assemblée nationale, devant les députés, mais il ne sera jamais prononcé.

1. Le style ici choisi par Victor Hugo pour décrire la misère est un style grand, avec des effets spectaculaires (voir manuel p 46). Hugo cherche à émouvoir les députés, à les persuader, en dénonçant les conditions de vie misérables de ces familles qui vivent dans les caves. Il recourt à un registre pathétique qui cherche à provoquer dans son auditoire l'indignation qui est le moteur de son discours. Il commence par une description qui se veut factuelle : « La première cave... située Cour à l'eau » (l. 1); « Je vous dis l'endroit » (l.2). Mais la description devient vite un constat alarmant, avec le recours à un lexique dévalorisant et l'accumulation d'expressions d'intensité : « une odeur tellement infecte », « un air tellement vicié » (l. 4), « une cave si basse » (l. 10). Seuls trois visiteurs sur sept supportent de descendre dans cette cave ou vivent pourtant des familles, le quatrième, « comme asphyxié... fut obligé de remonter précipitamment » (l. 8-9). Il y a ensuite une dramatisation de la description,

avec la découverte, « dans l'obscurité » (l. 17), de cette enfant de six ans « qui gisait là (...), toute tremblante de fièvre, presque nue » (l. 19-20-21), sur une paille pourrie. Hugo laisse ensuite parler la vieille femme qui raconte quelle est leur terrible vie, donnant lieu à une singularisation du propos, qui s'achève, comme un funeste présage, sur « un grand tas de cendre qui exhalait une odeur repoussante » (l. 36-37). La formule finale choisie par Hugo résonne d'une gravité douloureuse par sa brièveté sans appel : « Telle était cette cave. » (l. 39).

2. Ce style fait naître chez les lecteurs que nous sommes le dégoût de pareilles conditions de vie et l'indignation. Il fait appel aux émotions, à la pitié et la compassion, en recourant à une description précise qui ne peut que bouleverser les lecteurs ou l'auditoire.

3. La rhétorique est ici utile et nécessaire en ce qu'elle sert une cause juste : dénoncer l'extrême misère dans laquelle vivent les ouvriers du textile. C'est ce qu'Aristote aurait appelé un « juste usage » de la rhétorique, capable de « rendre les plus grands services » (l. 8). Pour reprendre les propos de Jean de Salisbury, on voit ici comment l'éloquence hugolienne, « illuminée par la raison » (l. 1), est apte à être « profitable à la société » (l. 6), à laquelle la conscience d'un problème grave est transmise par ce discours

Texte écho, manuel p. 60

Chaïm Perelman

Philosophe belge, Chaïm Perelman (1912-1984) est considéré comme le fondateur de la Nouvelle rhétorique.

1. Certains scientifiques pensent à tort que leur auditoire sera d'emblée réceptif à leurs démonstrations, sans besoin de prêter attention aux dispositions de ceux qui les écoutent.

2. Pour qu'une argumentation soit écoutée, selon Chaïm Perelman, il faut prendre en considération les moyens d'entrer en contact avec le public, quand celui-ci n'est pas un public d'initiés. Sinon, il risque de ne pas porter à l'argumentation l'attention nécessaire.

3. Ce texte, comme ceux d'Aristote et de Salisbury (p. 58), rappelle quel puissant outil peut être l'éloquence. De même qu'Aristote et Salisbury recommandaient de l'utiliser pour des causes

justes, de même Chaïm Perelman la conseille aux scientifiques qui veulent énoncer ou enseigner « un certain nombre de vérités » (l. 3).

À VOUS DE JOUER !

« La rhétorique est-elle flatterie ? Comment comprendre le souci du public dans ce texte ? »

La première question fait référence à la définition que Platon donne de la rhétorique dans le texte p. 54 : elle serait flatterie. De la rhétorique entendue comme flatterie, Platon nous dit qu'elle est le propre d'une « âme perspicace, brave et naturellement habile dans les relations humaines » (l. 5-6). On peut en déduire que la flatterie, selon Platon, consiste à percevoir chez l'interlocuteur ce qui lui plaira et à entreprendre de lui parler exactement selon ses attentes. C'est pour cela que, selon Platon, la rhétorique est une contrefaçon de la politique : tandis que la politique consiste à présenter un projet bon pour la cité aux interlocuteurs et citoyens, la rhétorique ne consiste à dire que ce qui fera plaisir aux interlocuteurs et citoyens, indépendamment de l'idée d'un bien objectif. Cependant, nous voyons, avec ce texte de Chaïm Perelman mais aussi avec ceux d'Aristote et de Salisbury de la page précédente, que la rhétorique peut être employée comme outil au service d'un bien objectif. Quand un tel usage est fait de la rhétorique, elle est utile voire nécessaire, parce qu'elle se plie au service d'une cause jugée bonne. Chaïm Perelman ne détaille pas ici la méthode que doit employer la rhétorique, il parle d'emporter l'attention du public sans détailler par quelles stratégies oratoires cela peut être accompli. On ne peut pas exclure que la rhétorique recoure, entre autres, à la flatterie, pour donner envie au public d'écouter – par exemple, en introduisant une communication scientifique adressée à un public non initié par « Vous serez tous capables de comprendre ce que nous allons vous expliquer, pour peu que vous nous accordiez toute votre attention. Vous verrez, le jeu en vaut la chandelle ! » Cela n'implique pas que dans ce cas, la rhétorique ne serait que flatterie et rien d'autre ; en tout cas, quand bien même la flatterie resterait une partie de la rhétorique, elle ne serait que la partie d'un outil, la rhétorique, elle-même au service d'un bien : transmettre des vérités. C'est en fonction de ce bien qu'on doit comprendre le souci du public que le texte de Chaïm Perelman amène. Cet exercice sera l'occasion pour le professeur d'amener l'élève à

comprendre que, pour donner un contenu, une définition à un terme (ici, la rhétorique) à partir de textes d'auteurs différents, il faut veiller à restituer le sens que le terme revêt dans chacun des textes, en fonction des présupposés différents propres à chaque penseur. En l'occurrence, c'est parce que Platon, quand il parle de rhétorique, ne pense qu'à l'art de persuader qui se prend lui-même pour fin, sans envisager que cet art puisse se mettre au service d'une cause juste, qu'il définit la rhétorique comme flatterie exclusivement. Le contexte différent dont part Chaïm Perelman, dans lequel la rhétorique peut aider à transmettre la vérité, l'amène à donner au terme une définition implicite différente.

Et aujourd'hui ?

Article de **Sophie Mazet**, manuel p. 61

1. L'autodéfense intellectuelle consiste dans la capacité à ne pas se laisser manipuler par des discours fallacieux et potentiellement dangereux.
2. Cette éducation paraît spécialement importante aujourd'hui, nous dit Sophie Mazet, car les théories du complot et publicités mensongères florissent (elle évoque les théories du complot sur le 11 septembre qui aurait été organisé par le gouvernement américain).
3. La rhétorique a un rôle majeur à jouer parce qu'elle fournit les outils pour analyser la part de manipulation qui réside dans certains discours d'une part, pour y répondre habilement d'autre part, en sachant y dénoncer la tendance manipulatrice.
4. La rhétorique apparaît donc à la fois comme dangereuse – quand elle est utilisée à mauvais escient, avec l'intention de tromper – et salvatrice – quand elle sert à déjouer les discours trompeurs. Sophie Mazet recourt à la métaphore des armes (« les armes rhétoriques » l. 7, l. 10) : pour vaincre un adversaire, il faut combattre à armes égales, à maîtrise égale de l'arme qu'est la rhétorique.
5. « Entre la naïveté et le scepticisme total, il y a l'esprit critique. » (l. 40-41) : le défaut de la personne crédule, qui croit tout ce qu'elle entend, est la naïveté, et le défaut de la personne incrédule, qui ne croit rien de ce qu'elle entend, est le scepticisme total. De ces deux attitudes, aucune ne permet de croire en ce qui est vrai (le naïf croit en tout, y compris le faux, et le sceptique

ne croit en rien, pas même en ce qui est vrai). C'est pourquoi Sophie Mazet met en avant « l'esprit critique », qui est la faculté de prendre du recul sur ce qui est dit, pour l'analyser et déterminer si ce sont des paroles justes ou fausses. Le professeur pourra éventuellement prendre le temps de poser cette question aux élèves : comment être critique sans être sceptique ? Une question propice à distinguer deux termes qui se rapportent chacun à

des courants philosophiques différents (le scepticisme de la Grèce antique, l'esprit critique des Lumières – des élèves très avancés pourront regarder la critique des Lumières par Auguste Comte, selon laquelle elles seraient si négatives qu'elles s'approcheraient du scepticisme, et la réponse que lui donne Ernst Cassirer dans *La Philosophie des Lumières*).

Chapitre 2. L'autorité de la parole

Question 5 : D'où vient l'autorité des paroles ?

Texte 1, manuel p. 68

Homère

On ignore s'il a vraiment existé un poète de ce nom pourtant devenu si célèbre. Les deux grands poèmes qu'on lui attribue, l'Iliade et l'Odyssée, datent probablement du VIII^e siècle av. J.-C., mais avec un intervalle d'une cinquantaine d'années. Les Anciens n'ont jamais douté de son existence et en ont fait un poète mythique, aveugle. Homère est souvent considéré comme l'ancêtre et initiateur de toutes les littératures classiques d'Occident.

1. La description de l'origine et de l'histoire du sceptre qu'Agamemnon saisit, qui précède le discours d'Agamemnon, sert à évoquer le pouvoir royal, et d'origine divine (Héphaïstos, Zeus, Hermès), que ce sceptre symbolise. La litanie des dieux et des héros que cette histoire constitue donne au texte une dimension épique et presque sacrée.

2. La difficile décision que prend le général Agamemnon est celle d'arrêter le combat, d'abandonner le projet de détruire Ilios (Troie).

3. Le sceptre, qui symbolise le pouvoir royal d'origine divine, joue un grand rôle dans la prise de parole d'Agamemnon : il lui confère la majesté dont il a besoin pour se faire entendre, en plaçant ses mots comme sous la bénédiction d'une histoire sacrée.

A VOUS DE JOUER !

Les dieux :

✓ **Héphaïstos** est le dieu du fer, de la forge, de la métallurgie et des volcans. Habituellement représenté sous les traits d'un forgeron boiteux, il est d'abord inventeur divin et créateur d'objets magiques.

✓ **Zeus** est le dieu suprême de la mythologie grecque. Il est dieu du ciel et de la foudre, qui est son attribut.

✓ **Cronos** est le père de Zeus. C'est un Titan – les Titans formaient la progéniture la plus intelligente de Gaïa et de son fils Ouranos, premier couple divin de la mythologie grecque. L'attribut principal de Cronos est la faucille, avec laquelle il vainquit son père Ouranos.

✓ **Hermès** est le messager des dieux, donneur de la chance, inventeur des poids et des mesures, gardien des routes et carrefours, dieu des voyageurs, des commerçants, des voleurs, des orateurs et des prostituées. Il conduit les âmes aux Enfers.

Les héros (Atrides) :

✓ **Pélops** est l'ancêtre des Atrides. Il est principalement connu pour l'épreuve de course de chars (« fouetteur de chevaux » l. 4) qu'il remporta contre le roi de Pise Oenomaos afin d'obtenir la main de sa fille Hippodamie. Il donna son nom au Péloponnèse.

✓ **Atrée**, fils de Pélops et Hippodamie, est le père d'Agamemnon, et le fondateur de la lignée des Atrides. Après avoir assassiné son demi-frère Chrysippe avec son frère jumeau Thyeste, Atrée et Thyeste furent chassés par Pélops et se réfugièrent à Mycènes où ils se battirent pour le trône.

✓ **Thyeste** est le frère jumeau d'Atrée. Il usurpa le trône de son frère mais après l'intervention de Zeus, lui rendit et s'enfuit en Epire.

Texte 2, manuel p. 69

Eschyle

Eschyle (v. 525-456 av. J.-C.) est le plus ancien des auteurs tragiques grecs. Les intrigues de ses pièces sont assez simples et le chœur y a un rôle important. Sa production, dont il ne nous reste que sept œuvres, est immense, et sa gloire durable. Les Euménides font partie de la trilogie de l'Orestie, pour laquelle il obtint un triomphe deux ans avant sa mort.

1.. La proclamation d'Athéna annonce que le tribunal d'Athènes siégera sur le mont d'Arès (une colline d'Athènes), et que sa mission sera de retenir « les citoyens loin du crime » (l. 5) en les tenant dans le respect et dans la crainte, afin d'éradiquer l'anarchie et le despotisme.

2.. Ce discours a une allure très officielle et solennelle. Cette impression est due d'abord à l'injonction initiale (« Ecoutez » l. 1) avec interpellation des « citoyens d'Athènes » (l. 1) et rappel de leur histoire (« appelés les premiers à connaître du sang versé » l. 2). Les périphrases ajoutent à la solennité du ton - « le peuple d'Egée » pour désigner les Athéniens (l. 2), « le sol de Pélops » pour désigner le Péloponnèse (l. 12), « la cité endormie » pour désigner Athènes (l. 13-14) – ainsi que la personnification du respect et de la crainte censés être moteurs de l'ordre - « le Respect et la Crainte, sa sœur » (l. 4). Le vocabulaire administratif prend une valeur sacrée pour confirmer le caractère officiel de la proclamation : « Conseil de juges » (l. 3) qui plus tard recevra pour adjectif celui de « vénérable » (l. 12), « pouvoir auguste » (l. 10), « rempart tutélaire » (l. 11), « suffrage » (l. 15) associé à « serment » (l. 16).

3. La parole d'Athéna a ici d'abord la fonction de réaliser un acte : instituer le Conseil des juges. Il s'agit donc, selon le philosophe John Austin, d'un énoncé performatif. Cela dit, si la parole d'Athéna accomplit bien ce qu'elle dit, elle prend aussi le temps de décrire en quoi consiste cet accomplissement. On peut donc argumenter que la parole d'Athéna a une double fonction, à la fois performative et constative.

Texte 3, manuel P. 70

Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes (v. 1135-1183) fut un romancier médiéval, qui joua un rôle essentiel dans la diffusion de l'esprit courtois. La ville de Troyes est le symbole de la renaissance culturelle que connaît la France au XII^e siècle. Perceval ou le Roman du Graal est le dernier roman de Chrétien de Troyes, resté inachevé.

1. Les moments forts de la cérémonie sont les suivants : le garçon se vêt et reçoit l'épée droite de son maître, qui ensuite lui ceint l'épée et l'embrasse, avant de prononcer le discours solennel d'adoubement.
2. Dans ce texte, c'est le maître de Perceval qui a la parole.
3. Ici, la parole a une fonction performative : en disant à Perceval qu'il lui « confère l'ordre le plus haut que Dieu ait créé au monde » (l. 6-7), le maître lui confère de fait cet ordre, le fait chevalier. Mais dans un second temps, la parole du maître a aussi pour fonction de décrire les missions du chevalier, à partir de « Beau-frère, souvenez-vous » (l. 8) jusqu'à la fin.
4. Celui qui est devenu chevalier a de nombreux devoirs : ne pas tuer l'adversaire vaincu, ne pas trop parler, et secourir toute personne rencontrée dans la détresse.

A VOUS DE JOUER !

Il existe plusieurs rites d'institution dans la République française ; l'un des plus célèbres est celui de la remise de la légion d'honneur. La légion d'honneur est une décoration honorifique instituée par Napoléon, qui récompense ceux qui ont rendu des « services éminents » à la Nation. La décoration est remise par un délégué choisi par le récipiendaire (celui qui va recevoir la décoration) ; ce délégué doit être soit membre de la légion d'honneur, soit membre du gouvernement, soit représentant de l'État dans le département ou la collectivité d'affectation du récipiendaire. La cérémonie se déroule en trois temps : l'éloge du récipiendaire, prononcé par le délégué, au cours duquel est rappelé le parcours du récipiendaire, ses valeurs et ses engagements, les mérites éminents pour lesquels il est distingué. Ensuite se produit la remise de l'insigne, avec d'abord prononciation d'une formule (« nous vous faisons chevalier de la Légion d'honneur ») puis accolade. Enfin, le décoré répond, exprime ses remerciements auprès de tous ceux qui ont compté dans son parcours. On peut remarquer au moins trois points communs entre ce rite de remise de la légion d'honneur et l'adoubement du chevalier. D'abord, on observe dans les deux cas une symbolisation des vêtements ou accessoires (épée droite et épée pour le chevalier médiéval, insigne pour le chevalier de la légion d'honneur). Ensuite, le rite est chaque fois dirigé par quelqu'un qui est déjà membre de l'institution. Enfin, dans les deux cas encore, ce membre de l'institution qui dirige le rite prononce une parole performative, qui a la force d'une action. Tous ces

éléments participent du caractère solennel, voire sacré (dans le cas de Perceval), du rite d'institution.

Texte écho, manuel p.71

Hannah Arendt

Philosophe allemande, naturalisée américaine suite à la seconde guerre mondiale, Hannah Arendt (1906-1975) a notamment travaillé sur le totalitarisme.

1. L'autorité, nous dit Hannah Arendt, est souvent confondue avec le pouvoir.
2. La relation autoritaire est une relation d'obéissance dans laquelle celui qui commande et celui qui obéit, sans raison commune et sans exercice du pouvoir du premier sur le second, reconnaissent la justesse et la légitimité de la hiérarchie où tous deux ont d'avance leur place fixée.
3. La persuasion se produit au sein d'un ordre égalitaire – étant l'égal de mon voisin, je cherche à le persuader par des arguments de se ranger de mon côté – tandis que l'autorité se produit au sein d'une hiérarchie – c'est même la hiérarchie qui la fonde, puisque l'autorité existe à partir de la reconnaissance par deux membres de la légitimité de la hiérarchie qui fixe leur place.
- 4.

| Notion | Pouvoir | Persuasion | Autorité |
|-----------------|---------------------|---------------|--|
| Mode opératoire | Coercition violente | Argumentation | Hiérarchie reconnue par tous les membres |

A VOUS DE JOUER !

Dans les textes 1, 2 et 3 nous sont donnés à voir des systèmes hiérarchiques. Dans le premier (le texte de Homère), l'autorité d'Agamemnon est reconnue par les Argiens (il tient le bâton de commandement, il est « le puissant Agamemnon », l. 1), sans qu'il ait besoin de recourir à la force ; il « touche le cœur » (l. 26-27), mais c'est un luxe qu'il s'offre, car il n'aurait pas eu besoin de persuader ses troupes : il est le chef et son avis est définitif, « nous ne prendrons pas la vaste Troie » (l. 25-26). Dans le second texte (celui d'Eschyle) Athéna est une déesse, donc son autorité est établie sur les citoyens d'Athènes, simples mortels ; elle institue le Conseil de juges sans recourir à la force ni à la persuasion. Dans le troisième texte (celui de Chrétien de Troyes), Perceval accepte également d'emblée l'autorité de son maître, qui l'adobe. Ainsi, dans les trois textes, les paroles prononcées par les autorités hiérarchiques ont une valeur performative, parce que la hiérarchie est admise d'emblée comme juste et légitime : quand Agamemnon dit « nous ne prendrons pas la vaste Troie » (l. 25-26), quand Athéna proclame « Jusque dans l'avenir le peuple d'Egée conservera (...) ce Conseil de juges » (l. 2-3), quand le maître de Perceval prononce « je vous confère l'ordre le plus haut que Dieu ait créé au monde » (l. 6-7), en disant, ils font.

Texte 4, manuel p.72

Augustin

Augustin (354-430) a été professeur de rhétorique avant de se convertir à la religion chrétienne, conversion dont il fait le récit dans ses *Confessions*, qui sont une autobiographie adressée à Dieu. Nommé évêque d'Hippone, il se consacra à l'interprétation de la Bible. Pour sa contribution à la doctrine chrétienne, il est considéré comme un « Père de l'Eglise ». Sa réflexion sur la parole est marquée par son expérience de la foi : l'homme qui parle exprime une pensée qui se trouve à l'intérieur de lui et qui a une autre source.

1. Augustin met sa parole de prédicateur sous l'autorité de Dieu : « Ce que je dis vient de Lui » (l. 1).

2. On comprend de ce que dit Augustin que le langage est pour lui un outil permettant d'exprimer « l'idée » (l. 5), qu'il est l'intermédiaire entre l'idée qu'a le croyant à l'intérieur de lui et le monde extérieur auprès duquel il veut en témoigner. Le langage apparaît comme difficile à élaborer : « Que voulais-je donc dire, mes Frères ? » (l. 4), « Je sais donc ce que je veux dire (...), je cherche les termes pour l'exprimer » (l. 8-9). Il y a donc un travail que le prédicateur doit fournir pour mettre « la parole » - qui ici doit être comprise comme la parole de Dieu, une idée qui n'a pas encore trouvé les mots humains par lesquels elle sera transmise – en mots. La parole précède le langage, et cette parole, ce « Verbe » (l. 18), c'est Dieu incarné en Jésus-Christ. Voir les premières phrases de l'Evangile de Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. (...) Il y eut un homme envoyé par Dieu ; son nom était Jean. Il est venu comme témoin, pour rendre témoignage à la Lumière, afin que tous croient par lui. Cet homme n'était pas la Lumière, mais il était là pour rendre témoignage à la Lumière. Le Verbe était la vraie Lumière, qui éclaire tout homme en venant dans le monde. » Augustin se situe donc dans une lignée de prédicateurs, dont Jean a été un exemple, qui cherchent à témoigner du Verbe, de Jésus-Christ.

3. Le prédicateur est nécessairement humble, puisque la parole qu'il met en mots ne vient pas de lui, elle a sa source dans une autorité infiniment plus haute, celle de Dieu. Le discours d'Augustin n'existe qu'avec « l'aide de Celui que je prêche, moi si petit et Lui si grand, moi un homme quelconque et Lui le Verbe de Dieu. » (l. 17-18)

Texte 5, manuel p. 73

Tabarî

Tabarî (830-923) est un intellectuel perse né au Tabaristan (en Iran) qui a passé presque toute sa vie à Bagdad (en Iraq). De confession musulmane, il a écrit de nombreux ouvrages en arabe, dans lesquels il s'est consacré à l'histoire du Coran et à son commentaire.

1. L'auteur distingue trois types de passages dans le Coran. D'abord, « des passages dont on ne peut saisir la signification que grâce aux explications de l'Envoyé d'Allâh » (l. 1-2) : ce sont les passages qui formulent les ordres et les interdits dont seul le prophète Mahomet

peut expliquer la nature et la signification. Ensuite, « des passages dont seul Allâh, l'Unique, possède la science » (l. 10-11) : ce sont les passages prophétiques qui annoncent l'avenir et la fin des temps. Et enfin « une partie compréhensible pour quiconque est versé dans la langue arabe » (l. 18-19) : ce sont des passages que le croyant peut comprendre sans l'aide du prophète.

2. Le prophète Mahomet, selon ce texte, a le rôle d'expliquer certains propos d'Allâh qui ne sont pas intelligibles par tous. Son rôle est essentiel pour comprendre les passages du premier type, ceux qui formulent les ordres et les interdits.

3. Le prophète n'est pas l'égal de Dieu : il ne détient pas autant que Dieu la vérité, puisque seul Allâh sait ce qui se passera dans les époques à venir et à la fin des temps : « Le Prophète lui-même ne pouvait pas dire à quel moment aura lieu tel ou tel événement de cet ordre car Allâh seul en a la science » (l. 13-14-15). Le prophète est un pont entre Allâh et les hommes, car il est en contact avec la source de la vérité, Allâh, mais il n'est pas cette source ni son égal.

A VOUS DE JOUER !

Le mot *auteur* vient du latin *auctor* qui signifie : l'agent, l'auteur, le fondateur. Il faut distinguer ces différents sens du mot pour répondre à la question. En effet, chez Augustin comme chez Tabarî, le prédicateur et le prophète sont bien présentés comme agents de leur propre langage, ce sont eux qui parlent, inspirés par Dieu. Mais ils n'apparaissent pas comme les fondateurs de leurs propos : celui qui les fonde, c'est Dieu. Le prédicateur chrétien comme le prophète musulman sont des intermédiaires entre la vérité et les hommes, et c'est la vérité qui leur dicte ce qu'ils ont à expliquer. Ce rapport est très clair chez Augustin : « Ce que je dis vient de Lui » (l. 1), « la parole ou l'idée était dans mon esprit avant de choisir un terme » (l. 5-6). Le texte de Tabarî, quant à lui, laisse la possibilité d'imaginer une plus grande autonomie du prophète par rapport à la vérité détenue par Allâh : le prophète fournit des explications aux ordres et interdits formulés par Allâh, sans que le processus par lequel il en arrive à connaître ces explications soit explicité par Tabarî. A cet égard, on pourrait se demander si le prophète n'est pas davantage « auteur » que le prédicateur chrétien ; mais il reste que la source des propos de l'un et de l'autre est Dieu, si bien qu'aucun des deux n'est absolument auteur, absolument fondateur de ce qu'il transmet aux hommes.

Texte 6, manuel p. 74

Pascal

Blaise Pascal (1623-1662) est connu pour son génie en mathématiques, pour sa courte vie consacrée aux sciences, mais aussi pour son engagement au service de la religion : il entreprit une Apologie de la religion chrétienne, œuvre inachevée qui s'intitulera les *Pensées*. Pascal défend la raison dans les sciences, mais souligne

par ailleurs les limites de la raison face aux mystères que seule la religion peut révéler selon lui. L'autorité de la parole doit donc être le propre de la religion, non de la science.

1. Les deux voies d'accès à la connaissance que présente Pascal sont l'autorité et la raison. Chacune doit s'appliquer dans son domaine propre. En effet, l'autorité est la voie légitime d'accès à la connaissance quand il s'agit de savoir ce qui s'est passé – Pascal parle un peu plus haut de toutes les matières « qui ont pour principe, ou le fait simple, ou l'institution divine ou humaine ». La raison, quant à elle, doit être la voie d'accès à la connaissance utilisée pour les « sujets qui tombent sous les sens ou sous le raisonnement » (l. 13-14). Ce sont, entre autres, les matières scientifiques, dont le savoir peut être augmenté par de nouvelles expériences et de nouveaux raisonnements que la raison seule peut mettre en œuvre.

2. L'autorité est fondée sur la confiance en ce sens que ce qu'elle nous transmet n'est pas vérifiable au présent. La confiance est donc nécessaire, car les objets à la connaissance desquels il est légitime d'accéder par l'autorité ne sont inscrits nulle part ailleurs que dans « les livres » (l. 4).

3. Non, l'autorité n'a pas sa place dans le domaine de la recherche scientifique. Car c'est un domaine qui cherche à connaître toujours mieux des objets auxquels nous avons un accès au présent, si bien que la raison doit s'investir pour améliorer le rapport que nous avons à ces objets, par des expériences et des raisonnements. Ce que les anciens ont écrit sur ces objets peut être intéressant et instructif, mais ne doit pas avoir valeur d'autorité.

Et aujourd'hui ? manuel p. 76

Le jeu de l'autorité et ses dérivés

1. Le jeu présenté dans cet article est le suivant : un candidat doit envoyer des décharges électriques de plus en plus fortes à un autre candidat quand il ne donne pas la bonne réponse à la question posée, jusqu'à des tensions pouvant entraîner la mort. Mais c'est un faux jeu télévisé, une mise en scène : en réalité, personne ne reçoit les décharges, un acteur invisible simule les souffrances.

2. L'attitude du joueur et du public est stupéfiante : le joueur continue d'envoyer des décharges alors qu'il a entendu l'acteur dont il croit qu'il reçoit vraiment les décharges hurler « Arrêtez ! Laissez-moi partir. Laissez-moi partir ! » (l. 1) ; et le public crie « Châtiment ! Châtiment ! » (l. 12-13).

3. Cette attitude est liée à l'autorité de la parole, celle de la présentatrice Tania Young, qui encourage le candidat à continuer d'envoyer les décharges : « Continuez, questionneur, c'est à vous. » (l. 17-18). L'importance de la présence de la présentatrice, et de sa parole d'autorité, est prouvée par une variante de

l'expérience dans laquelle elle quitte le plateau après avoir expliqué aux candidats le principe de l'émission : certains joueurs ont alors quitté le plateau. Tania Young représente, selon Jean-Léon Beauvois, l'institution télévision, qui est investie d'une autorité symbolique par la société, qui confère aux mots de la présentatrice leur pouvoir sur les candidats.

Vers le bac, manuel p. 77

Commenter un texte de Berkeley

Etape 1

- ✓ (thème) Le texte traite du langage : il aborde la question de ses fonctions.
- ✓ (thèse) Nous avons tendance à penser que le langage a pour fin de communiquer des idées.
- ✓ (enjeux) Il s'agit d'élargir notre conception des fonctions du langage : si le langage a pour fin de communiquer, il peut aussi avoir d'autres fonctions comme « d'éveiller une passion, de porter à une action ou d'en détourner, de mettre l'esprit dans une disposition particulière » (l. 3-4).

Etape 2

1. Exemples précis pour illustrer chacune des finalités du langage évoquées par Berkeley :

- ✓ « éveiller une passion » : dire « je t'aime » pour éveiller l'amour, ou dire « tais-toi » à quelqu'un qui veut s'exprimer pour éveiller la colère.
- ✓ « porter à une action ou en détourner » : inventer une menace pour détourner quelqu'un d'une action, ou promettre une récompense pour pousser quelqu'un à faire une action.
- ✓ « mettre l'esprit dans une disposition particulière » : dire « toi qui es intelligent, tu me comprendras » à son interlocuteur pour lui donner envie d'adhérer à notre propos, ou dire « attention » pour mettre quelqu'un dans un état d'alerte.

2. Se référer à ce qu'a dit Aristote pour appuyer une hypothèse ou un propos était courant à l'époque de Berkeley. C'est ce qu'on appelle l'argument d'autorité : invoquer le nom d'un grand auteur reconnu pour appuyer l'argumentation qu'on cherche à défendre. George Berkeley, comme Roger Bacon (texte p. 103), condamne le recours à l'argument d'autorité. Dans le texte de Roger Bacon, la critique portée à l'argument d'autorité est amusante en ce qu'elle s'appuie, justement, sur une citation d'Aristote : « Aristote lui-même nous incite (à la critique) quand il écrit (...) : « Vérité et amitié nous sont chères l'une et l'autre, mais c'est pour nous un devoir sacré d'accorder la préférence à la vérité » » (l. 13 à 19). Néanmoins, quand bien même Roger Bacon se réfère à Aristote, c'est pour rappeler l'importance de se fier à la vérité avant de se fier à l'amitié que l'on peut éprouver pour tel ou tel auteur. Il défend la prudence face à l'autorité, qui « ne doit jamais être prise sans examen ni discernement » (l. 11-12-13).

3. Ce texte nous invite à prendre conscience des multiples intentions que nous mettons en œuvre quand nous parlons. En effet, nous sommes souvent mus par la croyance spontanée selon laquelle nous parlerions dans le but de délivrer des messages vrais, alors que souvent nos propos ont un objectif différent et parfois pernicieux. Le texte nous permet également de nous prémunir contre les propos des autres : en nous rendant capables d'identifier un discours visant autre chose que la communication d'une idée, il nous rend plus forts face aux tentatives des autres d'éveiller nos passions ou de nous persuader de commettre quelque chose que sinon nous n'aurions pas commis.

Question de commentaire

Les fonctions multiples du langage sont la communication des idées, la provocation d'une passion, l'incitation à agir ou à ne pas agir, la modification de l'état d'esprit de l'interlocuteur.

Essais

1. « Quel est selon vous l'intérêt de se référer, dans une argumentation, aux auteurs anciens ? »

La réponse pourra prendre la forme d'une dialectique en trois temps. Dans un premier temps, on soulignera l'intérêt qu'il y a à savoir ce que les anciens ont écrit, pour profiter de leur expérience, des connaissances qu'ils ont accumulées, et qui peuvent fournir des éléments concrets à l'argumentation que l'on cherche à mener. Mais dans un second temps pourront être mis en avant deux risques liés à cette référence aux anciens au sein de l'argumentation. D'abord, elle peut occulter les ressorts logiques de l'argumentation, en concentrant l'attention de l'interlocuteur ou du lecteur sur les propos d'un auteur anciens pris dans leur aspect historique – le lecteur ne retiendra alors pas le ressort de l'argument, mais le fait, intéressant par ailleurs, que tel auteur pensait les choses de cette manière-là. Le second risque, plus important, est que l'intervention des auteurs anciens dans l'argumentation vicie non seulement la réception de l'argumentation, mais l'argumentation en tant que telle : à reprendre le langage d'un autre que soi-même, l'argumentateur peut diluer sa pensée dans celle d'un autre, et ne pas discerner ce qui dans l'auteur cité est pertinent de ce qui ne l'est pas pour l'argumentation en question.

L'argumentateur ne doit pas oublier que tout auteur ancien était un homme faillible, qui n'a pas exclusivement écrit des propos pertinents ou vrais.

Dans un troisième temps, on tâchera d'adopter une position conciliante, dans laquelle les intérêts autant

que les risques de la référence aux auteurs anciens seront pris en compte. De fait, un auteur ancien peut avoir formulé une hypothèse ou relaté un fait qui confirme ou soutienne notre argumentation. Mais l'argumentateur doit être vigilant et se contenter de prélever chez l'auteur ancien ce qui, de son propos, est pertinent pour son argumentation à lui. Le squelette argumentatif doit être clair, les étapes logiques du raisonnement doivent dépendre de la raison seule, et non d'un argument d'autorité. L'élève pourra bien sûr se référer aux textes de Pascal (p. 74) et de Berkeley (p. 77).

