

# Comment étudier les œuvres et les parcours au programme avec le manuel ?

## Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle

Le programme demande l'étude d'une œuvre intégrale pour chaque objet d'étude, à laquelle on associe un parcours : « Chacun des quatre objets d'étude – la poésie, le roman et le récit, le théâtre et la littérature d'idées – associe **une œuvre** (ou une section substantielle et cohérente d'une œuvre) et **un parcours** permettant de la situer dans son contexte historique et générique. »

Il précise : « Le choix des textes composant les parcours associés est à l'initiative du professeur, dans le cadre du programme en vigueur. Ces textes ne font pas tous nécessairement l'objet d'une explication ; certains d'entre eux peuvent être étudiés selon une perspective plus large ».

Le manuel propose deux séquences pour l'étude de la roman : « **Visages de femmes dans le roman** » et « **Déchiffrer le monde** » qui permettent de construire des parcours associés et de proposer des lectures complémentaires.

Pour étudier l'œuvre intégrale il faut proposer aux élèves des pistes de lecture transversales, qui vont leur permettre de parcourir le texte et d'aborder l'œuvre, sa structure, ses motifs et les questionnements qu'elle suscite.

Les références aux textes et exercices du manuel sont surlignés **en bleu**.

**Œuvre** : *La Princesse de Clèves*, Mme de Lafayette, 1678

**Parcours** : Individu, morale et société

Voies générale et technologique

### Piste 1 : Le regard social

Le récit de Mme de Lafayette, premier grand roman d'analyse psychologique du XVII<sup>e</sup> siècle, accorde une importance toute particulière à l'espace, qui oscille entre espace public et espace privé, et qui permet une variation intéressante dans le mode de narration.

Dans les lieux publics, à la Cour, dans les Salons, au Bal, Mme de Lafayette brosse des tableaux de groupe, convoque de nombreux personnages secondaires, dont la détermination reste générique, et parmi lesquels se distinguent seulement les quelques personnages remarquables de l'œuvre. Dans cet espace public, social, sous le regard d'autrui, dans une société où règnent les apparences, les convenances, Mme de Clèves ne peut que chercher à dissimuler son secret (l'amour porté à Nemours), contraire à la morale de l'époque.

En revanche, les espaces privés (le cabinet de Mme de Clèves à Paris, sa résidence de campagne à Coulommiers) marquent le territoire de la Princesse où enfin seule (ou accompagnée de domestiques),

dégagée des contraintes sociales et du regard de l'autre, elle n'a de cesse d'analyser cet amour secret qui la tiraille, à travers de longs monologues intérieurs.

La description de la Cour d'Henri II s'apparente fortement à celle de la Cour de Louis XIV, où il était impossible d'échapper au regard et à ce monde du paraître qui opprime l'individu. Et c'est parce que Mme de Clèves recèle en elle ce secret inviolable qu'elle existe en tant qu'individu sur lequel repose le dispositif romanesque.

Par ailleurs, dans ces lieux où chacun observe, analyse, voit l'autre, la vue est essentielle. Aucun geste amoureux, aucune parole amoureuse presque ne filtre entre Mme de Clèves et Nemours. Tout passe par la vue, le regard.

On pourra donc construire un parcours autour de cette thématique, qui lie individu et société, en s'interrogeant sur la place du personnage en société, soumis aux regards et aux jugements de son époque.

- **Tristan**, qui a promis « devant maints prudhommes » de ramener Iseut à son oncle ne peut trahir sa promesse (p. 21).
- Esclarmonde (*Du domaine des Murmures*, p. 33) est entièrement exposée aux regards de « tous, au pays » et n'a pas voix au chapitre.
- La jeune Cécile de Volanges (*Les Liaisons dangereuses*, p. 51), offerte aux regards lors du souper organisé par sa mère est « beaucoup regardée » et ainsi fragilisée, inquiète de ne pas saisir les codes et de ne pouvoir exprimer la moindre émotion, la moindre question, tandis que Félix, dans la célèbre scène de bal du *Lys dans la Vallée* (p. 53) – que l'on pourrait comparer à celle du bal dans *La Princesse de Clèves* –, s'assure que « personne ne [le voyait] » pour plonger dans le dos de celle qui le subjugué.
- On pourrait ajouter enfin l'extrait des *Mémoires d'une jeune fille rangée* (p. 30) qui insiste sur le monde d'apparences auxquelles le père de la narratrice souhaiterait qu'elle se plie.
- La proposition de lecture complémentaire de *Jane Austen, Raison et sentiments* (p. 76), évoque à son tour le conflit entre regard social (la bourgeoisie étriquée du Devonshire dans l'Angleterre du début du XIX<sup>e</sup> siècle) et sentiments intérieurs qu'il faut camoufler pour ne pas déchoir.

