

Atelier pédagogique

Le texte proustien comme croisement de voix : représentation de discours autre, ironie, réécriture

Bérengère MORICHEAU-AIRAUD
Centre de Recherche en Poétique Histoire Littéraire et Linguistique
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Si le terme de polyphonie désigne, dans le vocabulaire de la musique vocale, « un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques¹ », il a hérité aujourd'hui d'un autre sens lié à la description par le chercheur russe M. Bakhtine des phénomènes de superposition de voix dans un même énoncé. Bakhtine voit dans cette polyphonie la particularité du roman moderne : ses romans mettent en scène des personnages comme autant de consciences certes indépendantes mais en interrelation. Selon Bakhtine, « le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage² ». La polyphonie se comprend alors comme la réalisation littéraire romanesque d'une autre notion bakhtinienne³ : le dialogisme, qui désigne le fait, constitutif de toute énonciation, que l'être

1. URL : <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>> [consulté le 28 septembre 2014]

2. BAKHTINE, M., 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Tel », p. 156.

3. Le concept de polyphonie, en ce qu'il se concentre sur la représentation littéraire du discours, limite l'extension du concept dialogique. Pourtant, c'est bien cette terminologie qui reste pour désigner ces faits d'hétérogénéité énonciative.

ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que résultant d'interrelations humaines. Bakhtine distingue le dialogisme externe, qui s'articule au dialogue au sens courant, et la dialogisation intérieure, qui correspond au fait que le mot est toujours le mot d'autrui déjà utilisé — et qui fait écho au clivage que les théories freudiennes associent au rêve et à l'inconscient. Aussi, la prose romanesque paraît être le lieu où la vérité n'est pas le fait d'un seul homme mais « naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique⁴ ». Au nombre des romans qui exemplifient ce dialogisme, le croisement des voix qui caractérise le style proustien demande à ce qu'une place à part soit faite à *La Recherche du temps perdu*, et secondairement à d'autres textes de Proust. La spécificité de leur représentation de discours autre, de leurs effets ironiques et de leur intertextualité les situe au cœur des mutations du roman moderne. Ce sont là autant d'aspects de cette écriture autour desquels peuvent être tracées des voies pédagogiques vers la construction de cours.

1. La représentation de discours autre

La spécificité de la représentation de discours autre dans le texte de *La Recherche* justifie largement de le prendre comme support privilégié pour aborder avec les élèves les enjeux de la polyphonie.

1.1. Place dans les programmes d'enseignement du Français et des Lettres

Cet enjeu de l'écriture romanesque figure dans les programmes de collège⁵, de la cinquième à la troisième, selon une progressivité graduée : le discours direct⁶ est abordé seul dans un premier temps, le discours indirect est travaillé l'année d'après, et l'année du brevet ajoute à la révision de ces deux configurations une initiation au discours indirect libre.

Ce sont surtout les programmes de lycée qui mentionnent le discours rapporté :

... l'initiation à la grammaire de texte et à la grammaire de l'énonciation, qui figure au programme de la classe de troisième, se poursuit en seconde par la construction d'une conscience plus complète et mieux intégrée de ces différents niveaux d'analyse. [...] Pour cela [...] au niveau du texte, on privilégie les questions qui touchent à l'organisation et à la cohérence de l'énoncé ; au niveau du discours, la réflexion sur les situations d'énonciation, sur la modalisation et sur la dimension pragmatique est développée⁷.

4. BAKHTINE, M., 1970, *Poétique de Dostoïevski*, Seuil, p. 155.

5. Arrêté du 8 juillet 2008 : Programme d'enseignement de Français pour les classes de sixième, de cinquième, de quatrième et de troisième du collège, B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008, J.O. du 5 août 2008, URL : < http://cache.media.education.gouv.fr/file/special_6/21/8/programme_francais_general_33218.pdf> [consulté le 28 septembre 2014]

6. Après cette première mention, DD ; discours indirect : DI, discours indirect libre : DIL.

7. Arrêté du 21 juillet 2010 : Programme de l'enseignement commun de Français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de Littérature en classe de première littéraire, B.O. spécial n° 9 du 30 septembre 2010, J.O. du 28 août 2010, URL : < <http://www.education.gouv.fr/cid53318/mene1019760a.html>> [consulté le 28 septembre 2014]

1.2. 1^{re} proposition de corpus proustien : groupement de textes autour de la représentation de discours autre

La densité, la spécificité et la signifiante des représentations de discours autre dans *La Recherche* justifient déjà de choisir des passages de cette œuvre où les occurrences ne manquent pas pour un cours de langue de collège portant sur le DD, le DI et/ou le DIL. Mais la lecture de tels extraits gagne bien sûr à ce qu'ils soient associés en groupement de textes autour d'un des objets d'étude au programme dans la perspective d'un enseignement en lycée.

Les problématiques, formelles et interprétatives, de la représentation de discours autre dans *La Recherche* se concentrent par exemple lors de plusieurs passages qui se fédèrent autour de Swann, voire d'Odette — leur évocation est souvent associée. L'approche de ces personnages au travers de leur discours, qui répond déjà à l'objectif linguistique du travail sur les formes de discours rapporté au programme de lycée, satisfait en outre à l'objectif

de montrer aux élèves comment, à travers la construction des personnages, le roman exprime une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs et dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, en même temps qu'elle le reflète, voire le détermine. Le fait de s'attacher aux personnages permet de partir du mode de lecture qui est le plus courant. On prête une attention particulière à ce que disent les romans, aux modèles humains qu'ils proposent, aux valeurs qu'ils définissent et aux critiques dont ils sont porteurs⁸.

Un groupement de textes autour de Swann et/ou d'Odette permet de tresser l'exploration de la construction du personnage avec celle de la polyphonie du texte ou encore avec la découverte du roman d'analyse psychologique — et ce sont autant d'axes potentiels autour desquels organiser l'analyse des textes. Enfin, le fait que tous les textes proposés ici soient tirés de *Du Côté de chez Swann* fait de ce groupement un parcours possible pour l'étude de ce texte en lecture intégrale.

Un premier extrait⁹ pourrait correspondre à la rencontre de Swann et d'Odette, depuis leur présentation par un tiers jusqu'à la naissance du sentiment amoureux¹⁰. L'analyse de la représentation de discours autre, du surlignement de repérage à l'interprétation des effets de sens en passant par la description formelle, offre un premier accès à la spécificité du texte. La polyphonie renouvelle ici le portrait : Odette est moins décrite que caractérisée par sa manière de parler. L'examen de la structure du texte est une autre approche pertinente de cette scène. La succession des moments du texte fait apparaître la scansion de cette scène d'*innamoramento*. Des lectures complémentaires peuvent là aider à cerner en quoi cette scène s'inscrit dans le topos de la rencontre amoureuse¹¹. La rencontre entre le duc de Nemours et la Princesse de Clèves, la découverte par Frédéric de Mme Arnoux, le récit par Phèdre du souvenir de sa rencontre avec Hippolyte, celles entre Julien et Mme de Rênal ou

8. *Ibid.*

9. Annexe 1.

10. Ce texte fait partie de ceux que le manuel *Passeur de textes* (Manuel Français 1ère, 2011, Livre unique, collection « Passeurs de textes », Éditions Weblettrés/Le Robert, pp. 272-273) regroupe sous le titre « la puissance de l'imagination », avec toutefois une délimitation ici modifiée afin de pouvoir y associer une analyse méthodique des différents aspects du récit.

11. Voir, pour un corpus et surtout pour des analyses : Rousset, J., 1981, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti.

encore entre le narrateur et Mme de Mortsauf sont autant de moments littéraires qui aideront à la saisie de ce topos littéraire et des variations de chaque texte. L'étude du point de vue¹² est enfin utile pour saisir la spécificité de la rencontre de Swann et d'Odette, comme celle des autres amants d'ailleurs. Conjointement à ces approches du texte au travers de sa forme même, cette scène de rencontre pourrait donner lieu à la mise en scène du dialogue qui ne s'entend pas dans le texte entre Swann et Odette. La réécriture de cette rencontre du point de vue d'Odette, voire encore de celui de la connaissance commune qui met les futurs amants en relation, serait par retour une aide pour saisir l'enfermement de Swann dans sa perception. De même, l'effacement du narrateur entraînerait une disparition de l'analyse psychologique, laquelle apparaîtrait comme d'autant plus repérable dans le texte proustien. La lettre dans laquelle Odette prie ensuite Swann de venir le voir chez lui pourrait encore être demandée. Enfin, les échos ironiques qui viennent parasiter la narration de cette rencontre dans le texte source se trouveraient mis en évidence par une réécriture qui demanderait leur suppression.

Une des nombreuses évocations de la jalousie de Swann¹³ qui pourrait venir rejoindre ce premier passage est celle qui détaille le cercle vicieux de l'adaptation du comportement d'Odette à la suspicion de Swann. Le surlignement des indices de point de vue, les délimitations de la circulation de la parole et le relevé du DIL mettent en évidence cette dialectique de la jalousie et de la tromperie. Sur un plan thématique, le repérage des isotopies de la parole, du mensonge, du masque permet de caractériser cette écriture comme celle de l'analyse psychologique des affres de la jalousie. Ce peut être là le fil conducteur d'un commentaire du texte. La suspicion est ici alimentée par le travail de l'imagination de Swann qui s'observe au travers des marques linguistiques du possible, par les mises en scène d'Odette et enfin par la manière dont il envisage Odette. La jalousie se ressent également dans le passage en raison de l'enfermement dans la perception et la compréhension des événements par Swann : les marques du raisonnement suivi, les traces de la récurrence de cette situation ou encore l'irréductible binarité de ces personnages soulignent l'emprisonnement intérieur du personnage. Le surplomb que conserve en revanche le narrateur face à cette situation se ressent au travers des marques de son extériorité et des traces de son ironie qui laissent deviner déjà une issue bien sombre pour le personnage. La transposition de ces mêmes moments au travers des yeux d'Odette ou encore leur transcription théâtralisée, sont deux travaux d'écriture qui permettraient diversement de souligner cette mécanique funeste de la jalousie.

La petite phrase de la sonate entendue lors de la soirée de Mme de Sainte-Euverte confirme l'issue malheureuse de cet engrenage¹⁴ quand elle révèle enfin à Swann les changements que la jalousie a opérés sur lui. Les formes et les effets de représentation de

12. Voir le cours sur la perspective narrative proposé par J. Kaempfer et F. Zhang sur le site de l'Université de Genève (URL : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/>> [consulté le 28 septembre 2014]) et l'atelier de théorie littéraire sur la perspective narrative, le point de vue et la focalisation sur le site de Fabula (URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Point_de_vue_et_focalisation> [consulté le 28 septembre 2014]). Rappelons ici que les fondements en analyse narratologique sur les points de vue apportés par Gérard Genette dans le « Discours du récit » portent sur *À la recherche du temps perdu*.

13. Annexe 2.

14. Annexe 3. Ce texte est lui aussi inclus dans le groupement proposé par le manuel *Passeur de textes* (pp. 277-278, *op.cit.*) même si la volonté d'associer l'analyse de la représentation de discours à l'étude du personnage de Swann change la délimitation de l'extrait.

discours autre y accusent alors la déchéance de Swann, laquelle pourrait être au cœur d'un commentaire du passage. Cet extrait offre de fait une plongée dans la mémoire du personnage au travers de ses souvenirs, de ses sens ou encore de la représentation du discours de l'être aimé. Or cette remémoration montre un personnage divisé par diverses tensions, entre passé et présent, entre le je et autrui et entre diverses facettes du je. Le registre pathétique du texte cristallise la douleur de cette prise de conscience.

Les trois extraits proposés pour ce groupement se retrouvent ainsi notamment autour d'une récurrente confrontation des points de vue entre la jalousie de Swann, les calculs d'Odette ou enfin l'analyse critique du narrateur : leurs dissonances, qui expriment le tragique et pathétique de cette histoire d'amour, sont essentiellement audibles dans la représentation de discours autre, un angle d'approche essentiel de la spécificité stylistique de ces textes.

1.3 *Éléments d'analyse de la représentation de discours autre*

Quelques éléments d'analyse peuvent aider à affiner l'approche formelle de la représentation de discours autre.