2. « En quel sens peut-on dire que les mots ont du pouvoir ? »

Le professeur incitera les élèves à pratiquer l'étonnement : *a priori*, il est bizarre de penser que les mots, qui ne sont pas des êtres vivants, exercent un pouvoir. Mais pourtant, le texte de Berkeley nous fait prendre conscience que les mots ont des effets qui échappent parfois au pouvoir de l'interlocuteur : ils peuvent éveiller en nous une passion, nous inciter à agir ou à ne pas agir, changer notre disposition. Les mots ont donc bien, en un certain sens, du pouvoir. On pourra développer les exemples de Berkeley, en fournissant les exemples donnés ci-dessus (étape 2, 1), mais aussi se référer à ce que la page 75 nous dit de l'apport de Pierre Bourdieu à cette réflexion (*Langage et Pouvoir symbolique*). On pourra aussi se rappeler ce que les textes p. 68, 69 et 70 nous ont appris sur la fonction performative du langage : les mots ont un « pouvoir symbolique » (l'expression est de Bourdieu) qui les rend aptes à un pouvoir équivalent à celui du faire. On pourra également étendre la question et s'interroger sur la notion de pouvoir – le pouvoir est exercé par une entité sur une autre entité – afin de cerner plus précisément les ressorts de ce pouvoir qu'on attribue aux mots : qui exerce du pouvoir sur qui ? Le concept de « porte-parole » développé par Bourdieu (cf p. 75) pourra être développé. On se demandera quel rapport les mots ont à leur auteur pour déterminer si celui-ci est toujours maître du pouvoir des mots qu'il emploie – parfois, les mots exercent un pouvoir dont leur auteur n'était pas conscient, ou qui outrepassa son intention. Enfin, on réfléchira au statut évolutif de celui sur qui s'exerce ce pouvoir : s'il devient conscient des ressorts du pouvoir que les mots exercent sur lui, peut-il s'en émanciper ? On pourra ici convoquer la réflexion menée plus haut sur la prise de conscience à laquelle nous invite le texte de Berkeley (étape 2, 3).

Chapitre 3. Les séductions de la parole

Question 9 : Le discours amoureux : un moyen de séduction ?

TEXTES 1 ET 2, manuel, p. 112

Sappho et Catulle

Sappho est une poétesse de l'Antiquité (630 -580 av. J.C) dont il ne nous reste que des fragments de poèmes. Originnaire de Lesbos, elle est connue pour avoir écrit son attirance pour les femmes.

Catulle est un poète originaire de Vérone connu pour son goût pour la poésie érotique et pour ses écrits décrivant son amour pour une femme nommée Lesbie.

1. Le poème de Sappho comme celui de Catulle s'adressent au poète lui-même, qui décrit le sentiment amoureux qui l'habite : « je ne résiste », vers 6, « je deviens », vers 8, « il me semble », vers 1. Au-delà, c'est évidemment une manière de faire connaître ses sentiments à la femme aimée et d'en garder une trace.

2. Étonnamment, le sentiment décrit a l'air plutôt désagréable dans les vers de Sappho puisque le poète admire tellement sa bien - aimée, qu'il semble vivre son amour comme une angoisse terrible amenant jusqu'au dérèglement du corps : « Je tremble et je sue/La chaleur et le froid tour à tour m'envahissent/Et ma gorge s'étrangle... »

La même image de la gorge nouée est d'ailleurs reprise chez Catulle qui lui aussi est anéanti par l'amour qu'il ressent pour sa belle : « Lesbie fige dans ma gorge toute parole,/Pétrifie ma langue, foudroie mes veines... » Les deux textes insistent sur l'effet de l'amour qui les dépossède de toute capacité à en parler alors même que c'est l'objet du poème.

3. Les deux poètes utilisent un langage raffiné et recherché pour compenser peut-être l'incapacité qu'ils ont à déclarer leur flamme directement à l'élue. Ainsi, la poésie apparaît comme un moyen d'exprimer à tous ce qui est indicible à l'être aimé mais aussi comme un moyen d'exercer le simple plaisir de dire.

4. La réécriture implique de donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit. Au-delà de la reprise du poème de Sappho dans les thèmes (expression du sentiment amoureux, abattement du poète...), Catulle n'en reste pas à l'imitation mais se l'approprie réellement en citant le nom de la jeune fille à qui s'adressent ses sentiments vers 7 « Lesbie fige dans ma gorge... » et en s'incluant lui-même dans le poème par l'apostrophe au vers 13 « Le repos, Catulle, fera ta perte... »

→ Piste complémentaire :

On peut proposer aux élèves les vers de Racine, dans *Phèdre*, acte I scène 3 : Phèdre décrit les manifestations de sa passion pour Hippolyte :

« Je le vis, je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

TEXTE 3, manuel, p. 113

Tibulle

Tibulle est un poète de l'Antiquité qui délaisse une carrière militaire pour se consacrer à l'écriture de la poésie amoureuse, dont la figure centrale sera Délie.

1. Le poète se trouve ici dans une situation particulière, il est amoureux de Délie mais à sa porte, en tout cas dans l'impossibilité de la voir. Le poème acquiert donc une tonalité élégiaque puisqu'il s'agit d'exprimer la plainte de l'absence : « On monte une garde farouche auprès de notre amie, et un dur verrou clôt solidement la porte. » On pourra renvoyer les élèves à l'encadré sur le thème de la porte fermée p. 113.

2. Les sentiments que le poète exprime ici sont ambivalents : d'abord, il nous fait part de son abattement dû à la frustration et la douleur de l'amour non partagé : « douleurs, fatigue, triste amour » mais la fin du texte est marquée par l'élan que donne l'espoir de la réponse de Délie et du secours de Vénus « ce sont des peines qui n'ont pas de prise sur moi ».

3. La tonalité du poème est ici élégiaque puisque ce qui pousse le poète à écrire est bien la frustration de ne pas pouvoir partager son amour. Son apitoiement est manifeste : la ponctuation affective le prouve, son adresse à Vénus également tout comme le lexique de la douleur « plaintes, voix suppliante, yeux vaincus ». On peut faire un parallèle avec les souffrances infligées à l'amant dans l'amour courtois.

4. Le poète place immédiatement Vénus de son côté. Déesse de l'amour et de la séduction, Tibulle se met sous sa protection, comme si Vénus elle-même, demandait à Délie de répondre à l'amour du poète. Vénus est peinte ici comme celle qui défend l'amour lui-même et donc l'amoureux quelles que soient les situations. C'est l'occasion pour le poète de montrer ici sa détermination à Délie : rien ne pourra mettre fin à son amour : « je ne souffre moi, ni du froid paralysant d'une nuit d'hiver, ni de la pluie qui tombe à flots (...) pourvu que Délie m'ouvre sa porte ».

À VOUS DE JOUER

Le sujet demande à l'élève de se projeter dans le genre théâtral puisqu'il s'agit d'écrire une réponse à Tibulle sous forme de petite réplique.

On laissera à l'élève le soin de choisir si Délie est volontairement enfermée ou non et on attendra que l'élève produise un écrit construit et organisé.

Critères d'écriture:

Utilisation de la 1^e personne

Lexique du sentiment amoureux ou du refus

Registre élégiaque par la présence ou par l'impossibilité de se voir

Niveau de langue soutenu et raffiné

Critère de jeu :

Articulation, ton, mise en scène.

TEXTE 4, manuel, p. 114

Ronsard

Pierre de Ronsard est un poète de la Renaissance. Il fait partie du groupe de poètes de La Pléiade, qui se forme au XVI^e siècle. Il publie un recueil de poèmes, Les Amours, dans lequel il chante son amour pour Marie et Cassandre.

1. Ce sonnet est riche d'allusions à la mythologie. Que ce soit le mythe de Danaé ou celui d'Europe, toutes deux « séduites » par Zeus, ces allusions permettent au poète d'exprimer la force de son amour mais surtout de se placer au rang des divinités. Elles ont aussi pour rôle de flatter la belle par la détermination que manifeste le poète. Ces références à la mythologie sont également la marque des poètes de la Pléiade, groupe qui se caractérise par son refus de la littérature médiévale au profit d'une admiration pour celle de l'Antiquité. Ce sera l'occasion pour le professeur d'aborder les thèmes de la poésie de la Pléiade, de présenter Ronsard et le pétrarquisme.

2. Le pronom personnel « je » est ici réflexif et renvoie au poète qui fait part de son sentiment. Il est particulièrement mis en valeur et entame les trois premières strophes à travers l'anaphore : « Je voudrais bien... » Le « je » n'a de sens ici qu'en écho au pronom personnel de la 3^e personne qui désigne Cassandre : « elle ». Ainsi, le poète compose un poème sous forme de confidence à son lecteur. Il inscrit son poème dans le registre lyrique qui acquiert, par la complicité qu'il crée avec son lecteur, une dimension universelle : tous les amoureux peuvent se reconnaître dans ses propos.

3. Le poème appartient au registre lyrique. L'emploi du « je » exploité dans la question précédente en est un élément mais c'est l'occasion pour le professeur de rappeler aux élèves de ne pas réduire le registre lyrique au traitement du pronom. Ici, le champ lexical de l'émotion et du sentiment peut être exploité tout comme celui des adverbes d'intensité : « richement », « finement », « toujours ». On peut également rappeler l'origine du mot lyrisme qui rappelle la lyre d'Orphée et donc la dimension musicale recherchée par les poètes. C'est bien ici le but même du poète lyrique que de transformer l'expérience des

sentiments personnels en un objet sublimé et plaisant par sa musicalité.

4. Le thème du mouvement dans ce sonnet possède des aspects mystérieux. Si dans la première strophe, le mouvement est celui de la pluie, doux et délicat : « goutte à goutte », « glissant », la deuxième strophe évoque clairement l'acte sexuel dont la référence mythologique atténuée peu la brutalité puisqu'on sait que Zeus, métamorphosé en taureau prend Europe...de force. Ronsard attendrit le mythe par l'utilisation de l'adverbe « finement » et l'utilisation du conditionnel « je voudrais bien » mais il n'en reste pas moins que son but est explicite. La strophe 3 continue de filer la métaphore du thème de l'eau avec les termes « fontaine » et « plonger ». Il s'agit donc d'un désir d'union dont la dernière strophe insiste sur la volonté d'éternité avec les adverbes « encore », « toujours » et « jamais » comme si les amants eux-mêmes (Ronsard et Cassandre) étaient devenus des mythes à l'image de Narcisse et Echo.

TEXTE 5, manuel, p. 116

Ovide

Ovide est un poète latin très en vogue dans la société romaine. Son œuvre aborde principalement le thème de l'amour à travers ses Elégies ou encore L'Art d'aimer, dans lequel il se place en professeur de séduction.

1. Dans cet extrait de *L'Art d'aimer*, Ovide donne un véritable mode d'emploi aux hommes pour séduire les femmes. Tout d'abord, la séduction passe par l'écriture, un « billet doux » qui aurait pour but de « tâter le terrain ». Ovide conseille de dévoiler ses sentiments par écrit en ne craignant pas de se dévoiler complètement. Ovide insiste sur la nécessité de promettre pour faire espérer la belle et, plus stratégiquement, de la mettre en position de faire le premier pas vers lui sans que l'homme n'ait rien promis : « le grand art, le point difficile, c'est d'obtenir les premières faveurs d'une belle sans lui avoir fait encore aucun présent. » Ensuite, Ovide conseille l'étude de la littérature : « livrez-vous à l'étude des belles lettres », pour enrichir ses écrits et arriver à ses fins grâce à « l'éloquence », c'est à dire l'art de bien parler. Ovide avertit le jeune homme que l'éloquence doit rester naturelle : il faut éviter d'être trop « pédant » et de déplaire à la belle. Enfin, il faut pour Ovide faire peu de cas de la réaction de la jeune fille qui ne répondrait pas ou refuserait les avances du jeune homme. Il le pousse donc à gagner une grande confiance en lui et à persister jusqu'à ce qu'il ait obtenu ce qu'il veut.

2. Ovide emploie le ton de la confidence pour parler aux hommes. Il apparaît comme l'aîné, celui qui conseille et qui a l'expérience. L'emploi de la 2^e personne du singulier le prouve tout comme les nombreux impératifs : « Tâte d'abord... », « cache bien... » qui rendent son écrit accessible, comme

spécialement écrit pour chacun des lecteurs. Ovide enseigne ici une véritable technique de séduction à parfaire sans cesse « persiste », « temps » (ligne 28). Le ton de l'ouvrage est didactique. On pourra rappeler ici les registres de l'argumentation abordés en seconde notamment le registre didactique ; en effet, le texte a pour but de transmettre un savoir, d'enseigner et son auteur se présente ici comme un expert : il évoque plusieurs situations possibles et semble aussi fin connaisseur des réactions féminines que masculines.

3. et 4. Ovide utilise des comparaisons plutôt flatteuses au premier abord et semble mettre en valeur la femme aimée ou du moins lui donne une qualité vertueuse. Dès le début du texte, la femme est comparée aux « dieux » (ligne 5) « la colère même des dieux cède aux accents d'une voix suppliante », la femme est donc mise sur un piédestal. Ensuite, elle est comparée à la ligne 29 à « Pénélope », connue pour sa fidélité exemplaire à Ulysse. Enfin, c'est à Troie que la femme est comparée à la ligne 30. Troie est célèbre pour sa résistance à l'ennemi. Comparant la femme à ces éléments, Ovide insiste sur la difficulté de la faire céder aux avances de l'amant et flatte d'autant l'art de l'homme qui réussira à le faire. Car il s'agit bien ici d'instrumentaliser la femme puisqu'elle apparaît comme séduite et trompée. Complètement désincarnée, désignée par « la beauté » à la ligne 20, pour être ensuite contenue dans la comparaison prosaïque et agraire « anneau de fer » et « soc » (l. 27). Vue comme une proie qu'il faut piéger ou une forteresse à prendre, la femme n'est finalement qu'un faire-valoir de l'homme qui réussira le parcours de séduction !

TEXTE 6, manuel, p. 117

Héloïse et Abélard

Héloïse et Abélard ont une histoire mondialement connue qui figure le mythe de l'amour impossible. Rousseau s'inspirera de leur véritable histoire, transmise à travers leur correspondance, pour écrire La Nouvelle Héloïse en 1761.

1. Héloïse s'adresse à son ancien amant Abélard. On peut rappeler ici la différence de lexique entre destinataire (celui qui envoie le message) et destinataire (celui qui le reçoit). Cela peut aussi être l'occasion de faire un retour rapide avec les élèves sur l'histoire d'Héloïse et Abélard à partir de l'encadré et d'insister sur la dimension épistolaire de l'écrit étudié. Héloïse, privée de son amant par son entrée au couvent, transforme par l'écriture sa passion charnelle en passion spirituelle et intellectuelle.

2. Héloïse compare d'emblée ce qu'elle ressent à la folie dès la ligne 3 : « mon amour s'est tourné en une folie », puisqu'en entrant au couvent, elle se prive

volontairement de l'être aimé, ce qui peut paraître paradoxal.

Elle insiste ensuite sur la gratuité de son amour en rejetant le lien du mariage et en rappelant à Abélard à quel point ce n'était pas ce qu'elle recherchait et utilise une image forte « j'aurais trouvé plus précieux et plus digne de pouvoir être appelée ta putain que ton impératrice. » Héloïse aime Abélard plus qu'elle-même « tu étais l'unique maître de mon corps comme de mon âme », elle le divinise et se perd totalement dans son amour pour lui et est prête à braver tous les codes sociaux : ce sont bien les manifestations de la passion amoureuse.

Sa sincérité s'exprime par l'emploi du pronom personnel de la deuxième personne qui recrée l'intimité entre les deux amants. Nous sommes devant une lettre d'amour et Héloïse prend même Dieu à témoin pour justifier sa sincérité : « Dieu le sait » ligne 7, « Dieu m'en soit témoin », ligne 22.

3. Héloïse semble d'abord chercher à justifier la pureté de ses sentiments vis-à-vis d'Abélard en revenant sur leur histoire par écrit. La lettre sert alors de mise au point dans laquelle elle offre un retour sur ses sentiments et sur leur histoire dans le but ultime qu'Abélard ne l'oublie pas. Elle décrit un amour pur, très fort, au-dessus de tout, qui brave l'absence et gagne par là-même l'éternité mais il s'agit aussi de revivre cet amour par l'écriture puisqu'elle en est privée au couvent.

4. Cette lettre donne l'image de l'assujettissement de la femme à la passion mais elle force aussi une forme d'admiration. Il s'agit ici du portrait d'une femme qui puise sa force dans l'amour qu'elle voue à l'autre dans lequel elle veut volontairement se perdre. Alors même qu'elle n'a plus rien à gagner ni à perdre, la nature de son amour ne s'est pas amenuisée. Elle offre ici l'image d'un amour pur, fidèle, entier, alors même qu'elle ne reverra jamais celui qu'elle aime.

TEXTE 7, manuel p. 118

Racine

Racine est un auteur classique du XVII^e siècle connu pour ses tragédies mythologiques et bibliques dans lesquelles les héros sont victimes du destin et de la passion amoureuse.

1. L'amour exprimé par Antiochus pour Bérénice est un amour ancien dont le temps n'a pas amoindri la flamme. Antiochus évoque le serment qu'il a fait à Bérénice en lui avouant son amour cinq ans auparavant : celle-ci lui a fait promettre de ne plus jamais en parler, pensant certainement qu'avec le temps disparaîtraient les sentiments du jeune homme. Mais ce n'est pas le cas et Antiochus l'exprime ici au spectateur dans un monologue qui lui permet d'extérioriser à lui-même ses sentiments.

Ce sera l'occasion pour le professeur de préciser la différence entre le monologue, la tirade et l'aparté souvent sources de confusion pour les élèves. Dans l'aparté, le comédien prononce quelques paroles que seul le public est censé entendre quand le monologue est un plus long discours que le comédien s'adresse à lui-même. La tirade, elle, s'adresse à un autre interlocuteur.

Du point de vue thématique, l'amour d'Antiochus s'exprime ici comme une malédiction. Comme souvent chez les personnages raciniens, l'amour est impossible car non réciproque. De plus, l'amour est exprimé aussi comme quelque chose de honteux car Antiochus est amoureux de la future femme de son meilleur ami. Il s'agit là d'une faute dans le code de l'honneur qui régit les relations entre héros de la tragédie classique.

2. On rappellera aux élèves que l'énonciation est l'acte de produire un énoncé. Lorsque l'on parle d'énonciation en littérature, il convient d'étudier la situation d'énonciation, c'est-à-dire les indications des circonstances dans lesquelles le message est émis. Au collège, les élèves ont appris à répondre aux questions : « qui parle ? », « à qui ? », « où ? », « quand ? ». Ici, la forme du texte indique une partie de l'énonciation. Le monologue implique que celui qui parle est Antiochus. Déchiré entre l'envie d'avouer à nouveau son amour et la crainte de la réaction de Bérénice, il se parle à lui-même (vers 1, « eh bien, Antiochus »). Au fur et à mesure de sa réflexion, Antiochus change de destinataire et apostrophe directement Bérénice au vers 20 « Belle reine ». Elle apparaît alors comme une reine inaccessible, plutôt froide et inflexible (vers 5 « Bérénice autrefois m'ôta toute espérance / Elle m'imposa même un éternel silence »).

3. Dans ce monologue, Antiochus nous fait part non seulement de son amour mais aussi de sa crainte. Il vit un véritable dilemme puisqu'il ne peut garder sous silence ses sentiments ravivés par l'annonce du mariage de Bérénice et Titus et en même temps, Bérénice l'ayant déjà repoussé cinq ans auparavant, il redoute beaucoup sa réaction « même en la perdant redouter son courroux » (vers 19).

C'est l'occasion pour le professeur de raviver les souvenirs des élèves sur le programme de seconde et l'étude de la tragédie du XVII^e. On pourra rappeler la définition du dilemme : un choix pour lequel aucune des solutions proposées n'est satisfaisante, quand « l'impossible se joint au nécessaire », précisait Jankélévitch. On rappellera les dilemmes qui animent les grands héros raciniens : Andromaque (perdre son fils ou trahir la mémoire d'Hector ?), Iphigénie (Agamemnon doit-il ou non sacrifier sa fille pour regagner les vents ?), Titus (aimer ou régner ?)

Antiochus est donc ici partagé entre la nécessité de dire son amour et l'impossibilité de l'assumer complètement. Dans le monologue, cette hésitation se

manifeste par l'exploration des deux solutions. Jusqu'au vers 16, Antiochus est prêt à s'enfuir sans rien dire à Bérénice et à garder ses sentiments pour lui : « D'un voile d'amitié j'ai couvert mon amour (l. 8) ; Allons loin de ses yeux l'oublier ou mourir (l. 16) ». Mais dès qu'il envisage de l'oublier, ses sentiments le rattrapent, comme le montre l'interjection assez brutale qu'il s'adresse à lui-même au vers 17 : « Eh quoi ! », renforcée par la modalité exclamative qui sonne comme un réveil. L'impossibilité de cette option apparaît par la succession des questions rhétoriques des vers 17 à 22 qui montrent à quel point cette solution est inenvisageable pour lui. De plus, c'est à ce moment qu'Antiochus change d'interlocuteur et convoque Bérénice par le discours comme nous le montre le glissement de l'utilisation du pronom personnel de la deuxième personne du pluriel ainsi que l'apostrophe « Belle reine ».

AUTRES SCENES DE DILEMME :

→ *Le Cid* de Corneille: le dilemme de Rodrigue (stances), écartelé entre son amour pour Chimène et son devoir qui le pousse à venger l'honneur de son père, « bafoué » par le père de Chimène.

→ *Iphigénie* de Racine, acte I, scène 1, dilemme auquel est confronté Agamemnon, qui doit choisir entre les lois de la cité et la loi du cœur

→ *Andromaque* de Racine, acte III, scène 8 : qui expose son dilemme à sa confidente, Céphise.

TEXTE ÉCHO, manuel p. 119

Rostand

Edmond Rostand est un dramaturge et écrivain du XIX^e siècle dont la pièce de théâtre, Cyrano de Bergerac, est devenue un pilier de notre littérature. Le panache de cet homme, qui se sent si laid qu'il préfère aider un autre à séduire celle qu'il aime, touche encore tous ses lecteurs.

1. Cyrano tente de convaincre Roxane de céder à la demande de baiser de Christian. Il lui faut donc tout d'abord minimiser la chose et la rendre anodine. C'est une véritable entreprise de séduction intellectuelle et verbal.

Les métaphores utilisées par Cyrano sont donc toutes de nature à élever le baiser à quelque chose de digne pour ne pas effaroucher Roxane et la rassurer sur la nature des sentiments de Christian. Le baiser en question est donc successivement comparé à un « serment », « une promesse » (vers 12), « un aveu » (vers 13), ces trois mots faisant référence à la sincérité, à la loyauté, à quelque chose dont la moralité est indiscutable. Puis Cyrano minimise ce baiser en le réduisant à un « point rose », un complément minuscule, le comparant ensuite à « un instant » pour finir enfin sur l'idée du baiser comme preuve irréfutable d'un amour total puisqu'assimilé à une « communion » au vers 16, qui permet de « se

respirer le cœur » et l'âme, la seule manière donc de se connaître réellement.

2. Cyrano connaît Roxane et sait qu'elle est précieuse. C'est l'occasion pour le professeur de rappeler aux élèves ce qu'est la préciosité, ce mouvement mondain du XVII^e siècle qui consiste à se distinguer des autres par l'élégance et le raffinement. Les précieux et les précieuses se regroupent pour lire, chanter, réciter. Leur thème de prédilection est l'amour, Pétrarque et l'amour courtois du Moyen Age sont leurs références. Roxane étant précieuse, elle recherche un amour pur et respectueux des convenances.

Cyrano tente donc de « rattraper » l'impétuosité de Christian en utilisant les codes qu'attend Roxane. C'est pourquoi on trouve dans la première réplique l'utilisation de questions rhétoriques qui visent à montrer que Roxane, par le discours, a déjà succombé au charme de Christian, le baiser n'étant qu'un prolongement de la discussion. Le chiasme du vers 7 le lui prouve : « Du sourire au soupir et du soupir aux larmes », tout comme la métaphore du verbe *glisser* répété deux fois en quatre vers « glissé sans alarmes » au vers 6, et « glissez encore un peu » (vers 8). La deuxième strophe s'attache à minimiser l'importance du baiser (« voir question 1) par des métaphores, enfin, Cyrano utilise un argument d'autorité pour achever de convaincre Roxane en évoquant la reine de France, qui aurait elle-même succombé à l'envie d'en donner un. C'est par là aussi le moyen détourné de flatter Roxane et de l'élever au rang de reine.

Roxane ne peut qu'être séduite par le discours que fait Cyrano car il est raffiné, délicat, très poétique et répond aux codes « précieux » de la jeune fille.

3. La scène est à la fois lyrique et comique. Lyrique puisqu'il s'agit de sentiments amoureux. D'autant plus que Cyrano parle en effet des siens sous l'apparence de Christian, ce qui donne aussi une tonalité pathétique. Tout le vocabulaire des sentiments est présent : « sourire, soupir, larmes, baiser, frisson », la ponctuation affective insiste sur l'expansion de ces sentiments (vers 1 : « le mot est doux ! »). Cette scène acquiert également une dimension comique par la situation qu'elle donne à voir. C'est un véritable dialogue à trois qui a lieu, à l'insu de Roxane qui pense ne parler qu'à Christian. Le comique pour le spectateur tient dans la relation entre Cyrano et Christian, Cyrano rompant avec la poésie de son discours pour Roxane en insultant Christian qui ne veut plus monter : « animal ! », vers 24.

Rostand reprend ici une des règles qui fit la renommée du drame romantique : le mélange des registres.

PISTES SUPPLEMENTAIRES :

-scène du balcon de *Roméo et Juliette*

-scène dans le film de Rappeneau (ainsi que la soirée chez les précieux)

Et aujourd'hui ? manuel, p. 120

Fabien Marsaud, dit Grand corps Malade, est un poète, slameur et réalisateur français.

1. et 2. La répétition anaphorique de « parce que » a pour rôle de rythmer le poème et d'insister sur l'idée générale du poème. En effet, Grand Corps Malade énumère toutes les raisons qui expliquent son amour pour sa femme. Le rôle du refrain, « Parce que c'est toi, parce que t'es là, je n'ai plus peur du dimanche soir », lignes 1, 9 et 21, sonne comme une déclaration renouvelée. L'oralité du poème se lit dans le prosaïsme du vocabulaire qui évoque des situations quotidiennes « je te chambre sur tes manies mais je ne pourrai plus me passer d'elles » vers 6, tout comme dans le passage d'une énonciation à l'autre : tantôt l'auteur s'adresse directement à sa femme : « toi » (vers 1), tantôt il prend l'auditeur à témoin et semble parler à un tiers : « elle », vers 4. Les élisions des formes verbales (« c'est, « t'es ») marquent aussi cette oralité, autant que les expressions « sur ce coup-là » au vers 5 ou « plan A/plan B » au vers 17.

3. La femme aimée joue ici le rôle de muse comme dans de nombreux poèmes d'amour. La répétition des vers 2 et 5 aux vers 22 et 25 désigne clairement la femme comme muse assimilée à une « mélodie » ou à l'origine du « plus beau thème ». De même, les répétitions des vers 4 et 24, marquées par le chiasme « mot/ aime » et l'allitération en (m), associent la femme au processus de création poétique. On profitera de l'occasion pour rappeler ce que sont les muses, ces neuf déesses qui président aux arts. Polymnie est celle de la poésie lyrique. De nombreux poètes ont trouvé dans leur histoire d'amour personnelle (heureuse ou malheureuse) la matière de l'inspiration poétique. On pense à Jeanne Duval pour Baudelaire, Elsa Triolet pour Aragon... Aujourd'hui, la muse est un synonyme d'inspiration.

À VOUS DE JOUER

Attentes et critères d'évaluation

On demande aux élèves de rédiger « un court article de presse pour exprimer leur point de vue sur le spectacle », il s'agit donc d'une critique. Une critique n'est pas seulement une appréciation (j'aime/ je n'aime pas) mais une argumentation subjective. Elle a une double fonction : rendre compte du spectacle d'abord puis inciter ou non à aller le voir.

On attend donc une analyse précise des éléments du spectacle : lumière, musique, mise en voix (1^{er} critère) puis l'argumentation elle-même, l'avis subjectif de l'élève sur ces choix (2^e critère).

On valorisera un écrit organisé en paragraphes qui présente objectivement le spectacle et l'artiste.

La partie de critique subjective doit faire apparaître le sujet de l'énonciation : « je », s'appuyer sur les sentiments de celui qui parle qui font référence à son expérience au concert, comporter un vocabulaire adapté mélioratif ou péjoratif en fonction du point de

vue partagé. Les élèves doivent pouvoir trouver une forme de force et d'originalité dans l'argumentation en utilisant des outils rhétoriques tels que les modalités de phrases, les interpellations au lecteur par exemple.

ATELIER HUMANITES

Guillaume Apollinaire (1880-1918) est un poète français d'origine polonaise, précurseur du surréalisme. Ses Lettres à Lou, adressées à Louise de Coligny, comptent probablement parmi les plus belles lettres d'amour de la littérature française.

1. On peut dire qu'il s'agit d'un poème - lettre car il contient les caractéristiques traditionnelles du genre épistolaire : le lieu et la date d'envoi (« Nîmes le 11 mars 1915 ») ou encore la signature (« Gui »), tout comme l'emploi du pronom personnel « je » qui désigne l'auteur et le « tu » qui désigne son interlocutrice, dont le prénom est mentionné par l'apostrophe « chère Lou » au vers 11. D'autre part, la formule finale fait bien penser à la fin d'une lettre « Adieu, mon Lou... ».

2. Plusieurs sentiments animent le poète : la souffrance d'être loin de l'être aimé (« mon amour lointain », vers 3), cette souffrance se manifestant également par la modalité exclamative qui donne au poème une tonalité élégiaque par la plainte de l'absence. Cette absence cède la place au doute et à l'inquiétude quant aux sentiments de la belle, comme on le voit dans la deuxième strophe, au vers 9 « Sais-je, mon cher amour, si tu m'aimes encore ? » ou vers 14/15 « as-tu renié / L'amour que tu promis au canonier ? » Le registre du poème est donc bien lyrique puisqu'il s'agit de l'expression des sentiments personnels de l'auteur et que le sujet en est bien le sentiment amoureux, comme le montre le champ lexical des sentiments « amour, adores, baise, aime... », la souffrance qui en découle (« mourir » vers

16 et 17), les modalités exclamative et interrogative, les apostrophes laudatives « ô », « mon cher amour ».

3. L'emploi des marques de la première et seconde personne est déterminant dans le genre épistolaire mais aussi dans le registre lyrique. Ici, le poème est saturé de ces deux marques de personne qui reflètent l'échange entre le destinataire et le destinataire de la lettre mais aussi de manière interne au texte lui-même.

ACTIVITÉS

1. Écrire une déclaration d'amour sous la forme d'une lettre en prose ou d'une épître suppose un grand respect de la forme.

Critères d'évaluation

Forme de l'écrit : poème, prose ?

Respect de l'énonciation (un émetteur, un destinataire fictif ou non)

Nature de l'écrit : le sentiment amoureux. On attend donc un lexique riche et varié, des métaphores fortes pour exprimer ce que l'on ressent.

L'aspect argumentatif : il y a un but à déclarer son amour !

- construction argumentative générale

- choix des arguments

- procédés : s'inspirer des différents procédés vus au cours de la question (déclaration enflammée, conseils, stratégies etc...)

RESSOURCES

Bibliographie pour les élèves :

Les Liaisons dangereuses, C de Laclot

Canines, A. Wiazemsky

Clair de femme, R. Gary

Filmographie pour les enseignants

Les Liaisons dangereuses, S. Frears

Cyrano de Bergerac, J-P Rappeneau

Autant en emporte le vent, V. Fleming et G.Cukor

Chapitre 3. Les séductions de la parole

Question 10 : Quels sont les plaisirs en jeu dans la séduction des paroles ?

Texte 1, manuel, p. 122

La Bible

La Genèse est le premier livre du Nouveau Testament, deuxième grande partie de la Bible. C'est un livre qui raconte sous forme de mythe les débuts de l'humanité.

1. C'est « le serpent » (l. 1) qui séduit « la femme » (l. 2) du jardin d'Eden (il s'agit d'Eve) par la parole.
2. *Séduire* vient en effet du verbe latin *seduco* qui signifie littéralement *conduire (duco) à part* (préfixe *se-*), donc, détourner. Dans ce texte, le serpent détourne la femme de l'ordre de Dieu, qui était de ne pas manger de l'arbre au milieu du jardin.
3. Pour séduire, pour détourner, le serpent suscite la convoitise de la femme : « le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux » (l. 9-10). Ce sont des paroles pleines de promesses savoureuses qui séduisent Eve.
4. Eve se laisse détourner parce qu'elle a envie d'être comme un dieu, ainsi que le lui promet le serpent. On peut aussi supposer qu'elle est portée par un instinct de rébellion contre Dieu. En effet, le serpent a insisté sur l'interdiction formulée par Dieu, et a fait croire à la femme que c'est par égoïsme que Dieu interdit à l'homme et elle l'accès à la connaissance du bien et du mal, ce qui fait passer Dieu pour une puissance malveillante.

À VOUS DE JOUER !

Les trois dernières phrases du texte laissent entendre que la femme ne se sent pas coupable de ce qu'elle a fait : « C'est le serpent qui m'a séduite, et j'ai mangé. » (l. 27-28). La construction de la phrase, avec la conjonction de coordination entre les deux segments, laisse entendre un lien causal nécessaire entre le fait d'être séduite et le fait de manger. De fait, on se sent souvent moins responsable de ce que l'on a fait quand on a été séduit : être séduit s'apparente pour notre regard rétrospectif à un état second, dans lequel nous étions presque dépossédés de nous-mêmes.

Texte 2, manuel p. 123

Epictète

Epictète (50-125) est un philosophe stoïcien. Comme Socrate, il n'a écrit aucun livre, mais ses élèves ont transmis des transcriptions assez fidèles de ses cours : le Manuel et les Entretiens.

1. Selon Epictète, la faculté humaine qui est au cœur de toute séduction est l'imagination.

2. Une autre faculté permet de lutter contre les images ou les paroles séduisantes : la parole, adressée à soi-même (« je me dis à moi-même », l. 9).

3. Epictète nous dit que pour résister à une tentation pressante, il faut « vouloir te plaire à toi-même, et être beau aux yeux des dieux » (l. 14). De fait, il faut avoir un objectif précis pour refuser un objet tentant. En l'occurrence, l'objectif est ici de rester proche du bien. Pour se motiver soi-même à ne pas s'en éloigner, Epictète conseille à chacun de se rappeler, au moment où il est tenté, combien il se plaira à lui-même et aux dieux davantage s'il ne cède pas. Le professeur pourra souligner le rôle de la volonté (« vouloir ») dans le processus : elle est la force intérieure qui seule peut permettre de résister aux tentations.

