

Cours - Création, continuités et ruptures

Au tournant du XXème siècle, l'essor de la modernité, la découverte de l'inconscient par Sigmund Freud et le choc des deux guerres bouleversent les modes de vie, les représentations de soi et du monde. Nous nous demanderons ainsi, dans ce nouveau chapitre, comment les artistes expriment ces ruptures et comment l'absurdité du monde se reflète dans l'art.

« *Le soleil de l'Art ne brillait alors qu'à Paris, et il me semblait et il me semble jusqu'à présent qu'il n'y a pas de plus grande révolution de l'œil que celle que j'ai rencontrée à mon arrivée à Paris* »,
Marc Chagall

Au début du XXème siècle, à Paris, émerge une scène créative extrêmement novatrice, portée par une société moderniste, au tempo toujours plus rapide. Trains, métro, voitures, avions, innovations industrielles inspirent les artistes, qui détournent dans leurs œuvres les objets du quotidien ou explorent les voies de nouveaux médiums comme le cinéma, « art moderne » par excellence.

Le paysage urbain parisien se transforme : de grandes artères sont percées à Montmartre, la basilique du Sacré-Cœur est érigée au sommet de la butte. Inaugurée en 1910, la ligne de métro Nord-Sud permet de se rendre très rapidement de Notre-Dame-de-Lorette à la porte de Versailles, modifiant radicalement la géographie de Paris. Bouleversée par tous ces chantiers, la ville devient une scène à ciel ouvert. L'art publicitaire se développe, les vitrines se garnissent de mannequins aux poses étudiées, les terrasses de café envahissent les rues. Eminemment symptomatiques de cette modernité, les engins roulants et volants se multiplient. Les meetings aériens remportent un vif succès. Soigneusement mis en scène, des Salons annuels commencent à exposer au Grand Palais les cycles, automobiles et « choses de l'air », celles-ci bénéficiant bientôt d'un Salon dédié.

8. Peugeot, *Automobile Peugeot type BP1 dite « Bébé Peugeot », torpédo, 1913*, automobile particulière de sport, code 1409, torpédo. Classée Monument Historique, 1913. Automobile, Métal, cuir, 150 x 150 x 262 cm, 450 kg. Musée de l'automobile, Mulhouse. Collection Schlumpf, Mulhouse. Photo © Philippe Lortscher

Fabriquée de 1913 à 1916, à 3 095 exemplaires, et vendue pour un prix relativement abordable, la *Bébé* (ou « BB ») Peugeot connaît un succès populaire. Issue d'un modèle de « voiturette légère deux places » pouvant atteindre les 60 km/h conçu par Ettore Bugatti, elle offre un modèle de petite taille économique, d'où son surnom de *Bébé Peugeot*. Elle s'inscrit dans un processus de démocratisation naissante de la voiture et contribue à la genèse du mythe tel qu'édicté par Bugatti : « Rien n'est trop beau, rien n'est trop cher ! ».





9. Béchereau, Deperdussin *Aéroplane Deperdussin type B, 1911.*

Avion, Bois, toile enduite, peinture, métal, matériaux synthétiques, 240 x 750 x 850 cm Masse en charge 370 kg, Poids à vide 220kg, Surface alaire 14m². Musée de l'Air et de l'Espace, Le Bourget. © Musée de l'Air et de l'Espace-Le Bourget / Photo Cyril Semenov-Tianchansky

La première Exposition Internationale de la locomotion aérienne se tient au Grand Palais en 1909. Avec son « monoplan », le constructeur et homme d'affaires Armand Deperdussin fait sensation. S'allouant les services du Jeune Ingénieur Louis Béchereau, l'*aéroplane type B* dépasse pour la première fois les 200 km/h et remporte le trophée Gordon-Bennett des éditions 1912 et 1913. Le talent de Béchereau survit à la faillite de Deperdussin et s'exerce sur les appareils destinés à la guerre aérienne.

10. Delaunay, Robert, *Hommage à Blériot, 1914.*
Huile sur toile, 46,7 x 46,5 cm. Musée de Grenoble.
Photo © Ville de Grenoble /Musée de Grenoble / J.L. Lacroix

Après avoir visité l'aéroparc de Buc, près de Paris, Robert Delaunay rend hommage à la carrière de Blériot, grand constructeur de biplans, de monoplans et d'avions militaires, fondateur de ce terrain d'aviation. Poursuivant une recherche sur les contrastes simultanés, il construit le tableau autour du motif de l'hélice en mouvement. Sa rotation impulse une dynamique qui irradie toute la composition et traduit l'effervescence des meetings aériens.



Marcel Duchamp conclut de sa visite de la 4^{ème} exposition internationale de la locomotion aérienne en 1912, en compagnie de Constantin Brancusi et de Fernand Léger que « c'est fini la peinture ». Frappé par la vue des immenses hélices Chauvière présentées au milieu des moteurs et des avions, il arrime une roue de bicyclette sur un tabouret et s'amuse à le faire tourner, créant ainsi le premier ready-made.

11. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette, 1913/1914.*

126,5 x 31,5 x 6,5 / 53 cm (hauteur tabouret) / 73 cm (hauteur montage de la roue) / 63,5 cm (diamètre de la roue), Objet, Métal, bois peint. Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou © ADAGP, Paris 2023 © Association Marcel Duchamp Photo © RMN-Grand Palais (Centre Pompidou, MNAM-CCI) / Christian Bahier / Philippe Migeat

En 1912, Marcel Duchamp visite le IV^e Salon de la locomotion aérienne avec Fernand Léger et Constantin Brancusi. Captivé par une grande hélice exposée au milieu des moteurs et avions, il lance : « C'est fini, la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? » et s'empare d'un tabouret pour y fixer une roue, qu'il fait tourner. L'année suivante, il achète au Bazar de l'Hôtel-de-Ville un porte-bouteilles et le signe. Érigeant ces objets « tout fait, déjà là » en œuvres d'art, il invente le concept de ready-made.



Première partie – Un art en rupture avec le monde ancien ?

ZONE

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout
haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ter-
nes

Apollinaire, « Zone », (début du poème), *Alcools*, 1913

a. Comment Apollinaire fait-il ici l'éloge de la modernité ?

Choix du titre : « Zone » signifie étymologiquement « la ceinture », « la boucle ». Par ses premiers mots « à la fin », il entre en écho avec le dernier poème du recueil « Vendémiaire » (premier mois de l'année dans le calendrier révolutionnaire). La structure du recueil semble donc être annoncée avec ce titre, une structure apparemment circulaire, qui crée des échos entre les textes. De plus, une « zone » est un espace entre-deux, un lieu péri-urbain et entre deux mondes, l'ancien et le moderne. Le titre « Zone » fait donc écho à notre objet d'étude et situe la création entre continuités et ruptures.

Le poème est écrit en vers libres et sans ponctuation. Mais, il contient des alexandrins isolés, comme le premier vers. Dans son écriture même, il s'inscrit donc également entre continuités et ruptures.

Quelques éléments d'explication sur le début du poème « Zone »

<p>À la fin tu es las de ce monde ancien</p>	<p>Ce premier vers exprime clairement la lassitude du poète face à des formes d'art qui lui semblent dépassées¹. Mais, si ce premier vers exprime bien une envie de modernité en critiquant ce qui vient du passé (avec les termes « fin », « ancien »), il s'agit pourtant d'un alexandrin (12 syllabes). De plus, le rythme du vers commence avec une impression de vitesse (mots d'une syllabe) et se termine avec une diérèse sur le terme « ancien » : modernité et tradition sont donc liées. Une connivence avec le lecteur s'établit également avec les premiers mots du poème « à la fin ». Ils peuvent exprimer la lassitude tout comme faire sourire. Commencer un recueil par le mot « fin » a en effet de quoi étonner.</p>
<p>Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin</p>	<p>Si la Tour Eiffel est bien le symbole de la modernité (inaugurée lors de l'Exposition universelle de 1889), la tonalité du vers est en elle-même ancienne : apostrophe en « ô » très lyrique, évocation de la poésie bucolique² (« Bergère », « le troupeau », « bêle »). Les époques semblent alors se mêler et se rejoindre. Si la Tour Eiffel rejoint cet univers antique, n'est-ce pas d'ailleurs pour le mot « berge » que l'on retrouve dans « bergère » ? Personnifiée, elle semble alors veiller sur Paris qui prend vie peu à peu sous le regard du poète. D'ailleurs, avec la rime « ancien/ce matin », Apollinaire inscrit son écriture dans un mouvement dynamique, une renaissance artistique.</p>
<p>Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine</p>	<p>Ce vers semble exprimer la même idée que le premier, avec des termes plus prosaïques (proches du réel). Il n'y a pas de lien avec le deuxième vers. Cette parataxe crée une impression de fragmentation comme différents points de vue qui naîtraient simultanément. On pense ici à l'esthétique cubiste (en écho au portrait cubiste d'Apollinaire que Picasso a réalisé pour ce recueil).</p>
<p>Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes</p>	<p>Le terme « ancien » du premier vers est ici décliné au féminin avec « anciennes ». Si les automobiles ont l'air aussi anciennes alors qu'elles correspondent au contraire à la modernité, c'est que le poète se situe dans une temporalité différente. On retrouve ici la première impression donnée par le titre « zone » et l'idée d'un poète dans un entre-deux, exprimé ici dans l'opposition entre le Paris contemporain et l'antiquité.</p>
<p>La religion seule est restée toute neuve la religion Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation</p>	<p>L'épanadiplose (répétition au début et à la fin du vers) du mot « religion », ainsi que la répétition du passé composé « est restée » montre que la religion reste en-dehors du flux du temps qui passe, comme le souligne l'attribut du sujet « toute neuve ». La rime entre « religion » et « aviation », tout comme la comparaison (« comme les hangars de Port-Aviation »), désacralise le fait religieux. Les deux expriment alors l'ascension vers le ciel. « Port-Aviation » est le premier aérodrome organisé au monde et inauguré en 1909, un symbole de modernité mis ici en relation avec la religion « toute neuve ».</p>

¹ Dans les *Méditations esthétiques* (1913), essai sur l'art, il affirme ainsi : « On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau ». Il parle ici du cubisme de Braque et de Picasso, du futurisme prôné par Marinetti ou encore du fauvisme de Derain et Vlaminck.

