

Lire un texte et dégager un projet de lecture

Le commentaire est un travail d'écriture intégralement rédigé qui analyse, de façon organisée, les moyens littéraires mis en œuvre par l'auteur pour exprimer un sens.

ÉTAPE 1 Faire une première lecture

- Lisez entièrement le **texte** et son **paratexte** (chapeau introductif, nom d'auteur, date, titre).
- Notez au brouillon le sens général et vos **premières impressions** (amusement, surprise, avis sur les personnages, etc.).

ÉTAPE 2 Effectuer des repérages

Pour vérifier et approfondir ces hypothèses, procédez à des **repérages généraux**.

Qui parle ?	<ul style="list-style-type: none"> • Récit : narrateur à la 1^{re} personne, 3^e personne ? Narrateur-personnage ou extérieur à l'histoire ? 	Ex. : dans <i>Voyage au bout de la nuit</i> de L.-F. Céline (p. 203), le récit est narré à la 1 ^{re} personne par le héros Bardamu → récit subjectif
	<ul style="list-style-type: none"> • Poésie : marques de présence du poète ? Termes subjectifs ? 	Ex. : dans « Le Pain » de F. Ponge (p. 414) : absence de « je », présence très discrète du poète à travers le pronom « nous », l'impératif « brisons » → impression d'objectivité, refus du lyrisme
	<ul style="list-style-type: none"> • Théâtre : personnage seul sur scène ou dialogue ? Nature de l'échange ? Volume des répliques ? 	Ex. : dans <i>Le Cid</i> de P. Corneille, à la scène 6 de l'acte I (p. 281), le monologue de Rodrigue permet de révéler le dilemme du personnage
	<ul style="list-style-type: none"> • Argumentation : marques de présence de l'énonciateur ? Impression d'objectivité ou de subjectivité ? 	Ex. : dans <i>Discours sur le bonheur</i> d'Émilie du Châtelet (p. 465), l'auteure marque son engagement par l'emploi du « je » et par les modalisateurs
De quoi / de qui est-il question ?	<ul style="list-style-type: none"> • Texte narratif : que se passe-t-il ? • Texte descriptif : que décrit-on ? • Texte argumentatif : thème ? Thèse(s) en présence ? 	Ex. : « La Dent d'or » de Fontenelle (p. 474) interroge les superstitions (thème) : l'auteur dénonce leur absurdité et montre la nécessité de vérifier les faits (thèse)
Quand ? Où ?	<ul style="list-style-type: none"> • Cadre spatio-temporel de la narration ? de l'histoire ? • Lieu(x) / époque(s) évoqués ? • Temps verbaux dominants ? 	Ex. : dans <i>Au château d'Argol</i> de J. Gracq (p. 204) : <ul style="list-style-type: none"> • marqueurs temporels → scène qui se déroule le matin • champ lexical de la plage → décor • alternance entre imparfait descriptif et passé simple pour narrer les actions des personnages
Comment ?	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalité(s) ? • Types de phrases, structure, articulation ? • Registre(s) de langue ? • Figures de style ? 	Ex. : dans « Je vis, je meurs... » de L. Labé (p. 343) : <ul style="list-style-type: none"> • omniprésence du « je » et des émotions → tonalité lyrique • parataxe → suggère le bouleversement • antithèses → tourments nés du sentiment amoureux

ÉTAPE 3 Dégager un projet de lecture et formuler une problématique

- Ces repérages vont vous permettre de dégager les **enjeux** du texte : ses **caractéristiques** et son **originalité** par rapport aux autres textes du même genre ou sur le même thème.
 - Résumez ces points dans une phrase de quelques lignes qui va constituer votre « **projet de lecture** ».
- Ex.** : projet de lecture pour *Phèdre* de Racine, acte V, scène 6 (► p. 280)

CARACTÉRISTIQUES DU TEXTE

Le récit de Thérémène détaille avec précision et émotion la mort d'Hippolyte. La terreur et la pitié suscitées révèlent alors la grandeur épique et tragique du fils de Thésée.

ORIGINALITÉ

- À partir de votre projet de lecture, vous pouvez formuler votre **problématique** : il s'agit de la question à laquelle votre commentaire va répondre. Elle est généralement introduite par « comment » ou « en quoi ».
- Elle doit contenir (de manière explicite ou non) les **grandes idées**, ou hypothèses de lecture, qui serviront plus tard de parties (ou axes) dans votre plan.

Ex. : problématique pour *Phèdre* de Racine, acte V, scène 6 (► p. 280)

IDÉE 1

Comment le récit de Thérémène, à la fois spectaculaire et terrifiant, contribue-t-il à faire d'Hippolyte un héros épique et tragique ?

IDÉE 2

ÉTAPE 4 Analyser et interpréter

• Vous devez à présent justifier vos hypothèses de lecture par des analyses précises qui combinent :

- ① une **citation** ou un **relevé** ;
- ② l'identification du **procédé** employé ;
- ③ l'**interprétation** des effets produits.

• Chaque hypothèse peut être étudiée à l'aide d'un **tableau d'analyse**. Il faut alors balayer le texte à la recherche d'éléments permettant d'étayer la piste de réflexion.

Ex. : Idée 1 – Un récit spectaculaire et terrifiant : analyses précises étayant l'hypothèse de lecture.

① Citations et relevés (mots, expressions et courts passages)	② Procédés (faits de langue, figures de style, lexique...)	③ Interprétations (effets que les procédés produisent, intentions qu'ils révèlent)	
<i>L'onde approche, se brise, et vomit</i> (v. 1)	gradation et rythme ternaire	dramatisation et effet d'attente	A
<i>vomit</i> (v. 1), <i>se recourbe</i> (v. 6), <i>font</i> (v. 7), etc.	présent de narration	scène actualisée, rendue vivante	B
<i>furieux</i> (v. 2)	diérèse	met le mot en valeur → insistance sur le danger	C
<i>Indomptable taureau, dragon impétueux</i> (v. 5)	périphrases disposées en chiasme	monstre aux formes multiples, extraordinaire et effrayant	B
<i>Sa croupe se recourbe en replis tortueux</i> (v. 6)	assonance en [u], allitération en [R]	sonorités qui évoquent le mouvement de repli	A
<i>Le ciel</i> (v. 8), <i>La terre</i> (v. 9), <i>l'air</i> (v. 9), <i>Le flot</i> (v. 10)	champ lexical des éléments	amplification cosmique : le monstre perturbe l'univers entier	C
<i>font trembler le rivage</i> (v. 7)	hyperbole	puissance du monstre	B
<i>mugissements</i> (v. 7), <i>en mugissant</i> (v. 18), <i>voix</i> (v. 22), <i>crie</i> (v. 28)	champ lexical du bruit	vacarme du combat	A
v. 27 à 29	propositions juxtaposées	effet d'accélération	B
<i>On dit qu'on a vu...</i> (v. 25)	discours rapporté	témoignage indirect, souci d'exhaustivité	
...	

• Les remarques consignées dans le tableau d'analyse peuvent être **regroupées en pistes** (A, B, C ci-dessus) qui vous serviront à détailler le plan.

ÉTAPE 5 Construire un plan de commentaire

• Le développement d'un commentaire contient **deux ou trois grandes parties** (ou axes) qui correspondent aux enjeux dégagés dans l'**étape 3**.

• À l'intérieur de ces axes, organisez vos remarques en **trois ou quatre sous-parties** qui regroupent les analyses dégagées dans l'**étape 4**.

Ex. : plan de commentaire pour *Phèdre* de Racine, acte V, scène 6 (► p. 280)

1^{re} GRANDE PARTIE (OU AXE)

- sous-parties regroupant les analyses de l'étape 3
- progression logique des sous-parties : du plus évident au plus complexe

Axe I. Un tableau spectaculaire et terrifiant

- A. La montée de la tension dramatique
- B. Une scène donnée à voir
- C. Un combat qui suscite la terreur

Axe II. Hippolyte, un héros à la fois épique et tragique

- A. Un guerrier exceptionnel...
- B. ... victime des dieux
- C. La dimension pathétique

2^e GRANDE PARTIE (OU AXE)

Rédiger l'introduction et la conclusion

L'introduction et la conclusion sont respectivement placées au début et à la fin du commentaire. Elles se préparent au brouillon.

