

H. Banhakeia & S. Yachou

*(Faculté Pluridisciplinaire de Nador,
Université Mohamed Premier)*

**L'EXPLICATION LINEAIRE
DES TEXTES LITTERAIRES**

2020

AVANT-PROPOS

Ce manuel n'est pas né à partir d'un coup de tête, mais il est l'appel d'un besoin. Un manuel, précisément un livre de méthode qui entend satisfaire à la demande d'un soutien. L'explication linéaire s'avère un exercice confondant pour l'étudiant. Ce travail est le fruit d'une vingtaine d'années de pratique en classe, et la réaction à des examens qui ont souvent suscité l'indisposition chez l'étudiant au moment de répondre à la question : « Procédez à l'explication linéaire du passage suivant. » Nous avons deux genres à traiter : la poésie et le théâtre.

L'exercice est en soi une initiation à faire des analyses objectives. Les différentes copies des étudiants nous ont dessillé les yeux sur les failles de rédaction.

Notre essai s'insère dans la tradition universitaire, sans aucun enrichissement de notre part, préservant que le texte ne soit pas loin des règles académiques. A partir d'exemples faits par des étudiants, nous entendons proposer des modèles de la rédaction d'une introduction structurée, d'un développement où le sens et la forme se complètent, et d'une conclusion versée dans une ouverture intelligente.

Diverses dénominations sont proposées : lecture méthodique, analyse méthodique, analyse linéaire... mais avec le même objectif : forger l'esprit critique. Dans tous ces exercices, on est appelé à se doter d'un esprit d'analyse au milieu de mots polysémiques et de passages implicites, et d'un goût capable de saisir la beauté de tout passage. Les connaissances littéraires sont requises pour faire l'explication.

Ce manuel est en soi un prétexte pour présenter des notions de la versification, des figures de style et des lexiques critiques. Ceci est conçu dans le sens d'offrir à l'étudiant des moyens adéquats pour rédiger une explication linéaire.

PRECISION DES CONCEPTS

Comment réussir son explication linéaire est le propos de cet ouvrage. La méthode interpelle l'étudiant à tout moment, mais il est utile de saisir tout d'abord la définition des différents éléments qui constituent l'exercice.

Avant d'entamer le vif du sujet, notons qu'une définition des **genres** en question est nécessaire. La **poésie** et le **théâtre** imposent, chacun de son côté, une focalisation particulière lors de l'analyse. On demeure attentif à la nature générique lors de la rédaction : chaque genre impose son lexique propre.

Explication vient du mot latin « *explicatio* » qui signifie le fait de mettre à plat un rouleau d'étoffe en vue de dévoiler la partie cachée. La méthode sert alors, selon son étymologique, à expliciter, dévoiler, discerner et déceler les traits cachés. En outre, par « **explication** » l'on n'entend pas une analyse qui irait dans la paraphrase des strophes, par exemple, en commentant vers après vers, ou dans la scène tirade après tirade... Le déroulement du texte littéraire (de création) doit être, au contraire, analysé de manière intelligente et objective.

Notons que par « **linéaire** », l'on entend plutôt le mouvement du texte, avec la précision de son articulation physique. La lecture fait cette « linéarité » en tant qu'ensemble d'impressions qu'a le lecteur au moment de reconnaître les effets du passage à analyser.

Ainsi l'**explication linéaire** ne propose-t-elle pas seulement des axes de lecture ou des thèmes. Elle est méthodique dans le sens de mettre en relief la structure textuelle, du début à la fin.

A l'encontre du commentaire composé, l'explication linéaire ne recherche pas les isotopies du texte proposé, ni les axes organisateurs, mais elle **explicite tout ce que dit le texte de manière « implicite » ou « détournée »**, en essayant de découvrir l'articulation générale. C'est pourquoi l'élément

« découpage » s'avère primordial dans cet exercice. L'intention d'une telle épreuve, c'est de repérer et de préciser les premières significations recherchées par l'auteur.

Force est de constater que la distinction **contenu vs forme** n'a pas lieu d'être dans une explication linéaire car l'auteur et le lecteur reçoivent les deux éléments comme une totalité indissociable. L'analyse s'attaque simultanément à cet ensemble en vue de faire voir comment la forme contribue à l'éclairage des idées, et vice versa. Par ailleurs, prenons en considération ceci : le style révèle l'intention de l'auteur, et ce dernier choisit des structures qui traduisent efficacement ses idées.

En général, l'explication véhicule un ensemble de prédispositions importantes lors du détissage textuel. Les éléments lexical, phonique, morphosyntaxique, sémantique et rhétorique sont à étudier. Schématiquement, il faut suivre ces pas :

*Lire le texte en veillant à expliquer le vocabulaire à partir du contexte en question ;

*Les structures grammaticales sont importantes pour une explication efficiente ;

*Le sens littéral cache un sens littéraire ;

*S'écarter de toute analyse subjective où l'interprétation l'emporte sur l'explication objective.

L'analyse s'intègre généralement dans une méthode de démonstration qui met à plat l'ordre textuel inhérent, de manière à simplifier la compréhension du texte littéraire. La composition est suggérée par la construction du texte.

QUESTIONS LIMINAIRES

Pourquoi l'explication linéaire ? s'avère une question épineuse pour tout étudiant. Si le motif principal est, évidemment, situé du côté du public, c'est parce que l'exercice développe chez l'étudiant des mécanismes d'analyse.

Ici, il serait judicieux de distinguer entre « ce qu'est expliquer » et « ce qu'est ne pas expliquer » un texte. Expliquer est un procès collé à « créer » chez l'auteur. Comme l'auteur entend transmettre **bien** un discours à travers une œuvre, l'explication linéaire tend à **bien** recevoir le texte : expliquer les idées et les figures qui sont à l'origine. Ce jeu intellectuellement spéculaire met à nu la qualité du texte, sans s'aventurer dans des jugements de valeur.

Bien discerner le type du texte à analyser est un moment important de préparation à l'analyse. Si le passage est narratif, les outils à employer sont différents des autres types comme le poétique, le théâtral, le descriptif, l'argumentatif, le lyrique. Les observations varient d'un genre à l'autre, car les tons et les registres varient également. Ce discernement aide beaucoup à bien préparer l'explication linéaire, en préparant les questions suivantes : Qui parle ? A qui ? Quand ? Où ? Comment ?

***Expliquer ou interpréter ?**

Lors des différentes lectures, il revient à l'étudiant de noter les impressions qu'inspire le texte. Cette réception prépare l'explication en passant par la compréhension progressive. Plus on lit, plus on s'approche d'une meilleure compréhension.

Dans un deuxième mouvement, il faut rapprocher ces éléments de compréhension des indices textuels, en les regroupant en passages soulignés (citation). On ne peut pas accepter des impressions qui ne soient pas légitimées par des indices textuels. Dans un dernier mouvement, il faut approfondir

« objectivement » le rapport observé en s’approchant de l’idée voulue ou défendue par l’auteur.

En général, l’explication n’est pas une simple lecture, elle véhicule une intelligence au moment de déceler les moyens pour dire le texte. Bruno Hongre résume l’exercice académique à ceci : « *Expliquer un texte, c’est expliquer ce qu’il dit et montrer comment il le dit. L’un ne va pas sans l’autre.* »¹ Autrement dit, il n’y a pas lieu d’interpréter ou de juger, mais plutôt celui de déchiffrer le contenu et la manière de dire le texte. Lors de l’analyse, les émotions ne sont pas permises pour avancer des adjectifs comme « poème bien écrit », « passage mal structuré », « auteur génial »... L’explication linéaire n’est pas une interprétation personnelle du texte. Muni d’un tel principe, l’étudiant avance l’hypothèse suivante : le texte cache des idées et des tours stylistiques, et il lui revient de les expliciter – sans oublier de les raccorder lors de l’analyse.

Si l’étudiant fait dire au texte ce qu’il ne développe pas, il va sûrement déchirer la toile de l’étoffe : le détissage s’avère une déchirure de l’étoffe avant de voir ce qu’il cache. Le fil directeur est, par voie de conséquence, écarté, et toute la lecture-explication se fait déviation. Ainsi, l’étudiant poursuit le fil « problématique » dans une cohérence systématique : il veille à reproduire l’ordre inhérent au texte.

***Les deux questions**

Que dit le texte ? est la première question à formuler. Il y a la tendance générale à apporter le sens global, à préciser les thèmes du passage tout en se basant sur le champ lexical, mais il est utile d’ajouter d’autres éléments comme les effets produits et les traits implicites, sans oublier de mettre en relief les nuances propres du passage.

Vient naturellement la seconde question de l’analyse qui ne va point s’articuler autour du pourquoi du texte, mais plutôt autour du comment du passage : *Comment fonctionne le texte ?* Celle-ci cerne notoirement les moyens utilisés par l’auteur d’une part,

¹ Bruno Hongre, *L’intelligence de l’explication de texte*, Ellipses, 2005, p.11

et de l'autre les effets produits sur le lecteur, précisément ceux qui sont davantage mis en exergue.

Dans les deux cas-questions, il s'agit de relever les particularités sémantique et esthétique du passage. L'une mène à l'autre. Elles sont inextricables. Simultanées, les deux questions vont de pair. Toute analyse qui ne peut équilibrer et raccorder entre les deux parties tend à l'échec.

***La dynamique ou la linéarité ?**

Il s'avère que le mot à mot, la phrase par phrase, la ligne après ligne, le vers après vers ne peuvent constituer la dynamique de la lecture-explication. Le passage offre, certes, une dynamique que l'explication doit épouser, mais ce mouvement n'est pas naturellement de paraphrase ou de redite.

« Si la lecture linéaire ne fait grâce d'aucun détail au texte, elle doit pour autant éviter la paraphrase. Dans le pire des cas, cette pseudo-analyse redondante consiste à répéter de façon nettement moins élégante ce que la simple lecture du texte a déjà fait comprendre. Plus généralement mais tout aussi peu efficacement, elle propose souvent une simple mise à plat qui gomme tous les effets du texte. »²

Le poème ou l'extrait dramatique imposent une dynamique, avec l'analyse qui restructure « objectivement » les idées avancées. Le lecteur est invité à déceler les lignes non-découvertes lors de l'explication...

² Nathalie Marinier, *Commentaire composé et explication de texte*, Seuil, coll. « memo », Paris, 1996, p.8

INTRODUCTION

Lire une dizaine de fois le texte est le premier pas à faire avant d'entamer l'activité, et entrevoir la rédaction de l'introduction. La lecture conditionne étroitement l'explication linéaire qu'on fera du texte. Lire attentivement le passage, en veillant à expliquer les mots, les structures, les figures de style. Partir de l'explicite pour dévoiler l'implicite s'avère un exercice indispensable, surtout que plusieurs éléments extratextuels vont se mettre en valeur au moment de l'introduction.

Diverses questions sont à poser au moment de cette étape : Pourquoi un tel choix du passage ? Comment se fait le déroulement dans l'extrait proposé ? Qu'est-il de l'unité du passage ?

Précise et brève, l'introduction représente l'entame de l'explication. Elle se compose de quatre éléments :

- *situer le texte ;
- *en préciser l'intérêt ;
- *annoncer l'idée générale ;
- *et proposer le plan d'articulation (découpage).

Ces éléments vont du texte à l'extratextuel. Ils sont obligatoires, sauf le second « préciser l'intérêt du passage » qui est optionnel.

Comme l'étudiant est, dans l'explication linéaire, censé s'adresser à un lecteur qui *ignore* tout du passage ou de l'œuvre, l'introduction est construite de manière claire et simple. Il faut l'illuminer, lui expliquer de manière méthodique les circonstances et les valeurs du passage. A ce propos, les informations (histoire littéraire, date de publication, fait historique...) sont nécessaires pour avoir une lecture intelligible, à condition de les placer de manière laconique.

I.- Situer le passage

Cette première étape rend généralement compte de trois éléments : l'œuvre, l'auteur et l'époque (contexte immédiat). Elle situe le texte par rapport à l'œuvre en annonçant à quelle partie de l'œuvre il est extrait.

Si nous avons un poème, il est considéré grosso modo, comme un texte autonome, et il est peu utile de débattre des idées des autres textes du recueil. Par exemple, « La fileuse » de Valéry pose moins de problèmes au niveau de la situation vu son indépendance, bien que le texte présente une construction alchimique.

Par contre, il serait utile, dans le cas des extraits dramatiques, de préciser tout ce qui est antérieur à l'extrait et l'expliquer, en apportant des éclairages au lecteur dans l'esprit de rendre intelligible l'explication. Il importe beaucoup de dire si le texte est un incipit, une scène d'exposition, un excipit ou un dénouement... En général, l'étudiant veille à préciser les rapports existants entre le texte (extrait) et l'œuvre.

II.- Préciser l'intérêt

Parmi les questions qui puissent aider à trouver l'intérêt, il y a, souvent, celle-ci : Quel effet le texte provoque-t-il ? Le genre, le style, la typologie textuelle (description, narration, argumentation) sont des éléments à prendre en considération.