À VOUS DE JOUER !

Ce texte peut être rapproché de celui de la *Genèse* (p. 122) et de celui d'Aristote (p. 124). Tous trois portent un soupçon fort sur la séduction de la parole et sur la séduction en général : c'est ce qui détourne du bien – Eve désobéit à Dieu (*Genèse*), il faut lutter « quand ton imagination tâche de te séduire par quelque idée de luxure » (Epictète, l. 1), on adresse des reproches au « flatteur » (Aristote, l. 1). On peut cependant nuancer ce rapprochement des trois textes en soulignant la singularité de la proposition d'Epictète. En effet, pour lutter contre les séductions, le philosophe propose de se séduire soi-même par la parole : « A chaque tentation, dis en toi-même : « Voici un grand combat ; voici une action toute divine ; il s'agit ici de la royauté, de la liberté, de la félicité, de l'innocence » » (l. 16-17-18). Ce qui distingue alors cette séduction par la parole de celle qui est mauvaise, c'est leurs objectifs respectifs : royauté, liberté, félicité, innocence pour la première, impureté, abaissement, asservissement pour la seconde.

Texte 3, manuel p. 124

Aristote

Aristote (384-322 av. J.-C.) est le disciple le plus connu de Platon, avec qui il a pris certaines distances. C'est un philosophe, mais aussi un physicien, un biologiste et un théoricien de la création littéraire (la « poétique »). Dans L'Éthique à Nicomaque, Aristote se propose de rechercher le sens ultime de la vie humaine, le souverain bien, c'est-à-dire, selon lui, le bonheur.

1. Ce qui distingue un ami véritable d'un flatteur, c'est ce que chacun veut pour nous : l'ami veut notre bien, tandis que le flatteur ne recherche que notre plaisir.
2. On en déduit que le plaisir produit par la flatterie n'est pas le bien, n'est pas bon pour nous.

3. Aristote associe le plaisir causé par la flatterie à d'autres types de plaisirs inférieurs : les « plaisirs de l'enfance » (l. 6), le plaisir associé à un acte déshonorant (l. 7).

4. Pour montrer que l'homme peut renoncer à ces plaisirs inférieurs, Aristote recourt à un argument d'expérience : nous pouvons renoncer à ces plaisirs inférieurs puisque nous y renonçons de fait spontanément. Par exemple, nous préférons ne pas conserver l'intelligence d'un petit enfant et renonçons donc aux plaisirs de l'enfance. De plus, Aristote met en valeur les biens supérieurs que l'homme peut obtenir indépendamment des plaisirs inférieurs : « il y a aussi bien des avantages que nous mettrions tout notre empressement à obtenir, même s'ils ne nous apportaient aucun plaisir, comme voir, se souvenir, savoir, posséder les vertus » (l. 8 à 11).

Texte 4, manuel p. 126

Les Mille et Une Nuits

Les Mille et Une Nuits est un recueil de contes d'origine indienne traduits en arabe autour des IX^e, X^e et XI^e siècles. Certains contes sont devenus très célèbres : « Ali Baba et les 40 voleurs », « Sinbad le marin », « Aladin et la lampe merveilleuse ».

1. Plusieurs expressions indiquent que les personnages sont séduits par les paroles de Shéhérazade : « que ton récit est beau et merveilleux » (la sœur, l. 5), « Par Dieu ! » (le sultan l. 11, la sœur l. 19), « conte-nous vite la suite de ton récit d'hier » (le sultan, l. 21), « Je brûle de le savoir » (le sultan, l. 22).

2. Pour comprendre le lien entre plaisir de la lecture et plaisir amoureux, il faut essayer de comprendre ce qu'est chacun d'eux. Le plaisir de la lecture réside dans l'intégration du lecteur à un univers, qui se tient par la force des mots, et qui par le biais du langage permet au lecteur de participer à cet univers, d'être à la fois pris dedans et capable de le commenter. Quand on aime un livre, on aime s'y plonger d'une part, contempler et commenter son langage d'autre part. De la même manière, le plaisir amoureux offre cette tension entre intégration à l'autre et contemplation. L'amoureux veut voir l'autre, veut se retrouver en sa compagnie, et quand il quitte l'être aimé il repense aux moments passés avec lui, il contemple ses souvenirs, il construit son propre récit de l'amour qui l'unit à l'autre. Ainsi, deux éléments unissent plaisir de la lecture et plaisir amoureux : celui de l'univers dans lequel on se plonge et désire toujours se replonger, et celui du récit élaboré par le lecteur ou par l'amoureux au sujet du livre aimé ou de l'être aimé. Le sultan va donc tomber amoureux de Shéhérazade par le même processus qui le fait être séduit par les contes de sa nouvelle femme.

À VOUS DE JOUER !

Les élèves pourront penser à plusieurs points communs entre le plaisir amoureux et celui procuré par une série audiovisuelle : plongée dans un univers, désir de connaître la suite des aventures, rebondissements permanents, attachement aux personnages. Ainsi, le plaisir de suivre une série, comme celui de la lecture, a beaucoup à voir

avec le plaisir amoureux : plongée dans un univers d'une part, désir d'en savoir plus sur le déroulement de la série / sur l'être aimé d'autre part. Les élèves pourront également évoquer l'addiction, comme rapport caractéristique à la série ou à l'être dont on est amoureux. La discussion pourra s'étendre à la question du désir, si les élèves comparent le désir de voir un nouvel épisode de la série suivie au désir de voir de nouveau l'être aimé ; pourra se poser la question : ce désir est-il insatiable ? Le professeur pourra faire remarquer que la série audiovisuelle est élaborée par un auteur qui la construit en fonction d'un début et d'une fin – on pourra se demander si cette fin satisfait définitivement les appétits de celui qui regarde la série – tandis qu'il est propre au sentiment amoureux de n'avoir pas d'histoire écrite à l'avance, d'être incertain quant à sa propre fin – ce qui rend l'apaisement du désir plus incertain aussi. Cette extension de la question du plaisir à la question du désir permettra d'interroger le rapport entre plaisir et désir : le plaisir met-il fin au désir ? Suscite-t-il encore plus de désir ?

→ Piste complémentaire :

Le professeur pourra faire lire aux élèves cet extrait du *Gorgias* de Platon (trad. Victor Cousin, 318-319) :

SOCRATE

Souffre que je te propose un nouvel emblème sorti de la même école que le précédent. Vois si ce que tu dis de ces deux vies, la tempérante et la déréglée, n'est pas comme si tu supposais que deux hommes ont chacun un grand nombre de tonneaux ; que les tonneaux de l'un sont en bon état et remplis, celui-ci de vin, celui-là de miel, un troisième de lait, et d'autres de plusieurs autres liqueurs ; que d'ailleurs les liqueurs de chaque tonneau sont rares, malaisées à avoir, et qu'on ne peut se les procurer qu'avec des peines infinies ; que l'un de ces hommes ayant une fois rempli ses tonneaux, n'y verse plus rien désormais, n'a plus aucune inquiétude, et est parfaitement tranquille à cet égard : que l'autre peut, à la vérité, comme le premier ; se procurer les mêmes liqueurs, quoique difficilement, mais que, du reste, ses tonneaux étant percés et gâtés, il est obligé de les remplir sans cesse jour et nuit, sous peine de s'attirer les derniers chagrins. Ce tableau étant l'image de l'une et de l'autre vie, dis-tu que la vie de l'homme déréglé est plus heureuse que celle du tempérant ? Ce discours t'engage-t-il à convenir que la condition du second est préférable à celle de l'autre, ou ne fait-il aucune impression sur ton esprit ?

CALLICLÈS

Aucune, Socrate ; car cet homme dont les tonneaux demeurent remplis ne goûte plus aucun plaisir, et il est dans le cas dont je parlais tout-à-l'heure, il vit comme une pierre, dès qu'une fois ils sont pleins, sans plaisir ni douleur. Mais la douceur de la vie consiste à y verser le plus qu'on peut.

Texte 5, manuel p. 127

Platon

Platon (v. 427-347 av. J.-C.) est le plus célèbre disciple de Socrate, qui n'a rien écrit. Dans ses dialogues, Platon met en scène Socrate, philosophe cherchant la vérité,

s'affrontant aux sophistes, qui cherchent à séduire leur auditoire pour manipuler les opinions. Socrate, lui, séduit par la force de son esprit, et pour élever ceux qui l'écoutent à la connaissance.

1. Selon les propos de Nicias, celui qui dialogue avec Socrate se trouve « retourn[é] continuellement dans tous les sens » (l. 4), il est dans un état de souffrance : « il est nécessaire que nous subissions le traitement qu'il nous inflige » (l. 9-10).

2. On peut parler de séduction dans la mesure où l'interlocuteur de Socrate ne parvient pas à se défaire de sa conversation ; Nicias décrit l'interlocuteur de Socrate comme sous l'emprise du philosophe, et content de cette emprise : « je me réjouis (...) de fréquenter cet homme » (l. 11).

3. Selon Pierre Hadot, la séduction des paroles de Socrate opère par un certain détournement. En effet, le philosophe agit « par l'émotion qu'il provoque, par l'amour qu'il inspire ». Ce qui différencie ce détournement de celui pratiqué par les sophistes, qui ne cherchent qu'à manipuler les opinions de leur auditoire, c'est qu'il opère en fonction d'une finalité bonne : « éveiller à la conscience l'individualité de ses interlocuteurs ». De fait, le recours à l'émotion que pratique Socrate vise à faire apparaître les individus les uns aux autres dans leur vraie nature. C'est la raison pour laquelle il met en avant son « individualité puissante » par les émotions : le but est d'atteindre l'authenticité de chacun.

À VOUS DE JOUER !

Comparer les textes 1, 2, 3 et 5 nécessite d'éclaircir le statut de chacun de ces textes : les textes 2, 3 et 5 produisent un discours sur les paroles et leur séduction, tandis que le texte 1 met directement en scène la séduction par la parole. On y rencontre la parole qui cherche à susciter l'envie pour séduire l'interlocuteur (le serpent suscite l'envie chez la femme pour qu'elle cède), type de séduction par la parole dont parle Epictète dans le texte 2 : « Quand ton imagination tâche de te séduire par quelque idée de luxure » (l. 1-2). Le remède que propose Epictète passe par l'appropriation de ce type de séduction par la parole ; en effet, il faut que chacun se rappelle son envie d'être bon et pur, contre le désir de choses mauvaises : « Il ne faut pour cela que vouloir te plaire à toi-même » (l. 13-14). Epictète propose donc à chacun de se parler à soi-même en se répétant la finalité de sa vie : « il s'agit ici de la royauté, de la liberté, de la félicité, de l'innocence » (l. 17-18). Dans le texte 5, les paroles de Socrate visent aussi le bien, mais le type de séduction par la parole n'est pas le même : il s'agit de pousser à bout l'interlocuteur, de l'amener dans ses retranchements pour le forcer à voir la vérité de ses actions en face. Pour cela, si l'on en croit Pierre Hadot, Socrate recourt à l'émotion. C'est aussi à l'émotion qu'a recours « le flatteur » (l. 1) dans le texte 3 d'Aristote, mais sa finalité n'est pas le bien : le flatteur, comme les sophistes, ne vise pas notre bien.

Ainsi, il faut donc comparer le moyen par lequel la parole opère la séduction d'une part, la finalité de la séduction d'autre part. Les textes 2 et 5 nous apprennent que la

séduction par la parole n'est pas intrinsèquement une mauvaise chose : c'est une méthode qu'il s'agit d'utiliser à bon escient.

Texte 6, manuel p. 128

Pascal

Blaise Pascal (1623-1662) fut mathématicien, physicien, théologien et philosophe. C'est en tant que philosophe qu'il écrit son traité De l'esprit géométrique et de l'art de persuader.

1. Consentir à une opinion signifie : y adhérer.

2. Deux facultés interviennent selon Pascal dans le consentement : « l'entendement et la volonté » (l. 4-5).

3. La seconde, la volonté, est plus difficile à obtenir, car elle dépend du plaisir, qui est relatif à chaque personne. L'entendement, à l'inverse, dépend de la raison, qui est une. Contrairement aux « principes du plaisir [qui] ne sont pas fermes et stables » (l. 13-14), les principes de la raison sont solides et constants.

4. A la fin du texte, pour suggérer la difficulté de faire consentir quelqu'un par le plaisir, Pascal recourt à une énumération, qui vise à mettre en lumière la quantité de différences entre les hommes : chaque individu singulier a ses plaisirs propres.

Texte écho, manuel p. 129

François Dastur

Né en 1942, François Dastur est philosophe et professeur à l'université de Nice Sophia-Antipolis.

1. Le texte distingue deux types de séduction : la mauvaise séduction, qui ne s'exerce que pour le plaisir propre de celui qui séduit, et la bonne séduction qui, en attirant l'autre hors de la voie qu'il suivait jusqu'ici, permet de manifester « l'accord de l'être et de l'apparence » (l. 9) – c'est-à-dire qu'en faisant sortir l'autre de ses habitudes, on l'amène à retrouver l'authenticité de son être.

2. Réhabiliter la notion de séduction peut paraître important parce que la séduction est un des principaux modes par lesquels les êtres humains sont en relation les uns avec les autres. Les textes précédents nous ont montré la prégnance de la séduction dans les rapports aux autres, et même dans le rapport à soi-même (Epictète p. 123). Être séduit, c'est littéralement être conduit (-duit qui vient du latin *ducere*, conduire) à l'écart (préfixe *se-* qui indique la séparation), et accepter de se laisser conduire à l'écart, c'est accepter l'intervention de l'inattendu dans ma vie ; c'est reconnaître l'autre comme être réel pouvant intervenir sur ma trajectoire, la modifier, l'interroger.

3. Il est facile de ranger les textes 1 et 3 du côté de la mauvaise séduction (le serpent de la *Genèse*, et le flatteur d'Aristote), et les textes 5 et 6 du côté de la bonne séduction (Socrate, et celui qui utilise la persuasion pour communiquer une vérité chez Pascal). Pour les textes 2 et 4, l'affaire est plus compliquée. Dans le texte 2, Epictète

met en garde contre la mauvaise séduction, et propose comme remède à la mauvaise séduction une bonne séduction (celle du bien). Dans le texte 4, Shéhérazade séduit pour son intérêt propre, ce qui pourrait la ranger du côté de la mauvaise séduction ; cependant, dans la mesure où son intérêt est sa survie, on peut se demander si ce n'est pas un intérêt collectif ; de plus et surtout, par sa séduction, elle amène le sultan (au bout de mille et une nuits de contes) à abandonner sa résolution de tuer toutes les femmes qu'il épouse, elle lui permet de connaître l'apaisement authentique.

Et aujourd'hui ? manuel p. 130

Article d'Adrien Rivière

1. Si le storytelling est une technique de parole très prise en politique et dans les entreprises, c'est parce qu'il permet, à partir d'une méthode de construction d'histoire facile, de séduire l'auditoire ; celui-ci sort du discours à la fois divertissant et instruit, ce qui lui donne envie d'adhérer et de passer à l'action.

2. La parole qui séduit a le pouvoir de faire adhérer son public (à une opinion par exemple), et de le faire agir en fonction de son contenu (dans une action politique par exemple).

Vers le bac, manuel p. 131

Platon

1. La séduction par la parole semble consister dans une réception affective des propos proférés (« mes yeux se remplissent de larmes », l. 14-15), qui est due à la force de l'illusion créée par la parole séduisante (« ton âme [...] ne croit-elle pas se trouver en présence des événements dont tu parles [...] ? », l. 7-8).

2. On peut faire l'hypothèse que si Socrate condamne si sévèrement cette séduction, c'est parce qu'elle évacue la raison. En effet, on répond par l'affirmative à sa question « as-tu alors toute ta raison, ou bien ne te sens-tu pas hors de toi ? » (l. 6-7). Quand on parle, il est comme possédé, il croit voir ce qui pourtant n'est pas en face de lui.

Question de commentaire :

« Quel peut être le pouvoir d'un récit fictif sur son public ? »

Un récit fictif peut exercer un grand pouvoir. D'abord, sur le court terme, il provoque les émotions du public, qui suit les événements des protagonistes, s'enthousiasme de leurs espoirs, s'effraie quand ils sont en danger. Ensuite, sur le plus long terme, le récit fictif peut amener son public à agir, en lui faisant croire dans la réalité de son contenu : alors par exemple, des hommes pourront vouloir venger un des leurs dont on leur aura fait croire qu'il a été humilié. Enfin, le récit fictif peut aussi avoir un pouvoir salvateur : en mettant en scène les passions humaines, les joies, les douleurs, il avertit son public sur ce qu'il pourra rencontrer dans sa vie, le prévient contre des souffrances inutiles, ou encore lui permet de se libérer affectivement par la

représentation de ce dont il fait l'expérience lui-même dans sa vie – c'est ce qu'on appelle la *catharsis*.

Essais

Essai 1

« Faut-il condamner la séduction qu'exercent les œuvres de fiction ? Pleurer, rire, vibrer en lisant un livre ou en regardant un film, une pièce : est-ce inutile et nuisible pour notre développement ? Vous vous efforcerez de trouver des arguments pour défendre votre thèse ».

En imaginant que les élèves prennent position, comme les y invite la consigne, pour une thèse ou l'autre, voici les arguments qu'ils pourront convoquer dans chaque cas :

▪ Si l'élève défend qu'il faut condamner la séduction qu'exercent les œuvres de fiction :

→ Se laisser aller à des émotions provoquées par des événements qui n'ont pas eu lieu est insensé ; c'est vivre hors du réel, dans lequel n'ont pas eu lieu les événements que le récit fictif met en scène.

→ Se laisser aller à des émotions provoquées par des événements qui n'ont pas eu lieu est inutile, c'est une dangereuse perte de temps : il y a déjà tant d'événements réels qui pourraient susciter nos émotions et nous pousser à agir, qu'il est coupable de perdre son temps dans la fiction.

→ La séduction qu'exercent les œuvres de fiction peut être nuisible pour notre développement, en faussant notre rapport au réel : comment distinguer le réel de la fiction, si nous prenons l'habitude de réagir à des récits fictifs comme nous réagirions à des événements réels ?

▪ Si l'élève défend qu'il ne faut pas condamner la séduction qu'exercent les œuvres de fiction :

→ Les œuvres de fiction nous initient aux émotions que nous serons amenés à rencontrer dans la vie réelle ; elles nous y préparent en nous préservant par le prisme de la fiction, en cela elles sont particulièrement utiles à notre développement.

→ Se laisser séduire (au second sens développé par François Dastur, celui de la bonne séduction), c'est se laisser toucher par une altérité, c'est accepter qu'un langage autre que le nôtre intervienne en nous ; étape essentielle au développement de chacun.

▪ Mais il pourra être intéressant aussi de les amener à confronter ces deux thèses, pour nuancer ou corriger la première par la seconde (reprise des trois points de la première partie) :

→ Les œuvres de fiction ne créent-elles pas un nouveau réel ? La fiction est-elle vraiment moins réelle que la réalité qui existait avant la fiction ? On peut supposer qu'être séduit par une œuvre de fiction, ce n'est pas tant être hors du réel que prendre place dans une réalité nouvelle, une réalité de l'esprit qui peut être envisagée comme telle.

→ Les œuvres de fiction créent rarement des émotions sans aucun lien avec les événements réels. Elles reflètent souvent les drames humains, les mettent en scène, et peuvent ainsi être un moyen d'accès à la réalité. On peut

songer au *Silence de la mer* de Vercors, qui sensibilise le lecteur aux rapports entre Français et officiers allemands pendant l'Occupation. Ainsi, se laisser aller à des émotions provoquées par des événements fictifs n'est pas une perte de temps, mais peut-être le meilleur moyen d'accéder plus rapidement à tout ce que la réalité contient de densité humaine, et dont l'habitude nous occulte parfois la vue.

- Le risque de confondre la réalité avec la fiction n'est pas si grand. Aujourd'hui, l'éducation à la fiction, à l'exercice de la représentation, permet de faire naître en chacun la conscience de la différence entre ce qui relève de la fiction (qui est une réalité de l'esprit) et ce qui relève du réel (la réalité hors de l'esprit). On remarque d'ailleurs que les œuvres de fiction ne provoquent pas les mêmes émotions que la réalité : voir le héros d'un roman abandonné par celle qu'il aime ne provoque pas la même émotion qu'être soi-même abandonné.

Essai 2

« L'œuvre littéraire a-t-elle pour fonction de donner l'illusion du réel ? »

- Pour déterminer si la fonction de l'œuvre littéraire est de donner l'illusion du réel, il faudra mettre à jour les différents sens qu'on peut attribuer au terme *illusion*. L'illusion du réel, est-ce une imitation du réel ? Une représentation du réel ? Un détournement du réel ?
- Le mot *illusion* vient du latin *illudere* qui signifie *jouer, se jouer, railler*. Chercher à faire illusion, ce peut être chercher à tromper, à faire passer à tort ce qu'on produit pour le réel. De fait, l'illusion entendue ainsi peut être considérée comme un ressort majeur de beaucoup d'œuvres littéraires : par la fiction, le lecteur se laisse emporter par le récit, se plonge dedans au point de croire que ce qu'il lit est vrai, ainsi que le dénonce Platon dans le dialogue *Ion*. Cette expérience peut être riche (contrairement à ce que semble en penser Platon), c'est une expérience d'une réalité imaginée : l'auteur représente le réel non tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être. Il permet au lecteur de passer par de nombreuses émotions.

- Cependant, il arrive aussi que l'auteur ne cherche pas à faire illusion, ne cherche pas à imiter le réel. On pense ici aux œuvres littéraires qui recourent au merveilleux, au fantastique, ou à la science-fiction. Souvent, sans représenter le réel ni tel qu'il est ni tel qu'il pourrait vraisemblablement être, ces œuvres littéraires créent un effet de contraste avec le réel qui permet de mettre en relief ses étrangetés. On songe par exemple aux contes philosophiques de Voltaire : dans *Micromégas*, l'auteur situe l'histoire dans un univers imaginaire et invraisemblable, mais on reconnaît au sein de cet univers décalé des éléments du réel – par exemple, en la personne du muphti, symbole de la figure royale, qui censure le texte de *Micromégas*. On peut alors dire qu'il n'y a pas imitation mais symbolisation du réel.

- Le professeur pourra alors introduire les élèves à la notion de *mimesis*, telle qu'elle a été développée dans la *Poétique* d'Aristote. Le mot grec *mimesis* a souvent été traduit par *imitation*, mais pour comprendre le propos d'Aristote, il est plus correct de le traduire par *représentation*. Aristote définit la *mimesis* à l'intérieur de la tragédie, genre auquel il s'intéresse plus particulièrement dans la *Poétique*. La tragédie, selon Aristote, ne se contente pas d'imiter les actions humaines, elle les représente, en agencant différents éléments : l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. L'intrigue est l'élément le plus fondamental ; l'agencement des faits qu'elle produit n'est pas l'agencement naturel, sinon le tragédien serait un historien. La tragédie est un tout qui a un commencement, un milieu, une fin, contrairement au réel qui n'a pas de début ni de terme assignable. Cette logique interne de la tragédie la distingue donc du réel, mais permet d'en représenter la dynamique.

- On pourra donc dire, pour conclure, que l'œuvre littéraire se contente rarement de donner la pure illusion du réel, si on entend dans *illusion* la notion d'imitation. Le plus souvent l'œuvre littéraire met en intrigue le réel pour mettre en scène sa densité dramatique, le symbolise pour permettre une compréhension renouvelée du réel, ou encore le détourne pour mettre à jour voire dénoncer ses étrangetés.

Chapitre 3. Les séductions de la parole

Question 11 : Ruses et tromperies : des formes de séduction ?

Texte 1, manuel, p. 132

Tite-Live

Tite-Live marque l'Antiquité par son ouvrage consacré à l'histoire de Rome et de sa grandeur, travail auquel il a consacré sa vie.

1. Méninius Agrippa fait ici un apologue, c'est-à-dire un court récit plaisant, en vers ou en prose, dont on tire une leçon morale. Les différents membres du corps : « le ventre » ligne 3, « les mains » ligne 7, « la bouche » ligne 8 ou encore « les dents » ligne 9 sont les étonnants personnages de ce récit.

2. Méninius Agrippa rend sensible l'opposition entre les membres et l'estomac en mettant en valeur l'inaction du ventre, qui semble être passif dans le fonctionnement du corps, et bénéficier *in fine* des efforts de chacun des autres membres. La métaphore du sang circulant dans les veines illustre bien le sens du propos : de la même manière que le sang aura recueilli tous les bienfaits du travail des organes pour les transmettre dans tout le corps pour que celui-ci fonctionne bien, selon Méninius Agrippa, les sénateurs feront de même avec les citoyens. Il faut donc les suivre en dépit de l'impression que les efforts viendraient toujours des mêmes.

3. Le recours à une image est un procédé d'argumentation efficace car il a le mérite d'être clair et accessible à tous. Inutile ici de suivre le cours de l'argumentation, le recours imagé à la fiction illustre le propos de manière agréable et légère et par là même désamorce les éventuelles tensions.

À VOUS DE JOUER !

Jean de La Fontaine, grand fabuliste du XVII^e siècle, a repris ce récit dans une de ses *Fables* intitulée « Les membres et l'estomac ».

Je devais par la royauté
Avoir commencé mon ouvrage :
À la voir d'un certain côté,
Messer Gaster en est l'image.

S'il a quelque besoin, tout le corps s'en ressent.
De travailler pour lui les Membres se lassant,
Chacun d'eux résolu de vivre en gentilhomme,
Sans rien faire, alléguant l'exemple de Gaster.
Il faudrait, disaient-ils, sans nous, qu'il vécût d'air.

Nous suons, nous peinons, comme bêtes de somme ;
Et pour qui ? Pour lui seul, nous n'en profitons pas ;
Notre soin n'aboutit qu'à fournir ses repas.
Chommons, c'est un métier qu'il veut nous faire
apprendre.

Ainsi dit, ainsi fait. Les Mains cessent de prendre,
Les Bras d'agir, les Jambes de marcher.

Tous dirent à Gaster qu'il en allât chercher.
Ce leur fut une erreur dont ils se repentirent.
Bientôt les pauvres gens tombèrent en langueur ;
Il ne se forma plus de nouveau sang au cœur :
Chaque Membre en souffrit : les forces se perdirent ;

Par ce moyen, les Mutins virent

Que celui qu'ils croyaient oisif et paresseux,
À l'intérêt commun contribuait plus qu'eux.
Ceci peut s'appliquer à la grandeur royale :
Elle reçoit et donne, et la chose est égale.

Tout travaille pour elle, et réciproquement

Tout tire d'elle l'aliment.

Elle fait subsister l'Artisan de ses peines,
Enrichit le Marchand, gage le Magistrat,
Maintient le Laboureur, donne paye au Soldat,
Distribue en cent lieues ses grâces souveraines ;
Entretient seule tout l'État.

Ménénus le sut bien dire.

La Commune s'allait séparer du Sénat :
Les mécontents disaient qu'il avait tout l'empire,
Le pouvoir, les trésors, l'honneur, la dignité ;
Au lieu que tout le mal était de leur côté,
Les tributs, les impôts, les fatigues de guerre.
Le peuple hors des murs était déjà posté.

La plupart s'en allaient chercher une autre terre,

Quand Ménénus leur fit voir

Qu'ils étaient aux Membres semblables,

Et par cet apologue, insigne entre les fables,

Les ramena dans leur devoir.

On note entre les deux textes de nombreuses similitudes comme le choix de la narration basée sur des éléments réels (« Sénat », « Commune »). On retrouve également le même procédé général, c'est-à-dire la personnification des membres du corps et la métaphore générale qui, par analogie, compare ce corps au fonctionnement de l'État. On retrouve donc dans les deux cas l'argumentation indirecte dont l'implicite doit être décodé par le lecteur et offre à La Fontaine une protection contre la censure. Le but des deux textes est

didactique : il s'agit de faire réfléchir le lecteur sur le fonctionnement de la société.

Néanmoins, des différences existent : La Fontaine commence par la morale aux vers 1 et 2 « Je devais par la Royauté avoir commencé mon ouvrage » pour développer le récit ensuite, alors que dans le texte de Tite-Live, la morale vient explicitement à la fin ligne 19-20 « montrant que la colère de la plèbe contre les sénateurs était semblable à la révolte interne du corps. » Nous sommes donc en présence de deux types de raisonnement différents : inductif pour La Fontaine et déductif pour Tite-Live. Enfin, on peut soupçonner La Fontaine d'être plus critique que ce qu'il laisse paraître dans cette fable quant au pouvoir du roi et au système de la monarchie, l'emploi du verbe « devoir » au vers 1 permet d'en douter.

Pistes complémentaires :

Pour travailler la dimension didactique des fables : *L'Émile* de Jean-Jacques Rousseau extrait du chapitre II « On fait apprendre des fables de La Fontaine aux enfants, il n'en est pas un seul qui les entende ». Texte utile pour un sujet d'argumentation ensuite du type « Pensez-vous que l'apologue est une forme d'argumentation efficace » ?

En écho, la préface de Jean de La Fontaine à ses *Fables* « À Monseigneur le Dauphin ».

Texte 2, manuel, p. 133

La Fontaine

Jean La Fontaine est un auteur du XVII^e siècle qui s'est illustré par ses douze livres de fables, dans lesquelles il se révèle être un observateur critique et minutieux des fonctionnements de la Cour de Louis XIV.

1. La structure du texte peut sembler complexe au premier abord car La Fontaine mêle dans cette fable discours, paroles rapportées et récit. Toute la première partie de la fable narre l'échec de l'orateur athénien à capter l'attention de son public qui ne l'écoute pas. Les temps verbaux utilisés sont explicites : passé simple pour montrer les différentes tentatives du narrateur : « il parla fortement » vers 5, « dit ce qu'il put » vers 9 ; imparfait pour décrire l'action continue de la foule qui n'écoute pas « on ne l'écoutait pas » vers 6, « tous regardaient ailleurs » vers 13. Une rupture s'instaure au vers 15 lorsque l'harangueur change de méthode et prend les images de l'apologue de l'anguille et de l'hirondelle pour illustrer son propos et attirer l'attention sur le contenu de son discours. Il s'agit donc d'une mise en abyme, qui

imbrique dans la fable elle-même une autre fable. On peut donc parler ici de « fable dans la fable », d'autant plus qu'à la suite de la fable racontée par l'orateur intervient vers 32 la moralité de La Fontaine, qui met en perspective les deux parties de sa fable.

2. Les deux méthodes employées s'opposent en tous points. La Fontaine nous décrit le premier discours de l'orateur comme très formel « courut à la Tribune », particulièrement violent comme le montrent l'adjectif « tyrannique », attribué à son art, ainsi que le champ lexical de la force qui se développe avec « forcer les cœurs » vers 4, et l'adverbe « fortement » au vers 5, ou encore l'adjectif « violentes » au vers 7. Tous les ingrédients de la rhétorique classique sont présents, comme la prosopopée vers 9, le ton, etc. Au contraire, le début de l'apologue auquel il a recours ensuite marque par sa simplicité, sa douceur et sa légèreté. Le choix des animaux, d'abord, qui sont connus de tous « l'hirondelle », « l'anguille », le vocabulaire employé est simple, tout comme la forme des verbes « en nageant », « en volant » et participe à l'attrait du récit.

3. Cette fable constitue en elle-même une sorte d'art poétique du genre de la fable. La Fontaine le définit positivement comme un récit attrayant par sa simplicité, par l'utilisation des images. Il insiste sur le « plaisir » (vers 35) qu'elle procure à ceux qui l'écoutent et compare l'auditeur à un enfant en reconnaissant la fonction didactique de la fable qui instruit en plaisant.

Texte 3, manuel, p. 135-136

Le Roman de Renart est un ensemble de récits médiévaux écrits en vers et en ancien français par différents auteurs.

1. Le texte se divise en différents mouvements. Le premier donne à voir la situation de Renart au fond du puits qui entre en contact avec Isengrin (vers 1 à 13).

Ensuite, il s'agit de la ruse de Renart, qui fait croire à Isengrin qu'il lui parle depuis l'au-delà (vers 14 à 47). Ensuite, Isengrin formule son envie de le rejoindre et la seconde ruse de Renart peut opérer « il lui désigne le sceau et se fait parfaitement comprendre lui faisant croire qu'il s'agit des plateaux à peser le Bien et le Mal » (vers 60-63). Le dernier mouvement concerne les vers 63 à 95, qui permettent à Renart de mettre en scène sa ruse et de sortir du puits.

2. La quantité de discours montre la supériorité de paroles de Renart sur Isengrin. C'est lui qui sait et

qui affirme, alors que le discours d'Isengrin est souvent marqué par la modalité interrogative.

3. La parodie du discours religieux est très présente dans le discours de Renart. Il commence par tromper Isengrin sur le rôle de la Balance (vers 57) puis utilise des formules classiques du discours religieux comme « Par Dieu le Père spirituel » (vers 63), ce qui lui confère de l'importance et impressionne le loup. Renart va jusqu'à emprunter le discours même d'un prêtre en demandant à Isengrin s'il s'est confessé (vers 71) « T'es-tu confessé de tes péchés ? ». La parodie du discours se poursuit des vers 78 à 82 avec les étapes de la prière : « prier », « rendre grâce », « obtenir son pardon » et la « rémission des péchés ». Enfin, la parodie est totale avec la posture d'Isengrin qui « tourne son cul vers l'Orient et sa tête vers l'Occident » (vers 84-85).

Texte 4, manuel, p. 137

Molière

Dans son Tartuffe qui fit scandale à la Cour, Molière dénonce avec force l'hypocrisie religieuse.

1. Le lecteur/spectateur peut démasquer Tartuffe dès son entrée en scène. Tout d'abord par sa demande à Laurent, qui montre un désir de mortification publique (parce qu'il a vu Dorine). C'est une entrée en scène à la fois dramatique (au sens premier du terme « qui fait avancer l'action ») et comique, car le spectateur, qui entend parler du personnage depuis deux actes entiers sans le voir, le rencontre sous son vrai jour.