INTRODUCTION • Présenter le texte, annoncer la problématique et le plan

L'introduction doit répondre à quatre objectifs :

- attirer l'attention du lecteur de la copie ;
- présenter le texte ;
- annoncer la problématique ;
- présenter les axes de lecture.

Elle conditionne la première impression du correcteur. Vous devez donc la rédiger avec soin.

Elle se compose de quatre étapes qui viennent éclairer le texte étudié.

Ex. : introduction pour *Phèdre* de Racine, acte V, scène 6 (➤ p. 280)

Les règles de bienséance, imposées par le théâtre classique au XVII^e siècle, obligent à respecter la sensibilité du public et interdisent tout excès de violence. Aussi la mort d'Hippolyte, provoquée par son père Thésée à la fin de la tragédie *Phèdre* de Racine, n'est-elle pas montrée mais racontée par Thérémène à la scène 6 de l'acte V. Encore bouleversé par le combat dont il a été témoin, Thérémène narre à Thésée les détails du trépas de son fils. Nous pourrions dès lors nous demander comment ce récit, à la fois vif et terrifiant, contribue à faire d'Hippolyte un héros épique et tragique. À travers un tableau spectaculaire et effrayant, le témoignage poignant de Thérémène exhausse le jeune prince au rang de figure tragique.

1 L'amorce

→ présente le contexte (auteur, titre, date)
+ informations en lien avec le texte

2 La présentation du texte et de ses enjeux

3 La problématique

→ sous forme de question directe ou indirecte

4 L'annonce du plan (axe I – axe II)

Conseils

- Pour vous aider à formuler l'amorce, vous pouvez écrire au brouillon « Le texte étudié est extrait de... » puis compléter la phrase avec vos connaissances. Ensuite, tâchez de trouver une formulation plus souple.
- Utilisez des connecteurs logiques pour souligner la progression de l'introduction.

Ex. : dans le modèle plus haut, on emploie « Aussi », « dès lors », « À travers ». Vous pouvez également employer « d'abord » et « puis », notamment dans l'annonce du plan.

- Dans la problématique sous forme de question indirecte, il n'y a pas d'inversion sujet-verbe ni de point d'interrogation.

CONCLUSION • Répondre à la problématique et élargir

La conclusion doit répondre à deux objectifs :

- formuler la réponse à la problématique, avec concision ;
- élargir la réflexion par une question d'ordre littéraire, sans généralisation excessive.

Rédigez-la en deux étapes.

Ex. : conclusion pour *Phèdre* de Racine, acte V, scène 6 (➤ p. 280)

La tirade de Thérémène allie donc vivacité, tension et émotion : le combat terrifiant contre l'animal fabuleux est rapporté avec une précision telle qu'il semble se dérouler sous nos yeux. Le récit de la mort d'Hippolyte résonne comme une poignante oraison funèbre, révélant la grandeur du jeune prince sacrifié. De fait, les contraintes liées aux bienséances peuvent devenir un atout : dans *Britannicus*, Racine les avait déjà exploitées dans le récit de l'assassinat du héros, moment d'une grande intensité dramatique.

1 La synthèse du développement

→ réponse à la problématique

2 L'ouverture

→ élargissement vers un autre texte, une référence ou une réflexion en prolongement du passage étudié

Conseils

- Pour vous aider à résumer les idées du développement, vous pouvez employer la formule « nous avons vu que », qu'il vous suffira ensuite de supprimer.
- L'ouverture n'est pertinente que si le rapprochement est justifié explicitement.

Ainsi, ne vous limitez pas à la simple mention d'un texte : expliquez brièvement l'intérêt de la mise en perspective.

Rédiger un paragraphe de commentaire

Dans un commentaire, chaque partie ou axe contient deux à trois paragraphes (ou sous-parties).

L'ensemble des paragraphes forme le **développement**.

Celui-ci rend compte du travail d'analyse et se rédige directement sur la copie.

ÉTAPE 1 Annoncer le contenu de la partie

- Commencez chaque partie (ou axe) en **annonçant son contenu** dans une phrase entière.
- Celle-ci reprendra le titre indiqué sur votre plan.

Ex. : annonce pour un paragraphe de commentaire de *Phèdre de Racine*, acte V, scène 6 (p. 280)

PLAN DÉTAILLÉ (BROUILLON)

- Axe I. Un tableau spectaculaire et terrifiant
- A. La montée de la tension dramatique
 - B. Une scène donnée à voir
 - C. Un combat qui suscite la terreur

ANNONCE RÉDIGÉE

La tirade de Thérémène peint la mort du héros de manière à frapper le public. Par les effets que le récit ménage, il tient en haleine le spectateur, invité à se représenter le terrible combat entre Hippolyte et le monstre.

ÉTAPE 2 Rédiger un paragraphe (ou sous-partie)

- Chaque sous-partie (ou piste) donne lieu à un **paragraphe rédigé**.
- Celui-ci développe les analyses du tableau et se compose de l'**énoncé de la piste étudiée**, une **justification par l'analyse** et une **phrase de conclusion**.

Ex. : paragraphe de commentaire (I. B) de *Phèdre de Racine*, acte V, scène 6 (p. 280)

Témoin oculaire du trépas d'Hippolyte, Thérémène s'attache à faire revivre la scène par le recours à l'hypotypose. La répétition de « J'ai vu » (v. 33), qui fait écho à la généralisation « on a vu » (v. 25), souligne la foi qu'on peut accorder à son témoignage en même temps qu'elle insiste sur la dimension visuelle, confirmée par le substantif « image » (v. 31). Les couleurs, à propos des « écailles jaunissantes » (v. 4) ou du mors que les chevaux « rougissent » (v. 24), précisent le tableau ; le fracas du combat est également rendu sensible par les détails auditifs tels les « longs mugissements » (v. 7) ou la « voix » (v. 22). L'essieu, personnifié, « crie et se rompt » (v. 28) : le craquement est alors signifié par l'allitération en [R]. Les mouvements eux-mêmes sont comme mimés par le vers : dans l'expression « sa croupe se recourbe » (v. 6), l'assonance en [u] souligne le mouvement de repli tandis que l'allitération en [R] rend compte de la violence à l'œuvre. De plus, l'emploi du présent permet de rendre la narration plus immédiate et donne à l'auditeur l'impression de vivre la scène au moment même où elle se déroule. De la sorte, par des procédés variés, Thérémène anime le récit du terrifiant spectacle auquel il a assisté.

1 L'énoncé de la piste

2 La justification par :

- une citation
- l'identification du procédé
- son interprétation

3 La phrase de conclusion

→ rappelle l'enjeu de la sous-partie

Conseils

- Les citations doivent être correctement insérées : signalées par des guillemets et intégrées dans la rédaction.
- Structurez votre paragraphe par des connecteurs logiques, notamment de cause (*car, en effet, puisque*, etc.) et de conséquence (*donc, par conséquent, aussi, ainsi*, etc.).

ÉTAPE 3 Rédiger les transitions

- Entre les grandes parties (ou axes), rédigez un court paragraphe de transition qui contienne la **synthèse de l'axe développé** et l'**énoncé de l'axe suivant**.

Ex. : transition entre les grandes parties du commentaire de *Phèdre de Racine*, acte V, scène 6 (p. 280)

Ainsi, la vivacité du témoignage de Thérémène pallie avec succès l'absence de représentation : son émotion et la justesse des détails fournis donnent à Thésée et au spectateur l'impression d'assister au terrible combat d'Hippolyte contre le monstre marin. Ces éléments permettent aussi de glorifier le jeune héros et de lui rendre un dernier hommage.

1 La synthèse de l'axe développé (bilan du I)

2 L'énoncé de l'axe suivant (annonce du II)

- Rédigez ensuite les paragraphes d'analyse de la partie II, et ainsi de suite.

EXEMPLE 1

Sujet de commentaire

Vous ferez le commentaire du texte d'Albert Cohen ci-dessous en vous aidant du parcours de lecture suivant :

1. Vous montrerez que ce texte est une confession douloureuse.
2. Vous montrerez que ce texte est aussi une réflexion sur l'amour filial.