Cet élément est, faut-il le signaler, optionnel : l'étudiant a le choix de l'insérer ou non dans son analyse. Mais, il compte dans le sens de diriger l'explication linéaire dans un sens ou un autre. L'intérêt lyrique impose, par exemple, une lecture plus détaillée des sons et des tonalités.

III.- Annoncer l'idée générale :

Il s'agit de dire en une ou deux phrases ce qui constitue le résumé du texte ou de l'extrait. L'idée doit être avancée dans un style simple et net, sans tendre à reproduire les phrases du texte.

IV.- Proposer le plan d'articulation (découpage) :

Tout texte recèle une structure interne, mobile car elle lui offre une dynamique. Il revient à l'étudiant de préciser ce mouvement qui tisse tout le texte, en rappelant le début et la fin de chaque partie.

Le plan est déterminant dans la mesure où la réussite de l'explication linéaire en dépend étroitement. Tout texte est à découper, et pour cet effet, l'étudiant est appelé à soupeser les

conjonctions, les modes des verbes. Il ne faut pas oublier de s'en justifier, sans se détacher du contexte et du texte.

Cette articulation est en soi une mise au jour de la structure du passage qui coïncide avec le plan de l'étude

Enfin, une bonne lecture, minutieuse et attentive, peut déceler les lignes de force du texte. Ceci mène à une bonne entame d'analyse qui peut s'appuyer sur deux ou trois parties.

DEVELOPPEMENT

Cette partie est quantitativement longue, allant jusqu'à représenter plus du quatre cinquième de la somme de l'analyse. Elle se compose souvent de l'ensemble des remarques faites tout au long des différentes lectures du passage, celles qu'on écrit sur le brouillon.

Le développement est solidement rattaché au plan annoncé. Le choix d'une méthode (induction, déduction) se fait implicitement, tout en partant des idées avancées dans le plan. Le découpage précise le nombre des parties de l'explication linéaire. Le développement se divise alors en une, deux ou trois parties.

Comme le sens de l'analyse va soit dans l'induction ou la déduction, les cinq sœurs sont alors indispensables : Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Comment ? Où ?

Plusieurs points à placer dans le développement se font dès les premiers moments de lecture, ils sont à prendre en compte : le choix de quelques citations du passage à reproduire dans l'analyse, les procédés stylistiques, les effets recherchés par l'auteur.

L'observation des indices textuels s'avère indispensable durant les différentes lectures. Il est judicieux d'utiliser des schémas où l'on explicite les idées, les motivations et les conséquences.

L'une des remarques les plus utiles à faire : quel élément est récurrent dans le texte ? Cette récurrence dit beaucoup de l'analyse générale.

Les détails secondaires dans le texte ne doivent pas occuper toute l'attention, mais parfois ces mêmes détails peuvent infléchir l'analyse dans un sens ou dans un autre.

Le va-et-vient est constant entre les idées et les formes qui les représentent. Au moment de l'analyse, en avançant une idée, l'on se pose la question : « Par quelle figure cela se réalise-t-il ? » et en repérant une forme, un fait de langue ou une figure de style, il urge également de se poser la question : « Que révèle une telle forme ? » Ces deux positions vont assurer l'analyse simultanée de la forme et du contenu.

Entre chaque partie, on veille à créer la transition. Le lecteur saisit ainsi que le texte est un tout fait de parties « emboîtées », et il revient à l'analyste de les dévisser dans l'esprit de désarticuler l'unité forte. A chaque fois, l'étudiant doit se poser en question : suis-je sur la bonne voie ? Il y a lieu à rechercher la pertinence de l'analyse, notamment du côté de l'objectivité.

L'organisation de l'explication se fait dans un esprit rigoureux, et à l'étudiant d'expliquer méthodiquement les parties du texte. Il ne doit pas rester dans les généralités, il lui revient d'explicitier, d'apporter des détails dans un style simple et convaincant. La cohérence est requise.

Les figures stylistiques sont étudiées dans leur rapport aux idées développées, tout en repérant leur effet sur le lecteur. Cela montre que l'étudiant ne doit pas rester dans le terre à terre, il doit s'intéresser à la forme du texte, précisément à dévoiler les éléments implicites de la création. Ainsi, le lexique, les images, la syntaxe, les sonorités, les références culturelles sont à approcher. Avec de telles remarques formelles, l'on s'écarte tout au moins de la paraphrase.

Les questions peuvent assurer la continuité de l'explication, et entretenir le lecteur. Toutefois, il ne s'agit pas d'interpréter les éléments textuels, mais de les insérer objectivement par rapport à l'œuvre.

CONCLUSION

La conclusion tend à rassembler les idées dans une nouvelle forme, mais de manière péremptoire. L'on y exprime les résultats de l'analyse en d'autres termes. Elle se compose de deux éléments :

- *résumer tout en rappelant les différents mouvements de l'analyse ;
- *ouvrir l'analyse sur de nouvelles perspectives.

PROCEDES ET FIGURES DE STYLE

***Accumulation**

Vient du latin « *accumulare* » qui veut dire "mettre en scène" et de « *cumulus* » signifiant "amoncellement". Elle consiste à énumérer les éléments d'une catégorie en vue de produire l'amplification.

Madame de Sévigné utilise ce procédé dans ses *Lettres* :

« Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable... » (Lettre 20)

Il s'agit de l'annonce d'un mariage fastueux, celui de la « Grande Mademoiselle », cousine de Louis XIV.

***Allégorie**

Vient du grec « *allêgorein* » qui veut dire « parler par figures, par images », elle est sous forme d'une proposition à double sens (littéral et littéraire) que l'auteur présente sous forme d'une pensée « abstraite » tout en utilisant le « concret ». Il y a l'idée de symbolisation par le biais de la personnification. Le lecteur avisé y est facilement sensible, et arrive aisément à saisir le déplacement, et à dévoiler l'image recherchée.

Par exemple, le poème « Mors » de Victor Hugo est dans son intégralité une allégorie de la mort.

« Je vis cette faucheuse. Elle était dans son champ.
Elle allait à grands pas moissonnant et fauchant,
Noir squelette laissant passer le crépuscule. »

Cette représentation concrète, dite dans des termes anthropomorphiques, la « Faucheuse », révèle une notion abstraite, celle de la mort

***Allitération**

Il s'agit d'un effet sonore qui se fait répétition d'une même consonne dans l'esprit de produire un effet d'harmonie, notamment

d'imitation. Il y a le célèbre exemple tiré d'*Andromaque* de Jean Racine où Oreste, damné et persécuté par les déesses de la vengeance, leur crie : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ? » L'image des reptiles s'accompagne du bruit de leur sifflement produit dans le texte par la répétition de la consonne s, d'où l'harmonie imitative.

« L'automne malade » d'Apollinaire rappelle par l'allitération « f » le froissement des feuilles :

« Toutes leurs larmes en automne feuille à feuille
Les feuilles
Qu'on foule »

Nous avons une allitération célèbre d'un chasseur où les phonèmes « ch » et « s » sont réitérés. Robert Desnos propose dans la « Chanson de Chasse » ce jeu avec un grand tact :

« La chasseresse sans chance
de son sein choie son sang sur ses chasselas
chasuble sur ce chaud si chaud sol
chat sauvage
chat chat sauvage qui vaut sage
chat sage ou sage sauvage »

***Allusion**

Par cette figure, l'auteur éveille indirectement l'attention du lecteur sans le lui dire. Le rapport entre le dit et le non-dit se pose au centre de la réception : une idée réveille une autre, celle qui est effectivement recherchée.

Le poème « Walcourt » de Paul Verlaine recèle des allusions à la vie personnelle. Nous lisons :

« Briques et tuiles,
O les charmants
Petits asiles
Pour les amants ! »

Dans ce poème minimaliste, Rimbaud et Verlaine se dévoilent amants, fumeurs de haschich et buveurs...

***Anacoluthie**

Souvent spontanée, elle est dite autrement « rupture de construction ». Elle apparaît sous forme d'une modification syntaxique que le lecteur ne voit pas cohérente : à la syntaxe

régulière se substitue une autre imprévue. Elle sous-entend, selon l'usage, qu'un mot soit accompagné d'un autre.

Jean La Fontaine écrit dans l'excipit dans la fable « Le Vieillard et les trois jeunes Hommes » :

« Et pleurés du Vieillard, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter. »

*Anaphore

Vient du grec « *anaphora* » qui veut dire « porter de nouveau, répéter », elle est la répétition de mots au début des vers dans l'esprit d'insister ou d'amplifier l'idée.

Nous avons le poème « Liberté » de Paul Eluard :

« **Sur** la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom »

Sous forme d'une anaphore, Corneille décrit Rome dans *Horace* :

« Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore ! »

Camille lance des imprécations contre son frère Horace. Ce dernier a exécuté son amant Curiace.

*Antanaclase

Elle est la reprise d'un mot ou d'une expression dans deux acceptions différentes.

Dans les *Pensées* de Pascal, nous avons la célèbre formule :

« Le cœur a ses raisons que la raison ignore »

*Anthropomorphisme

*Antiphrase

Elle véhicule le contraire du sens exprimé par le vers ou le texte. Elle signifie souvent la dérision ou l'ironie.

Dans *Candide*, Voltaire désigne la prison par un foyer où la fraîcheur règne, loin des rayons : « des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'est jamais incommodé du soleil » (*Candide*, II, 13-14). Il y est également question de litote.

***Antithèse**

Opposition dans un vers de deux pensées, de deux expressions, ou de deux mots que l'auteur réunit dans le sens de produire un fort contraste.

Cette figure est à résumer dans la fameuse formule :

« Être ou ne pas être » (Shakespeare, *Hamlet*, III, 1)

Nous avons un poème intitulé « Passant auprès du feu » d'Yves Bonnefoy :

« [...] L'homme, la femme,
Quand savent-ils, à temps,
Que leur ardeur se noue ou se dénoue ?
Quelle sagesse en eux peut pressentir
Dans une hésitation de la lumière
Que le cri de bonheur se fait cri d'angoisse ? »

***Antonomase**

Cette figure de style tend à substituer un nom propre par un nom commun ou inversement.

Pour dire un « séducteur », on dit « Don Juan ».

« Harapagon » pour dire « avare ».

***Aphérèse**

Elle vient du mot grec « *aphaïresis* » qui veut dire « ablation »). La lettre ou la syllabe du début d'un mot est élidée. Cette chute ou effacement a une explication selon le contexte.

*« Y a » pour « Il y a »

*« Las » pour hélas

***Apocope**

Le mot vient du grec « *apokoptein* » qui veut dire « retrancher ». Elle fait chuter une lettre ou une syllabe en fin des mots. Les exemples sont nombreux dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline :

« Il demande au **sous-off**... » (Céline) pour sous-officier

***Aposiopèse**

Définie comme la réticence, elle est l'interruption soudaine d'une phrase, ayant pour effet d'indiquer la menace ou l'hésitation.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, nous avons ce dialogue :

« **Lisette** : Ah, tirez-moi d'inquiétude ! en un mot qui êtes-vous ?

Arlequin : Je suis... *n'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ?*
Eh bien, je ressemble assez à cela.

Lisette : Achevez donc, quel est votre nom ? »
(Acte III, scène 6)

*Apostrophe

Par ce procédé discursif, l'auteur interpelle l'allocutaire (objet, personnage ou lecteur) qu'il soit présent ou absent. Il emploie souvent un « ô » en plus de l'impératif, en vue de révéler un moment de crise ou d'émotion intense.

Citons *Le Cid* de Corneille, Don Diègue crie :

« **Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?**

Mon bras qu'avec respect tout l'Espagne admire,»
(Acte I, scène 4)

*Apposition

Il s'agit de l'expansion du groupe nominal, précisément de la juxtaposition de deux noms, séparés par une virgule, le second sert souvent à définir ou à décrire de manière concise le premier.

Dans le poème intitulé « Au moment de rentrer en France », Victor Hugo emploie l'apposition :

« Farouche, vénérant, sous leurs affronts infâmes,
Tes malheurs,
Je baiserais tes pieds, France, l'œil plein de flammes
Et de pleurs. » (*Châtiments*)

*Assonance

Il s'agit d'un effet sonore qui se fait répétition d'une même voyelle dans l'esprit de produire un effet d'harmonie. Les sonorités « an, un, on et in » sont à lire comme des assonances vocaliques.

« *Chanson d'automne* » de Paul Verlaine en dit beaucoup :

« Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur

D'une longueur
Monotone. »

Cette répétition de sons crée chez le lecteur l'impression d'une âme qui souffre longuement.

*Astéisme (*Voir Litote*)

En grec « *asteismos* » veut dire « politesse, urbanité ». Sous forme d'un badinage ingénieux qui révèle le blâme, cette figure exprime davantage le reproche.