Il apparaît tout d'abord important de porter l'attention des élèves non sur les paroles rapportées mais sur la représentation de discours autres, quand bien même la première de ces deux terminologies serait celle présente dans les manuels scolaires et dans nos habitudes langagières. Ces diverses désignations ne sont pas équivalentes, et il y a un enjeu dans la préférence accordée à « représentation de discours autre¹⁵ » aux dépens de cette expression consacrée de « paroles rapportés » — et même de « discours rapportés ». D'une part, le « discours » tel que le définit Benveniste comporte la prise en compte de l'acte d'énonciation alors que la « parole » est définie par Saussure comme simple « exécution de la langue ». C'est la raison pour laquelle le premier terme peut être préféré au second — même s'il apparaît une relative indifférence dans l'emploi des termes « discours » et « style » par les grammaires. De là, que signifie « discours rapportés » du point de vue de la linguistique de l'énonciation ? En réalité, dans « discours rapportés », « discours » est équivalent d'« énonciation ». Et ici « énonciation » sera entendu au sens d'« acte d'énonciation », ce que nous plaçons sous « discours ». D'autre part, deux problèmes paraissent liés également à la notion de « rapport ». Dans son sens le plus courant, il renvoie à cet acte complexe supposant « deux situations de communication, la première ayant suscité un acte de parole, et la deuxième permettant la reprise de ces paroles¹⁶ ». Toutefois, le verbe même de « rapporter » « contribue à entretenir l'illusion tenace d'une norme idéale qui serait la restitution exacte de paroles antérieurement prononcées¹⁷ ». Or se rencontrent souvent des représentations de discours autres qui n'ont pas encore été tenus (*Il dira qu'il n'a pas été prévenu.*), qui ne le seront jamais (*Il n'avouera pas qu'il a commis ce crime.*) ou qui sont maintenus dans une sphère hypothétique (*S'il était là, il dirait que c'est une bonne chose.*) — sans même parler du fait qu'ils peuvent relever d'une œuvre fictionnelle où ils ne

15. « Dire » recevra ici le même sens que sous « discours ».

16. GAUVENET, H., 1976, *Pédagogie du discours rapporté*, Didier, cité par ROSIER, L., 1999, *Le discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, Champs linguistiques, p. 56.

17. GAULMYN, M. M., cité par ROSIER, L., 1999, *Le discours rapporté, histoire, théories, pratiques, op. cit.*, p. 11.

renvoient par définition à aucune réalité préalable. La persistance des terminologies de « paroles rapportées » ou encore de « discours rapportés » ne doit pas laisser oublier ces différences.

À cette première précision nécessaire, s'ajoute celle concernant cette fois la circonscription du domaine de la représentation de discours autre. Cet objet d'études peut se trouver surinvesti de certaines caractéristiques théoriques. Prenons l'exemple de l'illusoire fidélité du DD auquel se rattachent en réalité des occurrences qui affichent au contraire leur non textualité : pour bien des DD, les actes d'énonciation représentés n'ont pas eu lieu, ce que mettent en évidence les conditionnels, les futurs, les impératifs, les négations notamment, et même dans le cas de discours autre actualisé la représentation peut afficher ouvertement son « infidélité » par des signaux dans le cadre introducteur : *à peu près, en gros, en substance, pour résumer*. Il convient par ailleurs de ne pas confondre « discours autre » et « discours d'un autre » : les occurrences fréquentes d'un autre dire de soi relèvent du champ de la représentation. Pourtant, sont retenus de façon privilégiée les cas où le locuteur représentant est différent du représenté, et généralement ceux où aucun paramètre des deux actes d'énonciation ne coïncide. En réalité, un discours est autre dès qu'un paramètre diffère entre ce qui représente et ce qui est représenté (locuteur, allocutaire, temps, lieu).

Enfin, certaines configurations ne sont pas encore intégrées dans les pages des manuels consacrées à cette représentation du discours autre, ce qui peut s'avérer assez dommageable pour des textes où abondent les éléments guillemetés hors structure traditionnelle de DD, comme c'est notoirement le cas des pages proustiennes. L'opposition entre usage et mention et celle entre les configurations où le discours autre est l'objet de la représentation ou bien ce d'après quoi elle parle conduit à distinguer quatre structures de base de la représentation¹⁸ :

	« Discours rapportés » au sens strict	Modalisations
Sans autonymie (usage)	DI	Modalisation en discours second sur le plan du contenu
Avec autonymie (mention)	DD	Modalisation en discours second sur le plan de l'expression

Il importe tout autant de souligner auprès des élèves qu'il existe une différence entre des formes marquées et des formes interprétatives de représentation de discours autre, et que cette opposition décline en fait un continuum entre les modes de représentation univoques, marqués par des formes répertoriées, depuis les modes de représentation univoques, marqués par des formes répertoriées (DD, DI, modalisations en discours second), jusqu'à

18. Ce tableau reprend celui établi par J. Authier-Revuz elle-même dans son article de 1997, « Modalisation autonymique et discours autre : quelques remarques », *Modèles linguistiques*, vol. XXXV, fasc. 1, chap. 18, pp. 33-51, p. 40.

ceux non marqués et relevant d'une interprétation cotextuelle/situationnelle, ni univoques ni répertoriables (le DDL, le DIL et les allusions), en passant ceux marqués mais nécessitant une interprétation (les guillemets, les italiques et les intonations).

Il paraît pertinent de préciser auprès des élèves, à l'aide d'exemples et sans entrer dans les aspects techniques, ces trois enjeux de la représentation de discours autre, en ce qu'ils permettent de préciser son étendue et sa richesse, et donc ses effets de sens dans les textes regroupés autour de Swann, notamment ses effets ironiques.

2. L'ironie

La représentation de discours autre dans *La Recherche* participe en effet principalement de l'ironie de cette écriture, un des effets majeurs de ce texte, ce qui permet – sinon demande – de l'intégrer dans toute approche de cet aspect stylistique.

2.1. Place dans les programmes d'enseignement du Français et des Lettres

À la différence du point précédent, l'ironie ne figure pas en tant qu'entrée spécifique dans les programmes. Néanmoins, plusieurs objets d'étude gagnent à être approchés par l'intermédiaire des enjeux ironiques d'une écriture.

2.2. 2^e proposition de corpus proustien : groupement de textes autour de l'ironie

L'ironie de l'écriture proustienne peut être abordée sur les plans aussi bien macrotextuel, celui du sens global de l'œuvre, que microtextuel, celui des faits d'écriture isolables, idéalement à l'articulation de l'un et de l'autre, ce que permet le texte de *La Recherche*.

La part agressive de l'ironie l'inscrit, entre autres, dans un des objets d'étude de l'enseignement d'exploration de Seconde : « Écrire pour changer le monde : l'écrivain et les grands débats de société¹⁹. » L'ironie de l'écriture proustienne est de fait « porteu[se] de manières de voir et de penser²⁰ », et son étude est par excellence « l'occasion de voir en quoi la participation aux grands débats de société est créatrice de formes et d'œuvres nouvelles²¹ ». Le texte de *La Recherche* ne dit-il pas lui-même que « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision²² » ? La vision cristallisée par le style est, notamment, celle de son temps : c'est une des pistes de travail auxquelles invitent les programmes.

19. Programme de l'enseignement commun de Français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de Littérature en classe de première littéraire, *op.cit.*

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Le Temps retrouvé*, IV, 474.

Le professeur examine également avec eux comment les réalités d'une époque sont représentées dans divers genres et formes, comment sont figurés ou exprimés les enjeux du débat, quels sont les moyens par lesquels l'écrivain agit sur ses lecteurs et intervient dans l'opinion publique²³.

Ce que la fiction dit du monde, une entrée possible donnée par les programmes pour cet objet d'étude, fédère les nombreux passages de la fresque proustienne qui offrent une représentation littéraire des mutations sociales de l'entre-deux siècles²⁴. L'ironie de *La Recherche*, celle qui se déploie par exemple lors des scènes de comédie mondaine, se reçoit ainsi comme une cristallisation des mutations de la société dans l'intervalle de deux siècles.

Un premier extrait²⁵ qui pourrait être lu et étudié autour la représentation de cette vision du monde pourrait être la description du « petit noyau Verdurin » dans l'incipit du *Côté de chez Swann*, depuis les premières lignes du roman jusqu'à la fin de l'anecdote sur la migraine de la Patronne. Dans la mesure où il s'agit d'une ouverture de roman, les fonctions de l'incipit sont une approche nécessaire pour analyser la spécificité du passage. Une recherche sur l'architecture de *La Recherche* engagerait, à l'occasion de l'articulation de ce tome dans l'ensemble de la fresque proustienne, une étude de l'ensemble de l'œuvre, ou encore du travail d'écriture et de la vie de Marcel Proust. Conjointement à cette ouverture sur la culture et l'histoire littéraire, cet extrait se prête aussi bien que ceux du premier groupement de textes proposé à une approche de la polyphonie du texte. Le relevé, l'analyse et l'interprétation des éléments guillemetés aident à définir la représentation donnée du clan Verdurin. Ces segments mis entre guillemets nourrissent des effets ironiques et alimentent de ce fait une satire de cet univers bourgeois : elle est elle aussi une piste d'étude du texte, et son articulation avec l'ironie ne manque pas d'intérêt. Chacune de ces pistes ponctuelles est à elle seule une raison d'intégrer cet extrait dans des cours consacrés aux fonctions de l'incipit ou encore aux variétés de discours comiques. Le commentaire qui pourrait être mené à la suite de ces observations préliminaires pourrait ainsi aborder la spécificité de ce texte au travers de celles de sa mise en œuvre des attendus d'un incipit, qui à la fois instruit et plaît, de son discours comique, qui tient à la polyphonie ironique et à la satire ainsi alimentée, et enfin de la représentation dressée de cette société, qui tient à la fois de la secte et de l'armée et qui gravite autour des « patrons ».

Le passage du *Côté de Guermantes* où, surprise par l'entrée de Françoise qui la trouve dans les bras du narrateur, Albertine profite opportunément d'une faute de français de la domestique pour lui retourner une correction à la fois linguistique et humaine²⁶, ajoute à l'intérêt de la polyphonie du dialogue et de l'ironie d'Albertine celui de l'autonomisation de cet épisode narratif, de sa théâtralisation ou encore de son rythme enlevé qui le constituent en sketch — si cette caractérisation ne frôlait pas l'anachronisme. Ces pistes pédagogiques sont autant d'axes de lecture qui peuvent guider le commentaire du texte. Son autonomie narrative repose en effet sur plusieurs faits structurels : sur son détachement en tant que récit

23. Programme de l'enseignement commun de Français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de Littérature en classe de première littéraire, *op.cit.*

24. Notons à ce sujet la présence du dernier volume de l'œuvre proustienne, *Le Temps retrouvé*, dans le groupement de textes au programme de littérature générale et comparée de l'agrégation externe de Lettres modernes pour la question consacrée aux « romans de la fin d'un monde », aux côtés du *Guépard* de Lampedusa et de *La Marche* de J. Roth.