## Piste 2 : La passion amoureuse

Les trois tomes du roman exposent successivement la naissance de l'amour, la lutte puis le renoncement. Ces étapes sont par ailleurs redoublées par quatre récits emboîtés, dont Mme de Clèves est à chaque fois destinataire, auditrice concernée d'histoires qui font écho à la sienne ou qui la préviennent. Ainsi du récit de Mme de Chartres à sa fille pour la prévenir des dangers de l'amour en lui exposant la figure de Diane de Poitiers, de celui de M. de Clèves sur les amours de Sancerre et de Mme de Tournon, qui, en peignant les tourments de l'amour, précipitera l'aveu de la Princesse à son mari, etc...

Le personnage de la Princesse est tiraillé entre son désir et son devoir, sa passion et sa morale. En affirmant ce désir, elle entre forcément en conflit avec les codes sociaux et moraux de l'époque. Certaines lectures féministes et actualisantes du roman ont même vu dans ce personnage la conquête d'une liberté arrachée à la domination d'une société masculine voire patriarcale ; en refusant le mariage avec M. de Nemours, la Princesse exprimerait le refus du mariage de façon générale, et ce renoncement serait une affirmation d'autonomie d'un personnage dépouillé alors de sa dimension tragique.

Sans pour autant aller jusque-là, le manuel propose des textes qui peuvent faire écho à cette question de la passion amoureuse : de ses débuts avec les scènes de première rencontre (*Le Lys dans la Vallée*, p. 53 ou encore *Petites scènes capitales* p. 35) à la concrétisation du désir (*L'Amant*, p. 27) ou encore *Regain* p. 61), en passant par la question du renoncement (*La mort du roi Tsongor*, p.31). Ce dernier extrait fait directement écho à la scène de renoncement de *La Princesse de Clèves* (p. 23). On peut y ajouter l'ultime lettre de Roxane des *Lettres Persanes* (p. 119), dans laquelle le personnage rejette avec force l'asservissement social et amoureux en recouvrant sa liberté dans la mort qu'elle s'inflige.

Ce renoncement amoureux, ce tragique présent dans le roman, ne sont par ailleurs pas sans faire écho au théâtre de la même époque. Comment ne pas penser à *Bérénice* (page 205), dont les héros sont contraints, par l'exercice du pouvoir, au renoncement ?

Enfin, le manuel propose une réflexion sur les *moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, dont l'influence sur Mme de Clèves est incontestable (contexte p. 87).

**CŒuvre : Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, 1864**

**Parcours : science et fiction**

Voies technologique

## Piste 1 : Le voyage comme lecture du monde

Le récit de Jules Verne appartient au cycle des « Voyages extraordinaires » écrits par Jules Verne. Il y fait cependant figure d'exception.

Le voyage comme déchiffrement du monde :

Le récit met en scène un couple de personnages, l'éminent professeur Lidenbrock et son neveu et disciple Axel, que la curiosité scientifique va mener jusqu'aux entrailles de la terre. Au cœur du volcan islandais, ils vont, épaulés par Hans leur guide, remonter sur les traces du mystérieux alchimiste Arne Saknussemm.

Le voyage des deux Allemands est donc au sens premier un déchiffrement, d'indices, de messages cryptés laissés par ce « savant » d'abord sur une feuille manuscrite, puis à l'entrée du cratère, puis dans les profondeurs de la terre. Au-delà de « l'enquête » ainsi menée, le narrateur va à plusieurs reprises filer la métaphore de la terre-texte, de la terre qui se lit comme un vieux parchemin sur lequel le lecteur-scientifique découvre les stratifications temporelles inscrites dans la pierre.

C'est à un même déchiffrement du monde que sont confrontés les personnages du parcours « Déchiffrer le monde » qui figure dans le manuel.

- En descendant au plus profond de la mine, Étienne Lantier (*Germinal*, p. 55) découvre un monde autre, qu'il ne peut percevoir qu'en éveillant tous ses sens (la vue lui étant peu utile dans l'obscurité).
- Le narrateur du *Voyage au bout de la nuit* (p. 59) ne se remet pas de la découverte de la ville de New York qui vient troubler ses certitudes sur les villes.
- Dans *La fin des temps* (p. 62), le personnage de Murakami parcourt un couloir interminable et labyrinthique dont il ne parvient à comprendre le sens, tandis que dans l'extrait de *La Route* (p. 64) la marche du personnage ne semble plus relever de l'apprentissage, de la découverte, mais de la désolation, comme une impuissante fuite en avant.