Molière utilise cette figure dans *Les Précieuses ridicules* :

Mascarille : « Ahi ! ahi ! ahi ! doucement. Dieu me damne ! mesdames, c'est fort mal en user ; j'ai à me plaindre de votre procédé ; cela n'est pas honnête. »

*Catachrèse

Elle sert à utiliser un mot dans un usage métaphorique dans le cas où la langue n'a pas de terme propre. Nous avons les exemples suivants : « les bras d'un fauteuil » ; « les ailes d'un avion »

*Chiasme

Procédé qui consiste à présenter des termes dans un ordre syntaxique inversé lors d'un parallélisme. Comme inversion, elle a un effet de rythme apprécié, et sur le plan sémantique produit l'inattendu.

Nous avons Montaigne qui écrit dans les *Essais* :

“Qui craint de souffrir, il souffre desjà de ce qu'il craint.”

Citons également *Le Cid* de Corneille, Don Diègue réplique au Comte :

« Je le sais, vous servez bien le roi :
Je vous ai vu combattre et commander sous moi.
Quand l'âge dans mes nerfs a fait couler sa glace,
Votre rare valeur a bien rempli ma place ;
Enfin, pour épargner les discours superflus,

Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus.

Vous voyez toutefois qu'en cette concurrence
Un monarque entre nous met quelque différence. »

(Acte I, scène 3)

*Comparaison

La comparaison est un procédé d'embellissement du discours. Elle établit un rapport entre deux mots (comparé et comparant) qui

partagent une qualité ou un état, et l’outil de comparaison est alors utilisé : paraître, ressembler, comme, tel, tel que, aussi... que, semblable à, pareil à, ainsi que, etc.).

Nous avons une comparaison recherchée dans « La conque » de José Maria de Heredia :

« Mon âme est devenue une prison sonore :
Et comme en tes replis pleure et soupire encore
La plainte du refrain de l’ancienne clameur ; »

La comparaison rapproche par convenance un objet d’un autre (similitude), ou par disconvenance (dissimilitude).

***Connotation**

C’est l’emploi subjectif d’un mot dans un sens second. L’auteur y cherche, par association, des valeurs implicites qui vont enrichir le vers ou la phrase. La connotation dépend étroitement du contexte, de l’auteur et / ou du lecteur. C’est pourquoi, dans l’analyse, le sens connotatif est plus important que le dénotatif.

Citons *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust :

« Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller depuis que j’avais lu La Chartreuse, m’apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d’une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j’habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n’avait de rapport avec les demeures d’aucune ville d’Italie, puisque je l’imaginai seulement à l’aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes. »

***Elision**

Ce procédé est palpable lors du décompte des syllabes d’un vers. Il efface généralement la voyelle dans l’orthographe, par extension dans la prononciation.

Nous avons dans *Bajazet* de Racine :

Malgré tout mon amour, si je n’ai pu vous plaire,
Je n’en murmure point ; **quoiqu’à** ne vous rien taire,
Ce même amour peut-être, et ces mêmes bienfaits,
Auraient dû suppléer à mes faibles attraits.

(Acte V, scène 4)

***Ellipse**

Il est question de mots supprimés, dispensables lors de la composition, qui entendent rendre le texte plus profond – le lecteur imagine les mots manquants. A son tour, l’auteur les supprime de manière délibérée dans l’esprit d’avoir plus de concision d’expression.

Nous avons dans *L’Etranger* d’Albert Camus :

« J’ai reçu un télégramme de l’asile : “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.” »

Un second exemple est d’*Andromaque* de Racine :

« Je t’aimais inconstant, qu’aurais-je fait fidèle? »
(Acte IV, scène 5)

Le lecteur comprendrait ceci : « je t’aimais *alors que tu étais* inconstant, qu’aurais-je fait *si tu avais été* fidèle.

***Emphase**

Vient du grec « *emphasis* » qui veut dire "apparence", dérivé de « *phainein* » : « faire briller ».

Elle tend à renforcer la représentation d’une idée ou d’une description. On parle d’insistance ou de mise en relief par l’usage des figures de la répétition, l’hyperbole ou l’hypotypose.

Nous avons Dom Juan qui s’exprime en insistant sur sa personne :

« **Dom Juan** : « Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. » (Molière, *Dom Juan*, Acte I, scène 2)

***Enallage**

Il indique une forme différente de celle que le lecteur attend. Il y a échange de pronom personnel, de mode, de temps ou d’un genre à la faveur d’un autre. Il peut être question d’un passage d’un vouvoiement à un tutoiement, d’un passé au présent, d’une focalisation à une autre...

Par exemple, la critique précise l’énallage de temps dans les derniers passages de *l’Education sentimentale* de Flaubert, avec la précipitation des faits narrés...

***Enumération**

Sous forme d'une suite de mots de même nature (noms, verbes, etc.) et de même fonction (sujets, compléments, etc.), l'énumération enrichit une idée générale dans le texte.

Nous avons dans « *Chant d'automne* » de Baudelaire :

« Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé »

* **Epanorthose**

Vient du grec « *epanorthosis* » qui veut dire « redressement », et de « *orthos* » signifiant « droit ». On l'appelle aussi « rétroaction ». Ce procédé se manifeste quand l'auteur revient sur ce qu'il a avancé dans l'intention de l'atténuer ou de le renforcer.

Racine écrit dans *Phèdre* :

« **PHÈDRE** : On ne voit point deux fois le rivage des morts,
Seigneur : puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un dieu vous le renvoie ;
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.

Que dis-je ? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.

Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux :

Je le vois, je lui parle ; et mon cœur... je m'égare,
Seigneur ; ma folle ardeur malgré moi se déclare. »

(Acte II, scène 5)

* **Epiphrase**

Développant une observation ou une réflexion, elle consiste à ajouter des propositions sans importance à une phrase censée être achevée. Elle révèle l'opinion du personnage, ou par extension celle de l'auteur.

Ronsard écrit dans ses *Discours des misères de ce temps* :

« Ils ont rompu ma robe en rompant mes cités,
Rendant mes citoyens contre moi dépités,
Ont pillé mes cheveux en pillant mes églises,
Mes églises, hélas ! que par force ils ont prises,
En poudre foudroyant images et autels,
Vénérable séjour de nos saints immortels. »

* **Euphémisme**

En grec, « *euphémismos* » veut dire « emploi d'un mot favorable » au lieu d'un mot qui pourrait être de mauvais augure.

Cette figure de pensée atténue un sentiment choquant ou une idée déplaisante lors d'un constat. Elle est à pour dessein de créer un effet moins vulgaire pour le lecteur « naïf ». Les écrivains

classiques (XVII^e siècle) qui rejettent le choquant et le vulgaire, emploient l'euphémisme

Dans *Les Fables* de la Fontaine, nous avons dans « La Jeune Veuve » :

“L'Époux d'une jeune Beauté
Partait pour l'autre monde. A ses côtés, sa Femme
Lui criait : « Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler. »

*Gradation

Elle fonctionne comme une énumération de mots signifiant un ordre ascendant ou descendant. La progression tend à révéler l'intention de l'auteur.

Nous avons dans *Le Cid* de Pierre Corneille :

Don Diègue : « (...) Accablé des malheurs où le destin me range,
Je vais les déplorer. **Va, cours, vole,** et nous venge. » (Acte I, scène 5)

*Hypallage

Signifiant en grec « échange », l'hypallage est le procédé par lequel on attribue à un mot d'une phrase ce qui appartient sémantiquement et logiquement convient à un autre mot utilisé dans la même phrase.

Dans *Moderato Cantabile*, Marguerite Duras écrit :

« Elle lève encore la main dans le désordre blond de ses cheveux, comme elle le fit tout à l'heure, ailleurs. Ses lèvres sont pâles. Elle oublia ce soir de les farder. »

Jacques Prévert écrit un poème sans titre :

« Un vieil homme en or avec une montre en deuil
Un reine de peine avec un homme d'Angleterre
Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer
Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
Un serpent à café avec un moulin à lunettes »

*Hyperbole

Vient du grec « *huperballein* » qui veut dire : « dépasser la mesure ». Elle consiste à employer des termes tout en exagérant dans l'intention de créer un effet accentué chez le lecteur. La réalité est amplifiée, voire refaite excessivement, notamment dans les épopées.

Balzac écrit dans la nouvelle « *La Fille aux yeux d'or* » (1835) :

« Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. »

Il y a dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, une tirade hyperbolique du nez :

« C'est un roc !... C'est un pic !... C'est un cap ! / Que dis-je, c'est un cap ?... C'est une péninsule ! ».

L'organe se transforme en roc, en pic, en cap et en péninsule...

***Hypotypose**

Cette figure tend à peindre un objet de manière si intense que le lecteur se la représente facilement. Elle est sous forme d'une image, d'un récit ou d'une scène vivante.

Nous avons dans *Britannicus* de Racine :

« **NERON** : Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
Belle, sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil. »

(Acte II, scène 2)

***Imprécation**

C'est le souhait d'un mal pour quelqu'un en vue d'assouvir la vengeance ou l'ire d'un personnage.

Nous avons Camille qui, dans *Horace* de Corneille, lance des imprécations :

« Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore !
Puisse tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés ! »

(Acte IV, scène 5)

***Ironie**

Il s'agit du trope qui fait dire par raillerie le contraire de la pensée. Le mépris y est inhérent alors que le propos est muni d'une gaieté.

Diderot dira du peintre Monnet :

« Pas plus heureux dans une mythologie que dans l'autre »

(*Salon 1765*)

et du christianisme :

« (...) jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme » (*Salon 1763*)

*Litote

Vient du grec « *litotês* » qui veut dire : « simplicité ». Elle apparaît sous forme d'expressions atténuées qui en disent moins, mais qui en suggèrent beaucoup plus. Le contexte détermine l'idée implicite. La forme négative est souvent utilisée dans une litote, mettant en exergue ce qui est à peine dit. L'intention générale est faite à partir d'une position de modestie, de pudeur ou de tolérance.

Nous avons dans *Andromaque* de Racine :

“Mais il me reste un fils. Vous saurez **quelque jour**,
Madame, pour un fils jusqu'où va votre amour”

*Métabole

« Méta » veut dire « changer ».

Elle indique un changement dans les mots ou dans les phrases pour proposer une série de synonymes dans l'intention de représenter une scène ou une idée avec plus de force et d'ordre. Elle est différente de la répétition (ou de la tautologie) car l'expression évolue aisément.

Nous avons dans *Le Cid* :

« Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu pour cette infamie ? »
(Acte I, scène 4)

*Métaphore

« *Metaphora* » vient du grec, signifiant « transport, changement, transposition de sens »), consistant à présenter une idée sous le signe d'une autre plus recherchée.

Exprimant une analogie entre deux termes opposés (comparé et comparant) sans emploi explicite d'un outil de liaison. Autrement dit, on n'utilise pas le « comme » ou « sembler » dans une construction de comparaison...

Nous avons le poème « Consolation à M. Du Périer » de Malherbe :

« Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin. »

La jeune défunte est *comparée* à une rose.

En général, il y a trois métaphores :

*la métaphore *in absentia* où le comparé est effacé :

La montagne jetait au loin son corps fort et obscur.

*la métaphore *in praesentia* où le comparé est cité dans le texte.

La montagne jetait au loin son ombre, corps fort et obscur.

*la métaphore *filée*, reprise par plusieurs termes, et qu'elle se trouve ainsi développée (par exemple sur plusieurs vers, en poésie)...

*Métonymie

Vient du grec « *metônumia* » qui veut dire : « changement de nom ». Elle sert à remplacer un terme par un autre : il existe un rapport logique ou une association d'idées entre les deux mots. Ce glissement de sens s'effectue entre un tout et sa partie, entre l'objet et sa matière, entre le contenu et le contenant...

Nous avons dans « Spleen » de Baudelaire quelques métonymies :

« Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout **un fouillis de modes surannées**,
Où les pastels plaintifs et les **pâles Boucher**,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. »

*Mythologisme

Il s'agit d'emprunter l'expression mythique au lieu d'un emploi simple et ordinaire.

Nous avons le poème « Rappelle-toi » de Musset :

« Rappelle-toi, quand l'**Aurore** craintive
Ouvre au Soleil son palais enchanté »

Divinité latine, Aurore signifie, ici, tout simplement l'amour...

*Onomatopée

C'est une figure de style qui présente les sons et les bruits que certains mots peuvent signifier. Elle peut aussi être une interjection comme « *Ouf!* », « *Clac!* », « *Chut!* »... ou bien un mot onomatopéique (à l'origine du bruit) comme « *glou-glou* », « *croasser* »...

*Oxymore

Vient du grec « *oxumôron* », mot composé de termes contradictoires (sous forme d'illustration) : « *Oxus* » veut dire, « subtil », et « *môrros* » veut dire « stupide ». Ainsi, cette figure est-elle une alliance inouïe ou bizarre de mots sémantiquement antithétiques ou de registres contraires. Expriment une situation ou un état inconcevable et muni de paradoxes, l'auteur réussit à produire un effet de provocation ou de surprise chez le lecteur.

Il y a Hugo qui décrit la mort de Gavroche en ces termes dans *Les Misérables* :

« Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois il s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. Cette **petite grande** âme venait de s'envoler. »

Et Nerval d'écrire dans « El Desdichado » :

« Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le **Soleil noir** de la Mélancolie.