25. Annexe 4.

26. Annexe 5.

enchâssé, sur sa centralisation autour du dialogue et sur son organisation dramatique. Sa ressemblance avec l'écriture du sketch provient par ailleurs de la dynamique du dialogue, des renversements de l'épigramme et des ressorts comiques. Enfin les jeux de mots, entre les deux femmes, bien sûr, mais aussi entre les deux amants, constituent le lecteur en complice du narrateur. Une recherche de la définition de l'épigramme étoffée de la collecte d'autres textes s'y rattachant, tout autant que l'explicitation de l'expression *in cauda venenum*²⁷, sont des perspectives complémentaires possibles pour ce commentaire, et peuvent elles-mêmes être un préalable à l'écriture d'épigrammes, éventuellement dans la perspective d'une approche de l'écriture poétique, avec le cas échéant l'ajout de contraintes formelles. Enfin, la faute que commet Françoise est l'occasion de proposer sa phrase, à défaut du texte entier, lors d'un travail sur le subjonctif auprès d'une classe de collègue.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'extrait des bévues commises par le directeur du Grand hôtel de Balbec lors de l'accueil particulier qu'il réserve pour le retour du narrateur²⁸ s'inscrit dans la même veine ironique. La représentation de discours autre y est à nouveau très présente, notamment sous la forme de termes guillemetés, et les erreurs dont ces derniers portent la trace sont de même la source d'un comique qui rebondit sur leur énonciateur, tout comme l'erreur sur la conjugaison du verbe « éteindre » s'était retournée contre Françoise. Par ailleurs cet extrait, détaché comme morceau textuel par la concentration des bévues langagières fait lui aussi penser à un sketch, c'est-à-dire, dans le contexte de l'époque, aux représentations sur les scènes de café-concert et de music-hall²⁹. La polyphonie tient toutefois ici non pas au mélange entre les voix de plusieurs personnages mais à l'alternance entre celle du directeur du grand hôtel et celle du narrateur. De même, la théâtralisation relève surtout du primat laissé au DD et à l'effacement stratégique du narrateur qui se construit par son extériorité une position de surplomb. Enfin, s'il y a ici une ressemblance avec un numéro d'humoriste, c'est en raison non de la saillie brusque d'un jeu de mots mais du cumul et de l'enchaînement des confusions du directeur que le narrateur ne manque pas de pointer dans les décrochages parenthétiques, lieux par excellence de la parole narrative. En même temps, cette représentation ouvre aussi sur l'hypothèse d'une connaissance certaine du narrateur de ces façons de dire-là, au moment même où il s'en différencie. L'ironie du représentant face à un dire qu'il prétend rejeter est concurrencée par l'ironie du narrateur par rapport aux ambiguïtés du narrateur. Une telle abondance de cuirs permet en tout cas d'envisager l'écriture d'un pastiche autour d'autres paronymes de la langue française et de leur potentiel risible. Le comique serait d'un intérêt essentiel pour le commentaire de ce passage, au travers de l'analyse des connotations souvent fâcheuses des cuirs du directeur ainsi que dans le rythme de leur accumulation, après l'analyse préalable de la polyphonie de l'extrait, perceptible dans l'alternance des parenthèses et les effets ironiques qui s'en dégagent, et encore après l'étude de sa mise en scène, sensible dans le rôle du narrateur ou encore dans la proximité avec les numéros des chansonniers.

27. Cette épigramme lancée par Voltaire à l'encontre d'un critique littéraire qui lui était peu favorable permet d'illustrer à la fois l'un et l'autre : « L'autre jour au fond d'un vallon,/Un serpent piqua Jean Fréron./Que croyez-vous qu'il arriva ?/Ce fut le serpent qui creva. », Vier, J., « Elie-Catherine Fréron », *Annales de Bretagne*, 1969, n°76, pp. 475-483, p. 482.

28. Annexe 6.

29. Voir, à propos du monde du spectacle à l'époque de Proust, ce site consacré à la chanson française depuis la fin du Second empire jusqu'à la fin de la Seconde guerre mondiale : URL : < <http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/> > [consulté le 28 septembre 2014]

Enfin, la scène de *La Prisonnière* lors de laquelle le baron de Charlus reçoit les remerciements des invités à la matinée musicale donnée chez les Verdurin en lieu et place de la Patronne³⁰ pourrait encore rejoindre le groupement de textes autour du fil conducteur de l'ironie au titre d'un des nombreux exemples proustiens de scène de comédie mondaine. À nouveau, le relevé des représentations de discours autre, le repérage des moments où perce l'ironie, le questionnement des liens entre cette dernière et la satire ou enfin l'analyse des similitudes entre ce passage et un sketch sont autant de préparations pour un commentaire axé autour des points communs entre le numéro que fait Charlus à ses invités et celui d'un chansonnier face à des spectateurs. La mégalomanie mondaine du baron, suggérée au travers de la parodie de la religion ou encore de l'hypertrophie du personnage, rapproche de fait son attitude de celle d'un humoriste professionnel. De même, la scénographie du passage, sur le plan énonciatif comme sur celui de l'organisation spatiale, ainsi que la stratégie dilatoire déployée par Charlus, montrent combien son succès mondain est celui d'un acteur sur la scène du *theatrum mundi*. Son ironie, enfin, qui repose sur le partage complice de l'implicite, rappelle les liens qui se tissent entre l'artiste sur scène et les spectateurs dans la salle.

Les personnages et les tomes diffèrent, mais tous ces extraits ont comme point commun de faire entendre des échos ironiques sous les modulations polyphoniques.

2.3. Éléments d'analyse

Quelques éléments théoriques peuvent affiner la définition de l'ironie que les manuels ne développent pas toujours.

La pluralité de l'objet « ironie » semble importante à souligner auprès des élèves. Il ne va pas de soi de la considérer comme un phénomène littéraire. À l'origine, l'ironie apparaît comme l'analyse des attitudes fondamentales de l'être humain. Ses premières théorisations ne se trouvent pas dans la *Poétique* ou dans la *Rhétorique* d'Aristote, mais dans l'*Éthique à Nicomaque*, et l'exemple concret (l'incarnation) qui en est donné(e) n'est pas un auteur mais un philosophe, Socrate — il en avait fait le principe de sa maïeutique, la méthode de base de l'accouchement philosophique. Toute une tradition a rattaché l'ironie littéraire à l'expression d'une pensée philosophique sous-jacente. En conséquence Beda Alleman propose de circonscrire « l'ironie littéraire comme un mode de discours (*eine Redeweise*) dans lequel une différence existe entre ce qu'on dit littéralement (*dem wörtlich Gesagten*) et ce qu'on veut vraiment dire (*dem eigentlich Gemeinten*³¹) », et l'ironie philosophique comme mode de pensée. L'ironie est aussi différente selon le matériau considéré : elle se nourrit en effet du réel *ou* des mots. Philippe Hamon entre autres s'interroge sur l'existence d'une ironie du réel, qu'il désigne comme une ironie référentielle ou de situation. Les évocations, verbales, littéraires, de cette ironie référentielle, font souvent appel à des entités abstraites, objets d'allégories, pour désigner les destinataires de cette ironie : « la Nature », « le Hasard », « l'Histoire », « le Sort ». Ces « forces » ont en commun d'avoir affaire avec le Temps, perçu comme irréversible, orienté vers la mort. Philippe Hamon fait l'hypothèse que la réalité n'est pas ironique en soi, « mais c'est parce qu'elle ressemble à certaines

30. Annexe 7.

31. ALLEMAN, B., novembre 1978, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n°36, pp. 385-398, p. 388.

figures de la littérature ironique que l'écrivain ou l'historien la voient comme ironique³² ». Les ironies sont encore différentes selon leur historicité. Si l'ironie rattachée à l'Antiquité correspond à l'ironie philosophique et a perduré notamment à travers l'association traditionnelle de la pensée de l'ironie littéraire et de l'ironie philosophique, d'autres encore peuvent être évoquées : l'ironie romantique, ou encore l'ironie dix-neuviémiste de l'esprit fumiste. Enfin, la variété de l'ironie est liée au fait qu'il s'agit d'un phénomène scalaire qui se décline en fonction de la nature du rire, du degré d'agressivité, de ses rapports avec le champ voisin de la satire.

Un autre élément de définition qui (re)précise l'étude de l'ironie notamment à l'occasion de son association à la représentation de discours autre est son rapport avec les mots. L'origine même de « ironie » atteste de son rapport fondamental à l'énonciation : « ironie » provient de « *eirein* », dire, si bien que le terme signifie exactement « mot » ou « bon mot ». C'est secondairement que viennent les autres caractéristiques de l'ironie, telles que la moquerie, l'illusion, qui sont autant de synonymes potentiels donnés comme traduction par les Latins³³. Ce point de jonction est pour le moins précieux dans une étude d'une ironie verbale et littéraire. Et pourtant, conjointement, l'ironie ne saurait être réduite à une figure de mots. De fait, originellement, l'ironie a été posée comme trope en soi *et* comme effet associé à une autre figure, l'antiphrase. La « simple » inversion verbale n'est toutefois qu'une possibilité parmi plusieurs relations possibles. Le premier problème rencontré dans la définition de l'ironie par l'antiphrase est celui de la notion de contraire ou de contrariété. Quintilien et Cicéron passaient déjà par des termes tels que « *aliter* » et « *diversum*³⁴ ». En outre, l'antiphrase correspond à un fait lexical, puisqu'elle replie un mot sur son antonyme : or nous avons déjà vu à deux reprises, avec la définition de l'ironie comme mode de discours pour l'ironie littéraire (*vs* mode pensée en philosophie), et avec son étymologie remontant à un acte de parole, combien l'ironie devait être définie comme un fait énonciatif. C'est un enjeu d'importance pour l'analyse des effets ironiques dans *La Recherche* en ce qu'ils débordent, voire échappent, à l'assimilation de l'ironie à l'antiphrase. Il importe d'y sensibiliser les élèves.

Enfin, le schéma actanciel de l'ironie est un autre aspect qui demande à être détaillé auprès d'eux. L'étymologie du terme « ironie », en rapport avec le fait de parler, engageant à un parallèle avec le genre théâtral. La disposition que Philippe Hamon envisage est désignée comme une « scène ironique ». La communication ironique est en effet double, comme feuilletée, à deux niveaux, avec un dehors explicite qui voile avec plus ou moins d'opacité un dedans implicite. L'ironiste est un « hypocrite », quelqu'un qui parle de dessous un masque, à cette différence près que le contexte rend manifeste cette hypocrisie. Sur la scène de l'énonciation ironique, en face de l'ironisant, se trouvent deux figures. La victime de l'ironie est sa cible. Un autre membre de la troupe de l'ironie, un autre récepteur, est à prendre en compte : le complice, celui qui rit (ou sourit) avec l'ironisant de l'ironisé. Ce sera le narrataire qui se trouve constituer un couple avec la source de l'ironie. Si seul le trio est nécessaire, d'autres personnages-types récurrents peuvent être isolés : le « gardien de la loi », l'ironisant, la cible de l'ironie ; le complice, celui qui rit avec l'ironisant de l'ironisé ;

32. HAMON, P., 1996, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, p. 17.

33. VOSSIUS, novembre 1978, « Rhétorique de l'ironie », traduit du latin par MAGNIEN-SIMONIN, C., *Poétique* n°36, pp. 495-508, p. 498.

34. HAMON, P., *op.cit.*, p. 28.

le naïf. C'est bien là que ressort la nature essentiellement dialogique de l'ironie. Résonne dans le mot un autre de ses sens, celui qui le met en rapport avec l'idée de dialogue : c'est dans l'interaction dynamique entre les divers acteurs de la scène ironique que naissent ces effets. Philippe Hamon parle de manière pertinente dans le titre de son ouvrage d'une écriture de l'*oblique*. Le premier feuilletage qui précise le phénomène de l'ironie repose sur une disjonction entre les deux voix, celle du dessus, explicite, ouverte, comme le locuteur, et par contraste celle du dessous, implicite, cachée, comme l'énonciateur (par différence avec locuteur). Le second feuilletage dialogique de l'ironie bénéficie de la description de Dan Sperber et de Deirdre Wilson : la mention-écho. Ces derniers déclinent plusieurs types de mentions : la reproduction d'un discours, telle quelle ou de façon indirecte, d'un discours hypothétique, celle d'une pensée, la présentation implicite d'une proposition sans passer par la reproduction du discours³⁵. La nature biaisée et oblique de la communication ironique exige la collaboration et des compétences de la part du complice de l'ironisant. C'est véritablement une communication tyronique³⁶, « [q]ui maintient les autres dans l'épouvante par des demi-sourires moqueurs et l'air d'en savoir toujours plus long. » Pourtant cette menace d'un échec de l'ironie ne suppose pas une trop grande présence d'indices : plus l'ironie est marquée, moins elle est efficace, car les indices sont autophages. Par contraste, l'étude des effets ironiques sur la base de postulats énonciatifs s'en trouve consolidée.

Toutes ces caractérisations de l'ironie en tant qu'objet énonciatif sont autant de points d'articulation de l'ironie avec la représentation de discours autre dans les extraits de *La Recherche* choisis pour le deuxième corpus : autant de pistes pédagogiques pour leur étude.

3. La réécriture

Les voies que suit l'écriture pour la constitution du texte proustien ont souvent déjà été suivies par d'autres voix : la réécriture peut encore fil conducteur qui sera proposé ici pour regrouper plusieurs corpus de textes.

3.1. Place dans les programmes d'enseignement du Français et des Lettres

Les instructions officielles placent les réécritures, du xviii^e siècle à nos jours, au cœur d'un des objets d'étude spécifique à la première littéraire.

L'objectif est de faire réfléchir les élèves sur la création littéraire en l'abordant sous l'angle des relations de reprise et de variation par rapport aux œuvres, aux formes et aux codes d'une tradition dont elle hérite et dont elle joue³⁷.