2. Dorine aide ici le spectateur à décrypter le personnage par des mécanismes théâtraux comme l'aparté du vers 5, qui permet au spectateur d'avoir accès à la pensée profonde de Dorine, marquée par l'agacement avant même qu'elle n'ait adressé la parole à Tartuffe « Que d'affectation et de forfanterie ! » vers 5. De la même manière, la didascalie « à elle-même » au milieu du vers 23 permet au lecteur d'inscrire le personnage en opposition avec Tartuffe et crée une forme de complicité entre Dorine et le public, qui se retrouve dans la même situation à devoir se faire une idée du fameux Tartuffe « Je suis toujours pour ce que j'en ai dit. »

Texte 5, manuel, p. 138

Sophocle

Sophocle est l'un des plus célèbres tragédiens de l'Antiquité dont les pièces comme Antigone ou Œdipe Roi sont devenus de véritables mythes.

1.

| | Ulysse | Néoptolème |
|-------------|---|--|
| Âge | Homme d'âge mûr | Jeune |
| Paroles | Ulysse a un objectif et est prêt à tout pour l'atteindre, même si les actions qu'il entreprend n'entrent pas dans sa lignée morale. | Néoptolème est jeune et idéaliste. Il écoute Ulysse mais ne peut se résoudre à mentir. |
| Valeurs | Les actes | La parole donnée |
| Expériences | Longue, Ulysse est un héros connu de tous. | Aucune |

2. Ulysse cherche à convaincre Néoptolème par tous les moyens : sa position, d'abord, qui montre qu'il a de l'expérience et qui impressionne le jeune Néoptolème (*ethos*) ; puis la disposition dans laquelle il met son interlocuteur (*pathos*), positive d'abord en montrant que toute l'armée compte sur lui, et ensuite négative, en lui précisant les conséquences de son acte s'il refuse (« Au contraire si tu ne le fais pas, tu attireras sur tous les Grecs de grands malheurs... ») ligne 10. Enfin, le discours lui-même (*logos*), dans lequel les arguments sont nombreux et simples, notamment celui où Ulysse montre son mépris de ce que les autres peuvent penser de lui s'il s'agit d'atteindre son but (« Entasse toutes les horreurs que tu voudras contre moi. »)

3. Dans le tableau de François-Xavier Fabre, l'attitude hésitante de Néoptolème est bien visible. Ulysse le tient par la main mais le corps du jeune homme est tourné vers Philoctète, qui lui tend les bras. Néoptolème semble regretter ce qu'il fait et agir contre son gré.

Texte écho, manuel, p. 139

Laclos

Pierre Choderlos de Laclos se fait connaître au XVIII^e siècle par son roman épistolaire Les Liaisons dangereuses, qui donna scandaleusement à voir le milieu libertin. Mais il s'agit bien plus d'une étude finement menée de psychologie de la séduction.

1. La Marquise de Merteuil est l'exemple type de la femme excellent dans le rôle de l'actrice. Le

champ lexical le plus employé dans sa lettre est d'ailleurs celui de la dissimulation (« cacher » ligne 5, « dissimuler » ligne 8, « cacher » ligne 9, « montrer » ligne 23, « laisser voir » ligne 27...) L'expression de la ligne 23 « Je m'amusaïs à me montrer sous des formes différentes » n'est rien de moins que la confirmation de sa capacité à endosser plusieurs rôles. On note d'ailleurs qu'au-delà d'une compétence, il s'agit ici d'un art mené avec plaisir. Enfin, la Marquise insiste sur le « travail » (ligne 28) que cela lui a demandé. Cette adresse n'est pas innée, elle est le fruit d'un labeur, d'un entraînement de plusieurs années.

2. Le discours, saturé par l'emploi de la première personne, traduit la volonté du personnage de ramener le discours à soi. Il s'agit bien sûr de revenir sur son expérience mais aussi de mettre en avant son adresse, sa capacité à s'extraire de la condition dans laquelle l'époque la place. La Marquise met en valeur ses qualités « utile curiosité » (ligne 6), sa maîtrise d'elle-même « sûre de mes gestes » (ligne 24) mais encore « j'y gagnais » (ligne 29), ou encore « je possédais déjà les talents » (ligne 32) sont autant de remarques visant à montrer à son lecteur son intelligence, son expérience et sa supériorité. Ce sera l'occasion pour le professeur de rappeler la notion de libertinage et les rapports de force établis entre les personnages dans le roman.

3. On peut dire que la Marquise est adepte des principes des Lumières dans sa recherche de liberté et notamment de liberté intellectuelle. Elle refuse qu'on lui dicte sa conduite ou de correspondre à l'image qu'on lui assigne. Sa liberté physique est certes en jeu à une époque où les femmes n'étaient rien seules mais elle parle ici de la liberté de pensée comme elle le souligne à la ligne 16 : « je n'avais à moi que ma pensée, et je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre la volonté. » Elle applique à la lettre le précepte de Kant dans *Qu'est-ce que les Lumières ?* et la fameuse devise « *Sapere aude* », « Ose te servir de ton propre entendement ! »

À VOUS DE JOUER !

Ce photogramme extrait du film de Stephen Frears, qui met Glenn Close dans la peau du personnage de la Marquise de Merteuil, illustre parfaitement cette lettre. En effet, le miroir, objet symbolique qui représente à la fois ce qui est et ce que l'on donne à voir est l'objet favori d'un jeu de dissimulation et de dévoilement. Il est aussi le révélateur du masque. La marquise se touche d'ailleurs le visage, comme pour vérifier que son

masque est bien posé ou bien peut-être pour s'assurer qu'elle-même est toujours là...

Et aujourd'hui ? manuel p. 140

A. Le message linguistique : Panzani – pâtes – sauce – parmesan à l'italienne de luxe.

B. Le message littéral : en achetant Panzani, vous achetez l'Italie.

C. Le message connoté : en achetant Panzani, outre « l'italianité » et donc la garantie d'un bon produit traditionnel, vous achetez la fraîcheur (filet du marché) et la cuisine simple et familiale, seule garante de goût.

Atelier Humanités manuel p. 141

1. Les arguments en faveur de la mouche sont nombreux et presque tous introduits par la négation, pour mettre en valeur ses qualités ou faire voir autrement ses caractéristiques admises habituellement. Tout d'abord, sa taille : il est d'autres insectes plus petits. Ensuite, ses ailes sont comparées à celles d'insectes plus nobles comme la cigale ou les abeilles, dont l'analogie insiste sur leur délicatesse (ligne 6) et leur beauté. Puis c'est au tour de son intelligence d'être examinée. Enfin, sa qualité principale serait l'audace, dont l'argument est soutenu avec autorité par la convocation d'Homère à la ligne 14.

2. Lucien use de nombreuses fois de la comparaison pour mettre en valeur la mouche soit par opposition avec d'autres insectes qui mériteraient moins le respect comme le moucheron ou les cousins (ligne 1/2, ligne 4) soit au contraire pour l'assimiler à d'autres animaux ou insectes considérés comme plus nobles comme les paons (ligne 8).

3. Le jeu de mots repose sur le terme « nature morte », détourné sarcastiquement par cette œuvre dans laquelle l'artiste met en scène son pied mort, donc insensible aux mouches qui se posent dessus.

4. Présenté dans une boîte naturaliste qui sert habituellement à la conservation des insectes, le pied est ici transformé en un objet susceptible d'admiration. Ceci étant d'autant plus amusant qu'il s'agit de la partie du pied qui touche terre et qui donc est peu l'objet des regards. Cette plante de pied est parsemée de mouches, figurant de façon humoristique la « torture » que peut constituer la chatouille occasionnée par des mouches se promenant sur la plante du pied.

Chapitre 3. Les séductions de la parole

Question 12 : Séduire, est-ce dominer ?

Texte 1, manuel p. 142

Gorgias

Gorgias (v. 483-374 av. J.-C.) est un des plus célèbres sophistes de l'Antiquité. Il fut célèbre à Athènes pour son art oratoire, son éloquence, recourant dans ses discours politiques et judiciaires à des procédés stylistiques jusque-là réservés à la poésie. Contemporain de Socrate, il apparaît dans plusieurs dialogues de Platon, notamment dans le célèbre Gorgias, dialogue à son nom. Dans ce passage de l'Éloge d'Hélène, Gorgias s'amuse à innocenter Hélène des méfaits de la guerre de Troie : elle aurait simplement cédé à la puissance d'un discours.

1. La parole peut « faire cesser la peur, dissiper le chagrin, exciter la joie, accroître la pitié » (l. 3-4) ; mais elle peut aussi induire son public en erreur, en le convainquant qu'a eu, qu'a ou qu'aura lieu ce qui n'a pas eu, n'a pas ou n'aura pas lieu. En charmant ses interlocuteurs, elle leur fait croire ce qu'elle veut.
2. Les hommes peuvent facilement être trompés par un discours manipulateur parce que, la plupart du temps, ils n'ont pas en mémoire tout ce qui s'est passé, ne connaissent pas les événements présents ou futurs. De plus, le discours manipulateur opère par un charme qui séduit l'âme humaine : c'est le propre de la persuasion.
3. Gorgias parvient à démontrer qu'Hélène n'est pas responsable de la guerre de Troie en rappelant sa fragilité (« à cet âge où elle quittait la jeunesse », l. 27) face à un discours à la fois séducteur dans son principe (« le charme d'un hymne », l. 26) et violent dans ses effets (« comme si elle avait été enlevée et violente », l. 28). Elle serait tombée dans le piège d'un discours – celui du prince troyen Pâris – sans décider librement de son acte – suivre Pâris – et de ses conséquences – la guerre de Troie.
4. À la fin du texte, Gorgias fait une analogie entre la puissance des discours sur l'âme et celle des drogues sur les corps. Selon lui, de même que les drogues ont des effets bénéfiques ou néfastes sur les corps qui s'y trouvent soumis, de même certains discours ont des effets bénéfiques ou néfastes sur les auditeurs qui se trouvent, quand la persuasion est de mise, placés dans leur dépendance.

Texte 2, manuel p. 143

Alcibiade

Le Banquet est un des plus célèbres dialogues de Platon. Il y est principalement question de l'amour. Alcibiade, contemporain de Socrate, était un homme d'État, orateur et général athénien. Il était disciple, ami et amant occasionnel de Socrate, et son intervention tient une place importante dans Le Banquet, après les divers éloges de l'amour qu'ont fait les autres convives.

1. Alcibiade compare Socrate aux figurines de flûtistes que des artistes exposent dans des ateliers de sculpture : Socrate, comme un flûtiste, charme avec le son que sa voix produit ; mais surtout, tout comme les figurines dont parle Alcibiade, il porte en lui une divinité cachée, qui dirige ses propos. Les paroles de Socrate, comme les mélodies d'une flûte, « mettent en état de possession » (l. 14).
2. Selon Alcibiade, les paroles de Socrate sont très puissantes. Il se sent possédé quand elles résonnent à son oreille : son cœur bat très fort et il pleure (« ses paroles font couler mes larmes », p. 27).

Texte 3, manuel p. 145

La Fontaine

« La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion » est la sixième fable du livre I de Jean de La Fontaine, édité pour la première fois en 1668. La Fontaine s'est inspiré de la fable de Phèdre, fabuliste du I^{er} siècle, « La vache, la chèvre et la brebis, en société avec le lion ». Mais il accentue l'aspect manipulateur de la parole du lion qui fait croire que le pacte sera respecté.

1. Le discours du lion prend les dehors de l'argumentation (« la raison » l. 11) pour formuler des injonctions à ce que toutes les parts lui reviennent « La seconde (...) me doit échoir encor » l. 14). En réalité, aucun argument ne vient asseoir la légitimité de sa prétention, sinon celui du « droit du plus fort » (l. 15), expression sous laquelle se cache une menace claire : qui contrariera le lion pourra être anéanti par lui. La menace devient explicite lorsqu'il s'agit de la quatrième part : « Si quelqu'une de vous touche à la quatrième / Je l'étranglerai tout

d'abord. » (l. 17-18). Le discours du lion vise à provoquer la peur chez ses associées afin de paralyser leur capacité de réaction : c'est un discours manipulateur.

2. Le lion étant des quatre animaux celui qui a la plus grande force physique, il pourrait s'en servir pour obtenir directement les quatre parts. Mais asseoir sa force par un discours manipulateur est astucieux de sa part : ainsi, il peut faire croire à ses trois associées que sa force est légitime, et éviter que celles-ci ne se rebellent contre un pouvoir qui, trop explicitement violent, leur paraîtrait arbitraire.

À VOUS DE JOUER !

« La raison du plus fort est-elle toujours la meilleure ? »

Cet exercice pourra être proposé comme entraînement à la question de réflexion que les élèves auront à traiter le jour de l'épreuve écrite.

Il faudra distinguer trois sens du mot « raison » : la raison au sens d'une cause (la cause du plus fort, son intérêt), la raison au sens d'une faculté intellectuelle (la capacité de raisonner du plus fort), et la raison au sens d'une preuve par argument (l'argumentation du plus fort). Ainsi, on comprend que l'expression « la raison du plus fort », qui rappelle « Le loup et l'agneau » de La Fontaine, joue sur cette polyvalence du mot « raison » : en confondant la faculté intellectuelle du plus fort, et les arguments qu'il invoque, avec son intérêt, l'expression laisse pressentir la manière dont le plus fort parvient à imposer ce qui est à son avantage par les moyens d'un discours manipulateur. Il faut alors s'accorder sur ce que l'on entend par « la meilleure ». Si l'on pense ce superlatif dans le champ moral, celui du bien et du mal, alors, probablement, la raison du plus fort n'est pas la meilleure (il faudra cependant démontrer pourquoi). Mais si on le pense dans le champ stratégique, celui de l'avantageux et du désavantageux, alors la raison du plus fort est peut-être la meilleure ; en tout cas, comme le montre cette fable, elle fonctionne.

Autres textes à proposer aux élèves

→ Piste 1 : une autre fable bien connue des élèves : « Le loup et l'agneau » de La Fontaine

→ Piste 2 : la fable de Phèdre, « La vache, la chèvre et la brebis, en société avec le lion ».

Texte 4, manuel p. 146

Aristophane

Aristophane (v. 445-entre 385 et 375 av. J.-C.) est un poète comique athénien, contemporain de Socrate. Ses comédies, inspirées par l'actualité politique de son temps, dénoncent certains travers de la société athénienne. Son humour repose principalement sur l'exagération, la parodie et la satire. Les Cavaliers critique les dérives de la démocratie, la soif de conquête d'Athènes et son impérialisme.

1. La démagogie (du grec *dêmos*, le peuple) désigne, littéralement, « l'art de mener le peuple ». Le terme est employé pour désigner une stratégie de discours cherchant à exploiter les passions de la multitude. Le discours du marchand est démagogique à deux égards. D'abord, il crée des émotions heureuses dans le Conseil afin de lui donner envie de prendre son parti - « bonnes nouvelles ! J'apporte un heureux message que je veux être le premier à vous annoncer » (l. 2-3). Ensuite, il excite l'appétit de son auditoire en lui laissant entrevoir une quantité immense d'animaux : « Deux cents bœufs ! », « mille chèvres » (l. 16-17).

2. Le marchand et le Paphlagonien parlent chacun son tour, et rivalisent de démagogie : quand l'un incite les citoyens à courir acheter des anchois à bas prix, l'autre reprend l'attention de l'auditoire en faisant briller sous ses yeux l'hypothèse de cent bœufs immolés ; alors le marchand surenchérit, en proposant deux cents bœufs et d'autres animaux. Ainsi, les citoyens tournent la tête vers l'un puis vers l'autre en fonction de l'excitation qu'ils produisent en eux.

3. Aristophane montre que le marchand emporte finalement la rivalité de démagogie : *in fine*, c'est vers lui que se tournent, définitivement semble-t-il, les têtes des citoyens.

4. Le texte est comique en ce qu'il met à nu les ressorts de la démagogie. En effet, les méthodes employées par le marchand et le Paphlagonien pour avoir les faveurs du Conseil sont rendues très visibles à l'œil du lecteur, grâce au discours du marchand qui explicite le jeu de comédien qu'il a instauré (« Et alors, je cogne du cul sur la grille, je l'enfonce, et ouvrant ma plus grande gueule, je braille », l.1-2) ainsi que le caractère artificiel de ses propositions (« j'allonge le tir : "Deux cent bœufs !" » l. 16-17). Le marchand rend également évidente la réussite de sa stratégie démagogique : « Ce fut aussitôt un rayon de soleil sur tous les visages : on parlait de me couronner pour la bonne nouvelle. »

(l. 5-6) Le caractère immédiat (« aussitôt ») et excessif (« me couronner ») de la réaction des citoyens met en lumière, sur le mode comique, la réussite du discours démagogique.

Texte 5, manuel p. 148

Machiavel

Machiavel (1469-1527) est un homme politique, philosophe et théoricien italien, né et mort à Florence. Quand les Médicis reprennent le contrôle de la ville en 1512, Machiavel est arrêté, exilé, et rédige alors l'essentiel de son œuvre. Le Prince est son livre le plus connu. Sa réflexion est centrée sur la politique : comment le Prince peut-il prendre et conserver le pouvoir ? Machiavel dissocie radicalement la morale de la politique : le Prince doit user à la fois de la force et de la ruse.

1. Machiavel conseille au prince d'être à la fois renard et lion. Le renard symbolise la ruse (« Il faut donc être renard pour connaître les pièges », l. 9-10) et le lion, la force et la bravoure (« et lion pour effrayer les loups », l. 10).
2. Pour montrer que le Prince n'est pas tenu de respecter sa parole, Machiavel utilise deux arguments. L'un est que nul n'est tenu d'être loyal envers des hommes qui sont méchants et ne tiennent eux-mêmes pas leurs paroles. L'autre réside dans « une infinité d'exemples modernes » (l. 22) qui révèlent que « les princes qui ont fait de grandes choses sont ceux qui ont tenu peu compte de leur parole » (l. 3-4), tandis que les plus loyaux ont été vaincus.
3. Machiavel porte un jugement pessimiste sur la nature humaine : selon lui, les hommes sont « méchants » (l. 17) et ne tiennent pas leurs paroles.

Et aujourd'hui ? manuel p. 149

Tribune de Charles Perez, professeur à la Paris School of Business.

1. Un *troll* est un compte tenu par un ou plusieurs individu(s) identifiable(s), tandis que les *bots* et *chatbots* sont automatisés. Les *chatbots* ne se contentent pas de publier des contenus influents et mensongers, ils peuvent réagir de manière dynamique aux messages.
2. Une parole artificielle peut facilement séduire et manipuler sur les réseaux sociaux parce qu'ils sont un lieu de réaction immédiate, où une polémique

est vite lancée en raison de la grande visibilité des réactions de chacun, souvent sous le coup de l'émotion. Le succès des *trolls*, des *bots* ou des *chatbots* est dû à l'escalade de violence qui résulte la plupart du temps de la publication d'un contenu politique sur les réseaux sociaux. De plus, les *bots* et les *chatbots* bénéficient de la puissance de l'intelligence artificielle, capable d'analyser massivement la toile, de déterminer les meilleures cibles et les meilleurs moments de publication, pour créer le contenu le plus apte à faire réagir.

A VOUS DE JOUER !

Une *fake news* est une information mensongère délivrée dans le but de manipuler ou tromper un auditoire. Les *fake news* ont pris une importance singulière à l'ère d'internet, notamment par les blogs ou les réseaux sociaux. Ces tentatives de désinformation visent à induire en erreur dans le but d'obtenir un avantage (financier, idéologique, politique, etc.). Les articles de fausses nouvelles, qu'ils soient publiés dans des médias traditionnels ou dans des médias sociaux, emploient souvent des titres accrocheurs en vue d'augmenter le nombre de lecteurs et/ou de partages en ligne.

Se protéger de ces manipulations sur les réseaux sociaux est difficile, car souvent les auteurs de *trolls*, de *bots*, de *fake news* ne sont pas identifiables. Cependant, pour éviter de tomber dans le piège des fausses informations, on peut regarder si la source est mentionnée et vérifier par une rapide recherche sa fiabilité.

Atelier Humanités, manuel p. 150

Philippe Breton est professeur à l'université de Strasbourg.

1. Les qualités du démagogue sont l'adaptabilité aux circonstances dans lesquelles il parle et au public auquel il s'adresse, l'inventivité, la motivation. Pour persuader et convaincre, le démagogue adapte son discours au moment où il parle et à ceux qui l'écoutent, quitte à modifier ses propos, afin que tous entendent de sa bouche exactement ce qu'ils espéraient. Il peut aller, selon Quintus Cicéron, jusqu'à flatter son auditoire pour lui donner davantage envie d'adhérer à son discours.
2. Pour déterminer si la flatterie est indispensable dans une campagne électorale, il faut s'accorder sur les fins d'une telle campagne. Le but de la campagne électorale est-il avant tout de rassembler le plus d'électeurs, ou est-il avant tout de défendre

un projet en lequel croit le candidat ? Si l'on pense que le but d'une campagne électorale est avant tout de défendre un projet sincère, alors rassembler le plus grand nombre d'électeurs devient un but secondaire. Or, l'usage de la flatterie dans une campagne ne vise qu'à rassembler un grand nombre d'électeurs, sans souci du projet défendu. Mais ne peut-on pas utiliser la flatterie pour défendre un projet sincère, comme le pense Machiavel dans le *Prince* ? Si le candidat est absolument convaincu par le projet pour lequel il fait campagne, ne souhaite-t-il pas voir ce projet remporter les urnes, pour le bien de tous ? À quoi est-il prêt pour voir ce projet, en lequel il croit sincèrement, remporter les urnes ? La fin justifie-t-elle les moyens ?

Autant de questions qui devront être développées. L'interrogation pourra, *in fine*, être ramenée à un débat sur le sens de la flatterie : flatter, est-ce tromper ? Est-ce mentir ? Ne peut-on pas penser que la flatterie est un moyen détourné et néanmoins honnête d'amener les hommes à voir le juste, le bon, voire le vrai ?

Activités

1. En guise de discours démagogiques, de nombreux textes pourront être cités (« Du sang, de la sueur et des larmes » de Churchill, « *Ich bin ein Berliner* » de J. F. Kennedy, par exemple).

L'essentiel sera que l'élève sache justifier le choix de son texte, sans regard sur sa proposition politique ou son orientation idéologique. Ce sera l'occasion pour le professeur de rappeler que la démagogie – du grec *demagogia*, littéralement « art de mener le peuple » - n'est pas nécessairement mauvaise. Un discours démagogique, cherchant à séduire le peuple en recourant notamment aux émotions et au lyrisme, peut par ailleurs défendre un projet bon, et constituer un propos sincère. Identifier ce qu'un texte a de particulièrement éloquent – et donc, s'il s'adresse à un peuple, de démagogique – permet de distinguer en lui ce qui relève de l'art rhétorique, et ce qui relève de l'intention sincère (ou bien de la volonté de tromper). On se rappellera les textes vus auparavant dans la question 4 : Aristote et Jean de Salisbury qui défendent la rhétorique (p. 58), Victor Hugo qui s'en sert pour défendre la condition misérable des ouvriers du textile (p. 59).

Chapitre 4. Découverte du monde et pluralité des cultures

Question 14 : Comment connaître le monde ?

Texte 1, manuel p. 170

Copernic

Nicolas Copernic (1473-1543), originaire de Pologne, était mathématicien et astronome. Il a écrit en 1530 son ouvrage célèbre Des révolutions des orbés célestes, dans lequel il défend la thèse héliocentrique. Son livre ne sera publié qu'en 1543 au moment de sa mort, et sera ensuite mis à l'index des livres interdits par l'Église catholique entre 1616 et 1835.

1. Sur leur bateau, les navigateurs ont l'impression qu'ils sont en repos, et que ce sont seulement les choses extérieures au bateau qui bougent.
2. Ce ressenti correspond à la thèse d'astronomie de Ptolémée, selon laquelle la Terre est immobile au centre de l'univers. Copernic nous dit ici que cette thèse a pour origine une impression fautive semblable à celle qu'ont les navigateurs sur leur bateau : les hommes, ne sentant pas la Terre bouger sous leurs pieds, en sont venus à croire qu'elle était au centre de l'univers paraissant mouvant autour.
3. La nouvelle hypothèse proposée par Copernic est que la Terre n'est pas immobile au centre de l'univers, mais mobile, sans que l'être humain, vivant dessus, puisse s'en apercevoir instinctivement : « la terre (...) se meut ainsi » (l. 8-9), comme le bateau que les navigateurs croient immobile.

Texte écho, manuel p. 171

Thomas Samuel Kuhn

Thomas Samuel Kuhn (1922-1996) était un philosophe et historien des sciences américain.

1. Thomas Samuel Kuhn nous explique que si le paradigme géocentrique de Ptolémée a été adopté pendant de nombreux siècles, c'est parce qu'aucun système concurrent n'avait aussi bien fonctionné que lui pour prédire les changements de position des étoiles et des planètes.
2. Le paradigme géocentrique de Ptolémée a finalement été abandonné pour le paradigme héliocentrique de Copernic parce que les efforts de nombreux astronomes pour résoudre les divergences entre les prédictions de Ptolémée et certaines observations sur la position des planètes et la précession des équinoxes n'ont pas abouti. Il a fallu chercher un autre paradigme.
3. Comme conditions du progrès scientifique, les élèves pourront penser à mentionner la liberté d'opinion /

liberté de la presse / liberté de la recherche scientifique, à laquelle doit être jointe la possibilité pratique d'échanger (le texte souligne que si les difficultés posées par le paradigme de Ptolémée ont mis tant de temps à être reconnues, c'est entre autres parce que les communications entre astronomes étaient restreintes). Ils pourront aussi penser à l'existence d'une élite scientifique, à même de comprendre les thèses en vigueur, pour les compléter ou les remettre en question. Enfin, s'ils ont bien compris le texte, ils mentionneront l'existence de moments de crise, durant lesquels un système ou une thèse en vigueur ne fonctionne plus et doit être remplacé(e) par un(e) autre.

Le professeur pourra souligner le caractère paradoxal du propos de Kuhn : l'auteur va contre une intuition commune, selon laquelle le progrès consiste en l'accumulation des découvertes ou l'affinement des thèses scientifiques, pour mettre en valeur les vertus du moment de crise où le système existant s'avère insuffisant, rendant nécessaires des recherches poussées pour lui trouver un système concurrent satisfaisant. Le professeur et les élèves pourront s'interroger sur la pertinence des théories scientifiques établies dans le passé : entravent-elles le progrès scientifique, au cas où elles sont erronées, comme semble le penser Francis Bacon dans l'aphorisme 84 (texte p. 172) ? Encouragent-elles au contraire l'émergence de nouveaux modèles plus corrects, comme semble le penser Kuhn ? Le professeur invitera les élèves à discerner quel juste rapport à l'autorité des théories passées peut être déduit de ces différents textes : connaître les théories scientifiques établies permet toujours de progresser dans la science, qu'il s'agisse de les approuver ou de les critiquer, mais il faut éviter que leur « autorité » (texte de Bacon p. 172, l. 3) ne devienne sacrée et empêche leur mise en question, qui devra être appuyée par des démonstrations.

Ce texte et le précédent seront l'occasion pour le professeur d'insister sur l'importance de ce qu'on appelle à juste titre la révolution copernicienne : si la Terre n'est plus au centre de l'univers, toutes les conceptions que les hommes avaient sur eux-mêmes doivent être réinterrogées. C'est la raison pour laquelle l'Église a été très hostile à la théorie copernicienne, et l'a interdite jusqu'en 1835. En effet, la lecture littérale de la Bible que l'Église pratiquait alors l'invitait à penser la centralité de la Terre dans l'univers, et donc de l'homme dans le projet de Dieu. Ainsi, la *Genèse* (1:9-18) dit que le soleil, la lune et les étoiles ont été créés après que « la ferme fondation de la terre » fut établie.

Voir aussi les *Psaumes* (104:5) : « Il a fondé la terre sur ses bases, tellement qu'elle ne sera point ébranlée à perpétuité ». Galilée, le grand astronome italien qui commença dès 1610 à diffuser la théorie copernicienne à Florence et Rome, rencontra de grandes résistances de la part des philosophes et des théologiens, au point qu'il risqua la condamnation à mort et ne l'évita qu'en abjurant ses opinions ; sa peine fut commuée par le pape Urbain VIII en assignation à résidence. Si les élèves sont intéressés par la question, ils pourront lire *Du monde clos à l'univers infini* du philosophe et historien des sciences Alexandre Koyré ; il y décrit l'apparition de la science moderne et le changement qui s'est produit dans la perception du monde dans la période qui va des premières thèses héliocentriques à Isaac Newton.

A VOUS DE JOUER !

Avant l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, la diffusion du savoir au Moyen Âge en Europe se faisait exclusivement grâce aux ateliers de moines copistes, qui copiaient de nombreux volumes réservés à la haute aristocratie, aux églises et aux monastères. Des librairies sont apparues au XII^e siècle, qui vendaient le travail des moines après autorisation des autorités universitaires. Mais l'invention de l'imprimerie par Gutenberg autour de 1450 vient modifier profondément le rapport au livre, et ainsi la possibilité de sa diffusion. En s'intéressant à la reproduction des textes, cet orfèvre allemand parvient, au terme d'un long travail, à fabriquer des caractères mobiles réutilisables et interchangeables, avec un alliage de plomb, d'étain et d'antimoine, en utilisant un moule gravé au poinçon dans lequel on coule le métal fondu. Gutenberg et ses associés utilisent ensuite ces caractères mobiles dans une presse, qu'ils inventent également : elle est munie d'un chariot mobile et d'un châssis sur lequel est posée la feuille à imprimer. Grâce à ce procédé, dont l'ensemble est vraisemblablement mis au point vers 1450, Gutenberg prépare l'impression de son premier livre, la Bible. Publiée en février 1455, elle est tirée à 300 exemplaires et comporte 1282 pages. Son succès est immédiat. L'invention du livre imprimé se répand ensuite extrêmement rapidement en Europe occidentale. Des ateliers typographiques se créent un peu partout dans les capitales et les grandes villes (à Paris, le premier ouvre en 1470), le nombre de livres explose. On estime généralement qu'entre quinze et vingt millions d'exemplaires sont imprimés avant 1500. L'invention de Gutenberg révolutionne la façon de lire (car les textes sont dorénavant plus aérés), et a des répercussions sur l'élaboration de la pensée puisqu'elle permet d'avoir un accès direct aux textes bibliques et antiques. La diffusion des idées en est facilitée. Le texte de Thomas Samuel Kuhn souligne ainsi le lien entre l'invention de l'imprimerie et les communications entre astronomes, qui permirent de faire aboutir la révolution copernicienne. La survenue de la Réforme en 1517 et l'émergence du protestantisme doivent aussi beaucoup au livre

imprimé. On sait en effet qu'entre 1517 et 1520, plus de trois cent mille exemplaires des écrits de Luther sont diffusés en Europe. Plus généralement, le livre imprimé est le vecteur de la grande révolution culturelle qui se produit pendant la Renaissance.

Texte 2, manuel p. 172

Francis Bacon

Francis Bacon (v. 1561-1626) a mené à la fois une carrière politique et une vie de philosophe. Il défend le libre examen et l'expérience contre le savoir livresque et l'argument d'autorité. Selon lui, l'expérience scientifique doit pouvoir être reproduite et critiquée par d'autres, de sorte que le progrès du savoir est nécessairement collectif. Le Novum Organum, paru en 1620, est son œuvre la plus célèbre. Bacon y exprime ce désir d'un nouvel esprit scientifique.

1. Dans les aphorismes 84 et 89, Francis Bacon mentionne deux obstacles que le nouvel esprit scientifique devra vaincre. Dans l'aphorisme 84, il s'agit de l'autorité des maîtres du passé. Bacon ne critique pas directement la lecture et la connaissance de ces maîtres antiques, mais le fait qu'ils exercent une autorité inhibante. Les hommes seraient « comme sous l'effet d'un charme » (l. 2) face à ce qu'ont écrit « ceux qui ont été regardés comme des maîtres en philosophie » (l. 3-4), ce qui les rendrait incapable d'y discerner le vrai du faux, de pratiquer la remise en question nécessaire au progrès scientifique. Dans l'aphorisme 89, il s'agit de la superstition religieuse. Ici, Bacon ne désigne pas une religion précise (il parle des Grecs puis des chrétiens), ni la religion en tant que telle, mais l'aveuglement religieux : « la superstition et le zèle aveugle et immodéré pour la religion » (l. 14-15).

2. Dans l'aphorisme 84, Bacon fait référence aux progrès des voyages et de la navigation à son époque. On peut déceler dans cette référence trois objectifs. D'abord, elle rappelle au lecteur tout ce que les découvertes naturelles issues des voyages réalisés peuvent apporter à la science. Ensuite, elle permet à Bacon de créer chez son lecteur une peur du déshonneur : après tant de progrès dans l'exploration de nouvelles terres et le franchissement de l'espace connu, il serait honteux que les frontières de la pensée restent limitées au « cercle étroit des inventions des anciens » (l. 11-12). Enfin et plus implicitement, la référence aux voyages rappelle au lecteur l'idée d'étendue, en recourant à la conception géographique que chacun en a naturellement : de même que de vastes espaces existent au-delà de ceux qu'on habite, qui sont découverts, de même il reste de grandes régions de la science à explorer. Faire craindre à son lecteur le déshonneur de l'ignorance, et lui faire espérer de vastes espaces de la science à défricher, voilà la stratégie rhétorique qu'utilise Bacon pour le convaincre de retirer les œillères que constitue pour chacun l'autorité incontestée des maîtres anciens.

3. Dans l’aphorisme 100, Bacon recommande d’organiser les expériences avec méthode. Sa thèse nuancée se positionne face à deux écueils. Le premier est celui d’en rester aux limitations du passé – il faut, en effet, « porter ses recherches et ses soins à des expériences plus nombreuses et d’un autre genre que les expériences pratiquées jusqu’ici » (l. 1-2-3). Mais cela ne suffit pas, nous dit-il, et suivre ce seul programme risque de faire tomber dans un second écueil : celui de l’expérience vague « s’abandonnant à elle-même » (l. 27). Il est donc important de coordonner les expériences entre elles, et de les lier méthodiquement à la science dont elles sont censées participer.