*Paradoxisme

Ce procédé se présente en un énoncé contradictoire, véhiculant une idée étonnante qui tend généralement à contredire le logique et le naturel. L'accord est alors contraire à l'intelligence et à l'ordre naturel.

Dans *Athalie* de Racine, le personnage éponyme narre son rêve :

« C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté ;
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
Pour réparer des ans l'irréparable outrage. »
(Acte II, scène 5)

*Parallélisme

C'est l'arrangement des idées proposé dans une symétrie phrastique. Cette analogie construit différents contenus.

Nous avons, chez Hugo, dans les *Misérables* :

« [...] le sable monte. Le sable atteint les épaules, le sable atteint le cou ; la face seule est visible maintenant. **La bouche crie, le sable l'emplit ; silence. Les yeux regardent encore, le sable les ferme ; nuit.** Puis le front décroît, un peu de chevelure frissonne au-dessus du sable ; une main sort,

troue la surface de la grève, remue et s'agite, et disparaît.
Sinistre effacement d'un homme. »

***Paronomase**

Elle consiste à rapprocher des sonorités semblables, sous forme d'allitérations ou d'assonance, et à les mettre dans une même phrase (ou vers).

Nous citons « Vents » de Saint John Perse :

O fraîcheur, ô fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage !... **Le vin nouveau n'est pas plus vrai, le lin nouveau n'est pas plus frais.** (III, 6)

***Périphrase**

Vient du grec « *périphrases* » dérivé du verbe « *periphrazein* » qui veut dire « exprimer par un détour, par circonlocution ». Une suite de mots est avancée par l'auteur alors qu'il pourrait se contenter d'un seul mot qui dirait directement la même chose. Il y a l'intention de présenter longuement quelques traits frappants d'un personnage ou d'un objet. Ceci est employé dans le dessein de jouer sur l'implicite, tout en utilisant une série d'indices pour que le lecteur déchiffre la construction périphrastique. Citons-en quelques exemples :

Dans « *le Chêne et le roseau* », La Fontaine dira « Celui de qui du ciel la tête était voisine » pour parler du « chêne »

Joachim du Bellay, dans son poème « *Heureux qui, comme Ulysse a fait un beau voyage* », pour parler de Jason, il dira :

« comme cestui-là qui conquiert la toison »

***Personnification**

Vient du latin « *persona* » qui veut dire « masque, personne », cette figure de style attribuée à des êtres inanimés, à des animaux ou à des choses des traits humains (sentiments, paroles).

Le vers liminaire d'« *A une passante* » de Baudelaire :

« La rue assourdissante autour de moi hurlait. »

Le Roman de Renart est construit sur la personnification. Messire Renart, Ysengrin le loup, Noble le lion, Tibert le chat... sont des figures qui marient l'humain et l'animal. Les animaux pensent et agissent comme des humains.

De même, *les Fables* de la Fontaine présentent des animaux en l'image de personnes.

Dans ses *Odes*, Pierre Ronsard, prête la parole aux arbres :

« Bois, bien que perdiez tous les ans
En hiver vos cheveux mouvants,
L'an d'après qui se renouvelle,
Renouvelle aussi votre chef »

« Chef » veut dire « tête ».

*Pléonasme

Répétition inutile d'une idée à l'aide des mêmes mots ou d'une suite d'expressions de même sens.

Nous avons dans la pièce *Le Tartuffe* de Molière :

« Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
ce qui s'appelle vu... »

Ici, la clarté est augmentée bien que

*Polyptote

Il consiste à utiliser plusieurs formes grammaticales (genre, nombre, personnes, modes, temps) d'un même mot, dans une phrase.

Bossuet écrit dans *l'Oraison funèbre d'Henriette-Anne d'Angleterre*:

« Ô nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : **Madame se meurt, Madame est morte !** Qui de nous ne se sentit frappé à ce coup comme si quelque tragique accident avait désolé sa famille ? »

*Prétérition

Ce procédé sert à éviter de dire ou à passer sous silence ce qui peut être énoncé simplement, et de rechercher par là la complexité dans l'élaboration de l'idée.

Nous avons dans le prologue du *Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes :

« Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne de faire un roman, je l'entreprendrai très volontiers, en homme qui lui est entièrement dévoué dans tout ce qu'il peut faire en ce monde, **sans avancer la moindre flatterie. Tel autre cependant le ferait en tentant de glisser un propos flatteur, il dirait ainsi, et je m'en porterais témoin, que c'est la dame**

qui surpasse toutes celles qui sont en vie, comme tout parfum surpasse la brise qui souffle en mai ou en avril. »

***Prosopopée**

Vient du grec « *posopôn* » qui veut dire « personne », cette figure est proche de l'allégorie. Elle consiste à donner la parole à une notion abstraite en vue de discourir avec l'homme.

Dans *la Maison du Berger*, quand la Nature se présente au poète, et lui parle :

« Elle me dit « Je suis l'impassible théâtre
Que peut remuer le pied de ses acteurs [...]]
Je n'entends ni os cris ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs. »

***Question rhétorique (oratoire)**

Emanant de l'auteur ou d'un personnage, cette interrogation s'adresse directement au lecteur en vue de rechercher non pas une réponse, mais une approbation ou une réaction précise.

Nous avons dans *Don Juan* de Molière ceci :

Dom Juan : « Quoi ? Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? » (Acte I, scène 2)

***Répétition**

Elle reprend un mot ou une expression dans l'intention de lui apporter plus d'importance. Seulement, ce but peut se décliner en effet de durée, de monotonie, effet d'étendue, effet d'insistance, effet d'embarras, effet de surprise et d'indignation

Jean Giono écrit :

« La terre était grise, le blé était gris, le ciel était gris. »

***Syncope**

Vient du grec « *sygkopè* » qui veut dire « retranchement ».

Il s'agit de la suppression d'une lettre ou d'une syllabe à l'intérieur du mot.

« msieur » pour « monsieur »

***Synecdoque**

Identifiée comme un cas particulier de la métonymie, la synecdoque consiste à utiliser le tout pour la partie, ou, plus souvent, la partie pour le tout.

Dans « le flambeau vivant », tout converge vers le féminin. Les yeux désignent poétiquement la femme :

« Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés ;
Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères,
Secouant dans mes yeux leurs feux diamantés. »

On parle de « synecdoque généralisante » quand elle substitue à un terme un autre terme plus générique, et de « synecdoque particularisante » quand il y a substitution vers un terme plus spécifique. Si la première verse davantage dans l'abstrait, la synecdoque particularisante contribue à produire un effet pittoresque et imagé.

*Zeugme

Vient du grec « *zeûgma* » qui veut dire : « joug, lien ». On appelle également ce procédé « attelage ».

Cette figure consiste à relier des éléments incohérents sur les plans sémantique et syntaxique, ou à supprimer une partie (mot, adjectif...) d'une proposition pour la rattacher grammaticalement à une autre partie dans laquelle elle ne peut naturellement figurer, comme adjoindre un mot concret dans une construction abstraite. Cela produit une dépendance entre les deux parties.

Alfred de Musset écrit dans *Premières poésies* :

« Le sphinx aux yeux perçants attend qu'on lui réponde.
Ils savent compter l'heure, et que leur terre est ronde,
Ils marchent dans leur ciel sur le bout d'un compas ;
Mais ce que tu voulais, ils ne le savent pas. »

Nous avons un autre exemple de Céline :

« **Tout tremblait dans l'immense édifice et soi-même des pieds aux oreilles possédé par le tremblement,** il en venait des vitres et du plancher et de la ferraille, des secousses, vibré de haut en bas. » (*Voyage au bout de la nuit*)

LEXIQUE DU THEATRE

***Acte**

En général, une pièce se divise en différents actes qui, à leur tour, se divisent en scènes. Chez les Classiques français, la pièce se divise généralement en cinq actes répartis selon le schéma suivant :

1°- exposition de la situation des personnages ;

2°- apparition de l'élément perturbateur / déclencheur du problème « fatal » ;

3°- les personnages tentent de résoudre le problème ;

4°- l'action devient plus complexe : les personnages sont désarmés face au destin ;

5°- enfin l'action se dénoue, devient fatale par la mort du protagoniste.

Ce schéma est, par exemple, respecté dans la tragédie *Phèdre* de Jean Racine.

***Action**

C'est l'ensemble des événements mis en scène par le dramaturge. Simple et vraisemblable, elle est sous forme d'unité dans le théâtre classique.

L'action de *Dom Juan ou le Festin de Pierre* est la suite des aventures d'un noble français, muni d'idées libertines du XVII^e siècle. Cette action se termine par sa mort.

***Antagoniste**

Il est le personnage qui se trouve engagé dans un conflit avec un autre. Ses mouvements et ses positions sont essentielles pour l'évolution de l'action.

Dans *Ruy Blas* de Victor Hugo, Don Salluste tient le rôle d'antagoniste : grâce à ses ruses, il fait tout pour se venger, manipuler et exploiter le héros éponyme.

*Aparté

C'est le discours assumé discrètement par un personnage que seul le public peut recevoir (entendre) – convention théâtrale. Le personnage n'a pas d'interlocuteur sur scène. Dans le texte dramatique, il est annoncé par la didascalie « en aparté » ou « à part ».

Dans *Lorenzaccio* de Musset, nous lisons :

« **GIOMO**, à part — Quitter la compagnie pour aller cracher dans le puits, cela n'est pas naturel. Je voudrais retrouver cette cote de mailles, pour m'ôter de la tête une vieille idée qui se rouille de temps en temps. Bah ! un Lorenzaccio ! La cote est sous quelque fauteuil. » (Acte II, scène 6)

*Aveu (scène d')

Moment crucial dans une pièce car le personnage dévoile ce qui est caché ou mystérieux, par conséquent l'action connaît une évolution importante. Il peut être spontanée ou voulue lors d'une déclaration d'amour ou d'une confession...

Nous avons dans *Cinna* de Corneille les aveux de Maxime :

MAXIME : Ils servent à l'envi la passion d'un homme
Qui n'agit que pour soi, feignant d'agir pour Rome,
Et moi, par un malheur qui n'eut jamais d'égal,
Je pense servir Rome, et je sers mon rival !

EUPHORBE : Vous êtes son rival ?

MAXIME : Oui, j'aime sa maîtresse,
Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse ;
Mon ardeur inconnue, avant que d'éclater,
Par quelque grand exploit la voulait mériter :
Cependant par mes mains je vois qu'il me l'enlève ;
Son dessein fait ma perte, et c'est moi qui l'achève ;
J'avance des succès dont j'attends le trépas,
Et pour m'assassiner je lui prête mon bras.
Que l'amitié me plonge en un malheur extrême !

EUPHORBE : L'issue en est aisée ; agissez pour vous-même ;
D'un dessein qui vous perd rompez le coup fatal ;
Gagnez une maîtresse, accusant un rival.

Auguste, à qui par là vous sauverez la vie,
Ne vous pourra jamais refuser Emilie.

MAXIME : Quoi ! trahir mon ami !

EUPHORBE : L'amour rend tout permis ;
Un véritable amant ne connaît point d'amis,
Et même avec justice on peut trahir un traître,
Qui pour une maîtresse ose trahir son maître.

Oubliez l'amitié, comme lui les bienfaits.

MAXIME : C'est un exemple à fuir que celui des forfaits.

EUPHORBE : Contre un si noir dessein tout devient légitime ;
On n'est point criminel quand on punit un crime.

MAXIME : Un crime par qui Rome obtient sa liberté !

(Acte III, scène 1)

***Bienséance**

Il s'agit d'une règle et d'une convenance adéquate aux mœurs de l'époque. Précisément, le théâtre classique n'expose pas au public des scènes macabres ou indécentes. Il n'entend pas choquer le public. Les faits (de sang ou de mort) sont rapportés par les récits des personnages sur scène.

Boileau en parle dans son *Art poétique* :

« Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :

Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;

Mais il est des objets que l'art judicieux

Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. » (*Chapitre II*)

Il y a bien des tragédies françaises qui ne respectent pas cette règle, comme *Andromaque* de Racine qui présente un Oreste aliéné sur scène :

« Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?

De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ?

Quelle horreur me saisit ? Grâce au ciel, j'entrevois.

Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! »

(Acte V, scène 5)

***Burlesque**

Ton comique outré où le personnage tient un discours vulgaire et bas au moment de traiter des sujets sérieux. Charles Perrault dira : « Le burlesque, qui est une pièce du ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable. (...) Or cette disconvenance se fait de deux manières : l'une en parlant basement des choses les plus relevées, et l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses »³.

Par exemple, *l'Ecole des femmes* de Molière est une pièce burlesque.

***Catastrophe**

Elle correspond à la quatrième (et dernière) partie de l'oeuvre, où le héros connaît un dénouement funeste. « La catastrophe est

³ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, III, 1688.

l'aboutissement de l'erreur de jugement du héros et de sa faute morale : coupable sans l'être vraiment, dans la tragédie grecque, ou responsable dans la tragédie classique, de simples « petits défauts »⁴.