35. SPERBER, D., et WILSON, D., novembre 1978, « Les ironies comme mention », *Poétique* n°36, pp. 399-412, p. 408.

36. FINKIELKRAUT, A., 1979, *Ralentir : mots-valises !*, Éditions du Seuil, cité par Kerbrat-Orecchioni, C., février 1980, *Poétique* n°41, pp. 108-127, p. 127.

37. Programme de l'enseignement commun de Français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de Littérature en classe de première littéraire, *op.cit.*

L'enjeu principal est donc de souligner la complexité de la notion de style, définie aussi bien par la recherche d'originalité que par le travail d'imitation. Les citations, fidèles ou transposées, correspondent à ce travail de « réécriture », tout comme le travail de reprise de son propre texte par l'écrivain dont l'atelier se trouve ainsi révélé. Les entrées dans cet objet d'étude ne manquent donc pas, et les programmes mentionnent de fait plusieurs accès possibles à cet enjeu des réécritures, notamment la confrontation de

[d]eux œuvres (ou de larges extraits présentant une forte unité) — appartenant éventuellement à des genres différents — permettant la convocation d'une version de référence et sa mise en regard avec sa ou ses réécritures³⁸.

C'est ce principe qui sera suivi ici. Les groupements de textes « qui permettent aux élèves de percevoir la nature et le sens des écarts, des variations et des transpositions » sont d'autres possibilités, tout comme ceux qui ouvrent une liaison « avec les langues et cultures de l'Antiquité », ou avec « l'histoire des arts ».

3.2. 3^e proposition de corpus proustien : groupement de textes autour des réécritures

Si l'écriture proustienne accepte tous les types de groupement de textes et de documents auxquels invitent les programmes officiels autour des réécritures, c'est toutefois à la comparaison entre deux œuvres qu'elle se prête le mieux.

Un premier groupement de textes pourrait ainsi être constitué par les pastiches proustien de l'affaire Lemoine publiés en 1919 à la NRF sous le titre *Pastiches et Mélanges*³⁹. L'écriture proustienne offre une entrée de choix dans le domaine de ce type de réécriture : Proust considère en effet le pastiche comme de la critique littéraire en action, une critique de l'intérieur, pour ainsi dire. La première partie de cette publication, sous le titre *Pastiches*, contient neuf imitations littéraires qui évoquent toutes le même fait divers des années 1908-1909⁴⁰ : Lemoine, un escroc qui avait prétendu connaître le secret de la fabrication du diamant suite à des expériences truquées, avait reçu une somme importante de la compagnie De Beers pour ce qui s'était en fait avéré être une supercherie. Ces réécritures imitent alors successivement la manière de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Régnier, Michelet, Faguet, Renan et les Goncourt : des auteurs qui ne sont pas tous appréciés de Proust, et le « *et caetera* » par lequel s'achève le pastiche à la manière de Renan, Sainte-Beuve ou Faguet fait entendre son peu d'adhésion. Si certains de ces auteurs ne sont aujourd'hui pas lus dans les classes du secondaire, d'autres en revanche le sont, comme Balzac ou Flaubert : les pastiches proustiens peuvent alors offrir un document complémentaire, en-dehors même des réécritures. La recherche entre l'écriture source et l'écriture d'imitation des similitudes engage une approche moins conventionnelle du style d'un auteur qu'un commentaire, mais tout aussi efficace. Une telle analyse peut être étayée par la recherche d'autres pastiches

38. *Ibid.*

39. Annexe 8.

40. ESCOLA, M., Atelier littéraire du site Fabula : le pastiche entre création et critique littéraire : Proust et l'Affaire Lemoine.

URL :

http://www.fabula.org/atelier.php?Le_pastiche_entre_cr%26eacute%3Bation_et_critique_litt%26eacute%3Baire_%3A_Proust_et_l%26%23146%3BAffaire_Lemoine [consulté le 28 septembre 2014]

connus, par exemple l'imitation menée par La Bruyère dans le chapitre « De la société et de la conversation » de ses *Caractères* de l'écriture de Montaigne, ou encore le pastiche de Chateaubriand par Flaubert dans le chapitre IX de *Par les champs et par les grèves — Voyage en Bretagne*, ou enfin celui de Molière par Courteline dans *La conversion d'Alceste*. Les programmes de seconde et l'objet d'étude « Les réécritures » en première littéraire invitent aussi à stimuler l'activité imaginative des élèves par la composition d'un pastiche. Ce travail d'écriture, parce qu'il suppose d'avoir repéré les caractéristiques d'un style pour être capable de les reproduire, concilie donc les exigences de l'apprentissage des aspects techniques de l'écriture et leur appropriation.

Les brouillons de *La Recherche* accessibles sur le site de la BNF⁴¹ offrent un autre groupement de textes autour des réécritures proustiennes. Qu'il s'agisse des paperolles⁴² ou des corrections portées aux premières épreuves, ces différentes réécritures laissent visible le « *work in progress* » de l'écriture. De tels documents laissent visibles le mouvement du style, pour paraphraser le titre de l'analyse donnée par A. Herschberg-Pierrot qui intègre les brouillons dans la configuration de l'œuvre.

Ceci ne veut pas dire qu'on ne puisse étudier le style d'une œuvre sans sa genèse – et de bien des œuvres nous ne connaissons pas les brouillons. Mais c'est une possibilité de lecture, de l'œuvre ouverte sur sa genèse, qui donne à lire les métamorphoses d'une écriture. De ce point de vue, les brouillons font partie de la configuration esthétique de l'œuvre. Mais, davantage, la perspective génétique permet de considérer l'étude du style de l'œuvre comme un processus, une poétique en travail⁴³.

Le site de la BNF permet de confronter ce même travail de réécriture de la part de Proust et de celle de Hugo ou de Zola, ce qui est encore une autre manière de montrer comment ces textes se font écho jusque dans leur fabrique. Les conseils étapes de préparation d'un travail écrit bénéficient là d'autant d'arguments d'autorité.

Il resterait à ajouter à ces propositions pédagogiques autour des réécritures proustiennes celle d'un groupement autour des pastiches présents au sein même de *La Recherche* proustienne. Le plus connu est celui du *Journal* des Goncourt dans *Le Temps retrouvé*⁴⁴. Toutefois, pour mesurer l'appropriation de l'écriture qui a été celle de Proust, il conviendrait que les élèves soient familiarisés avec l'écriture des Goncourt, ce qui ne va pas de soi dans une classe du secondaire. Aussi cet autre corpus d'étude ne semble-t-il pas l'approche la plus accessible de la réécriture de *La Recherche*.

41. URL : <<http://expositions.bnf.fr/brouillons/>> [consulté le 28 septembre 2014]

42. Plusieurs pages, illustrations et enregistrements y sont consacrés sur le site de France Culture : URL <<http://www.franceculture.fr/2013-10-03-marcel-proust-cote-paperolles-22>> [consulté le 28 novembre 2014]

43. HERSCHBERG-PIERROT, A., 2002, *Le style en mouvement, Littérature et art*, Belin Sup., « Lettres », p. 7.

44. Il y a aussi le pastiche de la *Nuit à Châteauroux* de Giraudoux présenté, sans être nommé, comme le « nouvel écrivain » dans *Le Côté de Guermantes*, ou encore celui d'Albertine qui imite involontairement le narrateur dans *La Prisonnière*.

3.3. *Éléments d'analyse*

Si le texte proustien se situe au croisement de voix, c'est aussi en raison de l'intertextualité qui y travaille, et qui relève aussi, à sa manière, de la polyphonie⁴⁵. L'intertextualité se définit en effet, aussi bien que la représentation de discours autre ou l'ironie, comme un mélange de voix.

Tournée vers l'extérieur, cette intertextualité prend la forme du pastiche dont l'étymon *pasticcio*, « pâté », évoque de manière parlante le travail qui consiste à contrefaire le style d'un écrivain. Ce plaisir de l'imitation est sensible dans de nombreux passages de *La Recherche* quand le narrateur représente le discours de Françoise, par exemple, en respectant ses propres manières de dire. Pourtant, pour Proust, le pastiche n'est pas une citation mais une reproduction qui vise à recréer un style.

Ainsi au sujet de Renan écrit-il : « Je trouve "aberrant" extrêmement Renan. Je ne crois pas que Renan ait jamais employé ce mot. Si je le trouve dans son œuvre cela diminuerait ma satisfaction de l'avoir inventé. » Paradoxalement, plus il se fonde au cœur de la pensée et du style d'un écrivain [...], plus il reste lui-même. Selon le mot de Jean Mouton (*Le Style de Marcel Proust*), le pastiche est un « véritable vaccin » destiné à éviter de « subir une lente et sournoise inoculation de Flaubert ou de Balzac⁴⁶ ».

La pratique du pastiche relève donc de la part de Proust à la fois d'une analyse, d'une transposition ainsi que d'une épuration cathartique des propriétés stylistiques, et de la part du lecteur d'une démultiplication de la lecture entre les textes réécrit et réécrivant.

L'intertextualité tournée vers l'intérieur correspond aux conditions mêmes de l'écriture qui font que seul un état intermédiaire du style est en fait saisi. Toute prise de conscience du caractère processuel du style va à rebours de l'idée de la pleine maîtrise d'une langue-outil de la part d'un sujet de l'énonciation au profit de celle d'une « négociation » avec elle. De ce même fait, la dichotomie articulant la forme et le fond, le contenant et le contenu, se trouve invalidée, ainsi d'ailleurs que toute définition du style par un écart vis-à-vis de la norme. Il faudrait moins parler du style d'une œuvre que de « sa mise en style⁴⁷ ».

C'est une durée en cours, prise dans son déroulement imperfectif. Nous sommes renvoyés toujours à du langage, par l'interdiscursivité, mais aussi par les premières traces écrites connues de l'œuvre, qui sont à considérer non comme un seuil, une limite discontinue, mais comme les éléments d'une dynamique d'écriture⁴⁸.

En termes pédagogiques, cette conception processuelle du style interdit de le considérer comme une suite discontinue de procédés parce qu'elle prouve la recherche perpétuelle d'une correspondance du détail avec l'ensemble. Cette perception du style comme « *work in progress* » est même appelée à être toujours reconduite : l'œuvre se voit recommencée et

45. RABAU, S., Atelier littéraire du site Fabula : polyphonie et intertextualité, URL <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_intertextualit%26eacute%3B> [consulté le 28 septembre 2014]

46. URL : <<http://style.modedemploi.free.fr/index.html>> [consulté le 28 septembre 2014]

47. « À la différence du discours de l'orateur, qui déroule une performance immédiate devant son auditoire, le style de l'œuvre écrite suppose une relation temporelle et interprétative complexe avec son lecteur, qui est partie prenante de son accomplissement dans la durée. », HERSCHBERG-PIERROT, A., *op.cit.*, p. 34.

48. HERSCHBERG-PIERROT, A., *op.cit.*, p. 38.

actualisée différemment à chaque (re)lecture. Les élèves doivent être d'autant mieux reconnus en tant que sujet-lecteur en raison de leur appropriation toujours renouvelée de chaque texte, ce qui impose l'étude du texte et en l'occurrence du style comme un travail perpétuellement recommencé : c'est dire, et au besoin rappeler, tout l'intérêt du commentaire de texte.

Les textes proustiens sont donc le carrefour de multiples et divers croisements de voix, celles des personnages et du narrateur dont discours représentés ne cessent de s'entremêler, celles encore des énonciateurs et locuteurs dont la mention et l'écho des propos font entendre en permanence des échos ironiques, celles enfin des réécritures de textes antérieurs sur le mode du pastiche ou du texte en train de se constituer dans le « work in progress » de l'écriture — sans parler même des points de jonction entre les discours représentés et les effets ironiques, ou entre ces derniers et les pastiches, ou enfin entre la représentation d'un discours et le feuilletage d'une réécriture. Les trois corpus proposés ici autour de ces multiples et divers croisements de voix qui offrent autant de démentis à la réputation de difficulté de cette écriture multiplient les preuves de ces enjeux énonciatifs et de l'intérêt de (faire) lire l'œuvre proustienne au travers de l'analyse de son écriture.

[I] ne faut pas hésiter à dire que la meilleure manière de lire un texte, de le comprendre et d'en donner un commentaire de fond suppose au préalable un déchiffrement du fonctionnement de la langue qui le caractérise⁴⁹.

Telle est bien la définition du commentaire stylistique.