Texte 3, manuel p. 173

Kant

Emmanuel Kant (1724-1804) est un très célèbre philosophe allemand. Son œuvre est consacrée à l’analyse du pouvoir de la pensée et de la raison, dans le contexte d’une remise en question des Lumières et de la métaphysique classique (fin du XVIII^e siècle). Ici, Kant décrit la démarche qui doit permettre aux sciences physiques de progresser dans le savoir.

1. Le savant doit conduire ses recherches sur la nature armé de ses raisonnements théoriques et des dispositifs expérimentaux qu’il doit avoir élaborés en fonction de ces raisonnements théoriques. Il ne doit donc pas recevoir passivement de la nature des perceptions et observations, mais être actif dans son enquête (Kant emploie le verbe « chercher », l. 8)

2. L’opposition entre « écolier » et « juge » métaphorise l’opposition conceptuelle entre une approche passive de la nature, qui ne consisterait qu’à recevoir sans aucun raisonnement ou dispositif expérimental préalable ce que la nature donnerait à voir, et une approche active de la nature, qui doit être celle du savant : tel un « juge », il doit avoir au préalable l’idée de ce qu’il veut demander à la nature, du raisonnement qu’il veut tester et de l’expérimentation qu’il veut réaliser sur elle. L’opposition entre « écolier » et « juge » permet également d’opposer deux statuts que la nature peut avoir, en fonction de la façon dont on l’aborde : si on l’aborde en écolier, elle se fait « maître » (l. 5) et ne laisse paraître d’elle-même que « ce qui [lui] plaît », tandis que si on l’aborde en « juge », on la force à n’être que « témoin » (tels les témoins dans un procès) répondant aux questions adressées par le savant-juge.

3. On peut déduire de ce texte que pour Kant, la connaissance ne vient pas simplement de la nature contemplée telle quelle, ni des purs raisonnements théoriques, mais de la conjonction méthodique des deux. Les deux sources de la connaissance sont donc, d’après Kant, la sensibilité et l’entendement.

A VOUS DE JOUER !

Kant compare le savant à un « juge » (l. 5) ; comme le juge, l’enquêteur a pour mission de s’assurer de l’identité du coupable et de l’ampleur de la faute commise. Pour cela, il ne se lance pas à tâtons dans le monde, attendant passivement que celui-ci exhibe les potentiels coupables. L’enquêteur fait d’abord des hypothèses sur les personnes qu’on peut raisonnablement considérer comme potentiels coupables (à quoi correspondent les « principes » (l. 2) du savant, c’est-à-dire ses raisonnements théoriques), puis envisage de les interroger en prenant d’abord le temps d’établir la meilleure manière de le faire pour les faire accoucher de la vérité (à quoi correspond « l’expérimentation » (l. 3) chez le savant, c’est-à-dire le dispositif expérimental pensé en fonction des raisonnements théoriques préalables). Ainsi, d’après Kant, le savant doit opérer comme un détective : il s’agit bel et bien de mener une enquête, si l’on veut faire progresser les sciences physiques.

Texte 4, manuel p. 174

Pascal

Blaise Pascal (1623-1662) est un mathématicien, philosophe et théologien qui consacra sa vie aux sciences et à la religion. Dans la « Lettre à Périer du 15 novembre 1647 », Pascal argumente que pour progresser, la science doit savoir porter un regard critique sur les théories admises par la tradition. Il formule l’exigence de l’administration de la preuve.

1. La thèse examinée par Pascal dans ce texte est celle selon laquelle « La nature a horreur du vide », phrase attribuée à Aristote à l’époque de Pascal sans qu’on soit certain de cette origine. Pascal décompose cette thèse en deux versions qui ont cours à son époque : selon l’une, la nature a horreur du vide mais peut le supporter, selon la seconde la nature ne peut pas admettre le vide et « se détruirait elle-même plutôt que de le souffrir » (l. 3-4). Pascal a déjà réfuté cette seconde version dans son *Abrégé du vide* et veut maintenant s’attaquer à la première version de la thèse, la plus répandue.

2. Pour réfuter cette thèse selon laquelle la nature a horreur du vide, Pascal recourt à deux procédés. Entre les lignes 11 et 14, il relate son travail d’*expérimentation* afin de tester une hypothèse – hypothèse selon laquelle les effets que l’on attribue à l’horreur du vide sont en fait liés à la pesanteur et à la pression de l’air. Entre les lignes 15 et 18, il nous fait part de son *raisonnement*, selon lequel la nature n’étant ni animée ni sensible, n’ayant pas d’âme, elle ne peut ressentir l’horreur qui est une passion de l’âme. On comprend que c’est ce raisonnement (par lequel il en vient à envisager l’hypothèse du rôle de la pesanteur et de la pression de l’air) qui l’a amené aux expériences dont il parle entre les lignes 11 et 14.

A VOUS DE JOUER !

Cette « Lettre à Périer » de Pascal date de 1647 ; le *Traité du monde* de Descartes a été écrit à peu près à la même période, entre 1632 et 1633. Descartes et Pascal s'opposent tous deux à la personnification de la nature : Pascal combat la thèse qui lui attribue une passion de l'âme, l'horreur, et Descartes s'oppose à ce qu'elle soit comprise comme une « Déesse » ou une « puissance imaginaire ». Les deux physiciens-philosophes conçoivent la nature comme « Matière » (Descartes), et cherchent donc à lui appliquer les principes de la physique – Pascal veut l'intégrer dans « une proposition universelle de l'équilibre des liqueurs » (l. 19-20). Le professeur pourra souligner ce qu'implique cette position partagée par Pascal et Descartes : la nature n'étant que matière, elle est rendue sujette aux mêmes principes mathématiques que tout le reste de l'univers. Cette approche découle de la révolution copernicienne : puisque la Terre n'est pas au centre de l'univers (ce qu'a mis à jour la théorie héliocentrique de Copernic), il n'y a plus lieu de considérer ce qui la compose selon des principes différents de ceux déjà appliqués au monde supralunaire (Aristote, considérant la Terre comme étant le centre de l'univers, avait entériné la distinction entre monde sublunaire et monde supralunaire). Voir à ce sujet *Du monde clos à l'univers infini* d'Alexandre Koyré.

Textes 5 et 6, manuel p. 176

Galilée

Galileo Galilei (Galilée en version francisée, 1564-1642) fut un des acteurs majeurs de la révolution scientifique qui a donné à la physique des bases mathématiques, notamment en défendant la théorie héliocentrique de Copernic. Il a perfectionné la lunette astronomique afin de donner une confirmation empirique à cette théorie. Il a été condamné en 1633 pour avoir soutenu cette théorie contraire à la doctrine de l'Église.

1. Dans le texte 5, Galilée désigne ainsi l'univers : « ce livre immense qui se tient continuellement ouvert sous nos yeux » (l. 7-8). L'univers, comme chez Pascal et Descartes (voir textes de la page 174), est conçu comme matière étendue : « ses caractères sont des triangles, des cercles, et d'autres figures géométriques » (l. 11-12). On peut donc y accéder par la maîtrise de « la langue mathématique » (l. 11).
2. Le texte 6 nous montre le rôle de la technique dans la recherche scientifique : elle facilite l'observation. Grâce à la lunette astronomique, Galilée peut observer la Lune et les étoiles, ainsi que leur distance entre elles, bien mieux qu'à l'œil nu.
3. Le professeur amènera les élèves à considérer les deux sens possibles de cette question : « toujours » peut y être compris en un sens temporel – la technique a-t-elle, encore aujourd'hui, ce rôle ? - ou en un sens

d'exhaustivité – la technique a-t-elle systématiquement ce rôle ? Pour le sens temporel, une réponse pourra rapidement être apportée : oui, la technique permet toujours de réaliser des observations plus précises. L'affaire se complique quand il s'agit de considérer « toujours » au sens d'une exhaustivité. Il faudra inciter les élèves à se rappeler toutes les interventions de la technique dont ils ont pu entendre parler dans leurs cours de sciences. Certaines fois, la technique permet d'améliorer l'observation, mais son rôle ne se cantonne pas à cela. Parfois, la technique permet de vérifier *a posteriori* une hypothèse. C'est généralement ce qui se produit lors d'une expérimentation. On peut penser ici à l'expérience au cours de laquelle on plaça une horloge atomique dans un avion volant à dix kilomètres d'altitude, pour vérifier les prédictions d'Einstein concernant le ralentissement du temps au voisinage d'un corps massif – le temps s'était bel et bien écoulé un peu plus lentement à la surface de la Terre qu'à une altitude de dix kilomètres. Enfin, le professeur pourra interroger cette distinction entre observation *a priori* et vérification *a posteriori*, en relativisant l'importance de déterminer le moment où intervient la technique dans la recherche scientifique. Il pourra alors initier ses élèves au propos de Gaston Bachelard dans *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951), PUF, 1965, pp. 9-10. Bachelard y parle de la science comme « phénoménoteknik », de l'effacement des frontières entre théorie et technique dans les sciences. Le triomphe des sciences appliquées au XIX^e siècle remet en cause, selon Bachelard, l'étanchéité de la séparation entre science et technique. La « science technique » n'énonce plus seulement les lois de la nature, elle produit les phénomènes, c'est une « phénoménoteknik ».

Texte 7, manuel p. 177

Descartes

Descartes est un célèbre mathématicien, physicien et philosophe, qui contribua à la révolution scientifique. Selon lui, pour atteindre une connaissance certaine, il faut suivre une méthode : Descartes étendit donc le modèle déductif, constitutif des mathématiques, à l'ensemble des connaissances.

1. Selon Descartes, la lunette astronomique a permis de découvrir de nouveaux astres dans le ciel et de nouveaux objets sur la terre. Partant, elle a ouvert aux hommes la voie « pour parvenir à une connaissance de la Nature beaucoup plus grande et plus parfaite » (l. 10-11). En apportant une meilleure observation, la lunette astronomique apporte la possibilité d'une meilleure connaissance de la nature.
2. Ce que Descartes désigne par « honte de nos sciences » (l. 12), c'est le fait que la lunette astronomique n'ait pas été inventée à la suite d'un progrès méthodique dans le savoir scientifique. Descartes aurait préféré que l'explication de la lumière,

de ses rayons, des parties de l'œil et de la manière dont se fait la vision précède l'élaboration de la lunette astronomique. Or, la lunette astronomique « n'a premièrement été trouvée que par l'expérience et la fortune » (l. 13). En effet, l'invention de la lunette astronomique n'est pas précisément attribuée, mais on pense qu'elle se fit par tâtonnements. Selon Descartes, la lunette astronomique fut découverte par un certain Jacques Metius, homme n'ayant jamais étudié mais dont le père et le frère fabriquaient des miroirs et des verres, et qui aurait eu l'idée de regarder au travers de verres de diverses formes. C'est donc par hasard que cet homme aurait découvert les apports de la lentille.

3. Pour réparer cette « honte » (l. 12), Descartes s'attèle aux explications du fonctionnement de la lumière, des yeux et de la vision qui auraient dû, selon lui, précéder la découverte de la lunette astronomique, qui fonctionne selon les principes que ces explications vont permettre de dégager.

A VOUS DE JOUER !

a. « L'oiseau est un instrument fonctionnant selon des lois mathématiques ; il est au pouvoir de l'homme de le reproduire avec tous ses mouvements, mais non avec autant de puissance, seulement du moins pour la faculté de l'équilibre. »

→ Le professeur invitera les élèves à s'étonner devant cette phrase, à trouver bizarre sa formulation - « L'oiseau est un instrument » : d'emblée, il y a quelque chose à relever, Léonard de Vinci choque en déterminant un être vivant animé comme « instrument ». En quoi l'oiseau est-il un instrument, un outil ? En ce qu'il va servir de modèle à l'homme qui, en copiant les principes mathématiques qui font tenir l'oiseau en équilibre, pourra en reproduire les mouvements. De fait, Léonard de Vinci a écrit, vers 1505, un *Codex sur le vol des oiseaux*, dans lequel il étudiait le vol des oiseaux et proposait des dessins de machine volante. On trouve dans cette phrase une réelle soumission du vivant aux lois mathématiques, ce que le professeur pourra profitablement mettre en lien avec le texte de Blaise Pascal p. 174. Cependant, le professeur fera remarquer que Léonard de Vinci n'est pas dupe ; « il est au pouvoir de l'homme de le reproduire avec tous ses mouvements, mais non avec autant de puissance » : que les correspondances mathématiques permettent de reproduire un mouvement n'implique pas que la puissance propre de l'oiseau, puissance qu'il a en tant qu'être vivant, soit reproductible. En réalité, seule la biologie – littéralement, science de la vie – est à même de saisir la puissance de l'oiseau, en le considérant comme être vivant.

b. « La science est le capitaine, et la pratique, ce sont les soldats. » → Ici, le professeur soulignera la dimension guerrière conférée à la science par Léonard de Vinci ; il aidera les élèves à resituer ce ton guerrier dans l'époque où la phrase a été écrite, une époque où

les progrès de la science sont entravés par un rapport aveugle à la religion et des religieux fanatiques (voir texte de Francis Bacon p. 172). Une fois cet élément de contexte posé, il s'agira pour l'élève de comprendre la primauté que Léonard de Vinci confère à la science sur la pratique. Le professeur invitera les élèves à déterminer cette primauté : s'agit-il d'une primauté chronologique ? d'une primauté pratique ? Les deux à la fois, semble-t-il : si la science est le capitaine, elle dirige la pratique, et donne donc ses ordres avant que la pratique ne se mette en place. On retrouve l'ordre souhaité par Descartes dans le texte juste au-dessus. Léonard de Vinci, comme Descartes, rejette l'idée d'une pratique autonome, qui progresserait seule sans être assujettie à une science méthodiquement élaborée.

Et aujourd'hui ? manuel p. 178

1. La dernière conquête spatiale évoquée dans cet article de presse est l'alunissage de la mission chinoise Chang'e 4 sur la face cachée de la lune. C'est un événement important car c'est la première fois qu'un pays parvient à poser un engin sur cette partie du territoire lunaire.

2. Divers espoirs scientifiques sont attachés à cette conquête : la face cachée de la lune est un poste d'observation unique, d'où peuvent être captés des signaux inaudibles sur Terre. Des horizons de savoir s'ouvrent : « l'explosion du Soleil, l'environnement de la Lune, les champs de basse fréquence des planètes du Système solaire » (l. 28-29-30). Mais l'article insiste d'abord sur les espoirs politiques que cette conquête fait naître en Chine, en relayant les propos du porte-parole chinois du programme Chang'e 4 : la Chine « s'affirme comme grande puissance spatiale » (l. 10). L'article explicite les implications géopolitiques de cet alunissage : pour la première fois, la Chine réalise une prouesse spatiale avant les Etats-Unis ou la Russie, deux pays qui avaient fait de la conquête de l'espace un champ de bataille pendant la guerre froide.

Atelier Humanités, manuel p. 179

1. Cette image est une gravure sur bois réalisée par Camille Flammarion en 1888. Elle est intitulée « Qu'y a-t-il, alors, dans ce ciel bleu, qui existe certainement, et qui nous voile les étoiles durant le jour ? ». Camille Flammarion est un astronome français qui est connu pour avoir mis à la portée du grand public les problèmes de l'astronomie.

2. Cette gravure met en scène des représentations populaires grossières que les contemporains de l'auteur ont de l'atmosphère.

3. Cette image a une fonction d'illustration : elle est parue dans un livre de Camille Flammarion intitulé *L'Atmosphère : météorologie populaire*.

4.. On y voit un personnage passer sa tête au travers de la « voûte céleste » (telle était l'expression consacrée à l'époque) pour observer les mécanismes qui, selon les représentations populaires, se cacheraient derrière cette voûte. Le corps de l'homme est inscrit dans un paysage de campagne ; au loin on aperçoit un village baigné dans un soleil à visage humain. Le ciel est également parsemé d'étoiles, et de la lune.

5.. On peut observer plusieurs jeux d'opposition dans cette image. D'abord, le monde connu – du côté du corps du personnage, un village, le soleil, la lune, les étoiles – et, au-delà de la frontière que constitue la « voûte céleste », un univers mystérieux composé de mécanismes en forme de roue, de raies et de nuages. Ensuite, l'arbre qui se dresse au centre de l'image sépare le jour – avec le village ensoleillé, à droite – et la nuit – avec les étoiles et la lune, à gauche de l'arbre. Enfin, de haut en bas, l'image est séparée entre ciel et terre. Tous ces jeux d'opposition permettent de souligner la simplicité des représentations populaires, élaborées en dichotomie : il y aurait d'un côté le monde visible et de l'autre le monde caché, d'un côté le jour et de l'autre la nuit, et il faudrait franchir des seuils – telle la voûte céleste, tel l'arbre – pour passer de l'un à l'autre. L'auteur se moque de ces simplismes.

6. L'homme est dans une position ridicule : tout vêtu de rose, il est à quatre pattes (comme un animal), tâtonnant dans la voûte céleste pour y atteindre quelque chose.

7. Le croissant de lune, comme le soleil, est humanisé, avec un visage. Mais le sien, contrairement à celui du soleil, regarde dans la direction des mécanismes cachés. Cette représentation pourrait être liée au caractère mystérieux que les hommes associent plus spontanément à la lune, qui apparaît la nuit. Ainsi, la lune aurait accès à un au-delà, verrait ce que les hommes, en plein jour, seraient incapables de voir.

8. On peut rapprocher cette image du texte 5 de Galilée (p. 176) : « La philosophie est écrite dans ce livre immense qui se tient continuellement ouvert sous nos yeux, l'univers » écrivait le savant italien. Ici, de fait, le personnage cherche à observer l'univers. Cependant, Galilée parle de ce qui « se tient continuellement ouvert sous nos yeux », alors que le personnage de la gravure cherche à se déplacer pour voir autre chose que ce qui est déjà là. C'est probablement qu'il ne maîtrise pas la langue mathématique ; car Galilée ajoutait que cet univers « ne se peut comprendre si l'on n'a préalablement appris à en comprendre la langue » (I. 9-10).

9. On peut déduire de cette image que le savant, contrairement à la personne du peuple ignorante, est capable de comprendre le fonctionnement des astres et des étoiles en les considérant tels quels, sans chercher au-delà un mécanisme caché. Les roues qu'on voit à gauche de l'image, de l'autre côté de la voûte céleste, rappellent l'« horloger » de Voltaire (« L'univers

m'embarrasse et je ne puis songer / Que cette horloge existe et n'ait pas d'horloger. » in *Les Cabales*). L'idée d'un Dieu dont l'intelligence ordonnerait l'univers, comme le ferait un grand architecte ou un grand horloger, se trouve déjà Cicéron, et a traversé toute l'histoire des représentations scientifiques. Ici, Camille Flammarion se moque de cette conception de la science et du savant, faisant implicitement de la religion un obstacle au progrès scientifique réel, comme le faisait Francis Bacon dans l'aphorisme 89 p. 172. L'image rappelle également ce que disait cet auteur dans l'aphorisme 84, en reproduisant le contraste entre l'ampleur des terres connues (on voit la campagne environnante avec des reliefs différents au loin) et la faiblesse de la connaissance scientifique du fonctionnement de l'univers (Bacon p. 172, l. 8 à 12 : « ce serait une honte pour les hommes que les régions du globe matériel, c'est-à-dire de la terre, de la mer, des astres, aient à notre époque été largement découvertes et explorées, et que les limites du globe intellectuel restent fermées dans le cercle étroit des inventions des anciens. »)

10. Les images peuvent jouer plusieurs rôles dans l'éducation scientifique. D'abord, elles peuvent servir de support illustratif à des explications ou démonstrations scientifiques. Mais ensuite – et c'est le cas avec l'image que nous avons ici – elles peuvent constituer la satire d'une croyance erronée, afin d'aiguiser l'appétit de celui qui voit l'image à connaître mieux ce dont il est question. Camille Flammarion a cherché à rendre accessible au grand public les problèmes scientifiques de son temps, et cette image est représentative de ce projet : en mettant en scène, sur le mode de la satire, la croyance erronée dans une séparation entre monde visible et monde invisible, il invite son lecteur à pousser plus avant ses recherches sur l'organisation de l'univers.

11. La gravure de Gustave Doré ne semble pas avoir de portée scientifique : les éléments représentés sont poétisés – une mer avec de grandes vagues, un navire majestueux, des nuages obscurs qui, croisant une lune somptueuse et hallucinante, créent une atmosphère d'épouvante – et l'organisation romantique de l'image ne fait en rien penser à une tentative de représenter de manière scientifique le monde. Cependant cette gravure, comme celle de Flammarion, représente un espoir humain illusoire : non plus, cette fois, voir au-delà de la voûte céleste, mais atteindre la lune par bateau. La lune apparaît comme un fantôme : énorme, lumineuse, elle éblouit tout le reste de l'image, et fait convertir tous les éléments vers elle (les vagues montent, comme le navire, et même les mouettes semblent tâcher de la rejoindre). Encore une fois, on comprend que le ciel fait rêver les hommes et les amène à des croyances absurdes.

Chapitre 4. Découverte du monde et pluralité des cultures

Question 15 : Comment peut-on comprendre l'autre ?

Texte 1, manuel p. 180

Las Casas

Bartolomé de Las Casas, né à Séville en 1486, s'est embarqué en 1502 pour le Nouveau Monde après avoir reçu les ordres mineurs. Il accepte tout d'abord le système de l'encomienda. Puis en 1514 il assiste à un massacre d'Indiens. À partir de ce moment sa vie sera consacrée entièrement à la défense des indigènes

1. Las Casas accuse les Espagnols de leur barbarie, il invite l'ensemble d'une nation à regarder ses actes en face. Les Espagnols sont des criminels depuis de nombreuses années, qui ont tué l'innocence (paragraphe n°1) ; ils portent le poids du blasphème de Dieu (paragraphe n°2) pour satisfaire leur esprit de conquête (paragraphe n°3).

2. L'argumentation se développe en trois paragraphes :

– Las Casas souligne le comportement ethnocentrique des colonisateurs, qui ne conçoivent pas d'autre modèle que le leur : ce qui les conduit soit à la « guerre injuste, cruelle, sanglante, tyrannique », soit à asservir les populations colonisées « en les opprimant dans la plus dure, la plus horrible et la plus brutale servitude » l. 16.

– Las Casas présente leur action comme blasphématoire car à l'encontre des valeurs chrétiennes : « ceux qui se disent chrétiens » l. 10, jouant ainsi de l'ironie par le décalage entre les valeurs portées et les actes criminels posés.

– Enfin, les fondements de cette conquête sont vains : ce sont la cupidité (« c'est seulement dans le but de l'or, de se gonfler de richesse en très peu de temps » l. 180) et l'ambition personnelle (« s'élever à de très hautes positions disproportionnées à leur personne ») qui nourrissent l'esprit de conquête.

3. Les Indiens sont présentés comme des êtres purs et innocents, de « tendres brebis », l. 1, et ils sont présentés en opposition à la violence des colonisateurs « des loups, des tigres, des lions très cruels affamés depuis plusieurs jours », l.3. Les Espagnols sont présentés comme monstrueux et menant une guerre injuste. Le dernier paragraphe, et en particulier la ligne 25, souligne que Las Casas a participé à la conquête, l'argumentation se fait donc témoignage et gagne en puissance grâce à la vraisemblance du propos.

Texte Écho, manuel p. 181

Dans Race et Histoire, l'ethnologue et anthropologue, Claude Lévi-Strauss, montre que l'individu tend naturellement vers l'ethnocentrisme.

1. Pour Lévi-Strauss la diversité des cultures est « un phénomène naturel, résultant des rapports directs ou indirects entre les sociétés » : ainsi toutes les cultures sont-elles en interactions les unes avec les autres.

2. Le développement du refus de l'autre naît en particulier dans des « situations inattendues » l. 12 et consiste dans le rejet « des formes culturelles les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions » l. 15-17. L'ethnologue présente donc le repli sur soi, le rejet de l'autre, comme un réflexe de survie : « un frisson » l. 21, une « répulsion » l. 21., et le jugement qui l'accompagne rejette « hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit. » l. 37

3. « il semble que », l. 1, annonce la thèse de l'ethnologue nuancée par l'adverbe « plutôt » qui présente la réalité vécue par les hommes : leur pente naturelle vers l'ethnocentrisme. Puis Lévi-Strauss se réfère à l'expérience, « l'attitude la plus ancienne », « ainsi l'Antiquité » comme argument empirique. « Or » à la l. 30, apporte une dernière information linguistique sur l'origine du terme « barbare ». « Donc » à la l. 35, conclut sur le rejet de ce qui est inconnu de l'être humain hors de la culture : « dans la nature » l. 36.

Texte 2, manuel p. 182

Montaigne

Pour Montaigne, la rencontre avec l'autre est une des formes de cette « expérience » à laquelle il accorde tant d'importances dans les Essais.

1. Montaigne se présente comme souple, adaptable et accommodant devant la nouveauté qu'offre le voyage l. 1 : il « se plie à tout, accepte tout ».

2. « un honnête homme » c'est un « homme mêlé » : est la thèse défendue par Montaigne. C'est-à-dire un homme qui s'intéresse aux autres cultures que la sienne et qui est ouvert à l'autre.

3. Montaigne décrit les Français à l'étranger comme des personnes frénétiquement attachées à ce qu'ils reconnaissent de leurs mœurs : « attacher » l. 16, « rallier, recoudre » l. 19-20, pour mieux rejeter ce

qui leur est inconnu « abominant » l. 17, « condamner » l. 20, « médire » l. 24 ».

4. La métaphore de la maladie « en se défendant contre la contagion d'un air inconnu », l. 28, dit le repli sur soi et la fermeture d'esprit qui ne s'ouvre pas à la différence et se défend de le faire. L'image de la contagion révèle l'ironie de Montaigne et dit bien que toute transmission culturelle, intellectuelle, esthétique nouvelle est considérée par les sots comme un danger par la raison intrinsèque qui la forme : le fait que ce soit des idées, cultures, mœurs nouvelles et donc « inconnu[es] » l. 28.

Texte 3, manuel p. 184

Cyrano de Bergerac

Dans Les États et Empire de la lune, la fantaisie imaginative de Cyrano se traduit par d'étonnantes anticipations. Le voyage imaginaire du héros narrateur sur la Lune donne à réfléchir sur la manière de considérer l'étranger.

1. Le monde présenté s'avère à la fois proche et éloigné de celui de l'auteur : la dénomination des créatures peuplant ce monde entretient le doute sur l'humanité ou l'animalité de chacun : « deux fort grands animaux » l. 6, « bête-homme » l. 15, « je reconnus en effet que c'étaient des hommes » l. 17, « une troupe de singes qui portaient la fraise et le haut de chausse » l. 30-31. Par ailleurs, ces créatures raisonnent, parlent, sont hiérarchisées : un roi et une reine sont mentionnés.

2. La réflexion sur la frontière entre l'homme et l'animal diffère selon le point de vue adopté. Ainsi, le narrateur bipède : « je fus bien étonné lorsque je reconnus en effet que c'étaient des hommes, de n'en rencontrer pas un qui marchât à quatre pattes. », l. 17. Mais lorsque la narration adopte le point de vue des créatures quadrupèdes : « ils ne purent croire que je fusse un homme car ils tenaient entre autres que la Nature ayant donné aux hommes comme aux bêtes deux jambes et deux bras, ils s'en devaient servir comme eux ». Ainsi les notions d'humanité et d'animalité apparaissent-elles bien relatives.

3. Le voyageur et les créatures ont l'étrangeté en partage et la norme semble bien se construire dans une comparaison subjective. En témoignent les comparaisons « comme nous » l. 10, « ils s'en devaient servir comme eux » l. 22. Cette humilité face à la différence conduit à les accepter : la norme est relative et très éloignée de la vérité. Cependant, l'intervention finale « des prêtres du pays » souligne leur terrible intolérance : eux seuls jugent cette différence comme monstrueuse et accepter cette différence est, selon l'autorité religieuse, signe

« d'impiété ». Ainsi l'intolérance naît-elle de la religion des habitants de la Lune.

Texte Écho, manuel p. 185

Hérodote

Hérodote a été gratifié du titre de « père de l'histoire », il est le premier prosateur dont l'œuvre nous soit parvenue.

1. Hérodote décrit « les usages et [les] lois » des Égyptiens « qui diffèrent pour la plupart de ceux des autres nations ».

2. Hérodote considère avec attention plusieurs moments de la vie des Égyptiens. Des mœurs publiques : ainsi, il les décrit « sur la place » ou « dans leurs maisons ». Leur pratique du tissage « vers le bas », leur manière de porter les fardeaux « sur la tête, sur les épaules ».

Il présente également les Égyptiens dans leurs mœurs privées : La manière d'uriner, la longueur des cheveux, leur lien avec les bêtes, la religion, les spécificités dans l'éducation des garçons et des filles, la nourriture. Il s'agit donc bien d'une enquête sur le peuple égyptien.

3. La description proposée par Hérodote se veut objective, il opère tel un anthropologue. Les faits sont énoncés, descriptifs de leur objet sans énoncer, dans cette page, de jugement de valeur. Cette démarche est nouvelle car les historiens portaient avec eux une vision du monde, interprétaient les données historiques pour servir leur propos, comme le fit plus tard Tacite dans ses *Annales*.

Et aujourd'hui ?, manuel, p. 186

Bovier

Nicolas Bouvier, dans L'usage du monde, invite à la dépossession de soi.

1. Le narrateur regarde les vitrines d'un musée archéologique de Kaboul. Le regard apparaît bienveillant « un petit musée admirable où l'on découvre des trouvailles » l. 1, et amusé devant les trouvailles cocasses : un pull-over désuet censé représenter la civilisation occidentale : « un pull-over assez commun portant l'indication « Irlande » l. 8 ».

2. La distance avec sa propre culture lui fait admirer un pull-over commun et le comparer avec des habits folkloriques, face auquel le pull faisait pâle figure.

3. L'« afghano-centrisme » évoqué est un moyen d'éviter l'eurocentrisme culturel et religieux qui fait essentiellement connaître une vue partielle et partielle du monde : « les Croisés, le Péché originel » l. 21. Le narrateur met donc en valeur le

décentrement de la pensée qu'offrent le voyage et le regard nouveau ainsi créé.

4. L'usage du monde : le voyageur s'empare du monde, ici, Nicolas Bouvier arrivé à Kaboul en Afghanistan après avoir traversé Belgrade, la Turquie, l'Iran. Le monde en retour transforme le voyageur, son regard, sa pensée : c'est tout le sens de l'expression « afghano-centrisme » qui se fait assez polémique sur la transmission du savoir en Europe, qui semble ignorer l'histoire, la culture, la religion de l'Asie. Ainsi le voyage apparaît-il comme un complément indispensable à l'enseignement reçu.

Texte 4, manuel p. 187

Diderot

Comme Montesquieu, Voltaire ou Montaigne, Diderot souligne la difficulté de rencontrer l'autre, d'accepter et de respecter sa culture, et dénonce le penchant naturel des Occidentaux à tirer profit de leur suprématie pour asservir à leur profit les autres civilisations. Le « sauvage » n'est donc pas le « barbare » mais il est « le civilisé ».

1. L'évocation de la cruauté, de la destruction ou de la violence des civilisés par une constante mise en opposition des Tahitiens et des Occidentaux ouvre la polémique du point de vue du vieux tahitien.

En opposant les deux civilisations, le vieillard présente en fait la civilisation occidentale comme malfaisante et malveillante. Construite en constant contrepoint de cette critique, se révèle une véritable célébration de la vie naturelle, sans véritables contraintes sociales. Innocence, bonheur, liberté, tolérance sont valorisées afin de remettre en question les fausses valeurs de ladite « civilisation ». Le vieux Tahitien met en accusation les attitudes colonisatrices faites de violence et de cruauté. Par ailleurs, c'est le refus des colons de respecter autrui et leur aspiration à la propriété et au profit qui sont soulignés. Dans un jeu de miroirs, le vieux Tahitien fait également l'éloge de la vie sauvage : Innocence et bonheur sont clairement affirmés « nous sommes innocents, nous sommes heureux » l. 3, De même liberté et tolérance sont revendiquées de manière catégorique : « Nous sommes libres. » l.11.

2. Ce discours gagne en force par tout un jeu de procédés savamment étudiés : le recours à la troisième personne pour désigner les barbares par le passage du « nous » au « Tahitien » montre que lorsque les Occidentaux s'attaquent à chacun d'entre eux, c'est à leur essence même qu'ils touchent. Le comportement inacceptable des Occidentaux est signifié par l'utilisation de l'irréel du présent « Si un

Tahitien débarquait un jour sur vos côtes » l. 18-23, sorte de démonstration par l'absurde où le locuteur imagine sous une forme hypothétique que les Occidentaux se trouvent dans une situation tout à fait inversée. Les interrogations oratoires sont autant d'interpellations qui attirent l'attention de l'auditoire et du lecteur sur les comportements condamnables des civilisés, en opposition aux comportements généreux des sauvages : « Qui es-tu donc, pour faire des esclaves ? » l. 12. Les exclamatives sont un appel au pathos en opposant victimes / bourreaux, bons / mauvais, sans défense / armés. Le ton passionné du vieux Tahitien souligne à quel point il est certain du bien-fondé de la cause qu'il défend, à savoir « la vie sauvage ».

3. Dans le dernier paragraphe, l'innocence des Tahitiens se trouve exprimée à travers l'affirmation de l'honnêteté des mœurs, celles-ci étant mises en valeur par le double comparatif de supériorité : « elles sont plus sages et plus honnêtes ». Enfin elle est assimilée à une forme de sagesse : « nous ne voulons pas troquer... notre ignorance contre tes inutiles lumières », consubstantielle à l'ignorance et renvoyant à l'image biblique des premiers hommes.

Texte Écho, manuel p. 188

Sengat-Kuo

Dans la mouvance de la Négritude, même s'ils ne s'en réclament pas ouvertement, s'inscrivent tout une lignée de poètes comme François Sengat-Kuo.

1. Les répétitions « ils m'ont dit » et « ils ont ri » introduisent et viennent clore chaque strophe. La répétition des mêmes réactions de mépris (tutoiement, injonctions répétées) pour celui qui, soulignant le rapport de force inhérent au colonialisme, apparaît voué à un destin tragique : aucune évolution n'est possible, chacun est enfermé quasi mécaniquement dans un rôle de colonisateur et de colonisé, dans un système.