■ Albert Cohen évoque sa mère défunte dans ce texte autobiographique.

1 Dans ma solitude, je me chante la berceuse douce, si douce, que ma mère me chantait, ma mère sur qui la mort a posé ses doigts de glace et je me dis, avec dans la gorge un sanglot sec qui ne veut pas sortir, je me dis que ses petites mains ne sont plus chaudes et que jamais plus je ne les porterai douces à mon front. Plus jamais je connaîtrai ses maladroits baisers à peine posés. Plus
5 jamais, glas des endeuillés, chants des morts que nous avons aimés. Je ne la reverrai plus jamais et jamais je ne pourrai effacer mes indifférences ou mes colères.

Je fus méchant avec elle, une fois, et elle ne le méritait pas. Cruauté des fils. Cruauté de cette absurde scène que je fis. Et pourquoi ? Parce que, inquiète de ne pas me voir rentrer, ne pouvant jamais s'endormir avant que son fils fût rentré, elle avait téléphoné, à quatre heures du
10 matin, à mes mondains inviteurs qui ne la valaient certes pas. Elle avait téléphoné pour être rassurée, pour être sûre que rien de mal ne m'était arrivé. De retour chez moi, je lui avais fait cette affreuse scène. Elle est tatouée dans mon cœur, cette scène. Je la revois, si humble, ma sainte, devant mes stupides reproches, bouleversante d'humilité, si consciente de sa faute, de ce qu'elle était persuadée être une faute. Si convaincue de sa culpabilité, la pauvre qui n'avait rien
15 fait de mal. Elle sanglotait, ma petite enfant. Oh, ses pleurs que je ne pourrai jamais n'avoir pas fait couler. Oh, ses petites mains désespérées où des taches bleues étaient apparues. Chérie, tu vois, je tâche de me racheter en avouant. Combien nous pouvons faire souffrir ceux qui nous aiment et quel affreux pouvoir de mal nous avons sur eux. Et comme nous faisons usage de ce pouvoir. Et pourquoi cette indigne colère ? Peut-être parce que son accent étranger et ses fautes de français en téléphonant à ces crétins cultivés m'avaient gêné. Je ne les entendrai plus jamais, ses fautes de français et son accent étranger.

Vengé de moi-même, je me dis que c'est bien fait et c'est juste que je souffre, moi qui ai fait, cette nuit-là, souffrir une maladroite sainte, une vraie sainte, qui ne savait pas qu'elle était une sainte. Frères humains, frères en misère et en superficialité, c'est du propre, notre amour filial. Je me
25 suis fâché contre elle parce qu'elle m'aimait trop, parce qu'elle avait le cœur riche, l'émoi rapide et qu'elle craignait trop pour son fils. Je l'entends qui me rassure. Tu as raison, maman, je n'ai été méchant qu'une fois avec toi et je t'ai demandé un pardon que tu accordas avec tant de joie. Tu le sais, n'est-ce pas, je t'ai totalement aimée. Comme nous étions bien ensemble, quels bavards complices et intarissables amis. Mais j'aurais pu t'aimer plus encore et tous les jours t'écrire et
30 tous les jours te donner ce sentiment d'importance que seul je savais te donner et qui te rendait si fière, toi humble et méconnue, ma géniale, Maman, ma petite fille chérie.

Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, © Éditions Gallimard, 1954.

RÉDACTION DU COMMENTAIRE

INTRODUCTION

1 amorce

2 présentation du texte

3 problématique
question indirecte → pas
d'inversion sujet-verbe

4 annonce du plan

La relation aux parents est un thème récurrent dans les récits autobiographiques : en effet, la famille joue un rôle majeur dans la construction d'une identité. C'est le cas du récit autobiographique d'Albert Cohen, *Le Livre de ma mère* (1954). Comme le titre l'indique, la mère de l'auteur, désormais disparue, est la figure centrale de l'ouvrage. Le chapitre X part ainsi de plusieurs souvenirs, notamment d'un épisode où Cohen s'est montré injuste et froid avec sa mère, pour exprimer tout l'amour de l'auteur pour la défunte. Cohen s'inscrit alors dans une lignée de textes sur le deuil et les disparus : songeons à Colette qui décrit sa mère dans *Sido*, ou encore à Hugo faisant de la mort de sa fille l'épisode central des *Contemplations*. Nous allons donc observer comment, dans ce texte, l'hommage vibrant que Cohen rend à sa mère donne aussi une image du narrateur en fils endeuillé. Après avoir vu comment il se livre à une confession douloureuse, nous nous demanderons ce que ce texte nous dit de l'amour filial.

D'emblée, le narrateur se présente comme un homme en proie à la détresse devant une perte terrible inéluctable, mais aussi comme un fils coupable d'injustice. Il exprime, d'abord, la douleur causée par l'absence de sa mère. Le choix de la 1^{re} personne et du présent de l'indicatif, marques du discours, les groupes nominaux « Dans ma solitude » (l. 1) et « le sanglot sec qui ne veut pas sortir » (l. 2-3) confère au texte une tonalité élégiaque et lyrique. Le fils semble redevenir l'enfant qu'il a été : l'emploi du verbe pronominal « je me chante », au présent, fait écho au verbe « chantait » (l. 1), à l'imparfait avec pour sujet « ma mère », montre le narrateur comme condamné à se répéter seul la berceuse de son enfance. Albert Cohen exprime ici sa nostalgie, sur le mode triste et tendre de l'élégie. Il insiste sur la douceur et la chaleur maternelle par la répétition de l'adjectif « douce » renforcé par l'intensif « si » (l. 1), et par le symbole de la chaleur des mains qui désormais « ne sont plus chaudes » (l. 3). C'est pourquoi la personnification de la mort contenue dans l'expression « a posé ses doigts de glace » (l. 2) crée un contraste saisissant voire effrayant avec la figure maternelle. La détresse du narrateur est tout à fait palpable et l'émouvante exclamation « Oh, ses petites mains... » (l. 16) résonne comme un véritable sanglot.

De plus, le narrateur a conscience que la disparition de sa mère est une perte inéluctable. Cette idée est traduite par la multiplication des tournures négatives « plus jamais », « jamais plus », qui ponctuent le début du texte de manière anaphorique. Elles sont suivies de verbes au futur : « Plus jamais je ne connaîtrai ses maladroits baisers » (l. 4), « Je ne les entendrai plus jamais, ses fautes de français et son accent étranger » (l. 20-21) ; cela confère au texte un accent pathétique et tragique. Le narrateur commente d'ailleurs ce « plus jamais » en lui apposant deux métaphores (l. 5) : « glas des endeuillés » et « chant des morts que nous avons aimés ». Ces métaphores, qui relèvent à la fois du champ lexical de la musique et de celui du deuil, sont exprimés au passé composé. Or ce temps verbal, dans le cadre du discours, évoque un moment à jamais révolu. La perte que le narrateur subit est donc bien définitive.

Enfin, le chagrin s'accompagne de remords, que le narrateur exprime en rapportant une anecdote qui prend la forme d'une confession. Le fils avoue avoir été « méchant avec elle, une fois » (l. 7). Il adopte ainsi un vocabulaire enfantin, employant l'adjectif « méchant » pour désigner une injustice commise à l'égard de la mère. Cette idée d'injustice est renforcée par la remarque « elle ne le méritait pas » (l. 7). Le narrateur raconte alors une scène « tatouée dans [son] cœur » (l. 12), donc inoubliable, et présente son récit comme une tentative d'expiation : il « tâche de [se] racheter en avançant » (l. 17). Sa détresse et sa culpabilité sont sensibles à travers les termes péjoratifs « Cruauté » (l. 7), « absurde scène » (l. 8), « affreuse scène » (l. 12) qu'il emploie pour qualifier son attitude. Il renvoie ainsi de lui-même l'image d'un bourreau. Mais comment se racheter, se purger du mal commis une fois l'être aimé disparu ? Par l'écriture de ce livre comme un tombeau qu'il offrirait à cette mère tant aimée. De cette manière, Cohen se montre original, car si le thème du deuil est courant dans le récit de soi, il y ajoute l'idée de faute et de remords.