49. FOYARD, J., « Réflexions sur le commentaire stylistique des textes littéraires », *L'Information grammaticale*, 1980, n°7, pp. 27-31, p. 27.

Annexe 1

La rencontre de Swann et d'Odette⁵⁰

Mais, tandis que chacune de ces liaisons, ou chacun de ces flirts, avait été la réalisation plus ou moins complète d'un rêve né de la vue d'un visage ou d'un corps que Swann avait, spontanément, sans s'y efforcer, trouvés charmants, en revanche, quand un jour au théâtre il fut présenté à Odette de Crécy par un de ses amis d'autrefois, qui lui avait parlé d'elle comme d'une femme ravissante avec qui il pourrait peut-être arriver à quelque chose, mais en la lui donnant pour plus difficile qu'elle n'était en réalité afin de paraître lui-même avoir fait quelque chose de plus aimable en la lui faisant connaître, elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, différentes pour chacun, et qui sont l'opposé du type que nos sens réclament. Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux, mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur. Quelque temps après cette présentation au théâtre, elle lui avait écrit pour lui demander à voir ses collections qui l'intéressaient tant, « elle, ignorante qui avait le goût des jolies choses », disant qu'il lui semblait qu'elle le connaîtrait mieux, quand elle l'aurait vu dans « son home » où elle l'imaginait « si confortable avec son thé et ses livres », quoiqu'elle ne lui eût pas caché sa surprise qu'il habitât ce quartier qui devait être si triste et « qui était si peu smart pour lui qui l'était tant ». Et après qu'il l'eut laissée venir, en le quittant, elle lui avait dit son regret d'être restée si peu dans cette demeure où elle avait été heureuse de pénétrer, parlant de lui comme s'il avait été pour elle quelque chose de plus que les autres êtres qu'elle connaissait, et semblant établir entre leurs deux personnes une sorte de trait d'union romanesque qui l'avait fait sourire. Mais à l'âge déjà un peu désabusé dont approchait Swann, et où l'on sait se contenter d'être amoureux pour le plaisir de l'être sans trop exiger de réciprocité, ce rapprochement des cœurs, s'il n'est plus comme dans la première jeunesse le but vers lequel tend nécessairement l'amour, lui reste uni en revanche par une association d'idées si forte, qu'il peut en devenir la cause, s'il se présente avant lui. Autrefois on rêvait de posséder le cœur de la femme dont on était amoureux ; plus tard sentir qu'on possède le cœur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux.

50. *Du côté de chez Swann*, I, pp. 192-193.

Quelques pistes pédagogiques

Étude du texte

1. Comment Odette et Swann font-ils connaissance ? En combien d'étapes se déroule en fait leur rencontre ?
2. À travers quel point de vue cette rencontre est-elle perçue ? Quels sont les indices dans le texte qui permettent de l'indiquer ?
3. Qu'est-ce que les personnages ont dit ? Sous quelle forme leurs paroles sont-elles présentes dans le texte ?

Travaux d'écriture

1. Réécrivez la première phrase de l'extrait mais en supprimant toute construction de subordonnée.
2. Transposez les échanges entre Odette et Swann sous la forme d'un dialogue exclusivement au discours direct.
3. Racontez ces premiers moments de leur relation en adoptant exclusivement le point de vue d'Odette.
4. Rédigez la lettre où Odette demande à Swann de venir le voir chez lui.
5. Narrez ces mêmes moments en supprimant toute connotation moqueuse.

Annexe 2

La jalousie de Swann⁵¹

Dans les moments où Odette était auprès de lui, s'ils parlaient ensemble d'une action indélicate commise, ou d'un sentiment indélicat éprouvé par un autre, elle les flétrissait en vertu des mêmes principes que Swann avait toujours entendu professer par ses parents et auxquels il était resté fidèle ; et puis elle arrangeait ses fleurs, elle buvait une tasse de thé, elle s'inquiétait des travaux de Swann. Donc Swann étendait ces habitudes au reste de la vie d'Odette, il répétait ces gestes quand il voulait se représenter les moments où elle était loin de lui. Si on la lui avait dépeinte telle qu'elle était, ou plutôt qu'elle avait été si longtemps avec lui, mais auprès d'un autre homme, il eût souffert, car cette image lui eût paru vraisemblable. Mais qu'elle allât chez des maquerelles, se livrât à des orgies avec des femmes, qu'elle menât la vie crapuleuse de créatures abjectes, quelle divagation insensée à la réalisation de laquelle, Dieu merci, les chrysanthèmes imaginés, les thés successifs, les indignations vertueuses ne laissaient aucune place. Seulement de temps à autre, il laissait entendre à Odette que, par méchanceté, on lui racontait tout ce qu'elle faisait ; et, se servant à propos d'un détail insignifiant mais vrai, qu'il avait appris par hasard, comme s'il était le seul petit bout qu'il laissât passer malgré lui, entre tant d'autres, d'une reconstitution complète de la vie d'Odette qu'il tenait cachée en lui, il l'amenait à supposer qu'il était renseigné sur des choses qu'en réalité il ne savait ni même ne soupçonnait, car si bien souvent il adjurait Odette de ne pas altérer la vérité, c'était seulement, qu'il s'en rendît compte ou non, pour qu'Odette lui dît tout ce qu'elle faisait. Sans doute, comme il le disait à Odette, il aimait la sincérité, mais il l'aimait comme une proxénète pouvant le tenir au courant de la vie de sa maîtresse. Aussi son amour de la sincérité, n'étant pas désintéressé, ne l'avait pas rendu meilleur. La vérité qu'il chérissait c'était celle que lui dirait Odette ; mais lui-même, pour obtenir cette vérité, ne craignait pas de recourir au mensonge, le mensonge qu'il ne cessait de peindre à Odette comme conduisant à la dégradation toute créature humaine. En somme il mentait autant qu'Odette parce que, plus malheureux qu'elle, il n'était pas moins égoïste. Et elle, entendant Swann lui raconter ainsi à elle-même des choses qu'elle avait faites, le regardait d'un air méfiant, et, à toute aventure, fâché, pour ne pas avoir l'air de s'humilier et de rougir de ses actes.

Quelques pistes pédagogiques

Étude du texte

1. Qui parle dans le texte ? Sous quelles formes les paroles sont-elles représentées ?
2. Quels sont verbes qui introduisent le discours des personnages ? Que laissent-ils comprendre ?
3. Quelle est la principale situation d'énonciation ? Comment circule la parole entre les personnages ?

51. *Ibid.*, pp. 353-354.

4. Quels sont les passages où s'entend le discours du personnage au travers de celui du narrateur ? Comment s'appelle cette forme de représentation de discours ?
5. À travers le point de vue de quel personnage voit-on la scène ? Quels éléments du texte permettent de le dire ?

Préparation du commentaire

I. Le travail de l'imagination

- A. Relevez toutes les formes linguistiques de suggestions de ce qui serait possible de la part d'Odette, pour mettre en évidence tout ce que Swann peut s'imaginer à propos de sa maîtresse.
- B. Faites la liste de tous les types de mise en scène que déploie Odette afin de tromper Swann.
- C. Relevez toutes les désignations de l'autre du point de vue de chaque personnage afin de mettre au jour la manière dont ils envisagent l'autre réciproquement.

II. L'enfermement dans le sujet

- A. Dites quel est le point de vue adopté pour percevoir cette scène. Pour répondre, analysez le raisonnement qui est suivi au travers des marques logiques qui en articulent les étapes.
- B. Étudiez tous les indices de la répétition d'une telle situation.
- C. Repérez toutes les marques de la binarité qui signalent la difficile communication des personnages.

III. Le surplomb du narrateur

- A. Repérez ce qui marque l'extériorité du narrateur.
- B. Relevez les effets d'ironie sensibles dans le texte et justifiez votre analyse.
- C. Retirez-en des conclusions quant à l'avenir de Swann et au rôle de ce passage.

Travaux d'écriture

1. Racontez cette même scène en adoptant exclusivement le point de vue d'Odette.
2. Écrivez cette scène comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre.

Annexe 3

La petite phrase de la sonate⁵²

Au lieu des expressions abstraites « temps où j'étais heureux », « temps où j'étais aimé », qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la spécifique et volatile essence ; il revit tout, les pétales neigeux et frisés du chrysanthème qu'elle lui avait jeté dans sa voiture, qu'il avait gardé contre ses lèvres — l'adresse en relief de la « Maison Dorée » sur la lettre où il avait lu : « Ma main tremble si fort en vous écrivant » — le rapprochement de ses sourcils quand elle lui avait dit d'un air suppliant : « Ce n'est pas dans trop longtemps que vous me ferez signe ? » ; il sentit l'odeur du fer du coiffeur par lequel il se faisait relever sa « brosse » pendant que Lorédan allait chercher la petite ouvrière, les pluies d'orage qui tombèrent si souvent ce printemps-là, le retour glacial dans sa victoria, au clair de lune, toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de créations cutanées, qui avaient étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son corps se trouvait repris. À ce moment-là, il satisfaisait une curiosité voluptueuse en connaissant les plaisirs des gens qui vivent par l'amour. Il avait cru qu'il pourrait s'en tenir là, qu'il ne serait pas obligé d'en apprendre les douleurs ; comme maintenant le charme d'Odette lui était peu de chose auprès de cette formidable terreur qui le prolongeait comme un trouble halo, cette immense angoisse de ne pas savoir à tous moments ce qu'elle avait fait, de ne pas la posséder partout et toujours ! Hélas, il se rappela l'accent dont elle s'était écriée : « Mais je pourrai toujours vous voir, je suis toujours libre ! » elle qui ne l'était plus jamais ! l'intérêt, la curiosité qu'elle avait eus pour sa vie à lui, le désir passionné qu'il lui fît la faveur — redoutée au contraire par lui en ce temps-là comme une cause d'ennuyeux dérangements — de l'y laisser pénétrer ; comme elle avait été obligée de le prier pour qu'il se laissât mener chez les Verdurin ; et, quand il la faisait venir chez lui une fois par mois, comme il avait fallu, avant qu'il se laissât fléchir, qu'elle lui répâtât le délice que serait cette habitude de se voir tous les jours dont elle rêvait alors qu'elle ne lui semblait à lui qu'un fastidieux tracas, puis qu'elle avait prise en dégoût et définitivement rompue, pendant qu'elle était devenue pour lui un si invincible et si douloureux besoin ! Il ne savait pas dire si vrai quand, à la troisième fois qu'il l'avait vue, comme elle lui répétait : « Mais pourquoi ne me laissez-vous pas venir plus souvent », il lui avait dit en riant, avec galanterie : « par peur de souffrir ». Maintenant, hélas ! il arrivait encore parfois qu'elle lui écrivît d'un restaurant ou d'un hôtel sur du papier qui en portait le nom imprimé ; mais c'était comme des lettres de feu qui le brûlaient. « C'est écrit de l'hôtel Vouillemont ? Qu'y peut-elle être allée faire ! avec qui ? que s'y est-il passé ? » Il se rappela les becs de gaz qu'on éteignait boulevard des Italiens, quand il l'avait rencontrée contre tout espoir parmi les ombres errantes, dans cette nuit qui lui avait semblé presque surnaturelle et qui en effet – nuit d'un temps où il n'avait même pas à se demander s'il ne la contrarierait pas en la cherchant, en

52. *Ibid.*, I, pp. 339-341.

la retrouvant, tant il était sûr qu'elle n'avait pas de plus grande joie que de le voir et de rentrer avec lui — appartenait bien à un monde mystérieux où on ne peut jamais revenir quand les portes s'en sont refermées. Et Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même.

Quelques pistes pédagogiques

Étude du texte

1. Quelles sont les formes de représentation du discours des personnages ? Vous en proposerez un relevé classé en fonction de chaque type de représentation.
2. Quel effet ajoutent-elles à l'évocation du souvenir ? Vous donnerez les effets produits par cette présence de leur voix.
3. Quel interprétation donneriez-vous plus précisément aux guillemets ? Vous vous intéresserez pour répondre au rôle des éléments ainsi isolés sur le fil du discours.

Préparation du commentaire

I. Une écriture sur la mémoire

- A. Répertoirez les souvenirs évoqués et leur valeur pour Swann.
- B. Étudiez le rôle des sensations dans son souvenir.
- C. Analysez l'effet de la présence des discours des personnages et de la manière dont ils sont représentés.