Voyager pour connaître et se connaître

*Voyage au centre de la terre* est aussi un **roman d'apprentissage** qui s'appuie sur la découverte scientifique. Jules Verne reprend en grande partie l'état des connaissances scientifiques de l'époque, notamment en minéralogie et géologie, jalonnant le trajet des protagonistes par un certain nombre d'observations liées aux sciences naturelles et permises par les progrès technologiques de l'époque. Jules Verne emploie un vocabulaire à mi-chemin entre les termes spécialisés (qui en deviennent presque poétiques) et ceux plus concrets qui permettent au lecteur d'accéder aux considérations des deux savants.

Cependant, les deux personnages ne sont pas sur le même plan. Si le professeur est sûr du bien-fondé de son expédition, son neveu Axel est hésitant, empli de doutes, d'incertitudes. C'est d'ailleurs lui qui s'égaré sous terre, lui dont l'apprentissage n'est pas terminé, mais qui est le narrateur de ce récit rétrospectif.

À ce titre, son rôle de candide, effrayé devant l'inconnu et la nouveauté, qui traverse des épreuves pour devenir l'homme à qui l'on donnera sa bien-aimée en mariage, n'est pas sans rappeler les

personnages de jeune homme des romans initiatiques ou d'apprentissage comme **Perceval (p. 49)**, fasciné et effrayé devant l'inconnu des chevaliers, ou encore **Félix (Le Lys dans la Vallée p. 53)** transfiguré par la découverte amoureuse.

On peut aussi faire le rapprochement entre ce couple déséquilibré de scientifiques, observateurs empiriques du monde, et les protagonistes du voyage « extraordinaire » à plus d'un titre que constitue **Micromégas de Voltaire (p. 91)**.

De façon plus détachée, le récit de Sylvain Tesson (**Berezina, p. 65**) relate à son tour un trajet jonché d'épreuves qui permet au narrateur non pas tant d'apprendre le monde qui l'entoure, mais d'apprendre à se connaître.

Le voyage, c'est aussi le retour sur soi dont on sort métamorphosé...

## Piste 2 : La puissance de l'imagination : la fiction à l'œuvre

Le roman de Jules Verne reprend aussi les questions fondamentales soulevées par les scientifiques de son époque sur l'origine de la terre et de l'homme. Le récit se déploie à la fois dans l'espace et dans le temps. En remontant vers les profondeurs de la terre, vers cette région inexplorée et obscure dont le fond semble forcément inaccessible (en ce sens, le voyage ne peut être scientifique et réaliste), les personnages croisent une végétation gigantesque, des poissons des temps anciens, des animaux marins aux dimensions surnaturelles.

La description scientifique devient alors merveilleuse, et laisse place à la puissance de l'imagination qui se déploie pour créer des paysages quasi oniriques que l'on pourrait rapprocher de la **poésie romantique** parfois (**contexte, p. 172**).

Enfin, Axel croit voir un homme gigantesque qui paît son troupeau tout aussi gigantesque, sans toutefois a posteriori pouvoir répondre de ses sens. Comment ne pas y voir un lien avec l'épisode de **L'Odysée (p. 60)** où Ulysse voit pour la première fois le Cyclope ? On retrouve aussi le lien entre nature et imaginaire fantastique dans **Frankenstein** (lecture proposée à la **p. 138**).

Enfin, cette exploration qui mêle voyage géographique et voyage temporel, faisant surgir légendes et fantasmes, se retrouve dans **La Couronne verte (lecture cursive p. 44)**, roman dans lequel l'une des jeunes filles vit une expérience initiatique comme si elle était devenue elle-même l'une des jeunes vestales sacrifiées à l'époque des Incas. En s'enfonçant dans les profondeurs de la pyramide et de la grotte, elle remonte elle aussi le temps, dont seule une plume sera le vestige et le souvenir d'une expérience étrange et irrationnelle.

**Œuvre : Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983**

**Parcours : récit et connaissance de soi**

Voie technologique

**Piste 1 : « C'est moi-même que je peins » :**

En écrivant ce que l'on appelle communément son « autobiographie », Nathalie Sarraute se refuse à raconter ses souvenirs : elle parle plutôt « d'évoquer » ses souvenirs, en craignant le piège de la reconstruction inauthentique du souvenir. Le récit interroge donc sur la démarche de l'autobiographe, qui choisit un titre général et générique, « *Enfance* », pour rassembler les fragments qui se présentent à sa mémoire affective.