Ainsi, c'est la voix d'un narrateur en proie à une détresse poignante et à la culpabilité que le lecteur entend dans ce passage. Mais le texte est aussi l'occasion de réfléchir sur l'amour filial.

En effet, Albert Cohen présente un chant d'amour pour sa mère qui s'ouvre à une réflexion sur l'amour filial en général, et sur la figure de la mère, idéalisée et tant aimée. Au travers de ce texte se dessinent deux portraits contrastés : à celui de la mère répond le portrait d'un fils indigne, qui n'a plus que sa plume pour tenter de réparer ce qu'il sait néanmoins être irréparable. Le narrateur consent à expier sa faute ; en témoignent à la ligne 22 les expressions « Vengé de moi-même » et « c'est juste que je souffre ». Il se dépeint rétrospectivement comme un fils ingrat lorsqu'il analyse la cause de son « indigne colère » (l. 19) : cette introspection l'amène à formuler, de manière modalisée par l'adverbe « peut-être », l'hypothèse selon laquelle il aurait eu honte de sa mère, à cause de son « accent étranger » et de ses « fautes de français » (l. 21). En téléphonant chez ses hôtes, la mère aurait révélé l'origine sociale du fils, qu'il considérerait sans doute comme un motif de honte. Cette attitude traduit une sorte de complexe social dont l'adulte désormais mûr mesure toute la vanité. Le narrateur dénonce la superficialité de ces valeurs, à l'image de ses anciens hôtes qu'il déprécie dans la formule oxymorique « crétins cultivés » (l. 20). Le lecteur perçoit ainsi l'autoportrait d'un fils immature et injuste.

Aussi le narrateur généralise-t-il son propos à une mise en garde destinée à tous les fils. Il interpelle le lecteur par l'emploi du « nous » et s'adresse directement à ceux qu'il appelle « frères humains » (l. 24). Cette apostrophe est suivie de l'apposition « frères en misère et en superficialité » (l. 24), en lesquels chaque lecteur craint de se reconnaître. La tournure oralisée de la phrase « c'est du propre, notre amour filial » (l. 24) montre qu'il s'adresse à ses pairs sans ambages et les invite à ne pas tomber dans les mêmes travers. Les phrases des lignes 17-19, « Combien nous pouvons faire souffrir ceux qui nous aiment [...] Et comme nous faisons usage de ce pouvoir », au présent général et de forme exclamative, insistent sur la cruauté dont l'être humain est capable envers ceux qu'il aime. De même, l'utilisation du futur et de l'infinifit passé

DÉVELOPPEMENT – PARTIE I

I. Une confession douloureuse

I. A. La douleur liée à l'absence

Indiquer les numéros de lignes des citations

Associez toujours citation, procédé, interprétation

I. B. La conscience d'une perte inéluctable

I. C. L'expression d'un remords

Employez des connecteurs logiques pour marquer la progression des idées

TRANSITION

bilan du I – annonce du II

DÉVELOPPEMENT – PARTIE II

II. Une réflexion sur l'amour filial

II. A. L'autoportrait d'un fils indigne

II. B. L'expérience personnelle pour une mise en garde universelle

II. C. La sacralisation de la mère

CONCLUSION

① synthèse

② ouverture

dans l'exclamative (sans point d'exclamation) « Oh, ses pleurs que je ne pourrai jamais n'avoir pas fait couler » (l. 15-16) insiste, à travers la confusion des temps, sur les remords éprouvés par le fils. Même si le pardon maternel lui a été accordé, il éprouve à quel point l'injustice commise est irréversible. Seule l'écriture de ce texte lui permet racheter cette faute et peut être de le soulager. L'emploi du conditionnel passé dans l'affirmation « j'aurais pu t'aimer plus encore et tous les jours t'écrire » (l. 29) traduit lui aussi l'impossibilité de revenir sur le passé pour le modifier. L'expérience personnelle du narrateur se donne à lire comme un avertissement : il appelle tous ses « frères humains » à montrer leur amour à ceux qui les entourent, tant qu'il est encore temps.

C'est en fait une ode à une mère sacralisée qui permet à ce fils désemparé de conjurer l'absence. Les deux expressions « Je la revois, si humble » (l. 12) et « Je l'entends qui me rassure » (l. 26), toutes deux au présent d'énonciation, font surgir sous nos yeux la figure de la mère. Rassurante et « bouleversante d'humilité » (l. 13), cette femme qui lui voue un amour absolu est élevée au rang de sainte par le fils bourrelé de remords. Il souligne sa modestie, marque de la véritable sainteté : « une vraie sainte, qui ne savait pas qu'elle était une sainte » (l. 23). L'adresse à la mère au discours direct, par le biais d'apostrophes telles que « maman » (l. 26), « Chérie » (l. 17), « ma géniale, Maman, ma petite fille chérie » (l. 32), témoigne d'un amour inconditionnel, idéalisé. On remarque, par l'emploi de ces termes, que les codes sont bouleversés : les liens parents-enfants sont inversés. C'est en effet le fils qui paraît protéger, rassurer, choyer celle qu'il regrette d'avoir négligée de son vivant. Une complicité amicale unissait pourtant la mère et le fils, puisque ce dernier les dépeint en « intarissables amis » (l. 29). Cette amitié érodée avec le temps, disparue avec la mort, prend l'apparence d'un paradis perdu. Finalement, c'est l'image d'une relation fusionnelle qui l'emporte, car elle répond au besoin du narrateur de redire à sa mère, dans ce livre de sa mère, et pour sa mère : « Tu le sais, n'est-ce pas, je t'ai totalement aimée » (l. 27-28). Tout en sacralisant sa mère, le narrateur établit avec elle un dialogue fictif, ainsi que le montrent la présence du « tu » et le commentaire « Tu as raison » (l. 26), comme si le fils entendait la voix de la défunte. Ainsi la mère semble-t-elle revivre, par la magie de l'écriture.

Dans ce passage d'autant plus émouvant qu'il peut toucher la sensibilité de chaque lecteur, Albert Cohen exprime sa douleur et ses remords de manière poignante. Seule l'écriture autobiographique lui permet de convoquer sa mère disparue, d'avouer ses fautes pour mieux les expier et de rétablir un dialogue fictif avec elle. On devine dans cette page la vertu libératrice de l'écriture de ce livre. Cette fonction est aussi celle que l'on retrouve dans le brillant hommage que Charles Juliet, dans *Lambeaux* (1995), rend à « ses mères » : sa mère biologique, internée en hôpital psychiatrique quand il n'avait que quelques mois, et sa mère adoptive, qui a su lui donner tout son amour.

Questions

- ① Observez la mise en page : quels sont les éléments qui permettent de repérer les étapes de la démonstration ?
- ② Dans la sous-partie II. B, repérez les étapes de l'analyse.
- ③ Dans la sous-partie II. C, relevez de quelles manières les citations sont insérées.

Sujet de commentaire

Vous ferez le commentaire de l'extrait d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett ci-dessous.

- Au bord d'une route de campagne, deux hommes, Vladimir et Estragon, attendent Godot, un homme qu'ils ne connaissent pas et qui ne viendra peut-être pas. L'extrait se situe au début de la pièce.
- 1 **VLADIMIR.** – [...] (*Il se boutonne.*) Pas de laisser-aller dans les petites choses.
ESTRAGON. – Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.
VLADIMIR (*réveusement*). – Le dernier moment... (*Il médite.*) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?
- 5 **ESTRAGON.** – Tu ne veux pas m'aider ?
VLADIMIR. – Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (*il cherche*)... épouvanté. (*Avec emphase.*) É-POU-VAN-TÉ. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) Alors ?
- 10 **ESTRAGON.** – Rien.
VLADIMIR. – Fais voir.
ESTRAGON. – Il n'y a rien à voir.
VLADIMIR. – Essaie de la remettre.
ESTRAGON (*ayant examiné son pied*). – Je vais le laisser respirer un peu.
VLADIMIR. – Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (*Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, soufflé dedans, le remet.*) Ça devient inquiétant. (*Silence. Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux.*) Un des larrons fut sauvé¹. (*Un temps.*) C'est un pourcentage honnête. (*Un temps.*) Gogo...
- 20 **ESTRAGON.** – Quoi ?
VLADIMIR. – Si on se repentait ?
ESTRAGON. – De quoi ?
VLADIMIR. – Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.
ESTRAGON. – D'être né ?
Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.
VLADIMIR. – On n'ose même plus rire.
ESTRAGON. – Tu parles d'une privation.
VLADIMIR. – Seulement sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint.*) Ce n'est pas la même chose.