2. La révolte contre le colonialisme se lit dans les propos insoutenables des colonisateurs qui assujettissent le colonisé en réduisant son existence à son état de servitude, l'anéantissant en leur ôtant toute existence propre. En témoigne la négation restrictive associée au verbe d'état « tu n'es qu'un nègre », v.2 ; « tu n'es qu'un enfant » v.7 ; « tu n'es qu'un sauvage » v.12

La dernière strophe introduite par l'adverbe « alors » souligne le lien de cause à effet et présente la conséquence d'un si terrible asservissement dans une strophe plus développée qui, cette fois, ne contient plus la parole.

3. « je suis une hydre à mille têtes » v.33, peut dire l'énergie de celui qui, même opprimé, ne peut cesser de dénoncer l'esclavage quand bien même on le musellerait.

L'hydre à mille têtes peut aussi être une image de l'esclavage, qui renaît à toutes les époques tant le désir de l'homme de prendre, dès qu'il le peut, le pouvoir sur l'autre est grand : l'hydre serait alors ce mal qui se renouvelle dangereusement sans qu'on puisse le détruire.

Atelier Humanités, manuel p. 189

La poésie d'Aimé Césaire est tout entière marquée par le drame de la colonisation tel qu'il a été vécu dans les Antilles françaises depuis plus de trois siècles.

1. En s'adressant aux colonisateurs, le locuteur dénonce la déshumanisation et, partant, la réification dont sont victimes les colonisés : homme et culture. Il dénonce ainsi les rapports de force qui prévalent entre les hommes dans le contexte de la colonisation qui réduit tout à néant.

2. Ce texte a la violence d'un combat, c'est le propre de la tonalité polémique. Les figures d'amplification sont nombreuses pour dénoncer les exactions des colonisateurs. Ainsi les accumulations de termes renvoyant à la violence des hommes aux lignes 4 et 5, puis reprises aux lignes 11 à 13 et 22 à 25 disent l'ampleur de la destruction à l'œuvre chez les colonisés. L'ironie des lignes 5 à 8 souligne dans le décalage entre « formation culturelle » et le résultat de cette formation qui n'est qu'asservissement « fonctionnaires, subalternes, employés, boys » l. 5-6, que l'action des colonisateurs n'est conduite que par l'appât du gain « la bonne marche des affaires » l.7-8. Enfin, l'opposition « on me parle » l. 19 / « Moi, je parle » l.22 confronte le locuteur et le colonisateur révélant l'hypocrisie des discours de ces derniers qui cherchent à se donner bonne conscience. Dans ce discours, en jouant de la force des mots, il s'agit de vaincre le colonisateur et partant le colonialisme.

3. La poésie du discours naît des jeux rythmiques et sonores qui animent les phrases. Le rythme est heurté grâce aux phrases nominales de la ligne 2 « Sécurité ? culture ? Juridisme ? », puis une phrase plus longue suit ; elle joue des accumulations et semble engagée dans un élan irrépressible et apparaît toujours aussi virulente. En témoigne l'allitération en vibrantes des lignes 4 à 7. L'oralité du texte est également remarquable dans le jeu de la succession des questions rhétoriques de la ligne 2, l'emploi de la première personne « j'ai parlé de contact » l. 9, ou « j'entends la tempête » l. 19, renoue également avec l'oralité. Enfin le jeu sur les sonorités « équation : colonisation = chosification » l. 18 semble mimer l'assimilation des colonisés quand le jeu sur la paronomase enflamme le texte « le vol, le viol » l. 11. Le souffle de la voix qui se fait sentir dans cet extrait se fait « tempête », la métaphore dit le grand trouble et la grande agitation qu'ont les deux parties en partage. L'intensité de l'expression poétique fait entendre ici une voix essentielle et existentielle.

RESSOURCES

Bibliographie

Conseils de lecture pour les élèves

– Montaigne, « Des cannibales » (I, 31), et « Des coches » (III, 6), *Essais*, 1580

Sitographie

– Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes : <http://memorial.nantes.fr/>

– Loi Taubira reconnaissant l'esclavage comme un crime contre l'humanité :

<http://www.esclavage-memoire.com/evenements/loi-taubira-tendant-a-la-reconnaissance-de-la-traite-et-de-l-esclavage-en-tant-que-crime-contre-l-humanite-15e-anniversaire-199.html>

Filmographie

La Controverse de Valladolid, film de J-D Verhaeghe

Chapitre 5. Décrire, figurer, imaginer

Question 17 : Peut-on dresser l'inventaire de la nature ?

Texte 1, manuel p. 205

Hoquet

1. Les éléments de la gravure qui montrent que l'homme peut maîtriser la nature sont « les *putti* (qui) manipulent l'Air, le Feu, le Verre » (l.9) ainsi que Linné lui-même tenant le flambeau et repoussant les nuages figures de l'ignorance. De plus, il y a un hommage aux différentes découvertes et avancées scientifiques humaines, considérées comme des victoires sur la nature, comme en témoignent les constructions des jardiniers et des architectes domptant la nature ou encore la représentation du premier bananier cultivé aux Pays-Bas.

2. On peut en déduire que la conception de la nature au XVII^e siècle comporte une dimension anthropomorphique, puisqu'elle est considérée comme une personne avec une volonté propre qu'il s'agit d'apprivoiser et qui évolue sans cesse.

Texte 2, manuel p. 206

Linné

1. Le règne végétal est décrit comme ce qui couvre la Terre, offrant une incroyable diversité de végétaux. Linné le considère comme le règne offrant le « plus d'objets aux sens humains » (l. 7).

2. Une méthode est nécessaire pour classer les végétaux car il en existe une grande diversité. Elle consiste en repérer les végétaux « semblables » (l. 11) et les végétaux « dissemblables » (l. 11). Cela permet alors de savoir quels végétaux sont radicalement différents et lesquels ont des ressemblances et font partie de la même famille.

3. Dans cette phrase, Linné affirme le fait que les espèces de plantes doivent être clairement identifiées car leur appartenance à une même espèce permet ensuite de les nommer. Le travail du botaniste consiste justement à bien nommer les plantes selon leur espèce.

Texte 3, manuel p. 207

Buffon

1. Buffon décrit l'histoire naturelle comme une histoire « immense » (l.2) qui s'intéresse à « tous les objets de l'univers » (l.2).

2. Dans l'étude de l'histoire naturelle, le naturaliste est confronté à la multitude des objets qui s'offrent à lui ainsi qu'à la difficulté de trouver des « individus bien conservés de chaque espèce » (l. 14). Face à cette diversité des espèces, le naturaliste doit alors mettre au jour une classification des espèces qui permette de se repérer au milieu d'espèce parfois si différentes et si originales.

3. Selon Buffon, ces difficultés sont surmontables à force de travail. Il faut se familiariser avec les espèces et arriver à avoir des « vues plus générales » (l. 38) sur celles-ci. Il faut également se débarrasser de tout *a priori* puisque le naturaliste sera confronté à des espèces inconnues, qu'il faudra étudier avec le plus d'objectivité possible.

Texte 4, manuel p. 208

D'Alembert

1. On peut classer les êtres vivants dans des catégories selon leurs ressemblances et leurs dissemblances, c'est-à-dire leurs caractéristiques, que d'Alembert appelle ici « propriétés » (l.4).

2. Cette classification est parfois arbitraire car il arrive que des êtres vivants aient des propriétés appartenant à différentes classes et que le scientifique doive choisir dans laquelle de ces classes il souhaite les placer.

2. Nous sommes loin de connaître tous les êtres qui constituent la nature, l'univers formant, selon d'Alembert, un « vaste océan » dont nous ne connaissons qu'une toute petite partie.

Texte 5, manuel p. 209

Diderot

1. Diderot affirme qu'il n'y a pas d'individus dans la nature en raison du lien qui lie tous les êtres et qu'il considère comme faisant partie du « tout » (l. 20). Chaque être fait système avec les autres et ne peut ainsi en être détaché.

2. Diderot illustre avec cette phrase l'idée que les hommes apparaissent comme un « effet commun », c'est-à-dire comme quelque chose de normal et d'ordinaire ; à l'inverse, le monstre est considéré comme un « effet rare » que l'on croise peu souvent.

3. Diderot utilise une analogie entre la nature et l'oiseau afin de montrer que chaque être vivant ne peut être dissocié des autres, formant ainsi un tout, le tout de la nature. De même, on ne peut dissocier l'aile de l'oiseau. L'oiseau est composé de plusieurs membres qui font qu'il est oiseau, tout comme la nature composée de différents être vivants.

Texte 6, manuel p. 210

Paré

1. Selon Ambroise Paré, ce qui distingue les monstres des prodiges, c'est le rapport à la nature. Le prodige est présenté comme strictement contre-nature, il apparaît à l'encontre de ce qui est normalement de l'ordre de l'entendement. Le monstre apparaît « outre la nature » (l. 1), c'est-à-dire qu'il n'est qu'une déformation de ce que l'on trouve normalement dans la nature. Il ressemble à l'être que l'on trouve dans la nature, mais en constitue une variation qui nous surprend, comme un enfant avec un seul bras.

2. Certains êtres sont à la fois prodigieux et monstrueux car ils sont un mélange d'espèces. Ainsi, ils sont totalement contre-nature puisque le mélange d'espèces n'est pas censé pouvoir se produire dans la nature, et en même temps ils sont monstrueux car chaque partie de l'être nous renvoie effectivement à quelque chose que nous connaissons et qui est observable dans la nature.

Et aujourd'hui ? manuel p. 212

Lang

1. La chercheuse Marianne Nyegaard et son équipe ont d'abord analysé « plus de 150 échantillons d'ADN de môles » (l.11), et ont ainsi pu constater qu'il existait quatre espèces différentes de môles. Parmi ces quatre espèces, seulement trois étaient déjà connues des chercheurs, ce qui signifie qu'ils venaient d'en découvrir une nouvelle qui n'était pas encore répertoriée. Ils ont ensuite nommé cette nouvelle espèce la « môle trompeuse ». Un an après la découverte de l'espèce, l'équipe de chercheurs a pu en observer pour la première fois grâce aux informations d'un pêcheur.

2. On peut en déduire qu'un raisonnement scientifique doit suivre un protocole afin d'être considéré comme valide. Dans ce cas, on voit que la théorie de l'existence d'une nouvelle espèce de môles, à partir des analyses d'ADN, n'a pu être vérifiée par l'expérience qu'un an après. Pour

qu'une théorie scientifique soit valide, il faut donc que la théorie et l'expérience concorde.

Vers le bac, manuel p. 213

Questions

1. Cette expression de Montaigne montre qu'il ne considère pas les êtres qui nous étonnent comme des monstres mais comme des êtres inconnus de l'homme. Il montre que les « monstres » ne sont des monstres que parce que nous les appelons ainsi, mais ne le sont pas intrinsèquement.

2. Pour Dieu, il n'y a pas de monstre puisqu'il a créé toutes les espèces, et donc toute la diversité que l'on peut trouver dans la nature. Aucun être ne peut alors être considéré comme en dehors de la nature puisque Dieu englobe toutes les espèces dans son ouvrage.

3. De même que nous appelons « monstres » les êtres qui nous frappent d'étonnement, nous appelons « contre-nature », tout ce qui sort de notre habitude.

4. Nous avons une tendance à rejeter le nouveau car il nous étonne et nous force à sortir des conceptions qui étaient jusqu'alors les nôtres. Le nouveau nous met alors face à nos erreurs puisqu'il représente quelque chose que l'on considérerait comme impossible.

Commentaire

– Peu importe sa forme, l'enfant humain reste un être faisant partie de l'espace humaine ;

– L'enfant reste une créature de Dieu et n'étonne que nous ;

– Rejet des autres qui le considère comme un monstre puisqu'il effraie et étonne, bousculant nos habitudes ;

– Question de la tolérance.

Essais

1.

– Les monstres peuplent notre imaginaire collectif et ce depuis l'Antiquité (hydre, chimère, cheval ailé, dragon, etc.) ;

– Doit-on considéré que tout ce qui sort de l'ordinaire est un monstre ? Exemple : Quasimodo

– Question de la tolérance et d'acceptation de ce qui sort de notre « ordinaire ».

2.

– Idéal humaniste : vouloir rendre l'humanité meilleure et avoir foi en la nature humaine ;

– Question de la religion dans cet idéal ;

– La curiosité et sagesse sont considérées comme ce qui permet à l'humanité de devenir meilleure en étant tolérante.

Chapitre 5. Décrire, figurer, imaginer

Question 19 : Imiter, est-ce inventer ?

Texte 1, manuel, p. 226

Du Bellay

Joachim Du Bellay se fait en 1549 le porte-parole de la Pléiade dans son manifeste Défense et illustration de la langue française. Après l'innutrition qui est ce travail de lecture et d'admiration sans limite des anciens, l'inspiration poétique relève désormais d'une sorte de réminiscence féconde par laquelle le poète fait œuvre singulière.

1. La vision est une « représentation surnaturelle apparaissant aux yeux ou à l'esprit » (TLFI). L'emploi anaphorique du verbe de perception au passé simple « Je vis » souligne l'importance de l'image ainsi que sa fulgurance. La louve, qui a ici le rôle-titre, est mise en valeur dès le premier vers par l'inversion syntaxique « une louve je vis » pour souligner l'aspect peu commun de cette vision. Les figures d'exagération dans la suite du sonnet en soulignent le caractère extraordinaire, surnaturel : hyperboles numériques « mille veneurs », « cent épieux », « mille sanglots » disent la taille surhumaine de la Louve lorsque les veneurs viennent l'abattre, mais aussi le foisonnement visuel et lexical avec le terme « fureur » et le retour à l'étymologie de l'adjectif « nouvelle » (*novus* : inouï, extraordinaire). Enfin, cette impression fugitive trouve toute sa place dans le cadre resserré du sonnet. La continuité de la vision est soulignée par la continuité de l'instance d'énonciation, « je », qui décrit d'un point de vue extérieur, le verbe de perception n'induisant pas de sentiment : ce sonnet présente donc bien une vision.

2. Le premier quatrain rappelle le mythe fondateur de Rome : les « bessons » et le « couple jumelle » sont Romulus et Rémus abandonnés sur les bords du Tibre, recueillis par une louve, qui représente Rome, dont les termes « allaitement », « lécher », « mamelle » disent la protection. Le lieu naturel retiré « sous l'ancre » et solide « rocher » en dit toute la protection. Ce quatrain statique et descriptif se rapproche de l'ekphrasis et rappelle la représentation des Caracci ou de la sculpture de la louve du Capitole. Nature, nourriture et tendresse maternelle sont donc associées dans ce premier tableau. Les

éléments descriptifs priment et sont chargés de symboles pour évoquer un mythe.

3. L'ambivalence de la louve se lit dans la dualité des actions qui la présentent : sa tendresse maternelle et sa cruauté naturelle. Si son animalité la porte du côté de l'affection pour les jumeaux et d'une dimension maternelle (« allaitant », « lécher »), la seconde strophe la présente dans son instinct de prédateur grâce aux termes marquant la violence : « ensanglanter », « patte cruelle ». Le motif du sang est récurrent : « ensanglanter », « vautrer en son sang » et « cruel » (*cruor* : le sang) en témoignent également. La louve apparaît ici dans toute sa cruauté victorieuse pour nourrir ses petits, elle doit se repaître du sang des troupeaux. Les antithèses à l'œuvre entre les deux premiers quatrains induisent donc la dualité.

4. Le poète utilise ce mythe dans une perspective politique : la louve, en nourrissant aux mêmes mamelles les frères jumeaux incarnant catholiques et protestants, les réunit pour souligner l'horreur de leur affrontement ensuite et l'absurdité d'une telle guerre car la France, comme la louve, est exsangue au terme des années de guerre de religion.

Dans la perspective des poètes de la Pléiade, le retour au mythe antique est gage de beauté et source d'inspiration. Que la louve mime le destin de Rome ou de la France exsangue après les guerres de religion, à travers l'animal, c'est la destinée nationale, impériale et humaine qui est dessinée. Ainsi l'inspiration des Anciens nourrit-elle bien singulièrement la poésie du XVI^e siècle.

Et aujourd'hui ? manuel p. 227

Texte 1

Corbière élabore une poésie originale aussi éloignée du lyrisme romantique que du formalisme parnassien. L'écriture est novatrice et laisse une impression d'inachèvement et de désordre, mais le sonnet apparaît toujours comme une forme ressource.

1. Le sonnet se compose de deux quatrains aux rimes embrassées selon le schéma « abba » et de deux tercets formant un sizain par le jeu des rimes qui les rapprochent « ccd/eed » (sonnet dit

« français ») ou « ccd/ede » (sonnet dit « italien »). La composition d'ensemble du sonnet est au service du sens : ainsi les quatrains et les tercets dialoguent, se répondent ou se complètent. Les deux premiers vers du sizain forment un pivot qu'on appelle la volta (volte : virage, tournant) et le dernier vers constitue la chute du sonnet, satirique, généralisante ou brillante. Cette remarque de Marmontel met l'accent sur la cohérence particulièrement brillante de la structure du sonnet : « le sonnet est peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée, et la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire » (Marmontel, *Œuvres*, 1737, vol V, p. 292. Cité par Littré).

Tristan Corbière s'en démarque ici en tournant en dérision l'arithmétique qui régit la forme du sonnet, pensée comme une sorte d'« économie ». Ainsi, les rimes des quatrains sont-elles croisées selon le schéma « abab » et non embrassées, et les tercets se développent selon deux nouvelles rimes seulement « ccd » au lieu de trois.

2. La mention du Pinde peut être lue comme une forme de dénonciation de la poésie lyrique en référence aux odes du poète grec Pindare (518-438 av. J.-C.) et à leur structure rigoureuse. Ici le Pinde pourrait être compris comme une antonomase péjorative du poète Pindare afin que Corbière, grâce à cette référence antique, puisse mieux marquer l'originalité de sa création fondée sur des vers au rythme heurté par une ponctuation surabondante, et sa modernité, par l'anachronisme des références, le choix du mot rare : « *railway* ».

Archimède (287-212 av. J.-C.) sert le ton grinçant du poème pour mieux rejeter la « machine arithmétique » à l'œuvre dans cette forme fixe.

Enfin, Pégase, créateur de la source dans laquelle les poètes viennent puiser leur inspiration (Pégase a créé d'un coup de sabot la source Hippocrène, qui est la source des Muses) est ici tenu « raide », entendons par là que, contrairement à toute une tradition qui voit les contraintes comme fécondes, elle semble tarir, ici, l'inspiration du poète. Les références à l'Antiquité sont autant de pieds de nez à la tradition mais, paradoxalement, s'opposent à cette tradition c'est toujours s'y référer : le sonnet est donc bien une forme ressource.

Texte 2

Le renouveau du sonnet dans Libre jeu de Guillaume Métayer en 2017, n'est pas qu'un hommage à une forme du passé, figée dans un ensemble de règles : elle continue à vivre, à évoluer aujourd'hui sous la plume des poètes.

3. « Mer » de Guillaume Métayer peut être considéré comme un sonnet. Ce poème de 14 vers distingue clairement sur la page deux quatrains de rimes embrassées et deux tercets aux rimes « ccd/eed ». Les vers sont impairs, de 9 syllabes, et échappent au rythme binaire de l'alexandrin ou du décasyllabe.

4. L'indolence qui émane des quatrains (« engourdie atone ») et des tercets (« paresse », « grasse matinée ») laisse entendre que c'est le manque d'inspiration qui habite le « je » poétique.

Texte écho, manuel p. 228

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Aragon est combattant, journaliste et auteur de recueils amoureux et patriotiques. Cet homme d'action écrit des recueils poétiques : Crève-cœur, les yeux d'Elsa, La Diane française sont riches de tout l'héritage français.

1. Selon Aragon tout créateur, consciemment ou non, imite ses prédécesseurs car tout poète est autant lecteur de lui-même que des autres. Il s'agit pour Aragon d'imiter pour innover car le travail poétique suppose une « méditation sur le langage et une réinvention »

2. Le texte associe les tonalités didactique et humoristique pour mieux persuader le lecteur du bien-fondé de sa pensée.

3. Dans le contexte de l'occupation de la France en 1942, le travail poétique d'Aragon est effectivement une arme pour l'homme désarmé. La poésie de la résistance fait appel à une mémoire nationale et collective, elle est contrainte d'emprunter des chemins de traverses et un langage crypté pour échapper à la censure. Aragon reprend donc bien à son compte le programme de Virgile dans les premiers vers de l'*Énéide*, il écrit des recueils poétiques qui réfléchissent aux formes anciennes, à la syntaxe, à la rime, tout en célébrant la femme et la patrie martyrisée. La littérature est bien pour Aragon « l'art de faire naître des sentiments interdits avec des paroles autorisées », cf. L. Aragon, « Il faut savoir lire Stendhal et Louis Delluc », *Les Lettres françaises*, 16 mai 1952.

Texte 2, manuel p. 229

Boileau

Boileau est autant théoricien qu'écrivain et rassemble en quatre chants dans son Art poétique les éléments de la doctrine du classicisme.

1. Boileau critique les poètes qui ont précédé Villon car « le caprice tout seul faisait toutes les lois », mais c'est nommément Ronsard qui est le plus vilipendé. Ce dernier « brouilla tout » en rompant avec l'ordre instauré précédemment et avec une sobriété qui disparaît à force d'user d'un langage savant, d'emprunts excessifs à l'Antiquité : « le faste pédantesque ».

Le but de Boileau est ici d'imposer le sentiment d'une coupure nette entre la sensibilité esthétique du XVI^e siècle et celle du XVII^e : la poésie de la Renaissance n'est pas un accomplissement mais un simple commencement.

2. Malherbe (1555-1622) est annoncé et mis en valeur au vers 17 par l'adverbe « Enfin ». Il est plébiscité par Boileau car il « réduisit la Muse aux règles du devoir » : l'inspiration est désormais contrôlée. Le lexique de la rigueur (« règles », « devoirs », « loi ») est associé au travail de Malherbe ; le travail de la versification suit désormais la syntaxe de la phrase « et le vers sur le vers n'osa plus enjamber ». C'est donc une poésie fondée sur la rigueur logique, la clarté et le refus du mot rare, les exigences métriques sont grandes et n'autorisent aucun écart.

3. Selon Boileau, la qualité principale d'un poète est le travail sur les mots, la perfection formelle prime, le lyrisme doit être maîtrisé.

4. Le ton didactique se donne à lire dans la présentation d'un auteur clairement honoré par Boileau : Malherbe est présenté comme nouveau modèle à suivre ; par ailleurs les injonctions des vers 27 à 28 « marchez », « aimez », « imitez » se présentent comme autant de conseils à qui veut écrire. Il en appelle également à plus d'authenticité et moins d'effets : « pureté », « clarté » sont mis en valeur à la rime, l'ensemble de l'extrait s'entend comme une leçon de classicisme radical.

On pourra également rappeler aux élèves ce que l'on lit dans cet *Art poétique* une dizaine de vers plus loin, l'aphorisme célèbre :

« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément ».

Texte écho, manuel p. 230

Hugo

Théoricien du drame romantique depuis la Préface de Cromwell en 1827, Hugo écrit Hernani en 1830.

1. C'est une scène d'exposition qui fait entrer le lecteur/spectateur dans l'action *in medias res* et par un coup de théâtre, puisque le personnage attendu n'est pas celui qui entre en scène. Les répliques sont courtes et loin des tirades informatives attendues dans le théâtre classique. Le thème est celui de l'identité mystérieuse liée à l'amour, du vieux barbon amoureux d'une jeune femme et trompé par un jeune amant : ce sont des thèmes de comédie. La tonalité comique se mêle d'emblée à la dimension dramatique de l'identité cachée pour faire de cette scène une exposition singulière qui ménage du suspens.

2. Les alexandrins sont déstructurés dès la première réplique du premier vers qui distingue les deux hémistiches : la syntaxe ne suit plus le vers. L'alexandrin, vers noble, est disloqué.

3. Le premier alexandrin de la scène, entrecoupé par des coups à la porte et l'ouverture de la porte masquée, le rejet de « dérobé » font de cette première réplique une parole étonnamment naturelle qui échappe au rythme convenu de l'alexandrin classique. La trivialité du ton a également pu choquer (« à la barbe du vieux ») d'autant plus que cette parole émane de la bouche d'un personnage richement vêtu, ce qui annonce son rang social. Autant d'écarts avec la tradition classique n'ont pu que faire réagir ceux qui aiment à être choqués.

4. Le tableau de Besnard, *La Première d'Hernani*, rassemble le Tout-Paris dans la salle du Théâtre-Français, pour assister à la « première » du drame de Victor Hugo, *Hernani*. L'affrontement entre romantiques et classiques est annoncé depuis plusieurs semaines. Hugo a mobilisé une claque et la jeune garde est là, prête à le soutenir contre ses détracteurs. Le parterre semble regarder les loges avec un air de défi : au désordre des uns répond l'ordonnement des autres. Théophile Gautier arbore fièrement son gilet rouge, signe de rébellion à l'égard du classicisme et de ses partisans au théâtre.

Texte 3, manuel p. 232

Diderot

Dans cette critique d'art extraite des Salons, la liberté du ton de Diderot permet de lire l'œuvre que le

philosophe aurait créée en regard de celle du peintre Doyen : littérature et peinture rivalisent.

1. Diderot, dans son évocation du tableau de Doyen, insiste sur la fureur de Diomède au combat et sur la violence de la scène. La posture de Diomède, personnage central de la composition, debout, en pleine action, s'appuyant sur un cadavre, le présente dans toute sa fureur : « il est terrible ». Les dieux qui sont également mis en valeur : celle que Diomède a osé toucher, Vénus, celle qui le protège : Athéna et celui qui le rappelle à l'ordre, Apollon, car le jeune Diomède ne peut agir de même avec les dieux et les hommes.

2. Dans les lignes 6 à 9, par exemple, Diderot rivalise avec le peintre : les précisions spatiales « au-dessus de la gaze », les couleurs « gorge d'albâtre », les postures « mollement balancée dans les airs » dressent un véritable tableau. Dans le même temps, le rythme de la longue phrase se fait lent ; les allitérations en consonne sourde [s] ou [d] miment la délicatesse du geste de Vénus ici décrit. Ainsi l'écriture représentative bien, par les mots, l'œuvre que Diderot aurait aimé peindre.

3. Les moments choisis par Diderot et Doyen sont différents : avant la blessure de Vénus pour le philosophe et après celle-ci pour le peintre. Ainsi les attitudes sont-elles sus-pendues dans la description du philosophe « menacer », « tenue suspendu » alors que pour Doyen l'acte cruel est posé : « le sang coule » et Vénus est déjà « renversée ». Le reste de la scène, dans le premier cas, joue du caractère menaçant du jeune guerrier, et dans le second cas confirme la fureur de ce dernier.

Texte écho, manuel p. 233

Horace

Horace est un poète latin modèle d'équilibre et de mesure. Dans son Art poétique, il réfléchit sur la nature de la poésie : on y retrouve le principe de l'imitation dans la comparaison célèbre de la poésie et de la peinture : « Ut pictura poesis ».

1. Horace joue d'une comparaison entre les deux arts : le comparé est le poème, ce dont on parle, et le comparant est le tableau.

2. S'il est évident que la poésie se donne à entendre, qu'elle est une voix, cette figure de style suggère qu'elle se donne à voir également. C'est l'art de la concentration des effets dans une forme poétique reconnaissable qui semble ainsi

mise en valeur. Le vers poétique tient une place particulière sur la page que les blancs mettent en valeur tel un cadre. La poésie s'appréhende donc bien spatialement aussi, comme on le fait d'une image.

3. La puissance du tableau c'est de se donner d'emblée, immédiatement à voir, alors que le poème suppose, par la lecture, d'appréhender progressivement son sens dans un rapport au temps. Or le travail sur les mots, les figures et les images dont use le langage poétique donnent également à « voir » et séduisent ainsi le lecteur en faisant appel à ses émotions : il y a donc bien une dimension picturale des textes poétiques. Horace enjoint les poètes à rivaliser avec les arts plastiques, condition *sine qua non*, de la réussite selon lui. Enfin, l'expression « *ut pictura poesis* » en mettant l'accent sur le tableau proposé par le poème, où abondent les notations visuelles, déplace l'importance de ce qui est dit dans le poème : il ne s'agit pas pour le poète de sincérité en littérature (à l'inverse des romantiques), il ne s'agit pas de faire une confidence vécue mais de séduire le lecteur, de susciter un effet, une émotion chez lui, grâce à la puissance des mots.

Vers le bac manuel p. 235

Diderot

Diderot dirige avec d'Alembert l'Encyclopédie (1751-1772). Alors qu'il ne devait au départ que traduire la Cycloepdia de l'anglais Chambers, Diderot élargit rapidement le projet initial et entreprend la synthèse des connaissances les plus modernes. L'article imitation aborde cette nécessaire liberté dans l'invention.

1. Selon Diderot, l'intelligence se nourrit non seulement de ses qualités innées mais aussi des connaissances extérieures acquises. Ainsi, « le plus heureux génie a besoin de secours pour croître et se soutenir ; il ne trouve pas tout dans son propre fonds ».

2. Pour bien « imiter », il faut faire preuve de discernement afin de :
– « se choisir un bon modèle »,
– savoir ne pas s'y limiter mais « voler de tous côtés, et s'enrichir du suc de toutes les fleurs ».

3. Les marques de l'invention dans l'imitation se distinguent par le choix que fait l'auteur d'adapter ce qui, dans le modèle, fait sens au moment de l'écriture. L'imitation doit aussi être « pleine de liberté », c'est-à-dire laisser entrevoir la singularité créative de celui qui imite.

Pistes de corrigé

Question de commentaire

- Un article de l'*Encyclopédie* qui cherche à convaincre en appelant au discernement.
- Un texte qui ne manque pas non plus de persuader le lecteur grâce aux images, aux exemples variés.
- Une argumentation qui se fait le reflet de l'esprit des Lumières : l'*Encyclopédie* est une œuvre imitée et inventée.

Essais

Pistes pour préparer la réponse rédigée.

- Celui qui imite s'inscrit dans une continuité en rendant hommage.
- Il enrichit son imitation de sa singularité de créateur.
- Cette distance féconde prise avec le modèle permet ainsi de mieux toucher les contemporains.

Ressources

Bibliographie

Conseils de lecture pour les élèves :

- Préface d'une tragédie de Racine, *Britannicus*, par exemple, pour comprendre la liberté que se donne Racine et ses nécessaires justifications.
- Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, 1874 (extrait concernant la bataille d'*Hernani*)

Pour les enseignants :

Louis Aragon, « la rime en 1940 », *Le Crève-cœur*, Gallimard, 1939.

Sitographie

Pour plus d'informations sur le mythe de la création de Rome :

http://www.museicapitolini.org/fr/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sa_la_della_lupa

Chapitre 5. Décrire, figurer, imaginer

Question 20 : À quoi servent les utopies ?

Texte 1, manuel p. 236

More

Dans cette deuxième partie du livre de Thomas More, on assiste à un monologue du navigateur Hythlodée qui présente l'île Utopie, sur laquelle la propriété privée n'existe pas.

1. L'île décrite peut être considérée comme une société idéale car il y a une bonne répartition des denrées alimentaires, ce qui permet à chacun d'être assuré de sa propre survie et de ne pas s'en soucier (l. 1). En plus de cela, l'organisation des ressources permet de subvenir aux besoins de ceux qui ne peuvent plus travailler (l. 4-5).
2. Ce qui est critiqué dans la société réelle, ce sont les écarts de richesse entre les nobles qui ne travaillent pas et ainsi « ne produisent rien » (l. 8), alors qu'ils disposent de beaucoup de ressources, et les travailleurs qui disposent de peu de ressources alors qu'ils sont nécessaires au bon fonctionnement de la société et que sans eux « un État ne durerait pas une année » (l. 14).

À VOUS DE JOUER !

La liberté est au centre de la réflexion de Thomas More dans ce passage sur la législation de la religion sur l'île du roi Utopus. Ce dernier accorde à chacun la liberté de pratiquer la religion qu'il souhaite et interdit à quiconque de faire du tort à une autre personne en raison de sa différence d'appartenance religieuse. Cela a pour but d'éviter tout conflit lié aux convictions religieuses et d'assurer la pérennité de la société. La sensibilité à ce problème est liée au contexte de l'époque, marqué par les guerres de religion (catholiques contre protestants), qui influence fortement Thomas More.

Texte 2, manuel p. 237

Rabelais

1. La vie dans l'abbaye est fondée sur le principe de liberté, résumé ici par la maxime : « FAIS CE QUE TU VOUDRAS » (l. 8).
2. Rabelais défend une conception de l'éducation sans obligation d'apprentissage : chacun suit ses propres envies et s'affranchit ainsi « du joug la servitude » (l. 13), la servitude se rapportant ici au désir et à la frustration. L'élève s'intéressant à ce qui lui plaît, entraîne alors les autres élèves à le suivre dans son apprentissage, permettant d'accéder à une éducation complète de tous les élèves sans les avoir forcés à apprendre certaines matières. Cette éducation qui s'enrichit des autres et se fait de manière commune permet d'abolir le rapport d'autorité entre le précepteur et les élèves.

3. On devine que le modèle éducatif de l'époque reposait sur l'autorité du précepteur qui imposait à l'élève ce qu'il devait apprendre et que l'élève n'avait alors qu'un rôle passif dans son apprentissage, contrairement au modèle défendu par Rabelais, dans lequel l'élève a un rôle véritablement actif.

4. On reconnaît que ce texte est une utopie au fait qu'il présente un modèle fictif d'apprentissage que son auteur considère comme idéal. Rabelais réinvente tout un modèle éducatif en énonçant de nouvelles règles d'apprentissage, à contre-courant du modèle éducatif de l'époque.

5. Ces deux textes ont en commun une critique de l'éducation imposée par un précepteur qui ne laisse guère le choix aux élèves d'étudier ce qui leur plaît ou de faire l'impasse sur ce qui n'est pas adapté à leur âge.