² Références aux *Bucoliques* de Virgile (-37 av. JC) ou à André Chénier, *Les Bucoliques* (1788). Celui-ci commençait son recueil par ce vers : « *Nymphe tendre et vermeille, ô jeune poésie* » et qui lui demandait ensuite « *Où te faut-il chercher ? Vois la saison nouvelle* ».

<p>Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X Et toi que les fenêtres observent la honte te retient D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin</p>	<p>La reprise de l'adjectif « seul » en début de vers (adjectif déjà employé au vers 5) permet maintenant de préciser l'adresse à la religion. Le pape a béni un aviateur, André Beaumont, vainqueur de la course Paris-Rome, en 1911. Il devient ici symbole de la modernité en Europe.</p>
<p>Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières Portraits des grands hommes et mille titres divers</p>	<p>Apparition d'une poésie de l'urbanisme avec cette énumération des imprimés donnés à lire. Le rythme donné par l'énumération et l'absence de ponctuation montre une profusion artistique, l'art étant présent ici avec le verbe « chanter ». Il s'agit d'un chant moderne et urbain qu'Apollinaire qualifie de « poésie ». La périphrase « les livraisons à 25 centimes » désigne ici les romans-feuilletons à bas prix. Cette évocation du prix est une ode à la vie quotidienne, aux romans populaires.</p>
<p>J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom Neuve et propre du soleil elle était le clairon</p>	<p>Le poète se fait chanteur de la beauté urbaine. La rue est objet poétique au même titre que la Nature.</p>
<p>Les directeurs les ouvriers et les belles sténo- dactylographes Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent Le matin par trois fois la sirène y gémit Une cloche rageuse y aboie vers midi</p>	<p>La vie moderne est suscitée par un riche éventail de sons : « clairon » (vers 16), « gémit », « aboie » ou au vers 22 « criaillent ». Une musique nouvelle résonne dans ce poème, celle du monde contemporain. Ce monde est marqué par le mouvement des humains qui travaillent et par une régularité des heures (quatre fois par jour, vers midi³) ; On remarque le ralentissement du rythme sur le groupe nominal « les belles sténo-dactylographes », symboles d'un monde nouveau (nouvelle profession et nouvelle image de la femme) ; Ce monde en mouvement semble avoir une vie autonome. Dans cet univers, les éléments sonores sont personnifiés, voire animalisés (« la sirène y gémit », « une cloche rageuse aboie ») : métamorphose de l'univers urbain sous le regard du poète.</p>
<p>Les inscriptions des enseignes et des murailles Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent</p>	<p>Loin de la déparer, ce sont les éléments concrets de la vie quotidienne qui assurent l'esthétique de la rue. Au début du XX^{ème} siècle, le développement de la publicité s'accompagne, chez les affichistes, d'une recherche plastique de plus en plus affirmée. Robert Delaunay et Raoul Dufy, par exemple, incorporent des affiches dans certains de leurs tableaux, ou en réalisent eux-mêmes. Le monde s'anime également par ses couleurs évoquées ici par l'animalité : « perroquets », « criaillent ». C'est un monde coloré et bruyant.</p>
<p>J'aime la grâce de cette rue industrielle</p>	<p>Antithèse apparente entre les termes « grâce » et « industrielle ». Apollinaire inscrit l'esthétique nouvelle dans un nouveau cadre, celui de la vie de tous les jours. A l'époque de la parution du recueil, en 1913, c'est une conception totalement novatrice. L'emploi du terme « j'aime » inscrit ici la modernité poétique d'Apollinaire. Le poète assume ici totalement sa conception nouvelle de l'écriture poétique.</p>
<p>Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes</p>	<p>Apollinaire donne ici l'image de lui comme un passant, qui marche dans Paris et qui nous donne à voir le Paris contemporain. Il s'agit ici sûrement de la rue Guersant dans laquelle il habitait durant l'été 1912 et l'écriture du poème « Zone ». Le poème devient dès lors de plus en plus autobiographique, comme le lecteur pourra le découvrir dans la suite de ce très long poème liminaire.</p>

³ On peut remarquer ici un nouveau jeu avec le lecteur (Apollinaire évoque ici 6 jours x 4 = 24 : le mouvement des hommes est ici assimilé au mouvement des aiguilles sur une horloge).

b. Prolongement : lecture du texte à la page 206 de votre manuel – Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1918.

Guillaume Apollinaire naît en 1880 et meurt en 1918. À la charnière de deux siècles, c'est lui qui saura se saisir des frémissements de la modernité de la fin du XIXe siècle, et utilisera pour la première fois le terme de « surréalisme » dans sa préface des Mamelles de Tirésias. Il devient l'incarnation de « l'Esprit nouveau », aux côtés d'une génération de jeunes poètes comme Pierre Reverdy ou Blaise Cendrars. Ils ouvrent une nouvelle voie, celle de la rupture et du renouveau. Dans le texte « L'esprit nouveau et les poètes », extrait d'une conférence donnée en 1917, au Théâtre du Vieux-Colombier, à Paris.