II. Une écriture sous tension

- A. Répertoirez les différentes formes de confrontation entre le passé et le présent.
- B. Montrez en quoi s'opposent les rapports d'autrefois entre Odette et Swann et ce qu'ils sont devenus.
- C. Décrivez la relation que Swann entretient avec celui qu'il était autrefois.

III. Une écriture pathétique

- A. Relevez tout ce qui provoque la nostalgie de Swann dans le texte.
- B. Répertoirez toutes les expressions de la rupture entre passé et présent.
- C. Repérez toutes les marques de la souffrance de Swann.

Annexe 4

Le « noyau » Verdurin⁵³

Pour faire partie du « petit noyau », du « petit groupe », du « petit clan » des Verdurin, une condition était suffisante mais elle était nécessaire : il fallait adhérer tacitement à un Credo dont un des articles était que le jeune pianiste, protégé par M^{me} Verdurin cette année-là et dont elle disait : « Ça ne devrait pas être permis de savoir jouer Wagner comme ça ! », « enfonçait » à la fois Planté et Rubinstein et que le docteur Cottard avait plus de diagnostic que Potain. Toute « nouvelle recrue » à qui les Verdurin ne pouvaient pas persuader que les soirées des gens qui n'allaient pas chez eux étaient ennuyeuses comme la pluie, se voyait immédiatement exclue. Les femmes étant à cet égard plus rebelles que les hommes à déposer toute curiosité mondaine et l'envie de se renseigner par soi-même sur l'agrément des autres salons, et les Verdurin sentant d'autre part que cet esprit d'examen et ce démon de frivolité pouvaient par contagion devenir fatal à l'orthodoxie de la petite église, ils avaient été amenés à rejeter successivement tous les « fidèles » du sexe féminin.

En dehors de la jeune femme du docteur, ils étaient réduits presque uniquement cette année-là (bien que M^{me} Verdurin fût elle-même vertueuse et d'une respectable famille bourgeoise excessivement riche et entièrement obscure avec laquelle elle avait peu à peu cessé volontairement toute relation) à une personne presque du demi-monde, M^{me} de Crécy, que M^{me} Verdurin appelait par son petit nom, Odette, et déclarait être « un amour », et à la tante du pianiste, laquelle devait avoir tiré le cordon ; personnes ignorantes du monde et à la naïveté de qui il avait été si facile de faire accroire que la princesse de Sagan et la duchesse de Guermantes étaient obligées de payer des malheureux pour avoir du monde à leurs dîners, que si on leur avait offert de les faire inviter chez ces deux grandes dames, l'ancienne concierge et la cocotte eussent dédaigneusement refusé.

Les Verdurin n'invitaient pas à dîner : on avait chez eux « son couvert mis ». Pour la soirée, il n'y avait pas de programme. Le jeune pianiste jouait, mais seulement si « ça lui chantait », car on ne forçait personne et comme disait M. Verdurin : « Tout pour les amis, vivent les camarades ! » Si le pianiste voulait jouer la chevauchée de la Walkyrie ou le prélude de Tristan, M^{me} Verdurin protestait, non que cette musique lui déplût, mais au contraire parce qu'elle lui causait trop d'impression. « Alors vous tenez à ce que j'aie ma migraine ? Vous savez bien que c'est la même chose chaque fois qu'il joue ça. Je sais ce qui m'attend ! Demain quand je voudrai me lever, bonsoir, plus personne ! »

Quelques pistes pédagogiques

Étude du texte

1. Comment cette entrée en roman assure-t-elle les fonctions traditionnelles de l'incipit ?
2. Comment les discours des personnages y sont-ils représentés ?
3. Quelle marque très fréquente donne-t-elle particulièrement à entendre à la fois les personnages et ce que le narrateur pense d'eux ?

53. *Du côté de chez Swann*, I, pp. 185-186.

4. Quelle est la forme de comique qui se dégage à la lecture de ce passage ?
5. Quel regard le narrateur porte-t-il sur cette société ?

Préparation du commentaire

I. Une entrée en roman enlevée

- A. Relevez toutes les informations nécessaires à la découverte d'un univers fictionnel que donne ce passage en précisant à chaque fois la manière dont elles sont intégrées et justifiées dans le fil du récit.
- B. Expliquez pourquoi ce début de roman réussit à « embarquer » le lecteur dans l'histoire.

II. Une écriture comique

- A. Quels sont les effets qui se dégagent de la représentation du discours des personnages ?
- B. Comment le narrateur nourrit-il la satire qu'il dresse de ce milieu ?

III. Le ridicule bourgeois

- A. Comment la grégarité du groupe est-elle soulignée ?
- B. De quelle manière la centralisation de ce clan est-elle mise en avant ?

Annexe 5

« Faut-il que j'éteinde ?⁵⁴ »

Ainsi, quand il m'arrivait de laisser, par mégarde, sur ma table, au milieu d'autres lettres, une certaine qu'il n'eût pas fallu qu'elle vît, par exemple parce qu'il y était parlé d'elle avec une malveillance qui en supposait une aussi grande à son égard chez le destinataire que chez l'expéditeur, le soir, si je rentrais inquiet et allais droit à ma chambre, sur mes lettres rangées bien en ordre en une pile parfaite, le document compromettant frappait tout d'abord mes yeux comme il n'avait pas pu ne pas frapper ceux de Françoise, placé par elle tout en dessus, presque à part, en une évidence qui était un langage, avait son éloquence, et dès la porte me faisait tressaillir comme un cri. Elle excellait à régler ces mises en scène destinées à instruire si bien le spectateur, Françoise absente, qu'il savait déjà qu'elle savait tout quand ensuite elle faisait son entrée. Elle avait, pour faire parler ainsi un objet inanimé, l'art à la fois génial et patient d'Irving et de Frédéric Lemaître. En ce moment, tenant au-dessus d'Albertine et de moi la lampe allumée qui ne laissait dans l'ombre aucune des dépressions encore visibles que le corps de la jeune fille avait creusées dans le couvre-pieds, Françoise avait l'air de la « Justice éclairant le Crime ». La figure d'Albertine ne perdait pas à cet éclairage. Il découvrait sur les joues le même vernis ensoleillé qui m'avait charmé à Balbec. Ce visage d'Albertine, dont l'ensemble avait quelquefois, dehors, une espèce de pâleur blême, montrait, au contraire, au fur et à mesure que la lampe les éclairait, des surfaces si brillamment, si uniformément colorées, si résistantes et si lisses, qu'on aurait pu les comparer aux carnations soutenues de certaines fleurs. Surpris pourtant par l'entrée inattendue de Françoise, je m'écriai :

— Comment, déjà la lampe ? Mon Dieu que cette lumière est vive !

Mon but était sans doute par la seconde de ces phrases de dissimuler mon trouble, par la première d'excuser mon retard. Françoise répondit avec une ambiguïté cruelle :

— Faut-il que j'éteinde ?

— Teigne ? glissa à mon oreille Albertine, me laissant charmé par la vivacité familière avec laquelle, me prenant à la fois pour maître et pour complice, elle insinua cette affirmation psychologique dans le ton interrogatif d'une question grammaticale.

Quand Françoise fut sortie de la chambre et Albertine rassise sur mon lit :

— Savez-vous ce dont j'ai peur, lui dis-je, c'est que si nous continuons comme cela, je ne puisse pas m'empêcher de vous embrasser.

— Ce serait un beau malheur.

Je n'obéis pas tout de suite à cette invitation, un autre l'eût même pu trouver superflue, car Albertine avait une prononciation si charnelle et si douce que, rien qu'en vous parlant, elle semblait vous embrasser.

54. *Le Côté de Guermantes*, II, pp. 655-656.

Quelques pistes pédagogiques

Sujets de recherche

1. Après avoir proposé une définition de l'épigramme, vous en proposerez quelques-unes restées célèbres en veillant à donner pour chacune d'entre-elles la source où vous l'avez trouvée.
2. Même sujet pour l'expression « in cauda venenum ».

Travail d'écriture

Vous écrirez un quatrain d'alexandrins épigrammatiques dont les rimes suffisantes suivront le schéma *abba* contre les fautes d'orthographe.

Annexe 6

Les bévues langagières du directeur du Grand Hôtel de Balbec⁵⁵

Ma seconde arrivée à Balbec fut bien différente de la première. Le directeur était venu en personne m'attendre à Pont-à-Coulevre, répétant combien il tenait à sa clientèle titrée, ce qui me fit craindre qu'il m'anoblît jusqu'à ce que j'eusse compris que, dans l'obscurité de sa mémoire grammaticale, titrée signifiait simplement attitrée. Du reste, au fur et à mesure qu'il apprenait de nouvelles langues, il parlait plus mal les anciennes. Il m'annonça qu'il m'avait logé tout en haut de l'hôtel. « J'espère, dit-il, que vous ne verrez pas là un manque d'impolitesse, j'étais ennuyé de vous donner une chambre dont vous êtes indigne, mais je l'ai fait rapport au bruit, parce que comme cela vous n'aurez personne au-dessus de vous pour vous fatiguer le trépan (pour tympan). Soyez tranquille, je ferai fermer les fenêtres pour qu'elles ne battent pas. Là-dessus je suis intolérable », ces mots n'exprimant pas sa pensée, laquelle était qu'on le trouverait toujours inexorable à ce sujet, mais peut-être bien celle de ses valets d'étage. Les chambres étaient d'ailleurs celles du premier séjour. Elles n'étaient pas plus bas, mais j'avais monté dans l'estime du directeur. Je pourrais faire faire du feu si cela me plaisait (car sur l'ordre des médecins, j'étais parti dès Pâques), mais il craignait qu'il n'y eût des « fixures » dans le plafond. « Surtout attendez toujours pour allumer une flambée que la précédente soit consommée (pour consumée). Car l'important c'est d'éviter de ne pas mettre le feu à la cheminée, d'autant plus que, pour égayer un peu, j'ai fait placer dessus une grande postiche en vieux Chine, que cela pourrait abîmer. »

Il m'apprit avec beaucoup de tristesse la mort du bâtonnier de Cherbourg : « C'était un vieux routinier », dit-il (probablement pour roublard) et me laissa entendre que sa fin avait été avancée par une vie de déboires, ce qui signifiait de débauches. « Déjà depuis quelque temps je remarquais qu'après le dîner il s'accroupissait dans le salon (sans doute pour s'assoupissait). Les derniers temps, il était tellement changé que, si l'on n'avait pas su que c'était lui, à le voir il était à peine reconnaissant » (pour reconnaissable sans doute).

Compensation heureuse : le premier président de Caen venait de recevoir la « cravache » de commandeur de la Légion d'honneur. « Sûr et certain qu'il a des capacités, mais paraît qu'on la lui a donnée surtout à cause de sa grande « impuissance ». On revenait du reste sur cette décoration dans l'Écho de Paris de la veille, dont le directeur n'avait encore lu que « le premier paraphe » (pour paragraphe). La politique de M. Caillaux y était bien arrangée. « Je trouve du reste qu'ils ont raison, dit-il. Il nous met trop sous la coupole de l'Allemagne » (sous la coupe). Comme ce genre de sujet, traité par un hôtelier, me paraissait ennuyeux, je cessai d'écouter.

55. *Sodome et Gomorrhe*, III, pp. 148-149.

Quelques pistes pédagogiques

Étude du texte

Quelle est la définition de chacun des mots entre lesquels le directeur du Grand hôtel se trompe ?

Comment désigne-t-on ces mots proches dans leur forme mais différents dans leurs sens ?

Quels sont les sens et connotations inattendus que prend chaque phrase du fait de cette erreur ?

Quel est l'effet de ces confusions auprès du lecteur ?

À travers quels procédés récurrents le narrateur augmente-t-il cet effet ?

Qu'est-ce qui rapproche cet extrait de l'écriture d'un sketch ?

Travail d'écriture

Dressez une liste d'une trentaine de paires de paronymes et incluez-en au moins une dizaine dans une courte scène comique qui imitera en cela l'extrait du texte proustien.