Texte 3, manuel p. 238

Machiavel

1. Machiavel reproche aux philosophes de se focaliser uniquement sur un système idéal de régime politique et de prescrire aux souverains, en vertu de ce modèle parfait, d'être bons. Or, selon lui, ce n'est pas en étant strictement « bon » que l'on est bon souverain. Il fait notamment référence à La République de Platon, considéré comme un des premiers ouvrages de philosophie politique dans lequel l'auteur expose au livre V son modèle de cité idéale, véritable incarnation intellectuelle de l'utopie.

2. Selon Machiavel, ces ouvrages nuisent à l'éducation des hommes politiques puisqu'ils ne prennent pas en compte l'expérience concrète du souverain mais seulement un modèle idéal qu'ils ne font qu'imaginer. Or, la réalité est plus complexe qu'un simple modèle construit par leur esprit et il faut prendre en compte que le monde est peuplé d'hommes « méchants », ici « méchants » entendu au sens où ils ne se soucient que de leur propre conservation et non pas du « Bien ». Il ne suffit alors pas d'être seulement bon pour gouverner car on ne ferait que subir la méchanceté des autres et le pouvoir ne tiendrait pas longtemps. Machiavel prescrit au souverain de jouer de bonté ou de méchanceté, selon la situation, afin de maintenir son pouvoir. Pour Machiavel, ce qui compte ce n'est pas que le souverain soit considéré comme un homme juste mais qu'il soit craint de sa population, sans quoi le peuple ne suivrait pas ses directives et pourrait même être tenté de le renverser.

Texte 4, manuel p. 238

Spinoza

1. Selon Spinoza, l'erreur des philosophes est de considérer nos passions comme des vices auxquels nous cédon et qui sont donc réprimandables puisque, de notre plein gré, nous y succombons et que nous pourrions tout aussi bien choisir de ne pas les écouter. À cela, les philosophes opposent la nature humaine originelle, celle qui suit la raison puisque l'homme est considéré comme un être de raison, qu'il s'agit de conserver et de préserver des passions qui nous perturbent. Spinoza considère que l'homme ne peut être dissocié de ses passions et que la nature humaine est associée au désir et non pas à la raison. Ce discours, que Spinoza dénonce et qu'il prête aux philosophes, se rapproche aussi fortement de celui des institutions religieuses ayant un pouvoir très fort au XVII^e siècle. Spinoza est notamment connu pour avoir critiqué, dans son *Traité Théologico-Politique* (1670), l'instrumentalisation politique des passions par les institutions religieuses. Cela lui vaudra plusieurs excommunications de diverses églises.

2. Les conséquences malheureuses de cette erreur sont qu'au lieu de théoriser des principes moraux véritables qui permettraient de mieux vivre ensemble – ce qui est le but d'une éthique en philosophie – ils ne font que critiquer et tourner en dérision la vie humaine. Cela empêche toute mise en pratique réelle de principes politiques et moraux qui doivent pourtant servir à rendre possible la vie en société. Dans ces discours que Spinoza dénonce, la politique n'est que factice, elle ne peut s'appliquer à la réalité de la société et des individus qui la composent car elle nie la véritable définition de l'homme par le désir.

Synthèse

Les auteurs considèrent l'utopie comme ce qui nous éloigne de la réalité. Elle énonce un modèle de société idéale impossible à atteindre et qui, de ce fait, ne permet pas d'améliorer la situation réelle. Que ce soit en fantasmant un souverain qui serait toujours bon chez Machiavel ou en se leurrant sur la nature humaine chez Spinoza, les philosophes critiqués ne sont pas en capacité de proposer des principes moraux et politiques applicables à notre société. Ce reproche fait à l'utopie correspond aussi à un reproche souvent fait à la philosophie de manière générale, comme discipline purement intellectuelle, qui prescrit des principes de vie généralement impossibles à atteindre. Pourtant, on peut voir ici que des philosophes s'intéressent à la réalité telle qu'elle est et non pas telle qu'elle devrait être et cherchent ainsi à présenter des principes réalisables, en tenant compte de cette situation non-idéale.

Texte écho, manuel p. 239

Platon

1. Pour Platon, la finalité de la discussion menée sur la justice est de parvenir à un modèle de justice parfait, qu'incarne la cité bonne.

2. La comparaison est éclairante car elle permet de montrer que l'expression d'un modèle parfait est valable, même si on ne peut trouver son application concrète dans la réalité. Elle montre également que l'on ne doit pas écarter ce modèle sous prétexte qu'il n'existe pas, que ce soit dans une réflexion picturale ou comme théorie philosophique dans le cadre de la recherche de Platon pour la cité bonne.

3. L'utilité du modèle n'est pas tant sa réalisation concrète que le fait de s'en rapprocher le plus possible dans la réalité afin d'améliorer la situation existante. De plus, la simple énonciation d'un modèle radicalement différent de la réalité suffit à permettre d'imaginer la réalité autrement, ainsi qu'à prendre du recul par rapport la situation concrète pour en formuler une critique et des propositions d'amélioration.

Texte 5, manuel p. 240

Mercier

Louis-Sébastien Mercier est un écrivain français du mouvement des Lumières. Il est principalement connu pour son roman d'anticipation dont est issu cet extrait. Il s'agit du premier roman d'anticipation dans lequel se trouve appliqué le programme des Lumières. Il présente ainsi un modèle de société libre où le mérite personnel remplace le mérite héréditaire.

1. Louis-Sébastien Mercier évoque un changement dans la manière de se vêtir qui serait plus simple, débarrassé des dentelles et galons, correspondant à des marques de distinction sociale.

2. Ce changement s'accompagne d'une autre manière de se faire reconnaître socialement, qui ne passe plus par l'apparat mais par la reconnaissance des compétences de chacun dans divers domaines. Le mérite remplace ici l'apparence, il faut mériter sa reconnaissance pour un fait particulier.

3. Le courant des Lumières débute au XVII^e siècle et s'étend à toute l'Europe, sous l'influence de philosophes tels que Spinoza, Locke ou Descartes. Ce mouvement qui s'étend ensuite au XVIII^e siècle, notamment en France, vise à combattre l'obscurantisme et l'irrationnel en réaffirmant le pouvoir de la connaissance. Les philosophes des Lumières souhaitent voir triompher la raison face aux croyances et aux superstitions. On peut alors considérer que la société du futur telle que l' imagine Louis-Sébastien Mercier réalise les idéaux des Lumières puisqu'il s'agit de valoriser la connaissance, la compétence et non le superficiel. Les hommes sont égaux et ne se distinguent plus par des signes extérieurs

de richesse, ils sont reconnus pour leurs qualités intellectuelles ou manuelles.

Texte écho, manuel p. 241

Orwell

1. La société imaginée par Orwell dans *1984* ressemble à un régime totalitaire où les libertés sont réduites et où les moindres gestes des citoyens sont épiés, leurs conversations enregistrées (l. 4). On devine également qu'il s'agit d'une société post-guerre puisque tout est détruit (l. 25).

2. Cette société s'apparente à un État totalitaire puisque l'État contrôle tout, le fameux « *Big Brother is watching you* » est d'ailleurs aujourd'hui devenu une métaphore du régime totalitaire. Les individus sont surveillés et il existe un « Ministère de la vérité » (l. 32) qui s'occupe de propager les idées du Parti, telle une propagande d'État que l'on retrouve dans la plupart des États totalitaires.

3. La ville de Londres est évoquée comme détruite, ayant perdu son ancien visage. Les flans des maisons sont désormais « étayés de madriers » (l. 23), « les carreaux de leurs fenêtres remplacés par des cartons » (l. 24) et les toits faits de « tôle ondulée » (l. 25). Cela renforce la sensation de cauchemar et accentue la critique faite par Orwell de ce système totalitaire.

Et aujourd'hui ? manuel p. 243

L'avenir de l'utopie

1. Selon Roland Schaer, une défiance envers les utopies s'est accrue au XX^e siècle en raison des horreurs du nazisme et de l'échec du communisme, qui a lui aussi conduit à plusieurs dérives totalitaires.

2. Les nouvelles formes d'utopies apparaissant au XXI^e siècle concernent principalement les nouvelles technologies et les possibilités d'échange d'informations qui ont fortement évolué. Elles se concentrent également sur de nouvelles manières d'habiter et de vivre ensemble selon des modèles nouveaux, en prenant par exemple davantage en compte les problèmes écologiques.

3. Selon l'article, la démarche utopique « n'est pas près de s'éteindre » (l. 16) car elle est constitutive de notre vie en commun. On en conclut donc que l'utopie a une place constitutive dans notre vivre ensemble et que, malgré ses échecs, elle nous est nécessaire. Nous serons encore amenés à imaginer des systèmes nouveaux et à réfléchir sur la pertinence des utopies dans nos sociétés.

4. On peut parler d'architecture utopique dans le cas du projet « Aequorea » puisqu'il s'agit d'un modèle idéal d'île imaginé par Vincent Callebaut. En confrontant ce modèle à la démarche de Thomas More, on voit que ce n'est pas l'idée de vie en commun et d'amélioration des rapports sociaux qui est au cœur du projet de Vincent

Callebaut. Ainsi, le modèle de fermes marines du projet « Aequorea » ne prend pas en compte un système de société nouvelle, il propose un projet qui n'est pas encore réalisé et qui, de ce fait, est encore au stade d'idée mais il ne s'agit pas d'imaginer un changement global de société. On prend alors conscience du vaste champ que recouvre l'idée d'utopie puisqu'elle peut aussi bien s'appliquer à un projet précis, qui n'est pas encore réalisé et qui sera difficile à mettre en place, qu'à un changement radical de société, tel que l'ont proposé les philosophes depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui.

Vers le bac manuel p.244

Fénelon

1. On reconnaît que ce texte est une utopie car il se déroule dans un monde idéal, imaginé par l'auteur, dans lequel les conflits entre les hommes n'existent car ils disposent tous des mêmes richesses, n'ayant donc plus aucune raison de se faire la guerre.

2. Le fonctionnement de ce pays extraordinaire et les rapports entre les habitants sont une critique de notre société qui accorde trop d'importance aux « vaines richesses » et « aux plaisirs trompeurs » (l. 11). Fénelon imagine une société où les hommes ne se distinguent plus par leurs richesses puisqu'ils disposent tous de quoi survivre de manière égale comme les « fruits », les « légumes », la « terre », le « lait » (l. 1-2) et ne se préoccupent pas de tout ce qui est superficiel. Cette critique de la superficialité amène Fénelon à considérer que ce qui distingue les hommes n'est que l'expérience et la sagesse et rien qui serait d'ordre matériel.

Pistes de corrigé

Question de commentaire

- « Quelles sont les figures de la richesse dans ce texte ? »
- Figures positives : richesses naturelles abondantes et partagées entre les hommes, richesses immatérielles (sagesse, expérience).
 - Figures négatives : « vaines richesses et plaisirs trompeurs », en creux, tout ce qui n'est pas simple et naturel.

Essais

1. Décrire une société idéale :

- permet de mettre en lumière les dysfonctionnements qui sont propres à notre société ;
- mais constitue une critique peu efficace car elle est trop détachée de la réalité et manque d'encrage dans le réel ;
- offre un le modèle de perfection impossible à atteindre.

2. Imaginer :

- peut s'avérer nécessaire lorsqu'il s'agit de prendre du recul par rapport au monde qui nous entoure afin d'identifier les problèmes en son sein et pour imaginer des solutions à ces problèmes ;

– peut servir une véritable volonté d’améliorer cette réalité en imaginant la manière dont cette réalité pourrait être la meilleure possible.

Chapitre 6. L'homme et l'animal

Question 21 : L'homme est-il un animal comme les autres ?

Texte 1, manuel p.250

Condillac

Condillac est un philosophe et économiste français du XVIII^e siècle. Il est surtout connu pour ses études sur le langage qu'il considère comme le critère qui différencie les hommes des animaux. Condillac est un disciple de John Locke et s'en inspire tout autant qu'il le discute, notamment dans son Traité sur les sensations où il présente sa propre doctrine du sensualisme. Il est également considéré comme l'un des précurseurs de l'économie politique et inspire un grand nombre d'économistes français.

1. Selon Condillac, si les hommes s'intéressent à la nature des animaux, c'est parce que cela les renseigne sur qui ils sont et leur permet de mieux appréhender leur nature en se comparant aux autres espèces.
2. Condillac précise que ce n'est pas la simple comparaison avec les animaux qui pourrait éclairer « la nature de notre être » (I.6) mais elle permet tout de même de découvrir des facultés propres à l'homme, qu'il s'agit ensuite d'observer de près.

Texte écho, manuel p.251

Philippe Descola

Philippe Descola est un anthropologue français né en 1949. Il a fait de nombreuses recherches sur l'Afrique équatorienne. Il réfute notamment l'opposition entre nature et culture et prône que la nature est elle-même une production sociale. Il a mis au point le concept d'« écologie sociale ».

1. Selon Philippe Descola, les Achuars ne se comparent pas aux animaux mais pensent partager une « intériorité » (I.6) commune avec eux.
2. Pour les Achuars, les animaux et les plantes sont nos semblables, ils habitent le même monde que nous, et se réfèrent ainsi aux mêmes lois de la nature. Ce qui permet de différencier les espèces entre elles, que ce soit les poissons, mammifères, insectes, oiseaux ou les humains, ce ne sont que des « dispositions naturelles » (I.18), c'est-à-dire des caractéristiques spécifiques. Pour les Achuars, il n'existe pas de différence ontologique entre les animaux, les plantes et les humains qui reposerait sur l'existence d'une « âme » (I.3) propre à l'être humain car, pour eux, tous les êtres sont dotés d'une « intériorité ».

3. La supériorité de l'homme sur les autres espèces, et donc une différence entre les espèces, caractérise alors le regard de l'homme occidental sur la nature selon Philippe Descola. Cela implique qu'il y aurait une « discontinuité entre l'homme et son environnement » (I.31), la nature est séparée en deux catégories : les animaux et les plantes d'un côté, et les hommes de l'autre.

Texte 2, manuel p.252

René Descartes

1. La façon de parler des hommes témoigne de l'existence d'une pensée car elle l'exprime. Pour Descartes, l'homme parle pour exprimer ce qu'il pense, contrairement aux animaux.
2. Lorsque les animaux sont dressés pour imiter nos paroles, il semble leur manquer la conscience de ces mêmes paroles, ils n'expriment en rien une pensée et ne font que reproduire les sons.
3. Selon Descartes, la différence entre les animaux et les hommes n'est pas une différence de degré mais de nature, comme il l'exprime à la fin du texte : « Et ceci ne témoigne pas seulement du fait que les bêtes ont moins de raison que les hommes, mais qu'elles n'en ont point du tout » (I.14-15).

Texte 3, manuel p.253

Jean-Jacques Rousseau

1. Ce qui distingue l'homme de l'animal, c'est sa capacité à se perfectionner, en témoigne l'évolution de chaque homme de l'enfance jusqu'à la vieillesse.
2. L'homme occupe une place particulière dans la nature puisqu'il se perfectionne tout en appréhendant son environnement, faisant de lui la seule espèce qui évolue sans cesse.
3. Rousseau fait apparaître la condition humaine comme un fardeau que l'homme doit porter, car s'il est capable de se perfectionner et d'évoluer grâce à la raison, il ne cesse de se poser des questions pour comprendre le monde qui l'entoure et se rend compte de ses erreurs passées, devenant ainsi « tyran de lui-même » (I.18). Rousseau est persuadé que dans l'ignorance et l'instinct pur, l'homme serait plus heureux et innocent, cessant de se torturer lui-même l'esprit.

4. L'approche de Rousseau et de Descartes se rejoignent car elles présentent toutes deux l'homme comme différent par nature des animaux puisque c'est un être de raison. Pourtant, si cela a une connotation très positive chez Descartes, qui prouve la supériorité de l'homme sur l'animal, chez Rousseau, il s'agit plutôt de ce qui fait « tous les malheurs de l'homme » (I.14).

Texte 4, manuel p. 254

Michel de Montaigne

1. L'homme s'octroie une place largement supérieure à l'animal, considérant qu'il fait partie des êtres célestes, alors que les animaux ne sont que des êtres terrestres.

2. Selon Montaigne, l'idée que l'homme se fait de l'animal n'est pas juste ni réelle car il ne fait que leur attribuer une « portion de facultés et de forces » (I.12) sans pour autant connaître leur fonctionnement. L'homme ne peut par le simple fruit de son intelligence connaître les secrets des autres espèces.

À vous de jouer !

a. Cette remarque de Spinoza : « On dirait qu'ils conçoivent l'homme dans la Nature comme un empire dans un empire. » est tirée de son *Éthique* (1677), dans la préface du livre III.

b. L'expression « un empire dans un empire » renvoie à l'idée que l'homme ferait partie d'un système qui lui est propre, au sein de celui, plus grand, que constitue la nature. L'homme se pense comme insoumis aux lois de la nature et il a la prétention d'être un empire à lui tout seul, alors qu'il ne peut se détacher de la nature dont il fait partie et faire abstraction des lois qui la régissent. Cela empêche les hommes d'acquérir une conscience lucide d'eux-mêmes.

c. Cette critique rejoint celle de Montaigne, qui pense également que la présomption de l'homme à se penser comme autonome par rapport aux lois de la nature, et donc comme supérieur aux autres espèces, est une erreur. Pour Spinoza comme pour Montaigne, cela relève d'une vanité de l'homme.

Texte écho, manuel p. 255

Charles Darwin

1. Certains animaux développent des facultés intellectuelles qui leur permettent de mieux s'adapter dans la nature.

2. Cela remet en cause la classification entre les hommes et les animaux, car on voit que l'homme

n'est qu'un animal comme les autres, qui a dû s'adapter et évoluer pour survivre, développant ainsi son intelligence.

3. Darwin explique le développement de l'intelligence humaine par un souci de survie de l'espèce qui a dû évoluer, ce qui montre que l'homme n'est pas par nature supérieur à l'animal puisque son intelligence s'est formée au fur et à mesure du temps, permettant ensuite sa domination sur les autres animaux grâce à ce qu'elle apprend et développe (langage, outils, pièges, etc.).

Texte 5, manuel p.256

Julien Offray de la Mettrie

Julien Offray de la Mettrie est un médecin et philosophe français du début du XVII^e siècle, se revendiquant du matérialisme radical. Cela le conduit à refuser toute idée de Dieu qui s'oppose à sa thèse concernant notre déterminisme mécanique. Il étend ainsi le modèle de Descartes de l'animal-machine à l'espèce humaine, affirmant sa vision moniste de l'homme et de l'animal.

1. Pour l'auteur, l'esprit n'est que la simple organisation du corps et du cerveau, il s'agit de ce qui fait fonctionner cette « machine » (I.3) qu'est notre corps. Par conséquent, l'esprit et le corps sont intrinsèquement liés.

2. On peut comparer l'homme à une machine puisqu'il est composé d'un corps et d'un esprit qui fonctionnent selon des mécanismes précis. Chaque organe, complémentaire des autres, est telle une pièce mécanique qui seule ne peut rien mais associée à d'autres forme une machine complexe capable de produire des actions et des réflexions.

3. Pour Descartes, l'homme se différencie radicalement de l'animal car il possède un esprit dont témoigne sa capacité de parler alors que les animaux en sont incapables. Ce serait alors l'esprit humain qui différencierait radicalement l'homme des animaux. À l'inverse de Descartes, Julien Offray de la Mettrie considère que l'homme est un animal comme un autre, puisque ce qu'on nomme en lui « esprit » ou « âme » n'est rien d'autre que l'organisation même de tout le corps. Il ne s'agit point d'un élément détaché du corps mais qui au contraire lui est tout entier rattaché, et ne peut donc être compris de manière indépendante, comme un phénomène proprement humain, observable en soi.

4. C'est Descartes qui inspire le titre de l'ouvrage de la Mettrie car dans son *Discours de la méthode*, il compare l'animal à une machine dont l'existence

reposerait sur des processus physiologiques, à l'inverse de l'homme qui posséderait une pensée, une âme et une volonté. De la Mettrie s'oppose ainsi à Descartes et propose en réalité une thèse opposée à la sienne en considérant l'homme comme un animal comme les autres, pour lequel corps et esprit sont liés.

Texte 6, manuel p.257

Buffon

1. Pour Buffon, la sociabilité est proprement humaine et se distingue de la vie en groupe de certains animaux car elle est le fruit d'une réflexion, et donc d'un usage de la raison qu'il juge le « plus sage » (I.11). Dès le début du texte, Buffon insiste sur le fait qu'il s'agit de « relations morales » (I.2) lorsque les hommes s'associent, plutôt que de « convenances physiques » (I.1) concernant plutôt les animaux.

2. Lorsque Buffon utilise la formule « se commander à lui-même » (I.12), il fait référence au choix des hommes de s'associer en vertu de la raison au lieu de laisser libre cours à leurs pulsions, à l'exercice de la force et à la loi du plus fort. On devine ici une inspiration hobbesienne dans l'idée d'un État de nature où plane la menace de la « guerre de tous contre tous », et du contrat social venant mettre un terme à cet état d'instabilité et d'angoisse pour les hommes. Cela nécessite alors que chacun « se commande » et fasse le sacrifice de sa liberté à se faire vengeance soi-même.

3. Pour Buffon, cette capacité d'union entre les hommes est ce qui nous distingue des animaux car elle repose sur un usage de la raison, proprement humain. Nous sommes capables de nous allier, et de nous discipliner, pour établir des règles de vivre ensemble que sont les lois, auxquelles chacun doit se soumettre.

Cette manière de vivre ensemble dépasse la simple question de nos besoins physiques et de notre survie, il s'agit de véritables relations sociales qui s'établissent et qui nous distinguent du règne animal ; car nous ne sommes plus dirigés par l'instinct, mais par des valeurs morales.

Et aujourd'hui ? manuel p.258

Martin Duru

1. Nos sociétés actuelles ont tendance à considérer que l'homme est un animal comme les autres, puisque nous avons découvert que les animaux aussi étaient dotés « d'intelligence, de mémoire, pour certains d'empathie » (I.3-4).

2. Étienne Bimbenet considère que les hommes se distinguent des animaux notamment par leur langage, qui sert non seulement à transmettre des informations et à communiquer des émotions, mais aussi à s'ouvrir à d'autres, et à explorer le monde en cherchant à l'objectiver, ce qui est proprement humain. Il ne considère pas pour autant que les animaux sont inférieurs aux hommes, mais qu'ils ont des différences auxquelles il faudrait rendre hommage en s'y intéressant.

3. Il faut éviter de considérer qu'Étienne Bimbenet a l'intention de rétablir une hiérarchie entre les animaux et les hommes puisqu'il cherche au contraire à montrer ce qui est spécifique chez chacun d'eux, afin de mieux comprendre qui sont « les humains » et qui sont les « non-humains » (I.34).

Chapitre 6. L'homme et l'animal

Question 22 : L'animal, simple miroir de l'homme ?

Texte 1, manuel, p. 260

La Bruyère

Dans *Les Caractères*, La Bruyère a l'ambition de dresser un portrait de son époque. « Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage : Il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature, et s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger » annonce le moraliste dans la préface de son œuvre.

1. Le personnage de Gnathon apparaît égoцентриque, comme en témoigne la négation restrictive de la première phrase du portrait : « ne vit que pour soi », et partant vaniteux dans la prédominance de sa personne qu'il veut à toutes fins rendre sensible : 22 occurrences du pronom « il » le désignent comme sujet de verbe d'action.

La grossièreté du personnage et son indélicatesse font le cœur du portrait dans le spectacle peu engageant, voire répugnant, qu'il offre de lui-même : absence de raffinement, absence de civilité, constance dans la vulgarité. Gnathon, à l'instar d'autres portraits des *Caractères*, est un importun.

2. C'est au cœur du portrait qu'il est fait mention de l'incivilité du personnage et qu'il s'animalise. Ses gestes sont ceux des animaux mus par l'instinct et sans mesure : « démembré, déchiré », l. 8, « écurie ses dents », l. 14 ; des expressions dévolues aux animaux lui sont associées : « on le suit à la trace », l. 13 ; enfin, l'art de la table devient pour lui une cour de ferme, ainsi est mentionné « le râtelier », l. 14. Dans la société du XVII^e siècle, Gnathon apparaît comme un monstre.

3. Dans une époque soucieuse de mesure et de civilité, Gnathon est le noble vaniteux qui, n'écoulant que ses instincts, se ravale au rang animal. La Bruyère dénonce dans ce portrait la démesure qui déshumanise. Dans cette forme dense et maîtrisée du portrait, le moraliste montre que, dans la vie en société, la civilité et la mesure sont nécessaires et doivent être cultivées pour nourrir l'humanité qui est en l'homme et ainsi tendre vers l'idéal de l'honnête homme.

Pistes supplémentaires

→ Des approfondissements : comparaison de l'homme aux animaux dans les *Caractères*, 1688 :

Remarque 119, « Des jugements » ;

La comparaison privilégiée avec les oiseaux : Remarque 40, « Ménippe », « Du mérite personnel ».

TEXTE ÉCHO, manuel, p.261

Jacques Roubaud

La métaphore animale permet à Jacques Roubaud, éminent représentant de l'Oulipo, de mettre en valeur le rôle du poète dans la forme contrainte du sonnet en alexandrins.

1. Le lombric apparaît comme un travailleur discret « dans la nuit v.1, sous le sol v.2 », consciencieux dans la succession des verbes d'action du vers 4 : « il les mâche, digère et fore avec conscience » et solitaire. Les enjambements semblent mimer la fluidité de son déplacement : v 3-4, v. 5-6, v.7-8. Par ailleurs, les sonorités sourdes des allitérations en [S] et [M] du vers 3 accompagnent ce mouvement souterrain.

2. La métaphore du poète-lombric dit l'humilité qui anime le poète dans le choix d'un animal petit, insignifiant et repoussant. Le travail du lombric enrichit la terre comme celui du poète enrichit le langage. Le lombric, ver de terre, rappelle le vers poétique et son étymologie latine « versus » : « fait de tourner la charrue au bout du sillon ».

3. Ce poème peut être considéré comme un apologue car la courte présentation du lombric sous une forme narrative dans les quatrains s'ouvre sur une réflexion générale, une dimension argumentative dans les tercets : le lombric dans les champs est une allégorie du poète au travail.

4. Le lombric apparaît comme un animal humanisé dans ce sonnet : « il se réveille et baille », v. 2, il travaille « avec conscience », v. 4 ; il est également un être solitaire et peu reconnu, si ce n'est même méprisé. Et pourtant son travail est fécond et généreux : « la terre prend l'obole de son corps, aérée, elle reprend confiance », v.7,8. Le noble Gnathon est un homme qui se comporte comme un animal, mu par ses instincts « la table est pour lui un râtelier », l. 14. Il perd son humanité à cause de son égoïsme alors que le lombric acquiert son humanité par son altruisme. Ainsi, au-delà de la valeur symbolique de l'animal, est-ce bien la frontière ténue entre humanité et animalité qui est à considérer.

Texte 2, manuel, p. 262

Voltaire

A l'instar de Socrate dans l'Antiquité et de Diderot au siècle des Lumières, Voltaire use du dialogue pour donner à entendre deux volatiles soumis à la cruauté humaine.

1. La barbarie des hommes est le sujet du dialogue, comme en témoignent les nombreux verbes d'action dont ils sont le sujet et qui renvoient à la castration des volatiles ou des hommes, l. 2-15.

2. Chacun des deux animaux incarne une partie essentielle de la rhétorique. Le discours du Chapon, plus froid et posé, est du côté de la raison : « *car ils prétendent nous manger* » l. 21. Celui de la poularde, qui s'indigne : « *nous manger ! ah les monstres* », l. 22 et s'interroge, représente les émotions, la sensibilité.

3. Le texte se veut essentiellement comique au début de l'extrait, avec le jeu du grossissement des effets, en particulier dans l'expression outrée de la poularde, le vocabulaire prosaïque de la castration (l. 2-6) et la naïveté du volatile, l.16-17 : « *Quoi ! C'est donc pour que nous ayons une voix plus claire qu'on nous a privés de la plus belle partie de nous-mêmes ?* ». Mais le ton se fait progressivement plus grinçant, ironique, quand les volatiles ne mentionnent plus leur seul cas mais sont le prisme à travers lequel l'intolérance et la barbarie des hommes sont évoquées : les constants décalages servent cette tonalité, l. 44, par exemple : « *ne manquaient jamais de crever leurs deux yeux à leur cousin et à leur frère* ».

4. Les enjeux de cet apologue se lisent grâce au choix du point de vue : les hommes étant vus à travers le regard des animaux, leur cruauté est ainsi rendue plus atroce et insupportable. Le chapon, qui adopte la distance du sage dans la dernière réplique : « *sachez pour votre consolation* », l. 40, laisse entendre que la destinée humaine est de maltraiter son semblable, ce qui fait écho à l'intolérance religieuse qui a cours au XVIII^e siècle et à la pratique de la torture, courante à cette époque.

Document (tableau de F. Wagner)

5. La volaille entre en scène, sur un plateau, en hauteur et au centre de la composition, elle est mise en valeur par le mouvement et le regard du joueur de mandoline. Le regard du cuisinier, vers la partie gauche du tableau, suggère que d'autres ont été cuisinées et vont suivre.

6. Ce tableau peut faire écho à la réplique de la poularde, l. 38-39 : « *je parie qu'en nous dévorant, ils se mettent encore à rire et à faire des contes plaisants, comme si de rien n'était* ». L'indolence des convives et l'insouciance de la fête peuvent renvoyer à l'inconséquence humaine évoquée dans le conte de Voltaire.

Texte 3, manuel, p. 264

La Boétie

Le Discours de la servitude volontaire *constitue une très sévère critique contre la tyrannie qui a abâtardi les hommes. L'animal n'est pas ici renvoyé à une*

simple dimension symbolique ou allégorique mais la fascination trouble de l'homme pour l'animal tend à favoriser la réflexion.

1. Les lignes 29 à 31 posent la question centrale : « *quelle malchance a donc eu lieu qui a pu dénaturer l'homme, seul né véritablement pour vivre libre ?* ». Il s'agit donc de comprendre par quelle « malchance » l'homme en est venu à renier sa liberté naturelle, qu'il doit désormais reconquérir. L'homme doit cesser de se « *plaire en servitude* », l. 9.

2. Le texte évoque, dans une hypotypose exotique, l'éléphant se battant contre ses oppresseurs et prêt à céder ses défenses comme « *rançon pour sa liberté* », puis le cheval au dressage qui rue pour « *témoigner au moins par-là que s'il sert ce n'est pas de son gré mais par notre contrainte* ». L'extrait se fonde sur un paradoxe dans la mesure où il s'oppose à une représentation habituelle : la croyance en une supériorité de l'homme sur l'animal. Les hommes doivent donc reconquérir une liberté naturelle qu'ils ont perdue alors même que les animaux, eux, ne cessent de l'affirmer (l.18 : « *mordre le frein, se ruer contre l'éperon* » ; l. 4 : « *résistance d'ongles, de cornes, de bec et de pieds* »).

2. La Boétie considère donc que la liberté naturelle est observable chez tous les êtres vivants, « *des plus grandes jusqu'aux petites* », l. 3. L'animal nous donne l'exemple d'une condition naturelle qu'il faut restaurer dans toute son intensité, pour cesser de vivre dans des systèmes politiques aliénés et destructeurs. Cette représentation critique renvoie à l'homme l'image de son terrible abâtardissement ; si la maladie de la servitude est sévère, elle n'est pas incurable.

Texte 4, manuel, p. 265

Racine

A l'acte II, scène 2 de Phèdre, Hippolyte a avoué avoir négligé ses chevaux par amour pour Aricie : « Mes seuls gémissements font retentir les bois, / Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix » (v.551-552). Les chevaux sont présentés dans le récit de la mort d'Hippolyte par Thérémène comme indissociables du jeune homme.

1. Les termes qui caractérisent les chevaux sont les suivants : « *les coursiers* », v. 2 ; « *les chevaux* » v. 6, v. 22. Repris par les pronoms personnels compléments « *les* » v. 9, 23 puis sujets « *ils* » v. 10. Ainsi l'action des chevaux confère de la vraisemblance à la mort d'Hippolyte face au monstre surgi des eaux. Ils sont la cause fatale de sa mort : Hippolyte n'est pas tué directement par le monstre mais par ses chevaux qui ne reconnaissent plus leur maître.

2. Les chevaux sont progressivement humanisés dans leur allure (« *ils courent* » v. 24) et la mention réitérée

de l'émotion qu'est la peur « la frayeur » v. 9; « la peur » v. 15 « effraie » v. 23. Et la conséquence de celle-ci (ils sont « sourds ») rapproche l'animal et ses réactions de ceux de l'humain. Cette humanisation des chevaux tend à les confondre avec leur maître, Hippolyte.

3. Hippolyte et ses chevaux sont associés dans tout le mouvement de la scène : « Hippolyte (...) arrête ses coursiers », v. 1; une fois le monstre apparu, à l'emballement des chevaux (« la frayeur les emporte » v. 9) répond le vers 11 : « en efforts impuissants leur maître se consume ». Puis après la destruction du char, aux vers 18, « dans les rênes lui-même il tombe embarrassé » et 22 : il est « traîné par les chevaux que sa main a nourris » : ainsi le rapport de force s'inverse-t-il ; Hippolyte et ses chevaux sont toujours fatalement associés. Enfin, les chevaux ne reconnaissent plus leur maître : « il veut les rappeler, et sa voix les effraie ». Hippolyte les a en effet négligés par amour pour Aricie ; il l'avoue lui-même à l'acte II scène 2 : « Mes seuls gémissements font retentir les bois, Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix » (v. 551-552). Le héros met ainsi en acte son nom même qui signifie « qui délie les chevaux ». Ainsi le sort d'Hippolyte est-il lié à celui de ses chevaux.

Texte Écho, manuel, p. 266

Rufin

Jean-Christophe Rufin met en scène, dans Le Collier rouge, un couple maître-chien indéfectible : Morlac et Guillaume. Il est des qualités humaines que nous avons en partage avec les bêtes.

1. Des sentiments ambigus semblent animer Morlac face à son chien : il est fier de lui et nourrit une certaine affection pour ses qualités « loyal, courageux », l. 22 ; « C'était lui, le héros » (l. 19), mais il reste lucide également : « il n'avait aucune humanité ».