Apollinaire rend hommage aux génies du passé et reconnaît la dette littéraire envers les « classiques » (l. 1-2), et les « romantiques » (l. 5). La répétition du verbe « hériter » (l. 1 et 5) montre que « l'Esprit nouveau » ne renie pas le passé et cherche à faire siennes les qualités de leurs modèles, énumérées des lignes 1 à 7.

Mais, la marche du progrès est également abordée : Apollinaire met l'accent sur les évolutions techniques et scientifiques qui ont marqué la deuxième moitié du XIXe siècle (« L'homme s'est familiarisé avec ces êtres formidables que sont les machines, il a exploré le domaine des infiniment petits, et de nouveaux domaines s'ouvrent à l'activité de son imagination », l. 23 à 25).

À monde nouveau, poésie nouvelle. Apollinaire évoque l'assouplissement grammatical pour la prose (l. 15 et 16) et insiste tout particulièrement sur la libération du vers, qui donne naissance au « vers libre » (l. 17 à 22). Apollinaire lui-même l'imposera dans *Alcools*, acte de naissance d'une nouvelle esthétique et d'une poésie libérée.

Ce mouvement vers l'avenir incite donc à l'innovation, tout en s'inscrivant dans une continuité.

« A la fin tu es las de ce monde ancien »

La rupture artistique avec le monde ancien va s'épanouir dès le début du XXème siècle avec des mouvements comme le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme.

Voir vos diaporamas sur Perluete

A regarder sur le fauvisme et les ruptures artistiques au début du XXème siècle :

<https://www.youtube.com/watch?v=vOsScGkqenI>

Texte 2 – Le Dadaïsme

D'origine roumaine, Tristan Tzara arrive en France pendant la Première guerre mondiale, il rédige un manifeste à la fin de ce conflit, texte signant la naissance d'un mouvement artistique placé du côté de l'absurde et du non-sens : Dada.

Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blennorrhagie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du dégoût dadaïste.

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est dada ; proteste aux poings de tout son être en action destructive : DADA ; connaissance de tous les moyens rejetés

jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse : DADA ; abolition de la logique, danse des impuissants de la création : DADA ; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos valets : DADA ; (...) abolition de la mémoire : DADA : abolition de l'archéologie : DADA : abolition des prophètes : DADA : abolition du futur : DADA : croyance indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité : DADA ; (...) cracher comme une cascade lumineuse la pensée désobligeante, ou amoureuse, ou la choyer – avec la vive satisfaction que c'est tout à fait égal – avec la même intensité dans le buisson, pur d'insectes pour le sang bien né, et doré de corps d'archanges, de son âme. Liberté : DADA DADA DADA, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE.

Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 »

En quoi ce manifeste DADA est-il un appel à la VIE ?

A la Première Guerre mondiale et aux millions de morts de la grippe espagnole qui la suit répond un désenchantement général. La vie semble être dépourvue de sens comme était absurde la boucherie de 14-18. La volonté d'être moderne croise le désespoir de ne plus comprendre l'existence, de ne plus croire en Dieu, de ne plus avoir d'idéaux. DADA, qui veut dire « cheval » en langage enfantin peut devenir un mot d'ordre comme n'importe quel autre mot. Il proclame le non-sens comme le désir de s'amuser comme un enfant, face à l'absurdité de l'existence.

Tzara, dans ce manifeste DADA, rejette la logique. Il fait ainsi se succéder les antonymes (« désobligeante » / « amoureuse » ; « cracher » / « choyer ») et souligne ainsi la stérilité des codes de la politesse. Il s'agit ici d'abolir tous les codes de la société existante.

Ce manifeste a également des accents rimbaldiens. Rimbaud prônait le « dérèglement de tous les sens » et le voyage dans l'inconnu.

Qu'est-ce qu'un manifeste ?

Un manifeste est un texte public, qui remet en cause l'ordre établi et propose une nouvelle façon de voir le monde. Il est utilisé par des mouvements politiques, sociaux ou artistiques pour exprimer une vision du futur et avec l'enjeu de mobiliser des partisans. Il est associé à des mouvements d'avant-garde ou de contestation. Autres exemples de manifestes : « Le Manifeste du futurisme » de Filippo Marinetti ou « Le Manifeste du surréalisme » d'André Breton.

Texte 3 – Le surréalisme

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absurde, de surréalité », André Breton, premier *Manifeste du surréalisme*, 1924

Cœur en bouche

Son manteau traînait comme un soleil couchant
et les perles de son collier étaient belles comme des dents.
Une neige de seins qu'entourait la maison
et dans l'âtre un feu de baisers.