***Catharsis**

Vient du grec « *katharsis* » qui veut dire « purgation ». Cette purgation des passions se fait, selon Aristote, par la terreur et la pitié : le spectateur se met dans la peau du héros qui souffre... Cette identification sert « d'acte d'évacuation et de décharge affective »⁵.

***Chœur**

Chez les dramaturges anciens, ce personnage incarne le rapport existant entre les acteurs et le public : il chante et représente tout ce que le public sent dès l'ouverture des rideaux. Jean Giraudoux l'utilise dans sa pièce *Electre*, dans le rôle du Mendiant qui est simultanément un chœur et un dieu. Omniprésent, il commente l'action, et tient des propos digressifs et triviaux.

***Comédie**

En plus d'être divertissante et didactique, elle développe une fin heureuse (mariage, réconciliation, reconnaissance). Le réel apparaît dans ses différentes scènes ; le spectateur se trouve face à différentes représentations comique d'un monde hétérogène. Les personnages sont issus de diverses classes : des bourgeois, des serviteurs, des aventuriers...

Le spectacle est monté pour faire rire le spectateur : diverses situations de dérision, la description des mœurs sont les principaux ingrédients.

L'Avare de Molière est, par exemple, une comédie en cinq actes.

***Comique**

Vient du grec « *kômos* » qui veut dire : fête carnavalesque et rurale en l'honneur de Dionysos. Il est un registre qui traite ironiquement

⁴ Patrice Pavis, p.43

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p.43.

certaines sujets : la réalité est souvent soit décrite dans son aspect insolite, soit tournée en dérision...

Il y a diverses formes de comique :

- *comique de geste ;
- *comique de caractère ;
- *comique de situation (quiproquo, imbroglio) ;
- *comique de mots (calembour)
- *comique de mœurs.

Citons un extrait comique des *Femmes savantes* de Molière :

BÉLISE : Ton esprit, je l'avoue, est bien matériel.
Je n'est qu'un singulier, avons est pluriel.
Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire?
MARTINE : Qui parle d'offenser grand'mère ni grand-père?
PHILAMINTE : Ô Ciel!
BÉLISE : Grammaire est prise à contre-sens par toi,
Et je t'ai dit déjà d'où vient ce mot.
MARTINE : Ma foi!
Qu'il vienne de Chaillot, d'Auteuil, ou de Pontoise,
Cela ne me fait rien.
BÉLISE : Quelle âme villageoise!
La grammaire, du verbe et du nominatif,
Comme de l'adjectif avec le substantif,
Nous enseigne les lois. » (Acte II, scène 7)

*Commedia dell'arte

De provenance italienne, ce groupe monte des spectacles drôles où les acteurs jouent en l'absence d'un texte entièrement composé. Patrice Pavis dira que ce théâtre « se caractérise par une création collective des acteurs qui élaborent un spectacle en improvisant gestuellement ou verbalement à partir d'un canevas qui n'a pas été écrit à l'avance par un auteur et qui est toujours sommaire (indications sur les entrées et les sorties et sur les grandes articulations de la fable. »⁶ Techniquement, ce théâtre emploie excessivement les quiproquos, les déguisements, les travestissements... et sur le plan thématique il y a la présence de personnages passionnés, et de pauvres qui finissent par changer de condition...

⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p.60.

***Coryphée**

Chef du chœur dans le théâtre grec, il tient le rôle de conduire les choreutes

***Coup de théâtre**

Événement imprévu ou retournement de situation dans une pièce, capable d'opérer un changement dans l'action. L'effet de surprise y est inhérent : le spectateur voit le conflit se résoudre ou se compliquer davantage.

Dans *Tartuffe*, la déclaration amoureuse de Tartuffe à Elmire est interrompue par l'apparition du mari Damis qui était caché :

Damis, *sortant du petit cabinet, où il s'était retiré* :

« Non, Madame, non, ceci doit se répandre.
J'étais en cet endroit, d'où j'ai pu tout entendre;
Et la bonté du Ciel m'y semble avoir conduit,
Pour confondre l'orgueil d'un traître qui me nuit ;
Pour m'ouvrir une voie à prendre la vengeance
De son hypocrisie, et de son insolence;
À détromper mon père, et lui mettre en plein jour,
L'âme d'un scélérat qui vous parle d'amour. »

(Acte III, scène 4)

***Décor**

Pour Zola, le décor est une pratique proche de la description romanesque, encore « plus exacte et saisissante »⁷. Grâce au décor, l'action peut prendre corps : les moyens de mise en scène contribuent à la réception positive de la pièce.

***Déguisement**

Le déguisement est avant tout un mélange de jeu et d'intellectualisme. Se faisant à l'insu des autres, le déguisement est corrélé à l'action, notamment au déroulement de l'intrigue. Mais, le public en est avisé. Les personnages de la comédie, dans les textes de Marivaux, Musset et Beaumarchais, se déguisent pour emprunter l'identité d'un autre dans l'intention de se cacher, ou bien tourner en dérision un statut social. Concernant ce dernier point, Sganarelle se comporte en médecin. (Molière, *Dom Juan*, Acte III, scène 1)

⁷ Zola, *la critique naturaliste*, 1881

En outre, le déguisement sert à la méprise, à la libération de la voix et des sentiments. Cela crée des quiproquos dans la pièce, d'où l'insertion idéale du comique de situation.

***Dénégation (Voir distanciation)**

Produit par l'imitation, ce procédé se manifeste chez le spectateur comme une illusion dans laquelle il croit aussi que le vu ou le perçu (autrement le représenté) n'est pas réel. « La dénégalion de l'identification permet au spectateur de se libérer des éléments douloureux d'une représentation en mettant ces éléments sur le compte d'un moi antérieur infantile et depuis longtemps refoulé. »⁸.

***Dénouement**

Il s'agit de la fin d'une pièce, notamment de la scène finale où l'intrigue trouve sa résolution. L'action se termine sur une dernière parole qui entend mettre fin aux obstacles et au conflit.

Comme le théâtre moderne présente le rapport irréconciliable entre le langage et l'homme, le dénouement s'avère d'ordre esthétique. Dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, nous avons ce dénouement « statique » :

« **VLADIMIR** : Alors, on y va ?
ESTRAGON : Allons-y.
Ils ne bougent pas. (Rideau)

***Deus ex machina**

Sur le plan littéral, ce concept veut dire « Dieu descendu d'une machine ». Dans la tragédie grecque, la machine amène et fait descendre « sur scène un dieu capable de résoudre « en un tour de mains » toutes les questions irrésolues. »⁹ Cela aide l'auteur à trouver des solutions à des conflits inextricables. Bref, le deus ex machina révèle la vérité.

Dans la comédie, deus ex machina est sous forme de subterfuge lorsqu'il y a « reconnaissance ou retour d'un personnage, découverte d'une lettre, héritage soudain, etc. Dans ce cas, une part de hasard est admise dans les actions humaines. »¹⁰

⁸ Pavis, p. 86.

⁹ Patrice Pavis, p.88

¹⁰ Patrice Pavis, p.88

Dans *l'Ecole des femmes*, cette technique quand il y a l'annonce de l'arrivée d'Oronte, père d'Horace et d'un « seigneur Enrique », alors qu'Horace s'écrie :

« Ah! je viens vous trouver, accablé de douleur.
Le ciel, seigneur Arnolphe, a conclu mon malheur;
Et, par un trait fatal d'une injustice extrême,
On me veut arracher de la beauté que j'aime.
Pour arriver ici mon père a pris le frais;
J'ai trouvé qu'il mettait pied à terre ici près:
Et la cause, en un mot, d'une telle venue,
Qui, comme je disais, ne m'était pas connue,
C'est qu'il m'a marié sans m'en écrire rien,
Et qu'il vient en ces lieux célébrer ce lien.
Jugez, en prenant part à mon inquiétude,
S'il pouvait m'arriver un contre-temps plus rude.
Cet Enrique, dont hier je m'informais à vous,
Cause tout le malheur dont je ressens les coups:
Il vient avec mon père achever ma ruine,
Et c'est sa fille unique à qui l'on me destine. »

(Acte V, scène 6)

***Dialogue**

C'est l'échange verbal dans une pièce dramatique entre plusieurs personnages occupant la scène, entre un acteur présent et un autre absent, entre une personne et un esprit (ou un dieu)...

Dans le théâtre classique, le dialogue déclenche nécessairement l'action.

Dans le théâtre de l'absurde, le dialogue se fait performance illogique, mais avec une réflexion sur le langage humain. Dans *En attendant Godot*, nous lisons :

« Vladimir : Relève ton pantalon.
Estragon : Comment?
Vladimir : Relève ton pantalon.
Estragon : Que j'enlève mon pantalon?
Vladimir : RE-lève ton pantalon. »

***Didascalies**

Viennent du grec « *didascalía* » qui veut dire « enseignement ». On les appelle aussi « indications scéniques ». Elles sont l'indication de mise en scène (date, lieu, mode de jeu), porteuses d'une interprétation. En principe, elles visent le lecteur ou le metteur en scène : elles ne sont pas lues ou énoncées lors de la représentation.

Corneille précise, au début de la pièce *Illusion comique*, quelques éléments scéniques :

« La scène est en Touraine, en une compagnie proche de la grotte de magicien. »

***Dilemme**

Vient du grec « *dilemma* » qui veut dire « double choix ». Il est propre du héros qui est mis dans une situation de choix, face à deux solutions contradictoires dans lesquelles il y aura irréversiblement le sacrifice inacceptable. Cet élément est étroitement lié au conflit.

Dans *le Cid* de Corneille, Rodrigue est tiraillé entre l'amour et le devoir : il aime Chimène, mais il doit venger l'honneur de son père honni par le père de Chimène.

« Il faut venger un père, et perdre une maîtresse :
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini. »
(Acte I, scène 6)

***Distanciation (effet de)**

Il consiste à couper l'identification du spectateur au personnage sur scène. La reconnaissance n'est pas permise, et à sa place vient la vision propre du spectateur. Il contribue à rompre « l'impression d'une réalité scénique » et révéler « l'artifice de la construction dramatique ou du personnage. L'attention du spectateur se pose sur la fabrication de l'illusion, sur la façon dont les comédiens construisent leurs personnages. »¹¹

***Distribution**

C'est la répartition des rôles : chaque personnage est censé remplir une fonction précise dans la pièce. Elle figure au début de la pièce sous forme d'un tableau où sont présentés les personnages (notamment leurs rôles) et leurs interprètes.

***Dramatis personae**

C'est l'ensemble des personnages qui jouent dans la pièce. Elle figure au début de l'œuvre dramatique.

¹¹ Patrice Pavis, p.99

***Dramaturge**

Auteur de pièces de théâtre.

***Drame**

Vient du grec « *drama* » qui veut dire « action ». Dans la tradition française, il est toujours accompagné d'un qualificatif pour définir les sous-genres théâtraux suivants :

-Drame bourgeois

Ce théâtre vient après le déclin de la tragédie classique, il traduit l'évolution de la société française qui connaît l'avènement des bourgeois au pouvoir, et l'affaiblissement des aristocrates. Le drame bourgeois est né au XVIII^e siècle, il se situe entre la comédie et la tragédie. Diderot, Beaumarchais et Marivaux sont les pionniers¹². Le style est réaliste sur une scène où valets et maîtres meuvent, avec les personnages bourgeois qui montrent leur dérision : le comique prédomine tout en mettant en relief le côté moralisateur. Nonobstant, il y a le ton grave des malheurs qui tracassent le héros. D'où l'empathie chez le public qui par l'émotion est instruit... Les idées de la philosophie des Lumières y est mise sur scène.

Nous avons la Mère confidente de Marivaux, *Nanine* de Voltaire (1749), *le Père de famille* (1761) de Diderot, *les Deux Amis* (1770) et *la Mère coupable* (1792) de Beaumarchais.

-Drame lyrique

Ce drame relève de la création poétique. Selon Patrice Pavis, le drame lyrique (ou poétique) a ses origines dans les formes musicales de l'opéra, et « il contient une action limitée en étendue, l'intrigue n'a d'autre fonction que de ménager des moments de stases lyriques. Le rapprochement du lyrique et du dramatique provoque une déstructuration de la forme tragique ou dramatique »¹³. Ses maîtres sont Mallarmé, Maeterlinck et Régnier.

¹² Nous avons les manifestes : le Discours sur la poésie dramatique (1758) de Diderot, et l'Essai sur le genre dramatique sérieux (1767) de Beaumarchais

¹³ Patrice Pavis, p.110

-Drame romantique

Sous-genre théâtral en prose qui connaît ses jours d'or au début du XIX^e siècle, il remet en question les règles du drame bourgeois et celles des tragédies classiques, en proposant les principes suivants :

- 1-° Art d'inspiration et de travail minutieux ;
- 2-° Héros singulier, souvent incompris ;
- 3-° Mélange des registres, des genres et des niveaux de langue ;
- 4-° Remise en question de la règle des trois unités ;
- 5-° Annulation de la bienséance, et du moralisme que le drame bourgeois utilise dans ses textes. Le dénouement, dans le drame bourgeois, n'est pas moralisateur ;
- 6-° Engagement dramatique.