Annexe 7

Les scènes de comédie mondaine⁵⁶

M. de Charlus recommença, au moment où, la musique finie, ses invités prirent congé de lui, la même erreur qu'à leur arrivée. Il ne leur demanda pas d'aller vers la Patronne, de l'associer, elle et son mari, à la reconnaissance qu'on lui témoignait. Ce fut un long défilé, mais un défilé devant le baron seul, et non même sans qu'il s'en rendît compte, car ainsi qu'il me le dit quelques minutes après : « La forme même de la manifestation artistique a revêtu ensuite un côté « sacristie » assez amusant. » On prolongeait même les remerciements par des propos différents qui permettaient de rester un instant de plus auprès du baron, pendant que ceux qui ne l'avaient pas encore félicité de la réussite de sa fête stagnaient, piétinaient. Plus d'un mari avait envie de s'en aller ; mais sa femme, snob bien que duchesse, protestait : « Non, non, quand nous devrions attendre une heure, il ne faut pas partir sans avoir remercié Palamède qui s'est donné tant de peine. Il n'y a que lui qui puisse à l'heure actuelle donner des fêtes pareilles. » Personne n'eût plus pensé à se faire présenter à M^{me} Verdurin qu'à l'ouvreuse d'un théâtre où une grande dame a, pour un soir, amené toute l'aristocratie. « Étiez-vous hier chez Éliane de Montmorency, mon cousin ? demandait M^{me} de Mortemart, désireuse de prolonger l'entretien – Eh bien, mon Dieu non ; j'aime bien Éliane, mais je ne comprends pas le sens de ses invitations. Je suis un peu bouché sans doute », ajoutait-il avec un large sourire épanoui, cependant que M^{me} de Mortemart sentait qu'elle allait avoir la primeur d'une de « Palamède » comme elle en avait souvent d'« Oriane ». « J'ai bien reçu, il y a une quinzaine de jours, une carte de l'agréable Éliane. Au-dessus du nom contesté de Montmorency, il y avait cette aimable invitation : « Mon cousin, faites-moi la grâce de penser à moi vendredi prochain à neuf heures et demie. » Au-dessous étaient écrits ces deux mots moins gracieux : « Quatuor Tchèque. » Ils me semblèrent fort inintelligibles, sans plus de rapport, en tous cas, avec la phrase précédente que ces lettres au dos desquelles on voit que l'épistolier en avait commencé une autre par les mots : « Cher ami », la suite manquant, et n'a pas pris une autre feuille, soit distraction, soit économie de papier. J'aime bien Éliane : aussi je ne lui en voulus pas, je me contentai de ne pas tenir compte des mots étranges et déplacés de « quatuor tchèque », et comme je suis un homme d'ordre, je mis au-dessus de ma cheminée l'invitation de penser à Madame de Montmorency le vendredi à neuf heures et demie. Bien que connu pour ma nature obéissante, ponctuelle et douce, comme Buffon dit du chameau – et le rire s'épanouit plus largement autour de M. de Charlus, qui savait qu'au contraire on le tenait pour l'homme le plus difficile à vivre – je fus en retard de quelques minutes (le temps d'ôter mes vêtements de jour), et sans en avoir trop de remords, pensant que neuf heures et demie était mis pour dix, à dix heures tapant, dans une bonne robe de chambre, les pieds en d'épais chaussons, je me mis au coin de mon feu à penser à Éliane comme elle me l'avait demandé, et avec une intensité qui ne commença à décroître qu'à dix heures et

56. *La Prisonnière*, III, pp. 770-772.

demie. Dites-lui bien, je vous prie, que j'ai strictement obéi à son audacieuse requête. Je pense qu'elle sera contente. »

Quelques pistes pédagogiques

Préparation du commentaire

I. La mégalomanie du baron

- A. Vous analyserez comment la parodie des pratiques religieuses souligne l'égoïsme de Charlus.
- B. Vous étudierez de quelle manière s'entend l'hypertrophie du personnage dans ses paroles.

II. La mise en scène des mondanités

- A. Vous montrerez comment l'organisation énonciative du discours de Charlus lui permet de le/se mettre en vedette.
- B. Vous expliquerez comment l'organisation narrative de son anecdote lui permet de rester au centre de l'intérêt des autres personnages – et des lecteurs.

III. Les effets comiques de cette scène

- A. Vous répertorierez les manifestations de la moquerie du baron.
- B. Vous relèverez les indices du recul critique du narrateur.

Annexe 8

Les pastiches de l'affaire Lemoine

Dans un roman de Balzac

Dans un des derniers mois de l'année 1907, à un de ces « routs » de la marquise d'Espard où se pressait alors l'élite de l'aristocratie parisienne (la plus élégante de l'Europe, au dire de M. de Talleyrand, ce Roger Bacon de la nature sociale, qui fut évêque et prince de Bénévent), de Marsay et Rastignac, le comte Félix de Vandenesse, les ducs de Rhétoré et de Grandlieu, le comte Adam Laginski, M^e Octave de Camps, lord Dudley, faisaient cercle autour de Mme la princesse de Cadignan, sans exciter pourtant la jalousie de la marquise. N'est-ce pas en effet une des grandeurs de la maîtresse de maison – cette carmélite de la réussite mondaine – qu'elle doit immoler sa coquetterie, son orgueil, son amour même, à la nécessité de se faire un salon dont ses rivales seront parfois le plus piquant ornement ? N'est-elle pas en cela l'égale de la sainte ? Ne mérite-t-elle pas sa part, si chèrement acquise, du paradis social ? La marquise – une demoiselle de Blamont-Chauvry, alliée des Navarreins, des Lenoncourt, des Chaulieu – tendait à chaque nouvel arrivant cette main que Desplein, le plus grand savant de notre époque, sans en excepter Claude Bernard, et qui avait été élève de Lavater, déclarait la plus profondément calculée qu'il lui eût été donné d'examiner. Tout à coup la porte s'ouvrit devant l'illustre romancier Daniel d'Arthez. Un physicien du monde moral qui aurait à la fois le génie de Lavoisier et de Bichat – le créateur de la chimie organique – serait seul capable d'isoler les éléments qui composent la sonorité spéciale du pas des hommes supérieurs. En entendant résonner celui de d'Arthez vous eussiez frémi. Seul pouvait ainsi marcher un sublime génie ou un grand criminel. Le génie n'est-il pas d'ailleurs une sorte de crime contre la routine du passé que notre temps punit plus sévèrement que le crime même, puisque les savants meurent à l'hôpital qui est plus triste que le bagne.

Dans un roman de Flaubert

La chaleur devenait étouffante, une cloche tinta, des tourterelles s'envolèrent, et, les fenêtres ayant été fermées sur l'ordre du président, une odeur de poussière se répandit. Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit ; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. Comme la suspension d'audience se prolongeait, des intimités s'ébauchèrent ; pour entrer en conversation, les malins se plaignaient à haute voix du manque d'air, et, quelqu'un ayant dit reconnaître le ministre de l'intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira : « Pauvre France ! » En tirant de sa poche une orange, un nègre s'acquit de la considération, et, par amour de la popularité, en offrit les quartiers à ses voisins, en s'excusant, sur un journal : d'abord à un ecclésiastique, qui affirma « n'en avoir jamais mangé d'aussi bonne ; c'est un excellent fruit, rafraîchissant » ; mais une douairière prit un air offensé, défendit à ses filles de rien accepter « de quelqu'un qu'elles ne connaissaient pas », pendant que d'autres personnes, ne sachant pas si le journal arriverait jusqu'à elles, cherchaient une contenance : plusieurs tirèrent leur montre, une dame enleva son chapeau. Un perroquet le surmontait. Deux

jeunes gens s'en étonnèrent, auraient voulu savoir s'il avait été placé là comme souvenir ou peut-être par goût excentrique. Déjà les farceurs commençaient à s'interpeller d'un banc à l'autre, et les femmes, regardant leurs maris, s'étouffaient de rire dans un mouchoir, quand un silence s'établit, le président parut s'absorber pour dormir, l'avocat de Werner prononçait sa plaidoirie. Il avait débuté sur un ton d'emphase, parla deux heures, semblait dyspeptique, et chaque fois qu'il disait « Monsieur le Président » s'effondrait dans une révérence si profonde qu'on aurait dit une jeune fille devant un roi, un diacre quittant l'autel. Il fut terrible pour Lemoine, mais l'élégance des formules atténuait l'âpreté du réquisitoire. Et ses périodes se succédaient sans interruption, comme les eaux d'une cascade, comme un ruban qu'on déroule. Par moment, la monotonie de son discours était telle qu'il ne se distinguait plus du silence, comme une cloche dont la vibration persiste, comme un écho qui s'affaiblit. Pour finir, il attesta les portraits des présidents Grévy et Carnot, placés au-dessus du tribunal ; et chacun, ayant levé la tête, constata que la moisissure les avait gagnés dans cette salle officielle et malpropre qui exhibait nos gloires et sentait le renfermé. Une large baie la divisait par le milieu, des bancs s'y alignaient jusqu'au pied du tribunal ; elle avait de la poussière sur le parquet, des araignées aux angles du plafond, un rat dans chaque trou, et on était obligé de l'aérer souvent à cause du voisinage du calorifère, parfois d'une odeur plus nauséabonde. L'avocat de Lemoine répliquant, fut bref. Mais il avait un accent méridional, faisait appel aux passions généreuses, ôtait à tout moment son lorgnon. En l'écoutant, Nathalie ressentait ce trouble où conduit l'éloquence ; une douceur l'envahit et son cœur s'étant soulevé, la batiste de son corsage palpitait, comme une herbe au bord d'une fontaine prête à sourdre, comme le plumage d'un pigeon qui va s'envoler. Enfin le président fit un signe, un murmure s'éleva, deux parapluies tombèrent : on allait entendre à nouveau l'accusé. Tout de suite les gestes de colère des assistants le désignèrent ; pourquoi n'avait-il pas dit vrai, fabriqué du diamant, divulgué son invention ? Tous, et jusqu'au plus pauvre, auraient su – c'était certain – en tirer des millions. Même ils les voyaient devant eux, dans la violence du regret où l'on croit posséder ce qu'on pleure. Et beaucoup se livrèrent une fois encore à la douceur des rêves qu'ils avaient formés, quand ils avaient entrevu la fortune, sur la nouvelle de la découverte, avant d'avoir dépisté l'escroc.

Critique du roman de M. Gustave Flaubert sur l'« affaire Lemoine » par Sainte-Beuve, dans son feuilleton du *Constitutionnel*

L'Affaire Lemoine... par M. Gustave Flaubert ! Sitôt surtout après Salammbô, le titre a généralement surpris. Quoi ? l'auteur avait dressé son chevalet en plein Paris, au Palais de justice, dans la chambre même des appels correctionnels... : on le croyait encore à Carthage ! M. Flaubert — estimable en cela dans sa velléité et sa prédilection — n'est pas de ces écrivains que Martial a bien finement raillés et qui, passés maîtres sur un terrain, ou réputés pour tels, s'y cantonnent, s'y fortifient, soucieux avant tout de ne pas offrir de prise à la critique, n'exposant jamais dans la manœuvre qu'une aile à la fois. M. Flaubert, lui, aime à multiplier les reconnaissances et les sorties, à faire front de tous côtés, que dis-je, il tient les défis, quelques conditions qu'on propose, et ne revendique jamais le choix des armes ni l'avantage du terrain. Mais cette fois-ci, il faut le reconnaître, cette volte-face si précipitée, ce retour d'Égypte (ou peu s'en faut) à la Bonaparte, et qu'aucune victoire bien certaine ne devait ratifier, n'ont pas paru très heureux ; on y a vu, ou cru y voir, disons-le,

comme un rien de mystification. Quelques-uns ont été jusqu'à prononcer, non sans apparence de raison, le mot de gageure. Cette gageure, M. Flaubert, du moins, l'a-t-il gagnée ? C'est ce que nous allons examiner en toute franchise, mais sans jamais oublier que l'auteur est le fils d'un homme bien regrettable, que nous avons tous connu, professeur à l'École de médecine de Rouen, qui a laissé dans sa profession et dans sa province sa trace et son rayon ; et que cet aimable fils — quelque opinion qu'on puisse d'ailleurs opposer à ce que des jeunes gens bien hâtifs ne craignent pas, l'amitié aidant, d'appeler déjà son talent — mérite, d'ailleurs, tous les égards par la simplicité reconnue de ses relations toujours sûres et parfaitement suivies — lui, le contraire même de la simplicité dès qu'il prend une plume ! — par le raffinement et la délicatesse invariable de son procédé.