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, acte I, © Les Éditions de Minuit, 1952.

1. bandits crucifiés en même temps que Jésus. Jésus promit le paradis à l'un d'eux.

RÉDACTION DU COMMENTAIRE

INTRODUCTION

- 1 amorce
- 2 présentation du texte
- 3 problématique
question directe → inversion
sujet-verbe
- 4 annonce du plan

Lorsqu'on joua *En attendant Godot* pour la première fois en 1953, dans une mise en scène de Roger Blin, la pièce fit scandale : on parla d'« anti-théâtre ». En effet, Beckett met en scène deux hommes, au bord d'une route, attendant un certain Godot dont on ne sait s'il existe ou pas, mais qui ne viendra pas, puisque, comme l'indique le titre, c'est l'attente qui est au cœur de la pièce. Beckett représente donc des personnages misérables voués à l'attente et à l'inertie. Mais au-delà de leur apparence grotesque, Vladimir et Estragon n'incarnent-ils pas une humanité tragique ? En effet, Beckett subvertit les conventions théâtrales en représentant deux personnages clownesques dans une situation dérisoire. Ainsi, il montre au spectateur l'absurdité de la condition humaine.

DÉVELOPPEMENT – PARTIE I

I. Les conventions théâtrales subverties

A. Deux personnages semblables à des clowns

Texte théâtral → citez
et exploitez les didascalies

Identifiez les tonalités

I. B. Un jeu scénique grotesque et répétitif

Marquez la progression
du paragraphe par des
connecteurs logiques

I. C. Une illusion de dialogue

Associez toujours citation,
procédé, interprétation

Tout d'abord, on voit que Beckett subvertit les conventions théâtrales. Ce début d'acte est déroutant pour le spectateur : il découvre, en guise de héros, deux personnages clownesques, en guise d'intrigue, des actions répétitives et vaines, en guise de parole, une illusion de dialogue. En effet, Estragon et Vladimir, qui occupent seuls l'espace scénique, ressemblent à deux clowns. Les objets qui leur sont associés renvoient à un univers clownesque : le chapeau, la chaussure. Un des personnages est affublé d'un diminutif ridicule : « Gogo » (l. 22). De même, les didascalies indiquent un jeu scénique qui relève du grotesque : « Estragon agite son pied » (l. 20). Chaque personnage imite mécaniquement l'autre, effectuant les mêmes gestes dans le même ordre : Vladimir « ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue » (l. 6-7), puis Estragon ôte sa chaussure : « Il regarde dedans, y promène sa main, [...] la secoue » (l. 10-11). Certes, les comiques de répétition et de gestes rappellent les codes de la comédie ; mais ce comique ne débouche sur aucune signification : ces clowns sont des clowns tristes, confrontés à l'ennui et l'attente. En portant à la scène ces anti-héros plus proches du cirque que du théâtre, Beckett remet en cause le personnage traditionnel.

De plus, le jeu scénique, grotesque et répétitif, dit la vacuité de l'existence. Alors que le théâtre repose traditionnellement sur une intrigue qui avance au fil des dialogues et des jeux scéniques, Beckett se contente de montrer une gestuelle fortement théâtralisée. Les gestes sont ostensiblement répétés, ce qui leur enlève toute signification et tout réalisme : « Il ôte son chapeau », « Il ôte à nouveau son chapeau », « Il enlève encore une fois son chapeau » (l. 6-7, 8, 19). Les didascalies, précises, indiquent que les personnages enchaînent des gestes insignifiants : se boutonner, regarder dans son chapeau. Par ailleurs, chaque action aboutit à un constat d'échec : après avoir longuement essayé d'enlever sa chaussure, « au prix d'un suprême effort » (l. 10), il ne reste rien d'autre à faire pour Estragon que la remettre, comme le suggère Vladimir : « Essaie de la remettre » (l. 16). Ainsi, les personnages semblent pris dans une action théâtrale qui, loin d'évoluer dans une intrigue, reste sans effet et sans signification.

Enfin, les personnages enchaînent des répliques sans réellement communiquer, dans une illusion de dialogue. Vladimir et Estragon ne se répondent pas : « Qui disait ça ? », « Tu ne veux pas m'aider ? » (l. 3-5). Ces phrases interrogatives se succèdent, car les personnages n'essaient pas de s'écouter. Au lieu de tisser des liens entre Estragon et Vladimir, le langage les renvoie à leur solitude. Pourtant ce langage n'est pas dépourvu de sens. Si la parole signifie, c'est par son fonctionnement imparfait et ses limites. Beckett nous montre que les mots ne parviennent pas à cerner le monde : « Comment dire ? », s'exclame Vladimir (l. 7), résumant l'enjeu de la pièce. Les phrases inachevées, les points de suspension témoignent de la difficulté de dire : « Soulagé et en même temps... », « Enfin... », « Eh bien... » (l. 7-8, 10, 26). Beckett subvertit ainsi le dialogue de théâtre : les personnages échouent à communiquer entre eux et à informer le public de leur situation, pourtant, ils persistent à dire, comme si cette quête tenait lieu d'existence.

TRANSITION ENTRE I ET II

bilan du I – annonce du II

DÉVELOPPEMENT – PARTIE II

II. Une image de la condition humaine

II. A. Le temps de l'attente et de l'ennui

Relevez les figures de style

II. B. Deux philosophes s'interrogeant sur leur existence

Ainsi, dans cet « anti-théâtre », les personnages sont grotesques, le dialogue est difficile, l'action dénuée de sens. Pourtant ces personnages s'obstinent à parler et à attendre, ce qui pousse le spectateur à s'interroger. La scène comique prend alors une dimension plus sérieuse par l'humanité qu'elle représente.

En effet, Vladimir et Estragon, seuls, confrontés au vide de l'existence, nous offrent une image de la condition humaine à travers leur rapport au temps et leurs méditations ; ils révèlent alors l'absurdité du monde. Tout d'abord, le temps dans la pièce est celui de l'attente. La didascalie « Un temps », répétée deux fois (l. 21-22), marque un temps flou, qui érige la répétition en règle et exprime l'ennui : « C'est long », « ça vient quand même » (l. 3, 6). Le but de cette attente est vaguement désigné par le démonstratif « c' », « ça ». Ce temps prend une valeur symbolique : c'est celui de la vie humaine : « Le dernier moment... C'est long, mais ce sera bon » (l. 3). Ici, la périphrase « le dernier moment » désigne la fin de l'existence (ou peut-être la fin du monde), à la fois attendue et crainte, comme le montre l'antithèse entre « épouvanté » et « soulagé » (l. 6-7). Beckett propose une vision de la vie qui n'est qu'attente vaine d'une fin et ennui. La misère humaine vient du fait d'être vivant, les personnages expient une erreur unique : celle « d'être né » (l. 27).

Ainsi, les deux héros ressemblent parfois à deux philosophes ou deux croyants s'interrogeant sur leur vaine existence. Les répliques de Vladimir évoquent un « combat » qui semble philosophique ou symbolique, et sont riches en références bibliques : le « dernier moment » qui « sera bon » (l. 6-7) peut désigner le paradis catholique, le texte mentionne les « larrons » (l. 21) entourant Jésus sur la croix. Vladimir prend des accents métaphysiques lorsqu'il médite sur la possibilité d'un salut au sens biblique : « Un des larrons fut sauvé » (l. 21), « Si on se repentait ? » (l. 24). Estragon, plus cynique, manie l'humour noir et l'ironie : « Tu parles d'une privation » (l. 30). Estragon vient ainsi couper court aux méditations de Vladimir, les décrédibilisant par ses commentaires ironiques. Par ailleurs, les didascalies décrivent Vladimir comme perdu dans ses

pensées : « *rêveusement* », « *il médite* » (l. 3) ; Estragon a « *les yeux vagues* » (l. 12). La posture des deux personnages évoque une quête, dérisoire, de sens. D'ailleurs, certaines phrases, qui ressemblent à des phrases toutes faites, ont une résonance métaphysique : « C'est long, mais ce sera bon » (l. 3), « Voilà l'homme tout entier » (l. 18). Mais la réflexion métaphysique est ridiculisée par les gestes concomitants (souffler dans son chapeau), comme si le quotidien, répétitif et dérisoire, triomphait malgré tout.