Et les diamants de ses bagues étaient plus brillants que des yeux.
 « Nocturne visiteuse Dieu croit en moi !
 — Je vous salue gracieuse de plénitude
 les entrailles de votre fruit sont bénies.
 Dehors se courbent les roseaux fines tailles.
 Les chats grincent mieux que les girouettes.
 Demain à la première heure, respirer des roses aux doigts d'aurore
 et la nue éclatante transformera en astre le duvet. »

Dans la nuit ce fut l'injure des rails aux indifférentes locomotives
 près des jardins où les roses oubliées
 sont des amourettes déracinées.
 « Nocturne visiteuse un jour je me coucherai dans un linceul comme dans une
 mer.
 Tes regards sont des rayons d'étoile,
 les rubans de ta robe des routes vers l'infini.
 Viens dans un ballon léger semblable à un cœur
 malgré l'aimant, arc de triomphe quant à la forme.
 Les giroflées du parterre deviennent les mains les plus belles d'Haarlem.
 Les siècles de notre vie durent à peine des secondes.
 À peine les secondes durent-elles quelques amours.
 À chaque tournant il y a un angle droit qui ressemble à un vieillard.
 Le loup à pas de nuit s'introduit dans ma couche.
 Visiteuse ! Visiteuse ! tes boucliers sont des seins !
 Dans l'atelier se dressent aussi sournoises que des langues les vipères.
 Et les étaux de fer comme les giroflées sont devenus des mains.
 Avec les fronts de qui lapiderez-vous les cailloux ?
 quel lion te suit plus grondant qu'un orage ?
 Voici venir les cauchemars des fantômes. »
 Et le couvercle du palais se ferma aussi bruyamment que les portes du cercueil.
 On me cloua avec des clous aussi maigres que des morts
 dans une mort de silence.
 Maintenant vous ne prêterez plus d'attention
 aux oiseaux de la chansonnette.
 L'éponge dont je me lave n'est qu'un cerveau ruisselant
 et des poignards me pénètrent avec l'acuité de vos regards

Robert Desnos, *Langage cuit* (1923)

En quoi ce poème de Desnos fait-il à la citation d'André Breton (dans l'encadré avant le poème) ?

Procédés d'écriture	Exemples dans le poème
Écriture automatique	« Dehors se courbent les roseaux fines tailles. Les chats grincent mieux que les girouettes ». (vers 9 et 10)

Antithèses et oxymores	« A chaque tournant il y a un angle droit ... » (vers 24)
Provocation envers l'Eglise	« Les entrailles de votre fruit sont bénies » (vers 8) : parodie de l'Ave Maria.
Champs lexicaux	Champ lexical du ciel : « soleil », « astre », « étoile »
Champs sémantiques	« Couchant », « coucherai », « couche »
Répétitions	« Nocturne visiteuse » repris par « Visiteuse ! Visiteuse ! »
Permutation	<ul style="list-style-type: none"> - « Cœur en bouche » pour « bouche en cœur », - « Et les perles de son collier étaient belles comme des dents » pour « des dents belles comme des perles », - « Une neige de seins » pour « des seins de neige ».
Comparaisons et métaphores	<ul style="list-style-type: none"> - « Il y a un angle droit qui ressemble à un vieillard », « je me coucherai dans un linceul comme dans une mer » (comparaisons), - « Le loup à pas de nuit », « un feu de baisers » (métaphores)
Lyrisme sentimental	Apostrophe « Nocturne visiteuse » + images laudatives « tes regards sont des rayons d'étoile / les rubans de ta robe des routes vers l'infini ».
L'expression du rêve et du cauchemar	« Nocturne visiteuse », « demain, à la première heure » / « les cauchemars des fantômes », « les portes du cercueil », « cerveau ruisselant ».
L'humour noir	« Clous aussi maigres que des morts » : humour mêlé de tristesse dans tout le poème
La parodie	<ul style="list-style-type: none"> - Homère : « L'Aurore aux doigts de roses » (épithète homérique dans <i>L'Odyssée</i>), - L'Ave Maria : « Je vous salue ... », - Ronsard : « Mignonne, allons voir si la rose », - Hugo : « Demain, dès l'aube ».
Assonances et allitérations	« Couchant, dents , diamants , brillants » / « maison », « baisers », « yeux », « visiteuse », « gracieuse », « roseaux ».

Deuxième partie – Le théâtre de l’absurde face à un monde qui n’a plus de sens

Texte 1 – Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment s’en débarrasser ?* (1954) – page 218 de votre manuel

Dans quelle mesure cette scène vous apparaît comique, tragique ou les deux à la fois ?

La mise en scène est déterminante dans la façon d’appréhender le passage. Ce qu’il y a de comique, qui renvoie à l’essence même de la farce, c’est bien la présence des « deux pieds énormes ». En outre, la didascalie introduit un comique de situation. En effet, les deux personnages pensent avant tout à eux. L’intrusion de ce cadavre est donc « une tuile » (l. 10) car il les dérange dans leurs habitudes. Cependant, ensuite, ils se montrent de plus en plus troublés, ce qui rend la situation moins exclusivement comique. Le cadavre symbolise la progression de l’idée de mort dans l’existence. Plus le couple vieillit, plus il est sensible à cette finalité de la vie humaine qui est par définition bornée ; finalité contre laquelle « il n’y a rien à faire » (l. 17). La didascalie « *ceci doit être dit avec angoisse* » (l. 7) rend compte naturellement de l’état psychologique des deux personnages. Cette courte scène les fait passer par toutes les émotions : sidération, stupéfaction, angoisse, voire désespoir dans la dernière interrogation de Madeleine : « que va-t-on devenir ? » (l. 26).