On parle de la « bataille d'*Hernani*», pièce de Victor Hugo jouée en 1830 : les Classiques la refusent car elle renferme une série d'infractions dramatiques.

Les Burgraves de Victor Hugo a un grand échec, et constitue la fin du drame romantique, laissant la voie libre au réalisme

***Entracte**

Pause entre deux actes d'une pièce durant laquelle le jeu est interrompu pour que la scène soit renouvelée, et le public reprenne sa liberté de réflexion.

Marmontel écrit : « L'entracte n'est un repos que pour les spectateurs, et n'en est pas un pour l'action. Les personnages sont censés agir dans l'intervalle d'un acte à l'autre. »¹⁴

Dans *Electre* de Jean Giraudoux, nous avons l'entracte utilisé comme un acte sous le nom d' « ACTE ENTRACTE », avec le lamento du Jardinier :

« Moi je ne suis plus dans le jeu. C'est pour cela que je suis libre de venir vous dire ce que la pièce ne pourra vous dire. Dans de pareilles histoires, ils ne vont pas s'interrompre de se tuer et de se mordre pour venir vous raconter que la vie n'a qu'un but, aimer. »

***Epilogue (V. Prologue)**

¹⁴ Jean-François Marmontel, (1763) cité dans Patrice Pavis, p.115

Discours mis à la fin de la pièce où le personnage récapitule tous les éléments de l'intrigue. Il n'est pas le dénouement car il présuppose un contact direct avec le public. Il peut se réduire tout simplement au salut final de l'acteur...

***Éponyme**

Personnage principal qui donne son nom à la pièce (comme titre).

Nous avons les exemples suivants : *Œdipe* de Sophocle, *Hamlet* de Shakespeare, *Phèdre* de Racine, *Antigone* d'Anouilh.

***Etrangeté (effet d') (Voir effet de réel)**

Cet effet s'oppose à l'effet de réel. Il « montre, cite et critique un élément de la représentation ; il le « déconstruit », le met à distance par son apparence inhabituelle et par la référence explicite à son caractère artificiel et artistique »¹⁵.

***Exposition (scène d')**

C'est la première scène qui englobe des informations sur le lieu, le temps, les personnages et d'autres éléments de l'histoire. Elle peut s'étendre sur plusieurs scènes, comme c'est le cas dans *l'Avare* de Molière.

Lors de l'exposition, analogue à l'incipit d'un roman, le spectateur est préparé pour comprendre l'action qui va se dérouler, d'où le flux important d'informations. Mais, ce n'est pas le cas dans le nouveau théâtre (Eugène Ionesco, Samuel Beckett ou Jean Genet).

***Fable**

Vient du latin « fabula » qui veut dire « récit, propos ».

Dans le théâtre, la fable est, selon la Poétique d'Aristote, un des six éléments de la tragédie : les caractères, le chant, l'élocution, la pensée et le spectacle. Elle est une suite d'événements représentés sur scène, s'identifiant avec la pièce. Plus précisément, elle « textualise les actions qui ont pu se passer avant le début de la pièce ou qui feront suite à la conclusion de la pièce. »¹⁶

¹⁵ Patrice Pavis, p.114

¹⁶ Patrice Pavis p.131

***Farce**

Genre connu au Moyen Âge, elle est analogue à la comédie. Elle met en scène des personnages grotesques et ridicules. La licence et la bouffonnerie sont permises dans la pièce, aussi la « subversion contre les pouvoirs moraux ou politiques, les tabous sexuels, le rationalisme et les règles de la tragédie. Grâce à la farce, le spectateur prend sa revanche sur les contraintes de la réalité et de la sage raison »¹⁷.

Molière a employé plusieurs personnages appartenant aux farces comme le tartuffe, le mari cocu, l'avare...

***Fatalité**

Force surnaturelle, propre des Dieux, elle conditionne le sort des personnages sous forme de condamnation irréversible. Elle meut l'action d'une tragédie grecque, montrant combien la lutte entre l'homme et les dieux est inégale.

La fatalité est fort présente dans la tragédie française. *Phèdre* expose, dès le début de la pièce, comment la condamnation est jetée sur les personnages...

***Four**

Pièce ou spectacle mal reçu lors d'une représentation.

***Fureur**

Vient du latin « furor » qui signifie la mélancolie. Il s'agit d'une topique métaphysique propre du théâtre ancien, il explicite les rapports entre l'humain et le divin. Le personnage qui en est touché apparaît délirant sur scène, autrement dit pris d'enthousiasme et d'égarement au moment de chercher une vengeance cruelle.

Nous avons les paroles d'Oreste dans *Andromaque* de Racine, hanté par la fureur :

« Vous me trompiez, Seigneur. Je me trompais moi-même.
Ami, n'accable point un malheureux qui t'aime.
T'ai-je jamais caché mon cœur et mes désirs ?
Tu vis naître ma flamme et mes premiers soupirs.
Enfin, quand Ménélas disposa de sa fille
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa famille,
Tu vis mon désespoir ; et tu m'as vu depuis

¹⁷ Patrice Pavis, p.138.

Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.
Je te vis à regret, en cet état funeste,
Prêt à suivre partout le déplorable Oreste,
Toujours de ma **fureur** interrompre le cours,
Et de moi-même enfin me sauver tous les jours.
Mais quand je me souvins que parmi tant d'alarmes
50Hermione à Pyrrhus prodiguait tous ses charmes,
Tu sais de quel courroux mon cœur alors épris
Voulut en l'oubliant punir tous ses mépris.
Je fis croire et je crus ma victoire certaine ;
Je pris tous mes transports pour des transports de haine ;
Détestant ses rigueurs, rabaissant ses attraits,
Je défiais ses yeux de me troubler jamais. »

(Acte I, scène 1)

***Gestuelle**

La gestuelle se constitue de gestes, de mouvements des corps sur scène, avec l'extériorisation des sentiments ressentis par les personnages.

***Grotesque (Voir sublime)**

Style pictural de la Renaissance qui mélange l'humain et l'animal, il désigne actuellement tout ce qui tend au ridicule et à l'étrange dans une œuvre. Il signifie généralement absence de la norme et de l'harmonie.

Dans la *préface de Cromwell* (1827), Hugo développe le concept « drame romantique » en se basant sur l'alliance grotesque / sublime : « Dans la pensée des modernes, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon [...] le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. » et il ajoute : « c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique. ».

***Hamartia**

Vient du verbe « *hamartanein* » qui veut dire en grec « manquer le but, faire fausse route, commettre une faute ».

Selon Aristote, le héros tragique commet une erreur « fatale » nullement provoquée par son caractère de pervers ou de méchant,

« à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise »¹⁸. Ainsi la grandeur du héros est remise en question, sa faiblesse explique la vengeance divine. Le héros, qu'il soit Phèdre ou Œdipe, suscite de la pitié – chose que le public n'a pas vers un criminel.

***Héros**

Vient du grec « hérôs » qui veut dire « demi-dieu ».

Dans le théâtre antique, le héros a des pouvoirs extraordinaires – allant au-delà de ceux que possèdent les mortels.

Quant au héros classique, il mène un combat irréconciliablement moral avec la société, il est « pris tragiquement entre la loi divine aveugle, mais irréprouvable et la conscience malheureuse mais libre »¹⁹.

Dans *l'Esthétique*, Hegel distingue trois catégories de héros :

*Le héros épique, condamné par la fatalité lors de son combat ;

*Le héros tragique possède une force physique surnaturelle, mêlée à une passion, qui va l'emmenner à la mort ;

*le héros dramatique réussit à concilier les forces antagonistes (son ego et son alter ego) en vue d'éviter la mort.

Dans le théâtre de la seconde moitié du XX siècle, apparaît l'anti-héros, sorte d'entité qui se trouve errant, en pleine déchéance métaphysique. Vladimir et Estragon en sont de bons exemples.

***Hors-scène**

Série d'événements qui se déroulent à l'extérieur de la scène : annonce de la mort (citée par un personnage) ou bien les paroles dites par des voix invisibles sur scène... Il existe deux formes de hors-scène : le premier peut être invisible pour le public mais visible pour les personnages en scène, qu'on appelle « teichoscopie ». Le second est absent / effacé pour les personnages et le public, qu'on appelle « coulisses ».

Il est souvent, dans le théâtre classique, l'espace / réalité que la bienséance ne peut représenter de peur de choquer le public, mais aussi le récit de faits passés sur un lieu absent :

« **NERON** : Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,

¹⁸ Aristote, *Poétique*, 1453a, Les Belles Lettres, Paris, 1969

¹⁹ Patrice Pavis, p.159

Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
Belle, sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

(Racine, *Britannicus*, Acte II, scène 2)

***Hors-texte**

Selon Patrice Pavis, le hors-texte veut dire « à la fois le contexte idéologique, historique et l'intertexte : la suite des textes précédant l'œuvre et qui, à travers toutes les médiations et transformations possibles, influent sur le texte dramatique. »²⁰. A ce propos, les paroles de Don Juan sont faciles à déconstruire si l'on se réfère au contexte politique dans lequel a vécu Molière d'une part, et de l'autre les références à l'œuvre de Tirso de Molina...

***Hybris**

Etymologiquement « fierté funeste ». Il s'agit d'un sentiment violent qui incite le héros à se venger malgré les avertissements des dieux. Il dépasse les limites et enfreint les règles imposées. La perte est, par conséquent, inévitablement fatale pour le protagoniste : il le sait mais il s'entête dans sa provocation des dieux. La punition divine est dite « *némésis* »

Dans *Antigone* d'Anouilh, la protagoniste nourrit l'hybris suivant : défier le pouvoir malgré tous les dangers encourus. Elle va jusqu'à se moquer de la mort.

ANTIGONE : Pourquoi ? Puisque vous savez bien que je recommencerai. (*Un silence. Ils se regardent.*)

CRÉON : Pourquoi as-tu tenté d'enterrer ton frère ?

ANTIGONE : Je le devais.

CRÉON : Je l'avais interdit. (...)

CRÉON : Tu avais entendu proclamer l'édit aux carrefours, tu avais lu l'affiche sur tous les murs de la ville ?

ANTIGONE : Oui.

CRÉON : Tu savais le sort qui était promis à celui, quel qu'il soit, qui oserait lui rendre les honneurs funèbres ?

ANTIGONE : Oui, je le savais.

***Imbroglia**

Veut dire en italien « embrouille ». Il consiste à décrire une pièce ou une situation dramatique où le spectateur trouve davantage de

²⁰ Patrice Pavis, p.163

confusion. Les *Fourberies de Scapin* de Molière en est un bon exemple. Il y a également la trilogie dramatique (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*) de Beaumarchais qui présente une intrigue compliquée. Ces pièces, en général, présentent des actes, voire des scènes, avec des intrigues différentes où le dramaturge se plaît à confondre le public. Celui-ci est partagé entre le plaisir intellectuel à suivre l'histoire, et l'hésitation exaspérante (à comprendre l'intrigue).

***Imitation**

Vient du latin « *imitatio* » qui a comme correspondant « *mimésis* » en grec.

Le spectateur nourrit l'illusion de voir directement une tranche de la réalité sur scène. Diderot en dira : « La perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même »²¹.

***Intermède**

Il a lieu durant l'entracte sous forme d'une danse ou d'un chœur de musique dans le but d'occuper les spectateurs.

***Intrigue**

Ensemble d'événements qui constituent le nœud d'une pièce. Il est dit « action » ou « histoire ». Si la chronologie fait l'histoire, c'est bien la causalité qui détermine l'intrigue. Patrice Pavis écrit à ce propos : « L'intrigue, par opposition à l'action, est la suite détaillée des rebondissements de la fable, l'entrelacement et la série des conflits et des obstacles et des moyens mis en œuvre par les personnages pour les surmonter. »²²

Dans *Caligula* de Camus, l'intrigue se présente selon le schéma suivant : l'empereur romain disparaît durant trois jours après la disparition de sa sœur (bien-aimée). Sa folie (prendre la lune dans la main) l'emmène non seulement à revoir sa manière de gouverner, mais à se prémunir de la philosophie de l'absurde. Les adversaires

²¹ Diderot, *Œuvres romanesques*, Garnier, 1962, p.142.

²² Patrice Pavis, p.179.

tentent un coup d'état pour mettre fin à la tyrannie. Caligula en est avisé, mais il ne fait rien pour éviter son exécution...

* **Ithos** (Voir **Pathos**)

Il constitue la morale pour le public : la pièce tend à donner une leçon le spectateur, notamment de la part de l'orateur.

***Jeu de langage**

Dans le théâtre nouveau, la pièce ne tourne pas autour de faits ou de péripéties, mais autour de jeux de mots (association, assonance). Les personnages utilisent le langage sans aucun intérêt pour le sens véhiculé ou communiqué, mais comme un objet à manipuler et à utiliser à tort et à travers.