Face à cette scène, le spectateur ne peut faire que le constat de l'absurdité de la vie. La multiplication des négations dit l'insignifiance d'un monde dont il n'y a rien à attendre : « On n'ose même plus rire » (l. 29), « Ce n'est pas la même chose » (l. 32), « Il n'y a rien à voir » (l. 15), « Rien » (l. 13). Mais « rien », au sens étymologique, c'est encore « quelque chose » : ce « rien » occupe les personnages, c'est l'essence même de leur existence. Beckett exprime une vision tragique de l'homme, conscient de l'absurdité de sa vie. Il est d'ailleurs impossible de rire pour les personnages. À deux reprises, le rire se change en rictus : « *Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime* » (l. 28), le sourire « *se fige* » (l. 31), « *s'éteint* » (l. 32), le visage devient « *crispé* » (l. 28). Sur scène, comique et tragique se côtoient ; Vladimir et Estragon incarnent une humanité désœuvrée et misérable, consciente de la vacuité de l'existence, et qui essaie d'en rire.

Ainsi par la représentation de personnages grotesques voués à des actions vaines et répétitives, Beckett nous invite à nous interroger sur l'humanité qui est représentée. C'est un des paradoxes de cette scène : en dépouillant le langage de son sens, en rendant le dialogue et l'intrigue absurdes et dérisoires, Beckett fait jaillir le sens. Le spectateur ne peut s'empêcher de chercher une signification et de percevoir dans ces deux personnages une vision tragique de l'humanité. D'ailleurs, leur persévérance est frappante. Les héros de Beckett sont dans un monde totalement vain, mais ils ne cessent jamais de parler, de répéter, d'attendre. Vladimir et Estragon disent à la fois l'impuissance et la force de l'homme, comme Winnie, l'héroïne d'*Oh les beaux jours*, quasi enterrée et qui pourtant continue de rire, de parler et de vivre.

II. C. L'absurdité de l'existence

CONCLUSION

① synthèse

② ouverture

Indiquez clairement ce qui motive le rapprochement

Questions

- 1 Observez la mise en page : quels éléments permettent de distinguer les étapes du commentaire ?
- 2 Relevez dans le paragraphe d'amorce de l'axe I les termes qui annoncent les sous-parties à venir.
- 3 Observez le choix et l'insertion des citations (guillemets, ponctuation, longueur).
- 4 Trouvez un exemple de chaque procédé suivant : jeu scénique, figure de style, lexique, fait de langue, tonalité.
- 5 Comment le genre du texte (pièce de théâtre) est-il pris en compte dans le commentaire ?

EXEMPLE 3

Sujet de commentaire

Vous ferez le commentaire du poème de Guillaume Apollinaire ci-dessous.

Les Colchiques¹

- 1 Le pré est vénéneux mais joli en automne
 Les vaches y paissant
 Lentement s'empoisonnent
 Le colchique couleur de cerne et de lilas
 5 Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
 Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
 Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne
- Les enfants de l'école viennent avec fracas
 Vêtus de hoquetons² et jouant de l'harmonica
 10 Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
 Filles de leurs filles³ et sont couleur de tes paupières
 Qui battent comme les fleurs battent au vent dément
- Le gardien du troupeau chante tout doucement
 Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
 15 Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

Guillaume Apollinaire, « Les Colchiques », *Alcools*, 1913.

1. fleurs violet clair, toxiques, apparaissant en début d'automne. Leur nom vient de la Colchide, pays de la légendaire Médée, magicienne et empoisonneuse amoureuse du héros Jason. 2. sortes de tuniques.

3. allusion à une croyance médiévale. On pensait que les colchiques produisaient leurs graines (visibles au printemps) avant leurs fleurs (visibles en automne) et on les surnommait « les fils avant le père ».

RÉDACTION DU COMMENTAIRE

INTRODUCTION

- ① *amorce*
- ② *présentation du texte*
- ③ *problématique question indirecte → pas d'inversion sujet-verbe*
- ④ *annonce du plan*

DÉVELOPPEMENT – PARTIE I

- I. Le paysage, miroir des sentiments
- I. A. Un décor champêtre

Texte versifié → numéro de vers et non de lignes

Paru en 1913, le recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire regroupe des poèmes composés entre 1898 et 1912. Inséré dans le cycle des « Rhénanes », « Les Colchiques » évoque l'échec amoureux d'Apollinaire, repoussé par Annie Playden qu'il a rencontrée lors de son séjour en Allemagne. Dans ce court poème de 15 vers répartis en trois strophes de plus en plus brèves, Apollinaire associe les yeux de la femme aimée au colchique. Identifier une femme à une fleur est un *topos* ancien, de même que le cadre du poème (des champs où paissent des troupeaux) évoque le genre antique de la bucolique. On pourra dès lors se demander comment l'auteur renouvelle les thèmes lyriques traditionnels pour exprimer son état d'âme. Après avoir montré comment le décor champêtre et la saison automnale entrent en résonance avec les sentiments mélancoliques, nous étudierons la surprenante analogie entre la femme et le colchique.

Le décor, posé dès le premier vers, renvoie à un paysage d'automne ambivalent, à la fois réaliste et étrange. Par un effet de miroir, il révèle les sentiments mélancoliques du poète. Du cadre spatio-temporel, défini par le « pré » et le complément circonstanciel de temps « en automne » (v. 1), se détachent peu à peu quelques personnages conventionnels : des vaches, leur gardien, et des enfants qui se livrent à la cueillette des colchiques. Les précisions apportées par le terme rare de « hoquetons » ou la mention de « l'harmonica » (v. 9), instrument apparu au XIX^e siècle, créent un effet de réel qui ancre le poème dans une réalité familière au lecteur de l'époque. De même, l'irruption des enfants à la sortie de l'école, peu après la rentrée des classes puisqu'on est en automne, relève d'un quotidien ordinaire. Par ailleurs, le cadre pastoral, progressivement décrit et animé par l'image du vent qui se lève sur le pré (v. 12), inscrit le poème dans la tradition bucolique qui célèbre les beautés rustiques et met à l'honneur la vie de bergers et de bergères. Le personnage du « gardien » qui apparaît au vers 13 souligne un peu plus encore cette filiation littéraire. On retrouve ainsi un décor champêtre qui renvoie le lecteur à une tradition poétique datant de l'Antiquité, tout en s'inscrivant dans l'époque de l'écriture.

Mais la légèreté bucolique est immédiatement contredite par le premier vers. D'abord, les hiatus entre « pré » et « est », « joli » et « en automne » (v. 1) perturbent l'euphonie attendue. Ensuite, les deux adjectifs qui qualifient le substantif « pré », liés par la conjonction de coordination adversative « mais » (v. 1), soulignent l'ambivalence des lieux : le terme mélioratif « joli » et le terme péjoratif « vénéneux » constituent une antithèse qui se retrouve en écho sonore dans l'expression péjorative « mal fleuri » au dernier vers. Cet effet de boucle, amplifié par la répétition d'« automne » (v. 1 et 15), contribue à créer une atmosphère étouffante. Celle-ci est accentuée par l'absence de ponctuation et par les abondantes assonances du son [â] qui parcourent le poème, de « y paissant » (v. 2) à « abandonnent » (v. 14) ou « grand » (v. 15), en passant par « lentement » (v. 3 et 7). Un rythme d'une douceur lancinante est ainsi mis en place, participant à la tonalité élégiaque du poème. L'arrivée euphorique des écoliers, marquée par les brutales allitérations en [k] et [d], provoque une rupture phonique au début du quintil. Les verbes d'action « viennent » (v. 8), « cueillent » (v. 10) créent un contraste avec la passivité des vaches ; alors que, dans la première strophe, l'emploi généralisé du présent et le participe « y paissant » (v. 2) donnent en effet l'impression d'un temps suspendu, ce dernier est rompu par l'arrivée fracassante des écoliers. Après cette parenthèse pleine de vie mais brutale, le retour d'un rythme alangui et de sonorités nasales dans le tercet final marque un essoufflement, confirmé par la réduction progressive des strophes de sept à trois vers. L'atmosphère bucolique d'abord suggérée est donc empreinte de tristesse et d'effets de dissonance, qui rappellent l'instabilité des sentiments.