Le lecteur/spectateur apparaît finalement pris entre deux feux : c’est-à-dire qu’en fonction des attitudes des deux personnages, il peut être tenté de rire même si la scène met en avant la mort.

Vidéo avec mise en scène et interprétations des acteurs :

<https://www.dailymotion.com/video/xfd5fa>

Texte 2 – Samuel Beckett, *Fin de partie* (1957) – page 220 de votre manuel

La pièce est créée pour la représentation en 1957. Sur scène se présentent quatre personnages dont Clov qui est le seul à pouvoir véritablement s’animer et bouger et son maître, Hamm. Le quatuor survit dans une maison semblable à un huis clos dans un monde désert et dévasté. Plus encore qu’En attendant Godot, Fin de partie déjoue les conventions dramaturgiques puisque dans ce non-lieu et dans ce hors temps se déroule une forme de non-action.

Quelles relations pourriez-vous établir entre le titre de la pièce « *Fin de partie* » et cette scène ?

Le titre *Fin de Partie* suggère une action en cours qui est près de se finir. Au sens propre, il s’agit du terme d’une partie (si l’on se réfère à une épreuve sportive : partie de tennis, de basket, etc.). Mais au sens figuré l’expression peut désigner métaphoriquement la fin d’une vie. Ici, on a l’impression que les locuteurs sont en mauvais état (voir Clov, l. 2), et qu’ils n’ont plus de projets si ce n’est effectuer des choses banales et plus d’autres envies que des désirs sans intérêt (« Je veux ma bouillie ! »).

On ressent ici, en tant que lecteur/spectateur une impression de malaise. La répétition de la réponse de Clov : « Mal » ne laisse au lecteur aucune illusion. Plus loin, l’interrogation de Hamm « pourquoi ne me tues-tu pas ? » (l. 13), confirme le désespoir inhérent à l’échange de parole. L’apparition de Clov, qui sort d’une poubelle, renforce l’impression d’une déchéance totale et universelle des personnages. Ils semblent uniquement dans une situation de survie, comme le laisse entendre la réplique de Hamm : « Hors d’ici, c’est la mort » (l. 21).

Chacun des protagonistes semble donc bien en « fin de partie ». Les corps apparaissent déchus et réduits à une presque immobilité. Les paroles, quant à elles, ne sont pas libératrices, elles ne font que tourner en rond autour de sujets triviaux. Seuls quelques jeux de mots comme « tues-tu

» (l. 13) ou encore « t'occupes pas de mes moignons » qui contrefait l'expression familière « t'occupes pas de mes oignons » (l. 38), introduisent un peu de dérision dans ce spectacle de la trivialité tragique.

Samuel Beckett met ici en valeur l'absurdité du monde et l'incommunicabilité entre les êtres. À l'interrogation de Hamm, « Pourquoi ne me tues-tu pas ? » correspond une réponse décalée : « je ne comprends pas la combinaison du buffet ». La perte du lien logique entre les répliques se retrouve dans l'échange sur la « bouillie », à partir de la ligne 23. Le lecteur/spectateur se retrouve face à un dialogue absurde, qui semble tourner à vide.

Dans un théâtre plus classique, les personnages ont une identité claire, un statut social et un rôle dans l'action dramatique. Ici, on ne sait que très peu de chose sur eux. Ils sont essentiellement des êtres qui parlent sans que le lecteur/spectateur sache vraiment quels rapports ils entretiennent.

Présentation et extraits de la mise en scène de Roger Blin (1968) :

<https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/caf96013767/extraits-de-la-piece-fin-de-partie>

Texte 3 – Nathalie Sarraute, *Le Silence* (1967)

A la lecture de la scène, Jean-Pierre apparaît-il comme un bouc-émissaire ou un être dominant les autres ?

La pièce met en scène sept personnages anonymes évoluant dans un espace non nommé. H. 1, H. 2, désignent des hommes et F. 1, F. 2, F. 3 des femmes. Le seul personnage qui se distingue est celui qui ne parle pas mais que tous les autres évoquent : Jean-Pierre, le seul désigné par son prénom.

La conversation entre les membres d'un groupe de six est déstabilisée par le silence du septième, Jean-Pierre. L'un des membres du groupe, H. 1, exprime sa perturbation liée au mutisme de Jean-Pierre. Il cherche par conséquent à renouer un échange avec lui mais sans succès alors que les autres préfèrent s'amuser de cette situation singulière. Le rire puis le silence de Jean-Pierre finissent par provoquer un questionnement angoissant sur l'existence humaine et la crainte du néant.