Le récit débute par une scène qui, mieux conduite, aurait pu donner de M. Flaubert une idée assez favorable, dans ce genre tout immédiat et impromptu du croquis, de l'étude prise sur la réalité. Nous sommes au Palais de justice, à la chambre correctionnelle, où se juge l'affaire Lemoine, pendant une suspension d'audience. Les fenêtres viennent d'être fermées sur l'ordre du président. Et ici un éminent avocat m'assure que le président n'a rien à voir, comme il semble en effet plus naturel et convenable, dans ces sortes de choses, et à la suspension même s'était certainement retiré dans la chambre du conseil. Ce n'est qu'un détail si l'on veut. Mais vous qui venez nous dire (comme si en vérité vous les aviez comptés !) le nombre des éléphants et des onagres dans l'armée carthaginoise, comment espérez-vous, je vous le demande, être cru sur parole quand, pour une réalité si prochaine, si aisément vérifiable, si sommaire même et nullement détaillée, vous commettez de telles bévues ! Mais passons : l'auteur voulait une occasion de décrire le président, il ne l'a pas laissée échapper. Ce président a « un visage de pitre (ce qui suffit à désintéresser le lecteur) une robe trop étroite pour sa corpulence (trait assez gauche et qui ne peint rien), des prétentions à l'esprit ». Passe encore pour le visage de pitre ! L'auteur est d'une école qui ne voit jamais rien dans l'humanité de noble ou d'estimable. Pourtant M. Flaubert, bas Normand s'il en fut, est d'un pays de fine chicane et de haute sagesse qui a donné à la France assez de considérables avocats et magistrats, je ne veux point distinguer ici.

Dans les *Mémoires* de Saint-Simon

Mariage de Talleyrand-Périgord. — Succès remportés par les Impériaux devant Château-Thierry, fort médiocres. — Le Moine, par la Mouchi, arrive au Régent. — Conversation que j'ai avec M. le duc d'Orléans à ce sujet. Il est résolu de porter l'affaire au duc de Guiche. — Chimères des Murât sur le rang de prince étranger. — Conversation du duc de Guiche avec M. le duc d'Orléans sur Le Moine, au parvulo donné à Saint-Cloud pour le roi d'Angleterre voyageant incognito en France. — Présence inouïe du comte de Fels à ce parvulo. — Voyage en France d'un infant d'Espagne, très singulier.

Cette année-là vit le mariage de la bonne femme Blumenthal avec L. de Talleyrand-Périgord dont il a été maintes fois parlé, avec force éloges, et très mérités au cours de ces Mémoires. Les Rohan en firent la noce où se trouvèrent des gens de qualité. Il ne voulut pas que sa femme fût assise en se mariant, mais elle osa la housse sur sa chaise et se fit incontinent appeler duchesse de Montmorency, dont elle ne fut pas plus avancée. La campagne continua contre les Impériaux qui malgré les révoltes d'Hongrie, causées par la

cherté du pain, remportèrent quelques succès devant Château-Thierry. Ce fut là qu'on vit pour la première fois l'indécence de M. de Vendôme traité publiquement d'Altesse. La gangrène gagna jusqu'aux Murat et ne laissait pas de me causer des soucis contre lesquels je soutenais difficilement mon courage si bien que j'étais allé loin de la cour, passer à la Ferté la quinzaine de Pâques en compagnie d'un gentilhomme qui avait servi dans mon régiment et était fort considéré par le feu Roi, quand la veille de Quasimodo un courrier que m'envoyait Mme de Saint-Simon me rendit une lettre par laquelle elle m'avisait d'être à Meudon dans le plus bref délai qu'il se pourrait, pour une affaire d'importance, concernant M. le duc d'Orléans. Je crus d'abord qu'il s'agissait de celle du faux marquis de Ruffec, qui a été marquée en son lieu ; mais Biron l'avait écumée, et par quelques mots échappés à Mme de Saint-Simon, de pierreries et d'un fripon appelé Le Moine, je ne doutai plus qu'il ne s'agît encore d'une de ces affaires d'alambics qui, sans mon intervention auprès du chancelier, avaient été si près de faire – j'ose à peine à l'écrire – enfermer M. le duc d'Orléans à la Bastille. On sait en effet que ce malheureux prince, n'ayant aucun savoir juste et étendu sur les naissances, l'histoire des familles, ce qu'il y a de fondé dans les prétentions, l'absurdité qui éclate dans d'autres et laisse voir le tuf qui n'est que néant, l'éclat des alliances et des charges, encore moins l'art de distinguer dans sa politesse le rang plus ou moins élevé, et d'enchanter par une parole obligeante qui montre qu'on sait le réel et le consistant, disons le mot, l'intrinsèque des généalogies, n'avait jamais su se plaire à la cour, s'était vu abandonné par la suite de ce dont il s'était détourné d'abord, tant et si loin qu'il en était tombé, encore que premier prince du sang, à s'adonner à la chimie, à la peinture, à l'Opéra, dont les musiciens venaient souvent lui apporter leurs livres et leurs violons qui n'avaient pas de secrets pour lui. On a vu aussi avec quel art pernicieux ses ennemis, et par-dessus tous le maréchal de Villeroy, avaient usé contre lui de ce goût si déplacé de chimie, lors de la mort étrange du dauphin et de la dauphine. Bien loin que les bruits affreux qui avaient été alors semés avec une pernicieuse habileté par tout ce qui approchait la Maintenon eussent fait repentir M. le duc d'Orléans de recherches qui convenaient si peu à un homme de sa sorte, on a vu qu'il les avait poursuivies avec Mirepoix, chaque nuit, dans les carrières de Montmartre, en travaillant sur du charbon qu'il faisait passer dans un chalumeau où, par une contradiction qui ne se peut concevoir que comme un châtiment de la Providence, ce prince qui tirait une gloire abominable de ne pas croire en Dieu m'a avoué plus d'une fois avoir espéré voir le diable.

Bibliographie⁵⁷

PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, 1987-1989, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »*.

Manuel

Manuel *Français 1^{ère}*, 2011, Livre unique, collection « Passeurs de textes », Éditions Weblettrés/Le Robert*.

Partie sur la représentation de discours autre

AUTHIER-REVUZ, J., « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, 1982, pp. 91-151.

AUTHIER-REVUZ, J., 1991, « Hétérogénéités et ruptures – Quelques repères dans le champ énonciatif », in PARRETT, H., (dir.), *Le sens et ses hétérogénéités*, Éditions du C.N.R.S., Collection Sciences du langage, pp. 139-151.

AUTHIER-REVUZ, J., « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information Grammaticale*, I et II, n° 55, oct. 1992, pp. 38-42 et n° 56, janv. 1993, pp. 10-15.

AUTHIER-REVUZ, J., 1997, « Modalisation autonymique et discours autre : quelques remarques », *Modèles linguistiques*, vol. XXXV, fasc. 1, chap. 18, pp. 33-51*.

BAKHTINE, M., *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970*.

BAKHTINE, M., 1978, *Esthétique et théorie du roman*, « Du discours romanesque », Gallimard, « Tel », pp. 85-233*.

DUCROT, O., *Le dire et le dit*, Minuit, 1984, chap. VIII*.

GENETTE, G., 1972, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique ».

MAINGUENEAU, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993, chapitre 4 « Polyphonie », pp. 75-92, chapitre 5 « Discours rapportés », pp. 93-120.

ROSIER, L., 1999, *Le discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, « Champs linguistiques »*.

ROUSSET, J., 1981, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti*.

TOMASSONE, R., dir., *Grands repères culturels pour une langue : le français*, Hachette, 2001, pp. 192-201.

UBERSFELD, A., 1996, *Lire le théâtre. Le dialogue de théâtre*, III, Belin sup., « Lettres ».

57. Les ressources citées dans le texte sont suivies d'un astérisque.

Partie sur l'ironie

- ALLEMAN, B., novembre 1978, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n° 36, pp. 385-398*.
- FINKIELKRAUT, A., 1979, *Ralentir : mots-valises !*, Éd. du Seuil, cité par Kerbrat-Orecchioni, C., février 1980, *Poétique* n° 41, pp. 108-127*.
- HAMON, P., 1996, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre*.
- HERSCHBERG-PIERROT, A., 1993, *Stylistique de la prose*, Belin, « Lettres Belin sup », chapitre 8.
- HUTCHEON, L., avril 1981, « Ironie, satire, parodie », *Poétique* n° 46, pages 140 à 155.
- JARDON, D., 1988, *Le comique littéraire*, Paris-Bruxelles, De Boeck-Duculot*.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1980, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, 1980, pp. 108-127*.
- MUECKE, D., C., 1978, « Analyses de l'ironie », traduit de l'anglais par Hamon, P., *Poétique*, n° 36, pp. 178-194.
- SCHOENTJES, P., 2001, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais »*.
- SPERBER, D., et Wilson, D., novembre 1978, « Les ironies comme mention », *Poétique* n° 36, pp. 399-412*.
- VIER, J., « Elie-Catherine Fréron », *Annales de Bretagne*, 1969, n° 76, pp. 475-483*.
- VOSSIUS, novembre 1978, « Rhétorique de l'ironie », traduit du latin par Magnien-Simonin, C., *Poétique* n° 36, pp. 495-508*.

Partie sur l'intertextualité

- ARON, P., « Sur les pastiches de Proust », *CONTEXTES* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 27 septembre 2014. URL : <http://contextes.revues.org/59> ; DOI : [10.4000/contextes.59](https://doi.org/10.4000/contextes.59) [consulté le 28 septembre 2014].
- BOUILLAGUET, A., *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*, Paris, Éditions du titre, 1990.
- GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique ».
- HERSCHBERG-PIERROT, A., 2002, *Le style en mouvement, Littérature et art*, Belin Sup., « Lettres »*.
- MILLY, J., 1970, *Les pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, Paris, Armand Colin, 1970.
- PIÉGAY-GROS, N., *L'intertextualité*, Dunod, 1996.
- RABAU, S., *L'intertextualité*, Flammarion, GF « Corpus », 2002.
- FOYARD, J., « Réflexions sur le commentaire stylistique des textes littéraires », *L'Information grammaticale*, 1980, n° 7, pp. 27-31, p. 27.

Sitographie

Dictionnaire

URL : <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1470644160>>
[consulté le 28 septembre 2014]

Programmes d'enseignement de Français et de Littérature

Arrêté du 8 juillet 2008 : Programme d'enseignement de Français pour les classes de sixième, de cinquième, de quatrième et de troisième du collège, B.O. spécial n° 6 du 28 août 2008, J.O. du 5 août 2008, URL :

<http://cache.media.education.gouv.fr/file/special_6/21/8/programme_francais_general_33218.pdf> [consulté le 28 septembre 2014]

Arrêté du 21 juillet 2010 : Programme de l'enseignement commun de Français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de Littérature en classe de première littéraire, B.O. spécial n° 9 du 30 septembre 2010, J.O. du 28 août 2010, URL : <<http://www.education.gouv.fr/cid53318/mene1019760a.html>> [consulté le 28 septembre 2014]

Ressources pédagogiques

KAEMPFER, J., ZANGHI, F., Méthodes et problèmes sur le site du Département de français modernes de l'Université de Genève : la perspective narrative,

URL : <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/>> [consulté le 28 septembre 2014]

ESCOLA, M., Atelier littéraire du site Fabula : le pastiche entre création et critique littéraire, Proust et l'Affaire Lemoine

URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Le_pastiche_entre_cr%26acute%3Bation_et_critique_litt%26acute%3Braire_%3A_Proust_et_l%26%23146%3BAffaire_Lemoine> [consulté le 28 septembre 2014]

Atelier de théorie littéraire du site de Fabula : la perspective narrative, le point de vue et la focalisation

URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Point_de_vue_et_focalisation> [consulté le 28 septembre 2014]*

Site de la galerie virtuelle de la B.N.F. consacré aux brouillons d'écrivains

URL : <<http://expositions.bnf.fr/brouillons/>> [consulté le 28 septembre 2014]*

RABAU, S., Atelier littéraire du site Fabula : intertextualité

France Inter : Marcel Proust, côté paperolles,

URL : <<http://www.franceculture.fr/2013-10-03-marcel-proust-cote-paperolles-12>>
et <<http://www.franceculture.fr/2013-10-03-marcel-proust-cote-paperolles-22>>
[consulté le 28 septembre 2014]*

Site consacré aux pastiches

URL : < <http://style.modemploi.free.fr/index.html> > [consulté le 28 septembre 2014]

Autres

Site consacré à la chanson française de la fin du Second Empire à la fin de la Seconde guerre mondiale,

URL : <<http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/>> [consulté le 28 septembre 2014]