2. Le chien a les qualités « d'un soldat », l.21, « sans pitié pour les ennemis », ce sont des actes qu'il est prêt à assurer loyalement et instinctivement sans remords.

3. Le chien apparaît comme un animal ressource, un véritable compagnon, une solidarité indéfectible semble le lier à son maître, comme en témoigne le détail suivant : « les infirmières le nourrissaient dans la cour et me donnaient de ses nouvelles », l.9-10.

Et aujourd'hui, manuel p. 266

Récit d'un soldat ukrainien

1. Affectivement, les animaux sont considérés par les soldats comme des membres de leur famille, qui leur permettent de rompre avec la solitude inhérente aux conflits armés. Ainsi l'expérience partagée de la guerre

les rapproche-t-elle : « c'est comme un membre de [la] famille », l. 14, les animaux sont des soutiens pour le moral, « des antidépresseurs », l. 42. Ils sont également une aide indispensable lors du conflit car « ils entendent et voient mieux que les humains. Ils nous avertissent en cas de rapprochement de l'ennemi », l. 21-22.

Nommer l'animal, c'est reconnaître son existence. Dans le contexte d'une rencontre sur le théâtre de guerre, le nom donné peut avoir une connotation militaire : « cartouche, l. 17 ; « Le roux s'appelle Adjudant et le noir Major », l. 65-66. D'autres, comme Pavlo, préfèrent attendre pour le nommer dans un contexte plus paisible et, partant, envisager une relation avec l'animal dans un avenir proche. Dans tous les cas, lui donner un nom de guerre, un prénom d'homme, c'est reconnaître l'animal dans toute sa singularité pour établir une relation privilégiée avec lui, retrouver paradoxalement une part d'humanité à son contact.

2. Ces témoignages sur le lien privilégié des animaux et des hommes en temps de guerre soulignent la coopération et la complémentarité entre ces deux compagnons : l'homme et l'animal, invitant l'homme à plus d'humilité. Nous ne sommes pas si différents des animaux, nous sommes aussi des animaux, il y a donc entre nous de vraies similitudes.

ATELIER HUMANITES

Esope, Phèdre, La Fontaine et Florian mettent tous en scène, dans de courtes fables aux styles variés, des hommes et des animaux, pour engager le lecteur sur la voie de la réflexion en usant des ressources les plus plaisantes du langage.

1. « Persécuté, proscrit, chassé de son asile », v.1; « un pauvre philosophe », v.2, sont les termes désignant le philosophe. La rupture de rythme remarquable grâce à l'asyndète du vers 4, « emportant avec lui tous ses biens, sa raison », rappelle que les philosophes des Lumières forment une élite qui s'expose, par la pensée singulière, à être combattue : Voltaire est embastillé et exilé, Diderot est arrêté, Montesquieu et Rousseau sont condamnés à publier à l'étranger : Tous subissent la censure royale.

2. Le chat-huant est personnifié ainsi que les autres oiseaux, la personnification est d'abord sensible grâce aux verbes introducteurs du discours direct qui dit toute la violence verbale des autres oiseaux (v. 8, « harcelaient en criant »), appuyée par l'allitération en [R], en direction du Chat Huant qui « leur disait, mais en vain, d'excellentes raisons » au vers 15. Raison et sensibilité sont incarnés par le sage qui, au vers 16, est « touché de son malheur, car la philosophie nous rend plus doux et plus humains ».

3. La morale est implicite, la fable se clôt sur la parole de l'oiseau : « mon seul crime est d'y voir clair la nuit ». Le statut de l'oiseau est similaire à celui du philosophe : c'est un sage, un homme de dialogue, dont les idées novatrices lui valent parfois d'être persécuté. Si l'on convoque la métaphore de la lumière et sa symbolique, il apparaît que la clarté et le jour qui s'opposent à l'obscurité et à la nuit sont un moyen pour les philosophes de renverser une métaphore religieuse pour affirmer le primat de la raison sur la superstition, du savoir sur l'ignorance, de la connaissance sur les préjugés. Cette métaphore a d'ailleurs valeur de programme pour les philosophes du XVIII^e siècle ; un programme dont le but est d'accroître le savoir et de le diffuser, pour éclairer le peuple des lumières de la raison.

4. Cette fable est un apologue car ce court récit de 22 vers développe un schéma narratif complet : une situation initiale (vers 1 à 4), un élément perturbateur au vers 5, des péripéties aux vers 6 à 17, un élément de résolution avec l'intervention du philosophe des (vers 16 à 20) et la situation finale du vers 21 qui renvoie en miroir au philosophe sa propre situation. Ainsi cet animal-totem qu'est le chat-huant rappelle la position du philosophe qui donne à penser ; la morale implicite conduit le lecteur sur la voie de la réflexion en aiguisant son sens critique.

Pistes supplémentaires

- Encyclopédie, article « Philosophe » de Dumarsais
- Des artistes et des animaux dans l'art contemporain :
William Wegman : <https://williamwegman.com/>
Les rats de **Banksy** et ceux de **Bleck le rat**.

Chapitre 6. L'homme et l'animal

Question 23 : Avons-nous des devoirs envers les animaux ?

Texte 1, manuel p. 270

Thomas Hobbes

1. Hobbes distingue les animaux que l'on peut domestiquer et « apprivoiser » (I.7), et ceux que l'on pourrait appeler « sauvages », c'est-à-dire que l'on ne peut pas apprivoiser.

2. Pour Hobbes, c'est par un droit de nature que nous avons le droit de tuer les animaux et non un droit divin. Les bêtes peuvent nous attaquer, c'est pourquoi nous avons le droit de les attaquer en retour et de les tuer. Pour Hobbes, il s'agit de leur rendre « la pareille » (I.15) car puisqu'elles peuvent nous attaquer pour se nourrir, nous avons également le droit de les attaquer pour les manger, dans un souci de réciprocité.

Texte 2, manuel p. 271

Buffon

1. Pour Buffon, l'animal domestique se distingue de l'animal sauvage car il est « esclave » (I.2) de l'homme qui le dénature et le rend dépendant de lui. À l'inverse, l'animal sauvage n'obéit qu'à la nature, c'est un être libre qui agit selon ses besoins.

2. Buffon montre que l'homme est maître de la nature puisqu'il arrive à dominer tous les éléments qui la composent comme les « corps bruts » (I.15), qu'il arrive toujours à vaincre et à moduler selon sa volonté, les végétaux qu'il cultive et dont il use selon son bon vouloir, tout comme les animaux sur lesquels l'homme a une emprise grâce à la pensée, que les animaux ne possèdent pas, bien que nous ayons en commun avec eux le ressenti de sentiments et la capacité de se mouvoir.

Texte 3, manuel p. 272

David Hume

1. Hume montre que les animaux sont inférieurs aux hommes car ils ne possèdent pas de droits reconnus par un système de justice. En effet, ils seraient incapables d'exprimer leur ressenti et les effets du mal qu'on leur a infligé devant une cour, rendant impossible la revendication de droits.

2. Les lois de l'humanité sont les lois que nous nous appliquons qui font de nous des êtres humains. Par exemple, user de douceur envers les animaux car ils nous sont inférieurs est un comportement qui témoigne de notre humanité.

3. Pour Hume, une société ne peut exister qu'entre des êtres qui se ressemblent et qui ont le même statut. Le fait que les animaux ne possèdent pas de droits leur confère un statut différent de celui des hommes et donc ils ne peuvent pas former ce que l'on appelle une société. Le fait de vivre en société entre êtres égaux est à distinguer de la cohabitation ou du vivre ensemble que nous avons avec les animaux.

Texte 4, manuel p. 273

Maupertuis

Maupertuis est un philosophe, mathématicien, physicien, astronome et naturaliste français du XVII^e et XVIII^e siècle. Il est notamment connu pour son aide à la diffusion des théories de Newton en France. Maupertuis est également célèbre pour son principe de « moindre action » montrant que les changements dans la nature utilisent la plus petite quantité d'action possible afin de se réaliser. En biologie, Maupertuis se rapproche de la théorie de la sélection naturelle énoncée par Darwin des années plus tard, sans pour autant la formuler clairement. Il s'intéresse ainsi aux différentes conceptions que nous avons des animaux et des espèces, ainsi qu'aux liens qui existent entre elles.

1. Maupertuis considère que le rapport aux animaux est différent en Europe et Asie car il existe un plus grand respect des animaux en Asie, où leur vie est souvent considérée comme sacrée. Au contraire, en Europe nous ne cessons de tuer des bêtes comme en témoigne notre tradition de chasse.

2. Il n'est pas permis de faire souffrir gratuitement les animaux car ils sont capables de sentiments. Cela serait alors cruel que de tourmenter, de blesser ou de tuer volontaire un être que l'on reconnaît doué de sentiments.

3. Il est dangereux de reconnaître que nous n'avons des devoirs moraux qu'envers ceux qui nous ressemblent, car le critère de ressemblance peut être fluctuant. En effet, on peut le considérer dans une perspective large et dire que tous les êtres vivants nous ressemblent, contrairement aux choses inanimées, mais on peut aussi le restreindre et considérer que seuls notre famille ou nos amis nous ressemblent car nous partageons en commun une manière de vivre. Cela pourrait alors servir à justifier des actes de cruauté envers tous les êtres (animaux ou humains) que nous considérons comme « éloignés » de nous.

Texte 5, manuel p. 274

Rousseau

1. Rousseau montre que la pitié repose sur une identification à l'être souffrant, en prenant l'exemple d'un enfant qui ressentirait de la douleur en voyant un être souffrir car il s'imagine à sa place et lui prête une douleur que lui-même a déjà pu ressentir. De cette identification à l'être souffrant naît la pitié de l'enfant envers l'être qui souffre.

2. Lorsque nous avons de la pitié pour un être souffrant, ce n'est pas parce que nous aussi ressentons sa douleur ; mais parce que nous nous imaginons à sa place, et par conséquent, nous ressentons la douleur que nous imaginons.

3. La pitié requiert de l'imagination car elle nécessite de s'imaginer à la place de l'être qui souffre et de se représenter sa douleur.

Texte 6, manuel p. 275

Jeremy Bentham

Jeremy Bentham est un philosophe et juriste britannique du XVIII^e siècle. C'est un théoricien majeur de la philosophie du droit, reconnu comme le père de l'utilitarisme aux côtés de John Stuart Mill. Il se fait le fervent défenseur de la liberté individuelle, de la séparation de l'Église et de l'État, du droit des animaux, de l'égalité des sexes et de l'abolition de l'esclavage et de la peine de mort. Parmi ces sujets précurseurs dont traitent Bentham, le droit des animaux est considéré comme tout aussi important que les sujets concernant les hommes.

1. Bentham compare les animaux à des esclaves car nous disposons d'eux comme des objets et qu'ils sont considérés comme des êtres inférieurs et sans droits.

2. Pour Bentham, tous les êtres vivants sont semblables, car bien que n'ayant pas la même apparence, ils sont doués de sentiments et peuvent souffrir. Il compare ainsi les animaux successivement aux esclaves et aux nouveau-nés qui ne sont doués ni de parole, ni de raison et à qui pourtant on attribue un statut différent, interdisant catégoriquement qu'on les fasse souffrir.

3. Bentham souhaite montrer qu'un cheval ou un chien à l'âge adulte sont bien plus doués de raison, étant capables de communiquer avec les autres et d'assurer leur survie qu'un nouveau-né qui dépend intégralement de ses parents et avec qui nous avons des difficultés à communiquer.

4. Il n'est pas permis de maltraiter des animaux car ce sont des êtres qui souffrent, et infliger des souffrances à un être dont on reconnaît la capacité à ressentir de

la souffrance n'est pas en accord avec nos valeurs morales humaines.

Texte écho, manuel p. 277

Vincent Message

1. Les hommes se distinguent des autres espèces animales par la supériorité qu'ils se donnent, pensant que celle-ci provient de Dieu. Selon eux, les signes de cette élection divine qui les rend supérieurs sont visibles dans les diverses activités humaines dont nous sommes capables, comme l'utilisation de « langages symboliques » (I.13), la capacité à « édifier des villes » (I.14) et à « construire des idéologies » (I.14) et le fait de refuser de se faire manger par les autres animaux.

2. Il n'est pas forcément nécessaire de se mettre à la place de l'animal pour comprendre les traitements inhumains que nous leur infligeons, mais simplement de se rendre compte que ce que nous craignons le plus (être mangés et être esclaves), nous leur infligeons sans commune mesure.

3. À partir de ce texte, le propre de l'homme serait de se considérer supérieur aux animaux, de créer différentes catégories d'êtres dans lesquelles nous les plaçons, afin de justifier le fait qu'on les exploite et qu'on les tue.

Et aujourd'hui ? manuel p. 278

Paul Sugy

Étienne Bimbenet est un professeur de philosophie contemporaine à l'université de Bordeaux-Montaigne, travaillant notamment sur le mouvement antispéciste et notre rapport aux animaux et à l'animalité. Le mouvement antispéciste consiste à reconnaître une égalité entre les espèces et considère ainsi comme criminel le fait que l'on puisse disposer des animaux comme bon nous semble.

1. L'homme se distingue notamment des animaux par sa capacité à créer le droit et donc à donner aux êtres un statut qu'ils inventent et qui leur confère des droits.

2. Notre responsabilité morale à l'égard des animaux vient du fait que nous sommes les seuls capables de nous attribuer, et d'attribuer aux autres êtres, des droits. Nous avons donc la responsabilité de construire un droit pour les animaux, comme nous l'avons fait pour les hommes, afin de les considérer comme de véritables êtres vivants et même des sujets de droit, et d'encadrer nos méthodes d'élevage à ces droits qu'on leur confère.

3. Étienne Bimbenet imagine donner aux animaux des droits comme le droit de sécurité, de survie ou encore

de bien-être. Ce sont autant de droits qui assurent que les animaux soient reconnus en leur qualité d'êtres vivants, sensibles, que nous devons préserver de la douleur à partir du moment où nous nous en considérons comme responsables dans le cadre de l'élevage ou de l'adoption domestique.

4. L'éducation est une des clefs pour faire évoluer notre regard sur les animaux car elle permet de le changer en intégrant des règles de vie en commun, à partir des droits qu'on leur reconnaît. De même que l'on apprend au fur et à mesure que l'on grandit que le meurtre d'un autre homme est un crime et que nous l'intégrons sans même nous poser la question, comme une évidence, nous pouvons également apprendre qu'il ne faut pas tuer les animaux ni les faire souffrir en les reconnaissant comme des êtres capables de souffrance à l'image de l'homme. L'éducation permet ainsi de faire changer les mentalités sur plusieurs générations jusqu'à ce que les droits que nous accordons aux animaux nous apparaissent comme naturels, tout comme les droits que nous accordons aux autres hommes.

Vers le bac, manuel p. 279

Voltaire

1. Voltaire montre que les animaux sont perfectibles en prenant l'exemple de différents animaux qui s'adaptent à leur environnement afin de survivre, ou qui intègrent ce qu'on leur inculque, comme l'oiseau qui change la forme de son nid selon s'il se place dans un angle de mur ou dans un arbre, ou le chien qui apprend les ordres lorsqu'on l'éduque.

2. Selon Voltaire, le chien est capable de sentiments, de mémoire et d'idées puisqu'il est inquiet lorsqu'il perd son maître et heureux lorsqu'il le retrouve. Cela témoigne de son affection pour lui mais également de sa mémoire, puisqu'il se souvient de son maître, et d'idées puisqu'il le cherche à différents endroits. De plus, il est fait comme nous, il possède des nerfs et un cerveau lui permettant de sentir, de penser et de se souvenir.

3. On peut dire que le chien l'emporte sur l'homme en amitié dans la mesure où il reste fidèle à son maître et ne se permettra jamais de la trahir, là où l'homme, plus intelligent, peut essayer de duper son ami. Le chien est entièrement dévoué envers son maître comme le montre l'exemple que prend Voltaire au-dessus du chien poussant des cris de douleur lorsqu'il pense avoir perdu son maître et qui lui témoigne tant de joie lorsqu'il le retrouve.

Question de commentaire

- L'animal est capable de sentiments, d'idées et de mémoire ;
- Il a un corps semblable au notre, fait de matière organique, d'organes et non d'objets mécaniques ;
- Bien que l'animal puisse être dressé, il conserve une part de liberté et ne peut être totalement commandé.

Essai

– Si les animaux sont semblables aux humains puisqu'ils pensent, se souviennent et ressentent des émotions, pourquoi ne pas leur accorder les mêmes droits que les hommes et préférer expérimenter sur eux en leur infligeant des souffrances ?

– Peut-on vraiment considérer que les animaux soient semblables aux humains et que la souffrance d'un rat, par exemple, soit la même qu'un humain ? Sinon, y a-t-il une hiérarchie des espèces où leur souffrance est plus ou moins acceptable ?

– N'est-ce pas parce que cela nous blesse plus de voir un humain souffrir par empathie qu'un animal, car nous nous identifions plus facilement à l'homme qu'à l'animal, que nous préférons expérimenter sur les animaux ? Cela le justifie-t-il ?

Chapitre 6. L'homme et l'animal

Question 24 : Le monstre, une interrogation sur la nature humaine

Texte 1, manuel p. 280

Pierre Corneille

Corneille reprend le mythe de Médée dans une tragédie en 1635. Cette femme qui se venge de l'infidélité de son mari en tuant ses enfants est un mythe largement exploité qui questionne la nature monstrueuse de certains sentiments humains.

1. Le terme employé par Jason pour qualifier Médée se rapporte d'abord à son crime. En effet, « exécration » signifie en premier lieu : que l'on doit avoir en horreur, épouvantable. Médée inspire le dégoût par la nature de sa vengeance puisqu'elle a tué ses deux enfants pour se venger de leur père. La référence à la tigresse insiste sur cette violence et fait écho à la cruauté de Médée (v. 14).

2. Médée est ici décrite comme un monstre aux yeux de Jason. Le terme monstre vient du latin *monstrum* qui signifie « non conforme à la nature ». Médée ne l'est plus en effet à partir du moment où elle se révèle infanticide, Jason la nomme dès le début par la périphrase « Horreur de la nature » (v. 1). La manière dont l'échange se fait dans cette scène le confirme : Médée ne craint plus rien ni personne, elle apparaît comme un personnage à la fois animal et humain, réel et imaginaire. Elle est sûre de son pouvoir et de sa supériorité, c'est elle qui mène l'échange : Jason ne peut que constater son basculement dans la folie par la modalité exclamative et les insultes révélant son inhumanité « tigresse », « horreur », « cruauté ». Médée, de son côté, maîtrise la situation. Elle nargue Jason (« cher époux » v. 19) et le méprise (« ta débile vaillance » v. 10) en utilisant des impératifs (« épargne » v. 19, « suis-moi » v. 23, « apprends » v. 30, « souviens-toi », « songe » v. 31). La répartition du nombre de vers montre sa supériorité dans l'échange, tout comme le dénouement spectaculaire qui consacre sa force en s'envolant dans les airs (comme l'indique la didascalie « en l'air dans un char tiré par deux dragons »), tandis que Jason reste cloué au sol,

impuissant. Médée glisse donc vers la monstruosité, accompagnée de ses dragons. La figure du dragon est dans la symbolique chrétienne l'attribut du Mal et l'incarnation de Lucifer (c'est pourquoi il crache des flammes). C'est un être violent qui incarne la force et que l'on associe d'ailleurs peu spontanément à des femmes.

3. Le tragique de la scène tient dans la tension entre les deux personnages et dans le caractère de Médée. Elle est violente, elle se venge de la tromperie de son mari en tuant ses propres enfants, ce qui fait de l'action elle-même une potentialité tragique. Dans la scène, le lexique de la souffrance de Jason intensifie ce registre (« cruauté », « supplice », « brutalité », « barbaries »), autant que le lexique de la fin employé par Médée (« perds », « fuis », « abandonne »). Conformément au dénouement des tragédies à l'époque du classicisme, la situation semble bien sans issue pour les personnages. Cependant, il faut noter le recours de Racine au spectaculaire, avec les machines qui enlèvent Médée dans les airs et font entrer de plain-pied la pièce dans le baroque, tout comme le personnage débordant qu'est Médée.

À VOUS DE JOUER !

– Médée est la fille d'Aiétès, roi de Colchide. Jason vient chercher la Toison d'or chez ce roi qui accepte de la lui donner s'il réussit trois tâches impossibles (trouver deux taureaux géants, leur faire labourer un champ et semer des dents de dragons pour faire pousser une armée). Médée tombe amoureuse de Jason et lui propose de l'aider à réaliser ces exploits en concoctant une potion qui le rend insensible à la douleur. Quand Jason rentre chez lui avec Médée, elle l'aide également à récupérer le trône d'Iolchos usurpé par Pélidas en convainquant ses propres filles de le découper en morceaux et le faire chauffer dans une marmite.

– Les Argonautes sont des princes et des héros grecs qui se sont embarqués pour la Colchide sur un vaisseau nommé Argo en vue de conquérir la Toison d’or.

Prolongement :

lire des extraits de *Médée Kali* de Laurent Gaudé.

Texte 2, manuel p.282

Paul Scarron

Scarron est un écrivain français du XVII^e siècle connu pour son Roman comique. Cloué à sa chaise par une maladie paralysante, il marque pourtant ses œuvres d’une humeur plaisante. Dans Virgile travesti, il parodie L’Énéide.

1. Les animaux évoqués par Didon sont de nature réelle comme le loup, la panthère, la vipère, le léopard, le lézard, la tigresse, l’ânesse, le renard, le caméléon, le rhinocéros, le lion, le crocodile, l’autruche, le loup-cervier et la guenuche mais aussi de nature imaginaire comme le dragon (v. 19), le démon (v. 25), le diable (v. 26) ou encore le mangeur de poule... Cette énumération révèle la colère de Didon qui ne sait pas comment le nommer et l’affuble de noms d’animaux pour montrer qu’elle ne le considère pas comme un homme.

2. Didon qualifie son discours de sermon au sens péjoratif du terme (discours moralisateur et ennuyeux) car elle cerne bien sa position de femme qui rappelle à son amant son mauvais comportement.

3. Didon dégonfle le portrait d’Énée en l’assimilant à un tel zoo. C’est là la preuve du registre parodique voulu par Scarron. *L’Énéide* est un texte largement connu, Scarron écrit une sorte d’hommage moqueur par le fond, grâce au travestissement d’Énée qui apparaît comme un être lâche ; autant que par la forme, grâce au choix d’un vocabulaire plus prosaïque (« mangeur de poule »). Si l’école classique recommandait l’inspiration des Anciens, il s’agit ici de le faire de manière burlesque.

Prolongement :

La querelle entre les Anciens et les Modernes à la fin du classicisme.

Texte écho, manuel, p.283

Euripide

Euripide est le plus jeune des auteurs tragiques grecs, il eut beaucoup de succès après sa mort.

1. Ulysse cherche à persuader le Cyclope de le laisser en vie par plusieurs moyens. Il s’agit tout d’abord de le flatter (« ô noble fils du dieu des mers » (l. 1), « ô roi » (l. 3), et de rappeler la lignée noble dont il est issu (le Cyclope est le fils de Poséidon). Il lui rappelle ensuite quelques épisodes dans lesquels Ulysse a servi Poséidon (l. 4-5), pour enfin faire une allusion au futur et aux conséquences morales de s’en prendre à des innocents (« Les biens que le crime procure sont une source de malheurs » l. 16-17) tout en sous-entendant son expérience sur le sujet.

2. Le Cyclope brosse un portrait de lui-même qui insiste sur son pouvoir car il ne craint ni les dieux ni les lois (l. 33-34). Il apparaît donc au lecteur comme comique grâce à son humour et son insensibilité aux arguments des suppliants mais tragique dans sa monstruosité.

3. Ce face-à-face révèle un être qui a toutes les caractéristiques du monstre mais qui engage une forme de sympathie par la possibilité de l’échange, du dialogue, qui laisse d’ailleurs une part d’espoir quant à l’issue de l’aventure pour Ulysse et ses compagnons.

À VOUS DE JOUER !

Le drame satyrique fait partie des pièces demandées lors des concours athéniens (trois tragédies et un drame satyrique). C’est un genre littéraire et théâtral associé à la tragédie et à la comédie qui met en scène des satyres (êtres mythologiques bizarres qui chantent et dansent dans le chœur de ces drames satyriques).

Prolongement :

Des monstres dans *l’Odyssée* : les Sirènes (double aspect du monstre), Charybde et Scylla...

Texte 3, manuel, p.284

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

Mme Leprince de Beaumont est une autrice française qui écrivit de nombreux traités d’éducation. Soucieuse d’instruire en amusant, elle rédigea aussi des contes pour enfants dont le fameux La Belle et la Bête qui lui vaudra la postérité.

1. Plusieurs termes sont répétés pour caractériser la Bête. L’autrice utilise principalement le terme « monstre » (plus de cinq fois) pour nommer la Bête, ce qui insiste sur son physique effrayant. « La Bête » revient plusieurs fois également et insiste sur son inhumanité. L’expression « le pauvre monstre »

(l. 37) permet d'adoucir le portrait et de souligner l'empathie qu'il peut provoquer chez le lecteur comme chez la Belle qui « sentit une grande compassion pour cette pauvre bête ».

2. La Belle ressent plusieurs sentiments opposés dans cet extrait. Si elle est clairement terrorisée au début du repas « en tremblant » (l. 4), elle se détend au fur et à mesure de la discussion avec la Bête, dont le cœur la rassure : « elle soupa de bon appétit. Elle n'avait presque plus peur du monstre ». Néanmoins, le naturel revient lorsque la Bête se comporte à nouveau comme un animal en émettant un « sifflement si épouvantable » (l. 38) dont on ne sait pas tout à fait s'il est épouvantable par le son qu'il produit ou s'il fait de la peine par sa signification.

3. Cette scène apparaît en effet comme celle d'un dîner romantique ; la Bête se distingue par sa politesse en préambule du repas. Il ne s'impose pas mais demande la permission à la Belle de rester à ses côtés. Cette inversion des rôles, car c'est la belle qui est prisonnière de la Bête, va se préciser et s'intensifier lorsque la Bête présente la Belle en maîtresse de (sa) maison « il n'y a ici de maîtresse que vous » l. 5, « dans votre maison » l. 15. Le milieu du texte renvoie à la découverte de l'un et de l'autre en dehors des rôles qu'ils jouent : la Bête devient humaine aux yeux de la Belle et même meilleure que certains hommes : « Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous [...] Je vous aime mieux avec votre figure, que ceux qui, avec la figure d'hommes cachent un cœur faux, corrompu et ingrat » (l. 23-24-25). L'étape suivante est la demande en mariage : « voulez-vous être ma femme ? » (l. 33-34) qui se soldera par une réponse négative.

4. Dans ce passage, l'autrice cherche à montrer la beauté des sentiments dans leur opposition avec la beauté physique. Le thème du monstre au grand cœur est un thème récurrent de la littérature qui permet de se questionner d'abord sur la nature du monstre (la beauté physique est-elle gage de « belle personne » ou la laideur monstrueuse représente-elle forcément un être méchant ?) mais aussi et surtout sur la nature humaine et l'apparence : la beauté extérieure est-elle gage de vérité ? Et plus largement, quel regard portons-nous sur la différence ?

Texte écho, manuel, p.285

Victor Hugo

1. Le narrateur fait un portrait original de Gwynplaine. Tout d'abord, il le décrit par l'effet que provoque son physique difforme sur les autres : « C'est en riant que Gwynplaine faisait rire », « personne en se déroba à ce rictus », « il fallait rire » (l. 22). L'effet de Gwynplaine sur les autres est mécanique. Dans un deuxième temps, Hugo nous donne accès au ressenti du personnage en montrant à quel point ce rire s'impose aux autres autant qu'à Gwynplaine lui-même. Il en devient alors tragique comme l'exprime le lexique de la fatalité de la fin du texte : « mort », « implacable », « fardeau », « éternel ».

2. La métaphore utilisée pour décrire le visage du protagoniste tout au long du texte est celle du masque. En effet, à travers les termes tels que « face » l. 1, « le dehors » l. 4, « le rictus » l. 11, la « figure » l. 13 ; tout comme des expressions telles qu'« appliqué le rire » ou « hilarité des muscles ». Enfin, la proposition « qu'on se figure une tête de Méduse » fait référence au masque de manière explicite mais aussi à un personnage mythologique lui aussi dénaturé : Méduse était une belle jeune fille, transformée en gorgone par Athéna. Enfin, le mot « masque » est lui-même employé l. 25 dans l'expression « ce sombre masque mort de comédie » qui complète explicitement la métaphore.

3. Hugo attire notre compassion sur la nature de cet homme prisonnier de son apparence. Il nous enseigne à voir l'homme derrière le monstre, la réalité derrière les apparences.

Prolongement :

autre héros de Victor Hugo mêlant le beau et le laid : Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*.

Et aujourd'hui ? manuel 286

1. Les protagonistes du film ne sont pas des monstres mais des humains que leur apparence fait passer aux yeux des autres hommes comme non conformes à la nature. En effet, l'héroïne, Tina, est dotée d'un sens de l'odorat très développé et d'une intuition hors du commun, presque animale. Ni complètement animale ni conformément humaine à cause d'un physique difficile, elle est considérée comme « border ».

2. Ce film semble interroger la nature de l'homme car il questionne notre regard sur la différence et notre rapport à la part animale de chaque humain.

3. La critique de *Border* par Véronique Cauhapé intrigue et surprend au premier abord. « Laideur », « monstruosité », « perce la rétine », « ne fait pas de cadeau » ne sont a priori pas les formules les plus engageantes pour donner envie de voir un film... Évidemment, la critique attise notre curiosité en nous prévenant ainsi et crée une forme d'attrance malsaine chez le spectateur qui veut savoir s'il supportera de voir le monstrueux. La critique commence par expliquer que le visionnage est difficile la laideur du personnage. Le lecteur est immédiatement mis dans la position de celui qui veut connaître sa réaction face à « ce qui dérange ». C'est une bonne manière d'amener à voir le film.

À VOUS DE JOUER !

Pistes:

- Une critique n'est pas seulement une appréciation mais un jugement étayé, parfois objectif, parfois ouvertement subjectif ;
- Elle doit rendre compte de l'œuvre pour permettre au destinataire de s'en faire une image conforme ;
- Elle doit mettre en valeur les points forts et les points faibles pour se faire un avis de seconde main.

Comment rédiger une critique ?

Une critique est plus percutante lorsqu'elle s'appuie sur une analyse précise des qualités et des défauts d'une œuvre. Vous pourrez porter votre attention sur le rythme du film, l'épaisseur des personnages, l'actualité des thèmes traités et la manière de les traiter, l'originalité de l'œuvre.

Prolongement :

autres films évoquant les monstres : *Frankenstein*, *Elephant Man*, *Freaks*, *Edward aux mains d'argent*, *Le Labyrinthe de Pan*.

Vers le bac, manuel p.288

Livre élève p 288.

Jacques Cazotte

1. Le texte peut se diviser en quatre mouvements distincts : le premier (l. 1 à 10) évoque l'attente d'Alvare et l'apparition de Belzébuth sous les traits d'un horrible chameau ; le deuxième (l. 11 à 18) permet au lecteur de partager l'effet de l'apparition sur le narrateur qui décrit ses sensations, le

troisième (l. 19 à 28) met en scène un dialogue entre Alvare et le chameau dans lequel Alvare demande à Belzébuth d'apparaître sous les traits d'un épagueul ; le dernier (l. 29 à la fin) évoque la transformation du chameau en épagueul.

2. Le narrateur montre précisément ses réactions à l'apparition de Belzébuth. Elles sont à la fois physiques et psychologiques. Il s'agit tout d'abord de décrire la peur qui l'habite à avant l'apparition, puisque c'est lui qui convoque Belzébuth volontairement ; il y a donc une attente particulière. Le narrateur insiste sur la manifestation physique de sa peur avec le terme « frisson » l. 1 ou le détail de ses cheveux qui « se hérissaient sur [s]a tête » (l. 2). La « sueur froide » évoquée à la ligne 14 ou la sensation que ses forces lui échappent l. 14 fait encore partie de ces manifestations.

Le narrateur insiste ensuite sur la « multitude de sentiments » qui le traversent à ce moment-là, l'empêchant un instant d'agir puisqu'il doit préciser la nécessité d'une « révolution » l. 19 pour se rendre à nouveau « maître » de lui-même l. 19.

Pistes de corrigé

Question de commentaire

- Un héros humain qui met au défi le surnaturel
 - Humanité du héros
 - Un héros prêt à défier le diable
- Un diable ouvert au dialogue ;
- Traits et significations des métamorphoses ;
- Une image qui tranche avec la représentation classique du diable ;
- Une réflexion sur le rapport de l'homme au diable : entre peur et attirance.

Essai

- Le monstre comme expérience de la différence ;
- Le monstre comme questionnement sur mon identité en tant qu'humain ;
- Définition de la nature de l'homme peut-être dans ce mi-chemin : à la fois potentiellement monstrueuse et intrinsèquement humaine.

Prolongement :

La thèse de la banalité du mal de Hannah Arendt et du cas Eichmann.

Pistes complémentaires :

Pour le professeur :

P. Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*.
H. Arendt, *La vie de l'esprit* et *Eichmann à Jérusalem*.
J. Tardieu, *La vérité sur les monstres*.

Pour les élèves :

Ovide, *Métamorphoses* (Lycaon, Méduse)
Montaigne, « Au sujet d'un enfant monstrueux », *Essais* II, chapitre 30.
Frankenstein, Mary Shelley, 1818.
Stevenson, *L'étrange Cas du docteur Jekyll et Mister Hyde*.
Matheson, *Je suis une légende*.
H. G Wells, *L'île du docteur Moraud*.
Ionesco, *Rhinocéros*.

Films :

Tom Browning, *Freaks*, 1932.
V. Fleming, *Dr Jekyll et M. Hide*, 1941.
Tim Burton, *Edward aux mains d'argent*, 1990.
D. Lynch, *Elephant Man*, 1980.
D. Cronenberg, *La Mouche*, 1986.
Transferts, série télévisée de six épisodes créée par Claude Scasso et Patrick Benedek en 2017 : pour élargir sur le thème du transhumanisme.