On peut avoir deux interprétations de la scène. À première vue, Jean-Pierre apparaît comme un bouc émissaire, puisque, progressivement, tous les autres vont s'en prendre à lui. Toutefois, on pourrait aussi se demander si ce n'est pas lui qui prend un malin plaisir à créer le malaise au sein du groupe en adoptant une attitude étrange. Il ressort naturellement de cette scène une ambiguïté d'interprétation de la part du lecteur/spectateur.

Extrait de mise en scène et interview de Nathalie Sarraute :

<https://www.youtube.com/watch?v=uovXq7Y-83M>

Autre mise en scène (Armand Deladoey, Théâtre Les Halles, CH-Sierre, Scènes Valaisannes 2010. A partir de 2mn) : <https://www.youtube.com/watch?v=-vJ72jOyWPc>

Prolongement – Lecture du texte à la page 181 de votre manuel – Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (1942)

Dans le « cycle de l'absurde », composé du roman *L'Étranger*, de l'essai *Le mythe de Sisyphe* et de deux pièces *Caligula* et *Le Malentendu*, Camus formule sa conception de l'absurdité de la condition humaine : l'absurde, c'est le divorce entre l'homme et le monde, c'est la prise de

conscience insoutenable par l'homme, condamné à mourir, que le monde dans lequel il évolue continue à vivre après sa mort.

La notion d' « éveil définitif » est essentielle dans la philosophie de l'absurde d'Albert Camus. En effet, cet éveil définitif, qui nous amène à refuser les réflexes du quotidien, à refuser de vivre comme un automate (lire l'extrait du garçon de café observé par Sartre, p. 147 ou encore la figure de la petite automate décrite dans la première partie du roman *L'Étranger*) est à l'origine de la prise de conscience du sentiment de l'absurde, en même temps qu'il pousse l'homme à agir.

Ecouter l'émission « Sisyphé ou le sens de l'absurde », sur France culture (13 juillet 2018) :

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-malheur-des-uns/sisyphé-ou-le-sens-de-l-absurde-1567151>



Lisez la page 222 de votre manuel afin de synthétiser dans vos fiches de révision ce qu'est le théâtre de l'absurde.

Troisième partie – Le Nouveau Roman

Texte 1 – Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956) – page 213 de votre manuel

Nathalie Sarraute est une romancière comptant parmi les figures marquantes du Nouveau Roman. En effet, elle offre une réflexion originale autour de ce qu'elle nomme les « tropismes », et ses essais théoriques, qu'elle regroupe dans l'ouvrage *L'Ère du soupçon* publié une première fois en 1956, marquent une étape fondamentale dans l'élaboration d'une doctrine romanesque toute nouvelle.

Comment Nathalie Sarraute caractérise-t-elle ici le personnage romanesque traditionnel ?

La romancière se réfère au roman réaliste-naturaliste, qui connaît son âge d'or au XIXe siècle. La référence à la typification des personnages (l. 4), à leur « vitalité facile » et à leur « vraisemblance » évoque clairement les personnages réalistes qui peuplent les grandes fresques de Balzac ou de Zola. Les plans d'ensemble de la *Comédie humaine* ou l'arbre généalogique des Rougon-Macquart montrent bien la volonté du romancier de classer, d'organiser et par là même de

maîtriser ses personnages. La métaphore du « trompe l'œil » à la ligne 28 renvoie à la fonction référentielle de la description réaliste et à son projet de reconstruction du réel.

Pourquoi faut-il redéfinir ce qu'est un personnage pour les auteurs du Nouveau Roman ?

Le modèle réaliste est dépassé puisqu'il ne permet pas de restituer la complexité du sujet moderne, mise en lumière par les sciences humaines dès la deuxième moitié du XIXe siècle (« ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle », l. 17-18). Le changement de regard sur le sujet entraîne nécessairement selon Nathalie Sarraute et les auteurs du Nouveau Roman, une nouvelle représentation du personnage.

Texte 2 – Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1953)

Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin. Il n'a pas besoin de voir clair, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un. Trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte.

Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux.

Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor. Quand tout est prêt, la lumière s'allume...

Un gros homme est là debout, le patron, cherchant à se reconnaître au milieu des tables et des chaises. Au-dessus du bar, la longue glace où flotte une image malade, le patron, verdâtre et les traits brouillés, hépatique et gras dans son aquarium.

De l'autre côté, derrière la vitre, le patron encore qui se dissout lentement dans le petit jour de la rue. C'est cette silhouette sans doute qui vient de mettre la salle en ordre ; elle n'a plus qu'à disparaître. Dans le miroir tremblote, déjà presque entièrement décomposé, le reflet de ce fantôme ; et au-delà, de plus en plus hésitante, la kyrielle indéfinie des ombres : le patron, le patron, le patron... Le Patron, nébuleuse triste, noyé dans son halo.

Comment l'auteur rompt-il ici avec l'écriture traditionnelle de l'incipit dans un roman ?

Alain Robbe-Grillet s'éloigne de l'incipit traditionnel, qui cherche à créer une illusion réaliste en soulignant davantage qu'il s'agit avant tout d'une création verbale, celle d'un écrivain, qui a toute liberté en littérature.