Utile de citer un extrait de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco :

Rhinocéros, Ionesco

Bérenger : Vous vous trompez, Jean. C'est un ménage très uni, au contraire.

Jean : Très uni, vous en êtes sur ? Hum, hum, BRR...

Bérenger, *se dirigeant vers la salle de bain dont Jean lui claque la porte au nez* : Très uni. La preuve, c'est que...

Jean, *de l'autre côté* : Bœuf avait sa vie personnelle. Il s'était réservé un coin secret, dans le fond de son cœur.

Bérenger : Je ne devrais pas vous faire parler, ça a l'air de vous faire du mal.

Jean : Ça me dégage, au contraire. »

(Acte II, tableau II)

***Maître-valet**

La relation maître-valet revient constamment dans la comédie, Molière, Marivaux, Beaumarchais et Diderot offrent de grands couples.

Personnage secondaire, souvent présent dans la tragédie classique qui remplit la fonction de conseiller, consoler ou inspirer le héros. Vis-à-vis du public, lors de l'exposition, il offre des détails indispensables pour comprendre l'action. Quoiqu'il soit un esclave ou un valet, il vient au secours des héros et des héroïnes en péril. Par exemple, Thérémène est la confidente de reine dans la pièce *Phèdre* de Racine.

***Métathéâtre**

Proche du concept « théâtre dans le théâtre », il se base sur le double jeu esthétique : les personnages mènent une réflexion sur l'art dramatique. Dans leurs œuvres, Beckett, Pirandello ou Genet apportent des exemples d'un tel jeu.

Nous citons le début des *Nègres* de Jean Genet :

ARCHIBALD : Mesdames, messieurs... [...] Je me nomme Archibald Absalon Wellington. [...] Mesdames, messieurs, pour vous servir nous utiliserons nos fards d'un beau noir luisant. Nous nous embellissons pour vous plaire. Vous êtes blancs. Et spectateurs. Ce soir nous jouerons pour vous...

[...]

ARCHIBALD : (Au public :) Ce soir nous jouerons pour vous. Mais, afin que dans vos fauteuils vous demeuriez à votre aise en face du drame qui se déroule déjà ici, afin que vous soyez assurées qu'un tel drame ne risque pas de pénétrer dans vos vies précieuses, nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous, de rendre la communication impossible. La distance qui nous sépare, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence.

(Début de la pièce)

***Mise en évidence (effet de)**

Procédé de mise en relief d'un objet (scénique ou linguistique) en vue d'intéresser davantage le public, « la mise en évidence porte tantôt sur la diction emphatique de certains vers et paroles, sur le jeu outré (non naturaliste) du comédien qui insiste sur la théâtralité de son personnage, sur un principe ou un détail de la plastique scénique destiné à attirer l'attention (couleurs, place, éclairages). »²³

***Mise en scène**

Ensemble de techniques et d'éléments (costume, décor, accessoire...) pour monter un texte théâtral, avec le dramaturge qui conçoit les éléments pour une création idéale.

²³ Patrice Pavis, p.113

*Monologue

Réplique d'un personnage qui parle à soi-même sous le poids d'un fort trouble intérieur.

Selon Patrice Pavis²⁴, il y a trois types de monologue :

*le monologue technique : il est sous forme de récit où le personnage va exposer les faits passés ;

*le monologue lyrique : le personnage fait des confidences dans un ton émotif ;

*le monologue de décision : le personnage expose les pour et les contre d'une situation en crise, et à la fin se décide...

Nous citons *Bajazet* de Racine :

ROXANE, *seule* : Ma rivale à mes yeux s'est enfin déclarée.
Voilà sur quelle foi je m'étais assurée.
Depuis six mois entiers j'ai cru que nuit et jour
Ardente elle veillait au soin de mon amour.
Et c'est moi qui du sien ministre trop fidèle
Semble depuis six mois ne veiller que pour elle,
Qui me suis appliquée à chercher les moyens
De lui faciliter tant d'heureux entretiens,
Et qui même souvent prévenant son envie
Ai hâté les moments les plus doux de sa vie.
Ce n'est pas tout. Il faut maintenant m'éclaircir,
Si dans sa perfidie elle a su réussir.
Il faut... Mais que pourrais-je apprendre davantage ?
(Acte IV, scène 5)

*Nœud

Le centre de l'action, moment de crise quand les événements se mêlent : la fin devient inconnue pour le spectateur. La monotonie du récit est perturbée, des imprévus sont insérés par le dramaturge.

Dans *Ruy Blas* de Victor Hugo, il y a trois nœuds :

*Vengeance de Salluste contre la Reine ;

*Ruy Blas déguisé en Don César ;

*L'amour *surnaturel* : reine / valet.

*Parabase

Dans le théâtre grec, il s'agit du moment où le chœur s'approche du public pour permettre au coryphée de transmettre « les vues et les réclamations de l'auteur et pour lui prodiguer des conseils. »²⁵

²⁴ Patrice Pavis, p.216

²⁵ Patrice Pavis, p.239

***Pathos (Voir ithos)**

Il constitue la compassion pour le public : la pièce tend à émouvoir le spectateur. Dans le drame bourgeois, la pièce passe aisément du tragique au pathétique dans l'intention d'arracher des larmes aux spectateurs.

***Péripétie**

Vient de « *peripeteia* » qui veut dire en grec : « retournement imprévu ». Moment de variation dans une situation dramatique, elle représente le moment où le héros se trouve sans issue.

Dans *l'Avare* de Molière, on peut parler de péripétie au moment où Harpagon se rend compte de la disparition de sa cassette :

Harpagon (*Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau.*) : Au voleur ! Au voleur ! A l'assassin ! Au meurtrier ! Justice, juste ciel ! Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être ? Qu'est-il devenu ? Où est-il ? Où se cache-t-il ? Que ferai-je pour le trouver ? Où courir ? Où ne pas courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui est-ce ? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin... (*il se prend lui-même le bras.*) Ah ! C'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas ! Mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! On m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre.

(Acte IV, scène 7)

***Prologue (Voir Epilogue)**

Présentation du sujet avant l'entrée du chœur.

Si le prologue d'*Esther* de Racine est long, Molière présente un prologue bref au début du *Malade imaginaire* :

« Après les glorieuses fatigues et les exploits victorieux de notre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire; et ce prologue est un essai des louanges de ce grand prince, qui donne entrée à la comédie du Malade imaginaire dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux. »

***Protagoniste**

Il est dit autrement « personnage principal ». Tout comme chez les Grecs, il tient le premier rôle, dans le théâtre actuel il a une place privilégiée dans la pièce : il est relié aux conflits, et mis au centre de l'action.

Don Juan est le protagoniste de la pièce éponyme. Il occupe le centre de l'action : il appartient à l'aristocratie qu'il méprise, il est également hypocrite, séducteur et athée... Ces qualités sont mises à l'épreuve dans l'action...

***Quiproquo**

Il signifie un malentendu mis dans une pièce : on prend quelqu'un pour un autre ou une chose pour une autre. Pour Henri Bergson, il est « une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel, celui que le public lui donne. Nous apercevons le sens réel de la situation, parce qu'on a eu soin de nous en montrer toutes les faces ; mais les acteurs ne connaissent chacun que l'une : de là leur méprise, de là le jugement faux qu'ils portent sur ce qu'on fait autour d'eux comme aussi sur ce qu'ils font eux-mêmes. » (*Le Rire*) Sous forme d'illustration, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, le couple Dorante et Silvia a l'ingénieuse idée, chacun de son côté, d'échanger leur place avec leurs domestiques, dans le but de vérifier l'authenticité de l'amour.

***Reconnaissance (effet de)**

Aristote s'y réfère dans sa *Poétique*, et l'appelle « *anagnorisis* ». Elle est soit représentée devant le public (sur scène), soit racontée en tant que fait passé dans les coulisses (récit). Durant cette scène, le spectateur découvre un coup de théâtre relatif à l'identité d'un personnage, et ouvre la voie au dénouement. Pour Aristote, ce renversement de l'ignorance à la connaissance véhicule principalement un effet tragique.

Pour Patrice Pavis, dans les pièces classiques, « il arrive fréquemment qu'un personnage soit reconnu par un autre, ce qui dénoue le conflit et le désamorce (cas de la comédie) ou en

concluant tragiquement ou magiquement (grâce au deux ex machina).²⁶ »

Dans *le Mariage de Figaro*, la reconnaissance a pour effet d'annuler la dette qu'a Marceline auprès de Figaro – qui est en réalité son fils Emmanuel :

« **FIGARO** : Monseigneur, quand les langes à dentelles, tapis brodés et bijoux d'or trouvés sur moi par les brigands n'indiqueraient pas ma haute naissance, la précaution qu'on avait prise de me faire des marques distinctives témoignerait assez combien j'étais un fils précieux : et cet hiéroglyphe à mon bras.

(*Il veut se dépouiller le bras droit.*)

MARCELINE, *se levant vivement*: Une spatule à ton bras droit ?

FIGARO : D'où savez-vous que je dois l'avoir ?

MARCELINE : Dieux ! c'est lui !

FIGARO : Oui, c'est moi.

BARTHOLO, à *Marceline* : Et qui ? lui !

MARCELINE, *vivement* : C'est Emmanuel.

BARTHOLO, à *Figaro* : Tu fus enlevé par des Bohémiens ?

FIGARO, *exalté* : Tout près d'un château. Bon docteur, si vous me rendez à ma noble famille, mettez un prix à ce service ; des monceaux d'or n'arrêteront pas mes illustres parents.

BARTHOLO, *montrant Marceline* : Voilà ta mère.

FIGARO : Nourrice ?

BARTHOLO : Ta propre mère. » (Acte III, scène 16)

*Réal (effet de) (Voir effet d'étrangeté)

La notion « effet de réel » est citée dans l'essai de Roland Barthes sur *Un cœur simple* de Flaubert²⁷. Elle se réfère à un objet réel, insignifiant sur le plan de la fiction, d'où le transport du lecteur dans un monde réel. « On ne perçoit plus la pièce comme discours et écriture sur le réel, mais comme reflet direct de ce réel. »²⁸

*Saynète

Vient du castillan « *sainete* » qui veut dire « morceau délicat ». Sorte de pièce comique de dimension courte, elle est jouée lors des entractes, sous forme d'intermède. Elle est à prendre comme un texte autonome, représenté pour divertir le public.

²⁶ Patrice Pavis, p.296

²⁷ Communications, n°11, mars 1968

²⁸ Patrice Pavis p.114

*Scène

Partie d'un acte. De règle générale, la scène commence et se termine avec l'entrée ou la sortie d'un personnage.

*Situation dramatique

Elle constitue l'ensemble « des indications scéniques, des indications spatio-temporelles, de la mimique et l'expression corporelle des comédiens, de la nature profonde des relations psychologiques et sociales entre les personnages et, plus généralement, de toute indication déterminante pour la compréhension des motivations et de l'action des personnages. »²⁹

*Stichomythie :

C'est la suite de courtes répliques lors d'un échange verbal entre les personnages qui sont employées dans le sens de donner non seulement de la dynamique à l'action, mais surtout à révéler la psychologie des personnages en conflit.

Nous avons dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, l'abondance des indications scéniques et une stichomythie qui met en relief l'incommunication chez les personnages :

« **LA SERVEUSE** : Mais qu'est-ce que c'est ? (*Bérenger, toujours indolent, sans avoir l'air d'entendre quoi que ce soit, répond tranquillement à Jean au sujet de l'invitation, il remue les lèvres ; on n'entend pas ce qu'il dit ; Jean se lève d'un bond, fait tomber sa chaise en se levant, regarde du côté de la coulisse gauche, en montrant du doigt, tandis que Bérenger, toujours un peu vaseux, reste assis.*)

JEAN : Oh, un rhinocéros ! (*Les bruits produits par l'animal s'éloigneront à la même vitesse si bien que l'on peut déjà distinguer les paroles qui suivent ; toute cette scène doit être jouée très vite, répétant :*) Oh ! un rhinocéros !

LA SERVEUSE : Oh ! un rhinocéros !

L'ÉPICIERÈRE, qui montre sa tête par la porte de son épicerie : Oh ! Un rhinocéros ! (*À son mari, resté dans la boutique.*) Viens vite voir, un rhinocéros (*Tous suivent du regard, à gauche, la course du fauve.*)

JEAN : Il fonce droit devant lui, frôle les étages !

L'ÉPICIER, dans sa boutique : Où ça ?

LA SERVEUSE, mettant les mains sur les hanches : Oh !

L'ÉPICIERÈRE, à son mari qui est toujours dans sa boutique : Viens voir !

²⁹ Patrice Pavis, p.329

(Juste à ce moment, l'Épicier montre sa tête.)

L'ÉPICIER, montrant sa tête : Oh ! un rhinocéros ! » (Acte I)

*Sublime (Voir grotesque)

Le sublime hugolien est un sentiment qui hante un personnage pour sortir de l'ordinaire (autrement du beau) pour expérimenter la grandeur ou l'horreur.