De plus, ce climat mortifère s'inscrit dans le cadre de l'automne qui représente une saison sentimentale, propre à exprimer les tourments du poète. Saison associée à la mort de la nature, l'automne renvoie symboliquement à la fin de la passion, à l'agonie des sentiments. C'est aussi la période de floraison du colchique, une plante vénéneuse dont la couleur « violâtres » (v. 6) suggère, en raison du suffixe péjoratif, une teinte déjà effacée, à l'image de l'amour qui s'éteint. D'ailleurs, celle à qui le poète s'adresse par l'intermédiaire du déterminant possessif « tes » (v. 5 et 7) semble absente. Elle n'est évoquée que par son regard dont le champ lexical est marqué par les termes « tes yeux » (v. 7), « leur cerne » (v. 6) ou encore « tes paupières » (v. 11). Le dialogue, que suggère l'emploi de la 2^e personne, est donc intérieur, proche du ton de la confiance et propice à l'épanchement de la mélancolie. Le paysage automnal est non seulement le cadre, mais le reflet même de la tristesse du poète.

Ainsi, le poème définit un cadre pastoral peu à peu contaminé par une monotonie languissante, à l'image du pré menacé par la prolifération des colchiques. Apollinaire retrouve alors le motif ancien de la femme-fleur, rendu célèbre au XVI^e siècle par Ronsard dans son ode « Mignonne, allons voir si la rose ». Mais le poète d'*Alcools* détourne ce *topos* et révèle le danger que le charme d'une telle analogie peut receler.

Dans ce poème, Apollinaire assimile la femme aimée au colchique, une fleur évoquant de nombreuses légendes et associée au poison, dont le poète amoureux serait victime. Tout d'abord, le choix du colchique semble motivé par plusieurs raisons. L'une d'elles est mythologique : la fleur tire son nom de la Colchide, patrie de Médée, magicienne rompue à l'art du poison et mère infanticide. Le colchique se retrouve donc associé à une figure féminine ambivalente, à la fois amoureuse et sorcière, qui peut employer ses poisons à sauver son amant comme à tuer, y compris ses propres enfants. Par ailleurs, bien que « colchique » soit un nom masculin, Apollinaire en fait un être féminin et insiste sur son étrange fécondité aux vers 10-11 : l'enjambement met en relief les termes « mères/ Filles de leurs filles », donnant l'impression d'un cycle sans fin où l'homme n'a pas sa place. Enfin, la couleur de la fleur motive la comparaison avec les yeux de la femme, filée dans l'ensemble des vers. Cette teinte violette, difficile à obtenir de façon artificielle, fut longtemps le privilège de la royauté et remplaçait le noir en signe de deuil, avant d'être portée en signe de deuil atténué. Symbole de tristesse et de mélancolie, la couleur, associée ici aux yeux de la femme, lui confère une dimension mystérieuse et accentue le pouvoir maléfique, voire mortifère de son regard.

Synecdoque de l'être aimé, les « yeux » envoûtent le poète à la manière des colchiques qui empoisonnent les vaches. Ce rapprochement, annoncé par la métaphore « couleur de cerne » (v. 4), est explicité par une série de comparaisons, initiée au vers 5 : « tes yeux sont comme cette fleur-là ». La disposition en chiasme des expressions « couleur de cerne et de lilas » (v. 4) et « Violâtres comme leur cerne » (v. 6) évoque l'enfermement du poète, prisonnier des charmes de celle qu'il aime. Cette analogie qui parcourt le poème se fonde d'abord sur le motif de la couleur puis sur celui de l'empoisonnement : le parallélisme entre la « vie » du poète (v. 7) et les vaches (v. 2-3) est souligné par la reprise du même groupe verbal « lentement s'empoisonne ». Au vers 11, les yeux deviennent le comparant, puisque les colchiques sont « couleur de tes paupières » : l'image, réversible, dans laquelle les yeux sont tantôt le comparé, tantôt le comparant, donne une impression de vertige qui peut être maléfique. L'absence de ponctuation contribue à confondre les éléments : doit-on faire de l'expression « tes yeux » (v. 5) le complément d'objet direct du verbe

I. B. Une atmosphère pesante

Plusieurs procédés peuvent contribuer à un même effet

À la fin d'un paragraphe long, rappeler les enjeux développés

I. C. L'automne, saison sentimentale

TRANSITION ENTRE I ET II

bilan du I – annonce du II

DÉVELOPPEMENT – PARTIE II

II. La femme-colchique

II. A. Le colchique, une fleur riche en symboles

Associez toujours citation, procédé, interprétation

II. B. Les maléfices de la femme-fleur

Pour un texte versifié,
commentez la métrique et
les schémas de rimes

II. C. La place du poète

CONCLUSION

① synthèse

② ouverture

Indiquez clairement ce qui
motive le rapprochement

« fleur[ir] » ? L'ambiguïté syntaxique crée alors un nouveau rapprochement. Le danger se précise encore avec la comparaison du vers 12 où les paupières « battent comme les fleurs battent au vent dément » : les sonorités dures, la répétition du verbe « battre » et la personnification « vent dément » suggèrent la violence et laissent deviner les affres de la passion. Mais le poison prolifère au point de contaminer le poème lui-même. En effet, la rime isolée du vers 2 invite à recomposer un alexandrin, qu'on devine scindé en deux : « Les vaches y paissant/ Lentement s'empoisonne » (v. 2-3). La forme canonique du sonnet se dessine alors, mais à l'image des sentiments suggérés, la structure métrique est comme désarticulée. Tout semble se désagréger, s'empoisonner au contact d'une femme-fleur maléfique.

Enfin, si la femme est le colchique et son poison l'amour, le système analogique mis en place invite à associer le poète aux vaches : empoisonné comme elles, victime du pouvoir d'attraction de la femme-fleur, il partage leur passivité. Le poème narre leur errance commune, qui se manifeste dans l'étirement des vers sur 13 ou 14 syllabes (v. 10, 11, 12, 14), comme si l'alexandrin traditionnel, d'abord employé de manière régulière, s'allongeait pour mieux accompagner le départ du troupeau. Le gardien qui apparaît à la fin joue alors un rôle salvateur : en chantant, il parvient à éloigner les vaches. La poésie revêt dès lors la même fonction et délivre des tourments de la passion. On pense d'ailleurs à Orphée, poète mythique, compagnon de Jason comme Médée et qui vainquit par ses chants les sirènes, autres figures de femmes fatales. Mais la victoire est relative : l'adjectif « grand » qui qualifie le pré (v. 15) insiste sur le vide final, dans une image de mutilation et de perte qui redouble le motif de la séparation et de l'abandon.

Ainsi, en brisant les codes poétiques traditionnellement consacrés à l'évocation de l'amour, Apollinaire exprime la blessure des sentiments. Fascinante et insaisissable, la femme, à la manière du colchique, paralyse par son regard et tend à enfermer le poète dans une passion délétère. Ce pouvoir hypnotique de la femme se retrouve dans plusieurs poèmes du recueil *Alcools* : dans « La Loreley » par exemple, Apollinaire s'inspire d'une légende germanique qui raconte comment la belle sorcière fait périr les hommes qui croisent son regard.



Sujets complémentaires

Sujets de commentaire
lienmini.fr/el1-578

Questions

- 1 Observez la mise en page : quels éléments permettent de distinguer les étapes du commentaire ?
- 2 Relevez dans le paragraphe au début de l'axe I les termes qui annoncent les sous-parties à venir.
- 3 Repérez les étapes de l'analyse et sa progression dans le paragraphe I. B.
- 4 Distinguez les procédés qui correspondent à des faits de langue, les figures de style et les phénomènes propres au texte poétique.