Ainsi, il brise l'illusion réaliste en employant le lexique du théâtre : « l'unique personnage », « présent en scène », « décors » ou « la lumière s'allume ».

Le lecteur ne parvient pas à comprendre l'action qui va se mettre en place. Cette première page est décousue, sans schéma narratif traditionnel : « sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux ». Le lecteur est empêché d'entrer dans un monde fictif qu'il va imaginer comme vrai le temps de la lecture. Les points de vue changent et déstabilisent le lecteur. Les points de vue externe et omniscient et le lecteur passe de l'un à l'autre de manière discontinue.

Enfin, le lecteur ne parvient pas à s'imaginer le personnage et donc à s'identifier. Les qualifications du personnage sont mouvantes : « Le patron », « l'unique personnage », « un gros homme », « le patron », « une image malade », « le patron, verdâtre et les traits brouillés, hépatique et gras », « le patron », « cette silhouette sans doute », « ce fantôme », « le patron, le patron, le patron... Le patron », « nébuleuse triste ». Avec les expressions « cette silhouette sans doute » ou encore « le fantôme », le narrateur introduit un doute sur l'identité du personnage. Existe-t-il vraiment ? Il ressemble davantage à un automate qu'à un être humain. Sa gestuelle semble mécanique : « De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes », « chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté », « Un bras machinal remet en place le décor. Alain Robbe-Grillet évoquait le personnage traditionnel comme une « notion périmée » dont il serait temps de se débarrasser.

Alors que le personnage semble se réifier (transformé en chose), le décor semble prendre vie avec les « chaises descendent doucement des tables de faux marbres où elles viennent de passer la nuit ». Alors, le personnage semble s'effacer du monde artificiel qui nous est présenté : « se dissout lentement dans le petit jour de la rue ». L'illusion du personnage, être humain de fiction, qui permettait l'identification disparaît ici et laisse le lecteur seul face à ses doutes et à ses interrogations.

Texte 3 – Samuel Beckett, *L'Innommable* (1953) – à la page 89 de votre manuel

Comment Beckett rompt-il ici avec l'écriture romanesque traditionnelle ? Pourquoi ?

Cet incipit ne présente ni le lieu, ni le temps, ni les personnages, ni les éléments d'une histoire mais donne plutôt à lire le courant d'une conscience qui se cherche. Cette première page est extrêmement déstabilisante pour le lecteur, qui perd ses repères.

La première perte de repère est provoquée par une syntaxe et un rythme très particuliers. On remarque, au début et à la fin du texte, que les phrases ne sont ni commencées (pas de majuscule), ni finies (pas de ponctuation forte). On remarque les mêmes particularités tout au long du passage. On peut en conclure qu'il s'agit d'une unique et longue phrase, sans commencement ni fin, qui donne à entendre le flux ininterrompu des pensées du narrateur.

D'autre part, le lecteur est porté par le rythme d'une conscience qui se questionne, qui doute. L'auteur parvient à rendre compte de cet effet en faisant succéder de courtes propositions, parfois en incises averbales, toutes prononcées par un narrateur-personnage. Beckett alterne également entre des affirmations et des questions, qui restent perceptibles malgré le manque de ponctuation autre que les virgules (par exemple entre les lignes 8 à 12, de « je reprends » à « je ne me sens pas une tête »). Les répétitions en anaphore (« me voilà loin, me voilà l'absent », l. 16) ou

en anadiplose (« et où, où est-ce que je les tiens », l. 11-12), ainsi que les modifications d'ordre grammatical apportées à une même expression (par exemple le polyptote l. 6 : « si j'ai vécu, si je vis, si je vivrai ») font également entendre ce souffle si particulier d'une conscience qui se cherche.

Enfin, le lecteur est déstabilisé par la signification à apporter à ce passage car la parole semble comme tourner sur elle-même. Le narrateur passe d'une idée à l'autre sans que le lecteur ne comprenne toujours comment le lien s'opère d'une idée à l'autre. On perçoit cependant qu'entre le début et la fin du texte, une modification a lieu, puisque le narrateur affirme d'abord : « je dis ce que j'entends, j'entends ce que je dis » (l. 2) avant de terminer par « je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence » (l. 11). Il passe ainsi de l'incarnation d'une parole à celle du silence.

Conseils de lecture : Guillaume Apollinaire, *Alcools* / Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien* / Paul Eluard, *Capitale de la douleur* / Eugène Ionesco, *Rhinocéros* / Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* / Samuel Beckett, *En attendant Godot* / Alain Robbe-Grillet, *Les Gattes*.

Sources : catalogue de l'exposition *Le Paris de la modernité, 1905-1925*, Sous la direction de Juliette Singer, conservatrice en chef du patrimoine et commissaire scientifique, 22,5 x 28,5 cm, relié 368 pages, 280 illustrations, ISBN : 978-2-7596-0566-8 / Livre du professeur Humanités littérature philosophie Terminale Nathan / Spécialité Humanités, littérature et philosophie Terminale Ellipses 2020.