Dans *Ruy Blas*, Victor Hugo présente le sublime dans l'expression d'un amour impossible et fatal :

Ruy Blas : Si ! C'est du poison. Mais j'ai la joie au cœur.
Tenant la reine embrassée et levant les yeux au ciel.
Permettez, ô mon Dieu, justice souveraine,
Que ce pauvre laquais bénisse cette reine,
Car elle a consolé mon cœur crucifié,
Vivant, par son amour, mourant, par sa pitié !

La Reine : Du poison ! Dieu ! C'est moi qui l'ai tué ! – je t'aime !

Si j'avais pardonné ? ...

Ruy Blas, défaillant : J'aurais agi de même.

Sa voix s'éteint. La reine le soutient dans ses bras.

Je ne pouvais plus vivre. Adieu !

Montrant la porte.

Fuyez d'ici !

– Tout restera secret. – je meurs.

Il tombe.

La Reine, se jetant sur son corps : Ruy Blas !

Ruy Blas, qui allait mourir, se réveille à son nom prononcé par la reine : Merci ! (Acte V, scène 4)

*Tableau

C'est la division d'une pièce à partir d'un critère qui ne serait pas le temps – comme c'est le cas dans l'acte (d'une pièce). Le tableau est déterminé par un changement d'espace ou de décoration. Par exemple, la pièce *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre se divise en sept tableaux.

*Terreur et pitié

Dans le théâtre gréco-romain, la condition humaine suscite de la pitié car elle est terrorisée par les dieux (via la fatalité). Les personnages ne peuvent pas échapper au sort qui leur est réservé dans l'Olympe. Tout cela a un effet sur le public : il est, à son tour, pris de « terreur et de pitié » par l'identification.

***Théâtralité**

Ensemble des traits d'une situation, d'une scène ou d'une œuvre, qui révèlent le degré du respect des règles de l'art théâtral. Ceci sert à analyser les différents éléments de la pièce comme les personnages, les objets, l'espace, l'action...

***Théâtre à thèse**

On parle d'œuvre à thèse quand la pièce s'articule autour d'une idéologie précise. Jean-Paul Sartre illustre son existentialisme dans différentes pièces : *Les mains sales*, *Huis clos*, *les mouches*... De même, Albert Camus explicite l'absurde dans ses pièces : *Caligula*, *Le malentendu*, *Etat de siège* ou *Les Justes*. Les personnages ne sont dans l'action que pour débattre, à travers de points de vue contradictoires, sur des sujets sociaux et politiques. Les styles argumentatif et didactique prédominent dans les pièces dramatiques. Le spectateur est constamment dans un dilemme, le même que le personnage subit.

***Tirade :**

Sorte de discours long assumé par un personnage.

Nous avons la célèbre tirade Caligula, nous en reproduisons une partie :

CALIGULA, *des bruits d'armes :*

[...] C'est l'innocence qui prépare son triomphe. Que ne suis-je à leur place ! J'ai peur. Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme. Mais cela ne fait rien. La peur non plus ne dure plus. Je vais retrouver ce grand vide où le cœur s'apaise.

(Il recule un peu, revient vers le miroir. Il semble plus calme. Il recommence à parler, mais d'une voix plus basse et plus concentrée.)

Tout a l'air si compliquée. Tout est si simple pourtant. Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif ? Quel cœur, quel dieu aurait pour moi la profondeur d'un lac ? *(S'agenouillant et pleurant.)* Rien dans ce monde, ni dans l'autre, qui soit à ma mesure. Je sais pourtant, et tu le sais aussi *(il tend les mains vers le miroir en pleurant)*, qu'il suffirait que l'impossible soit. L'impossible ! Je l'ai cherché aux limites du monde, aux confins de moi-même. J'ai tendu mes mains, *(criant :)* je tends mes mains et c'est toi que je rencontre, toujours toi en face de moi, et je suis pour toi plein de haine. Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne. Hélicon ! Hélicon ! Rien ! Rien

encore. Oh ! Cette nuit est lourde ! Hélicon ne viendra pas : nous serons coupables à jamais ! Cette nuit est lourde comme la douleur humaine. » (Acte IV, scène 14)

Cette tirade révèle le dédoublement du protagoniste...

***Tragédie**

La tragédie est née en Grèce au Ve siècle avant J-C. Euripide, Sophocle et Eschyle en sont les maîtres.

Genre suprême, opposé à la comédie, ce genre met sur scène les hommes et les dieux. Le protagoniste ne peut pas échapper à son destin. Les personnages sur scène sont des rois, des princes et des nobles, ils parlent dans un registre soutenu. L'action se termine mal, par sa mort. Chez les spectateurs, il y a la résurgence de la terreur et de la pitié. L'action est sous forme d'un conflit entre deux personnages (Antigone et Créon) ou d'un conflit intérieur fait d'un dilemme (Phèdre amoureuse). La bienséance constitue la valeur idéologique des pièces du moment que les actions indécentes ne sont pas tolérées.

La tragédie classique née au XVII^e siècle, connaît une résurgence importante. L'on impose les trois unités dans la composition : unité d'action, unité de temps, unité de lieu. De ce fait, les dramaturges français Racine et Corneille imitent les Anciens, sans oublier d'adapter les tragédies au goût de l'époque. Toutefois, ils composent des tragédies en cinq actes (au lieu de trois), et même en prose.

***Tragi-comédie**

Toute pièce qui narre des faits tragiques, avec la transgression des trois unités, avec des personnages appartenant à la classe noble mais accompagnés de gens du peuple. Elle est dotée d'un dénouement heureux.

Le Cid de Corneille est un bon exemple.

***Tragique moderne**

Les dramaturges du XX^e, comme Jean Giraudoux, Jean Cocteau ou Jean Anouilh s'inspirent des mythes et des tragédies dans leur art dramatique non pas pour écrire des tragédies, mais des pièces

tragiques. La condition humaine est décrite dans sa déchéance, dans un présent de dévastation hérité des deux grandes guerres. L'humanité est prisonnière de certitudes « absurdes ». Ceci crée la fusion entre le comique et le tragique. Par exemple, *En attendant Godot* de Samuel Beckett met en scène des êtres condamnés à attendre le salut. Le quotidien est tragiquement statique : rien ne mène l'homme au changement meilleur.

***Unité d'action**

Les trois règles classiques (XVII^e siècle) sont : unité d'action, de temps et de lieu. Boileau va les résumer dans ces vers :

*« Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul acte accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »*

Le théâtre classique est pour l'unité de l'action, autrement pour la présence d'une fable principale. De même, le drame romantique va respecter cette règle.

***Unité de lieu**

Cette règle impose que l'action se déroule dans un seul lieu. L'espace scénique est généralement le même chez les Classiques. Par contre, le drame romantique va transgresser cette règle, et multiplier les lieux.

***Unité de temps**

Cette règle est à rattacher à la révolution du soleil, ou parfois à quarante-huit heures. L'écoulement de l'action ne doit pas dépasser ce temps. Le drame romantique va la remettre en question.

***Vraisemblance**

Tout trait de la fiction qui est pris pour crédible, tout ce qui semble vrai. Chez les Classiques, la vraisemblance est à rattacher à la morale, visant essentiellement le public qui prend l'action pour vraie.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIEN, Michèle (1990). *La versification*. Paris: P.U.F., Que sais-je?.
- BONHOMME, Marc (1998). *Les figures clés du discours*. Paris: Seuil, Mémo
- CORNULIER, Benoît de (1982). *Théorie du vers*. Paris: Seuil.
- Benoît de Cornulier, *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995
- DESSONS, Gérard (2000). *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Nathan.
- DUMARSAIS, César Chesneau (1730). *Des tropes*. Paris: Flammarion, 1988.
- DUPRIEZ, Bernard (1984). *Gradus*. Paris: 10/18 n°1370.
- FONTANIER, Pierre (1827). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- GRAMMONT, M., LE VERS FRANÇAIS, SES MOYENS D'EXPRESSION, SON HARMONIE, PICARD, 1904.
- Francis Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 2001
- Maurice Grammont, *Petit Traité de versification française*, 1ère éd. 1908 (dern. rééd. Colin, coll. « U », 1989).
- GUIRAUD, P., LA VERSIFICATION, PUF, COLL. QUE SAIS-JE ? 1970
- HONGRE, Bruno, *L'intelligence de l'explication de texte*, Paris : Ellipses, 2005.
- JENNY, Laurent (1990). *La Parole singulière*. Paris: Belin.
- LAKOFF, George et JOHNSON, Mark (1985). *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Paris: Minuit.
- LE HIR, Y., ESTHETIQUE ET STRUCTURE DU VERS FRANÇAIS D'APRES LES THEORICIENS DU XVI E SIECLE A NOS JOURS, PUF, 1956
- LOTE, H., HISTOIRE DU VERS FRANÇAIS, BOIVIN, 1949.
- MAZALEYRAT, Jean (1974). *Eléments de métrique française*. Paris: A. Colin.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme*. Verdier.
- MILNER, Jean-Claude (1982). Réflexions sur le fonctionnement du vers français, in *Ordres et raisons de langue*. Paris: Seuil.
- MILNER, Jean-Claude & REGNAULT, François (1987). *Dire le vers*. Paris: Seuil.
- MORIER, Henri (1989). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF.
- GRUPE MU (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- PATRICE PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*
- QUINTILIEN (1978). *Institution oratoire*, livres VIII et IX. Paris: Les Belles Lettres.
- RICOEUR, Paul (1975). *La Métaphore vive*. Paris: Seuil.

RONCARD, Pierre de (1565). *Abrégé de l'art poétique français*. Didier, 1949.

ROUBAUD, Jacques (1978). *La vieillesse d'Alexandre*. Paris: Maspero. Ubersfeld 1996,

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	
Précision des concepts	
Questions liminaires	
Méthode de l'explication linéaire :	
Introduction	
Développement	
Conclusion	
Pratique :	
Exemples d'analyse	
Conseils et rectifications	
Procédés et figures de style	
*Accumulation	
*Allégorie	
*Allitération	
*Allusion	
*Anacoluthie	
*Anaphore	
*Antanaclase	
*Antiphrase	
*Antithèse	
*Antonomase	
*Anthropomorphisme	
*Aphérèse	
*Apocope	
*Aposiopèse	
*Apostrophe	
*Apposition	
*Assonance	
*Astéisme	
*Catachrèse	
*Chiasme	
*Comparaison	
*Connotation	
*Dénégation	
*Elision	
*Ellipse	
*Emphase	
*Enallage	

- *Énumération
- *Épanorthose
- *Épithèse
- *Euphémisme
- *Gradation
- *Hypallage
- *Hyperbole
- *Hypotypose
- *Imprécation
- *Ironie
- *Litote
- *Métabole
- *Métaphore
- *Métonymie
- *Mythologisme
- *Onomatopée
- *Oxymore
- *Paradoxisme
- *Parallélisme
- *Paronomase
- *Périphrase
- *Personnification
- *Pléonasme
- *Polyptote
- *Prétérition
- *Prosopopée
- *Question rhétorique (oratoire)
- *Répétition
- *Réticence
- *Syncope
- *Synecdoque
- *Zeugme

Théâtre

- *Acte
- *Action
- *Antagoniste
- *Aparté
- *Aveu (scène d')
- *Bienséance
- *Burlesque
- *Catastrophe
- *Catharsis
- *Chœur
- *Comédie
- *Comique

- *Commedia dell'arte
- *Coup de théâtre
- *Décor
- *Déguisement
- *Dénouement
- *Deus ex machina
- *Dialogue
- *Didascalie
- *Dilemme
- *Distribution
- *Distanciation (effet de)
- *Dramatis personae
- *Dramaturge
- *Drame
- *Drame bourgeois
- *Drame lyrique
- *Drame romantique
- *Entracte
- *Epilogue
- *Éponyme
- *Etrangeté (effet de)
- *Exposition (scène d')
- *Fable
- *Farce
- *Fatalité
- *Four
- *Fureur
- *Gestuelle (la)
- *Grotesque
- *Hamartia
- *Héros
- *Hors-scène
- *Hors-texte
- *Hybris
- *Imbroglia
- *Imitation
- *Intermède
- *Intrigue
- *Ithos
- *Jeu de langage
- *Maître-valet
- *Métathéâtre
- *Mise en évidence (effet de)
- *Monologue
- *Nœud
- *Parabase

- *Pathos
- *Péripétie
- *Prologue
- *Protagoniste
- *Quiproquo
- *Reconnaissance (effet de)
- *Réel (effet de)
- *Saynète
- *Scène
- *Stichomythie
- *Sublime
- *Tableau
- *Terreur et pitié
- *Théâtralité
- *Théâtre à thèse
- *Tirade
- *Tragédie
- *Tragi-comédie
- *Tragique moderne
- *Unité d'action
- *Unité de lieu
- *Unité de temps
- *Vraisemblance

Bibliographie

Tables des matières