EXERCICES

Des repérages au plan détaillé —

1 Effectuer les premiers repérages ★

a. Faites une première lecture du texte et notez vos impressions.

b. En vous aidant du tableau de repérages (p. 566), dégagez les principales caractéristiques du texte.

Elle avait pris ce pli¹ dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin ;
Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère ;
Elle entra et disait : « Bonjour, mon petit père » ;
Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait
Sur mon lit, dérangeait mes papiers, et riait,
Puis soudain s'en allait comme un oiseau qui passe.
Alors, je reprenais, la tête un peu moins lasse,
Mon œuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers. [...]

1. cette habitude.

Victor Hugo, « Elle avait pris ce pli... » (extrait),
Les Contemplations, 1856.

2 Construire le plan ★ ★

a. Lisez en entier le texte suivant.

Figaro, fiancé à Suzanne, apprend que son maître, le comte Almaviva, courtise sa fiancée et tente de l'éloigner. Figaro feint d'ignorer ces projets...

FIGARO. — Diable ! c'est une belle langue que l'anglais ; il en faut peu pour aller loin. Avec *God-dam*¹ en Angleterre, on ne manque de rien nulle part. — Voulez-vous tâter d'un bon poulet gras ? entrez dans une caverne, et faites seulement ce geste au garçon. (*Il tourne la broche.*) *God-dam* ! on vous apporte un pied de bœuf salé sans pain. C'est admirable ! Aimez-vous à boire un coup d'excellent bourgogne ou de claret ? rien que celui-ci. (*Il débouche une bouteille.*) *God-dam* ! on vous sert un pot de bière, en bel étain, la mousse aux bords. Quelle satisfaction ! Rencontrez-vous une de ces jolies personnes trotant menu, les yeux baissés, coudes en arrière, et tortillant un peu des hanches ? mettez mignardement² tous les doigts unis sur la bouche. Ah ! *God-dam* ! elle vous sangle un soufflet³ de crocheteur. Preuve qu'elle entend. Les Anglais, à la vérité, ajoutent par-ci, par-là quelques autres mots en conversant : mais il est bien aisé de voir que *God-dam* est le fond de la langue ; et si Monseigneur n'a pas d'autre motif de me laisser en Espagne...

LE COMTE, à part. — Il veut venir à Londres ; elle⁴ n'a pas parlé.

FIGARO, à part. — Il croit que je ne sais rien ; travaillons-le un peu, dans son genre.

LE COMTE. — Quel motif avait la Comtesse, pour me jouer un pareil tour⁵ ?

FIGARO. — Ma foi, Monseigneur, vous le savez mieux que moi.

LE COMTE. — Je la prévins sur tout, et la comble de présents.

FIGARO. — Vous lui donnez, mais vous êtes infidèle. Sait-on gré du superflu, à qui nous prive du nécessaire ? [...]

LE COMTE. — Pourquoi faut-il qu'il y ait du louche en ce que tu fais ?

FIGARO. — C'est qu'on en voit partout quand on cherche des torts.

LE COMTE. — Une réputation détestable !

FIGARO. — Et si je vaud mieux qu'elle ? y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant ?

1. « Dieu me damne » (juron). 2. gracieusement. 3. une gifle.

4. Suzanne. 5. Dans l'acte I, la comtesse s'est moquée du comte avec la complicité de Figaro.

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, acte III, scène 8, 1784.

b. Voici le début d'un plan de commentaire sur ce texte.

Complétez le plan de l'axe I en vous appuyant sur une analyse du texte, puis proposez une partie II avec ses sous-parties.

Axe I. La dimension comique du passage
Piste A.
Piste B.
Piste C.

Écrire

3 Rédiger un paragraphe de commentaire ★ ★ ★

Rédigez une des sous-parties de commentaire consacrées à la dimension comique de la tirade du « God-dam » dans l'extrait du *Mariage de Figaro* (exercice 2).

4 Rédiger un commentaire ★ ★ ★

a. Lisez en entier le texte suivant.

Au bout d'un assez long moment Mme Grosgeorge plia son journal et se mit à regarder les bûches qui se consumaient. Lorsque la dernière tomberait en morceaux, elle et son mari quitteraient le salon pour gagner leurs chambres. C'était le signal qu'ils attendaient l'un et l'autre ; ainsi s'achevaient leurs soirées d'hiver. Et, tout en considérant les flammes, elle s'abandonnait à mille réflexions. Dans cet intérieur à la fois comique et sinistre, où tout proclamait la petitesse d'une existence bourgeoise, le feu semblait un être pur et fort que l'on tenait en respect, comme une bête cernée au fond de sa tanière, avec des chenets, des pincettes et des tisonniers, instruments ridicules. Toujours prêt à se jeter hors de sa prison, à dévorer le tapis, les meubles, la maison détestée, il fallait le surveiller sans cesse, ne pas le laisser seul dans la pièce, refouler les tronçons brûlants qu'il envoyait quelquefois sur le marbre, parer ses étincelles meurtrières. Elle était comme ce feu, furieux et impuissant au fond de l'âtre, agonisant devant des choses sans beauté et des lâches vigilants qu'il ne pourrait jamais atteindre.

Brusquement, M. Grosgeorge sortit de son demi-sommeil.

— Hein ? Quoi ? fit-il. Tu as dit quelque chose ?

— Non. Tu as dû rêver, dit-elle d'une voix sèche où perçait le mépris. Et elle ajouta : Je vais monter dans un instant.

— Ah ? Moi aussi. Je dors déjà. Donne-moi la pelle que je recouvre les bûches.

Il prit la pelle de cuivre que sa femme lui tendait en silence et, ramassant la cendre, la fit tomber d'une manière égale sur les flammes qui s'éteignirent.

Julien Green, *Léviathan*, © Librairie Arthème Fayard, 1993.

b. Élaborez et rédigez le commentaire de ce passage.

Vous pourrez adopter le plan suivant :

I. Une soirée banale, révélatrice d'une existence routinière

II. La révolte latente de Mme Grosgeorge

GRILLE D'AUTO-ÉVALUATION

commentaire

	Critères d'évaluation	NON	Oui mais à améliorer	OUI
Introduction	• Amorce : le texte est-il présenté avec précision (auteur, titre, date) ? Est-il éclairé par des informations pertinentes ?			
	• Présentation du texte : avez-vous exposé les enjeux et l'originalité du texte ?			
	• Problématique : est-elle claire et grammaticalement correcte ?			
	• Annonce du plan : avez-vous annoncé le plan de façon efficace et élégante ?			
Développement	• Le plan adopté répond-il clairement à la problématique ?			
	• Avez-vous au moins deux axes de lecture ?			
	• Vos sous-parties sont-elles clairement liées à l'axe développé ?			
	• Vos analyses sont-elles systématiquement appuyées sur des citations, des procédés et des interprétations ?			
	• Vos citations sont-elles correctement insérées ?			
Progression logique	• Avez-vous annoncé vos axes par une introduction partielle ?			
	• Avez-vous ménagé une transition entre chaque axe ?			
	• Vos idées s'enchaînent-elles logiquement ? Avez-vous employé des connecteurs ?			
Conclusion	• Bilan : avez-vous rappelé les points essentiels de votre développement ? Avez-vous répondu à la problématique ?			
	• Ouverture : proposez-vous une ouverture pertinente et explicitement liée au texte étudié ?			
Mise en page	• Avez-vous sauté des lignes avant l'introduction, le développement et la conclusion, et entre vos grandes parties ?			
	• Chaque sous-partie constitue-t-elle un paragraphe distinct ?			
Langue	• Syntaxe : la construction des phrases est-elle correcte ? La ponctuation est-elle respectée ?			
	• Orthographe : avez-vous vérifié les différents accords, les homonymes grammaticaux et l'orthographe lexicale ?			
	• Vocabulaire : avez-vous évité les répétitions ? Avez-vous utilisé le lexique de l'analyse littéraire ?			