Parler de soi, c'est aussi parler à l'autre, et faire écho, par son enfance, à toutes les enfances. Nathalie Sarraute choisit ainsi de se placer non pas en tant que narratrice d'un récit rétrospectif et reconstruit, mais à l'intérieur de l'enfant qu'elle était, pour évoquer ses perceptions et émotions instantanées, forcément décousues, sans s'attacher à les recontextualiser. En ce sens, son récit s'inscrit dans la « nouvelle autobiographie » qui émane d'auteurs qui ont jalonné le Nouveau Roman, comme Marguerite Duras lorsqu'elle écrit *L'Amant*. U

n parcours thématique consisterait à interroger la possibilité **d'écrire sur soi au XX<sup>e</sup> siècle**. Trois textes de femmes dans le manuel peuvent servir d'appui à la réflexion :

- ***L'Amant*** de Duras (p. 27), contemporain d'*Enfance*, qui restitue à la troisième personne les sensations et sentiments du personnage féminin et dont le statut autobiographique est ambivalent
- ***Une femme*** d'Annie Ernaux (p. 63) qui refuse le romanesque, la dramatisation et l'idéalisation à travers une écriture « blanche », et qui s'apparente autant à une biographie de la mère qu'à une autobiographie écrite à la première personne,
- ***Mémoires d'une jeune fille rangée*** de Simone de Beauvoir (p. 30) qui s'inscrit dans une autre perspective, celle des Mémoires, qui exposent les conflits intérieurs d'une jeunesse au début du siècle.

La réflexion sur le genre autobiographique peut néanmoins s'élargir au contact d'un extrait des ***Essais*** de Montaigne, l'un des premiers auteurs à se prendre pour sujet (p. 85) ou encore de l'étude d'une œuvre de **Frida Kahlo** « Le Cerf blessé » (**Prolongement artistique p. 160**).

**Piste 2 : Les formes d'écriture de soi**

Pour écrire *Enfance*, Nathalie Sarraute a recours à une forme particulière et novatrice, le dialogue. L'intrusion de cet alter ego, de cette conscience inquisitrice permet l'exploration de soi et la distance, insistant sur l'authenticité du souvenir ainsi que sur la pertinence de sa formulation.

Par ailleurs, le récit est écrit sous forme de fragments, les chapitres commencent in medias res, souvent juxtaposés par associations d'idées davantage que par progression chronologique évidente. Une entrée dans l'œuvre peut consister alors à étudier la narratologie, les choix d'écriture de Nathalie Sarraute.

On y associerait un parcours présentant les différentes formes d'écriture, ou comment l'écrivain se prend comme matière, ou rend compte d'une réflexion, d'une pensée, d'une émotion, d'une indignation en se mettant en scène à la première personne. **Montaigne** par exemple part de l'anecdotique pour définir au présent sa manière d'être (p. 83), **Annie Ernaux** part de son expérience personnelle pour l'élever au rang d'étude sociologique d'une époque et d'un milieu (p. 63) tandis que

Maylis de Kerangal dans *A ce stade de la nuit* (Lectures complémentaires p. 138) part de son émotion face au nom de Lampedusa pour proposer une réflexion sur les migrants, tout en remontant dans ses souvenirs. Enfin, Sylvain Tesson fait de ses aventures et tribulations la matière de ses livres, en liant géographie physique et géographie intérieure, puisqu'au-delà du carnet de voyage, il restitue ses émotions et réflexions, comme dans *Berezina* (p. 65).

### Piste 3 Le récit d'enfance

Le récit de Nathalie Sarraute met particulièrement en scène la relation de l'enfant à sa mère, absente ou indifférente, inaccessible ou presque. À cette mère qui l'abandonne, Natacha-Nathalie substituera d'autres figures maternelles, tout en insistant sur l'affection du père toujours présent. Le lien filial du récit constitue une entrée qui permet au lecteur d'accéder à une autre forme de connaissance de soi, en s'interrogeant en retour sur sa propre filiation.

D'autres extraits de récit – pas forcément autobiographiques – donnent à penser cette relation commune à tous les lecteurs. On la retrouve bien sûr chez Simone de Beauvoir (p. 30) et chez Annie Ernaux (p. 63), mais aussi en creux dans *Perceval* (p. 49), puisque le naïf jeune homme ne jure que par les enseignements – tronqués – de sa mère, ou encore dans *Les liaisons dangereuses*, qui soulignent la distance que la mère a prise avec sa fille Cécile de Volanges (p. 51). La lecture cursive de Balzac, *La Maison du Chat-qui-pelote* (p. 74) permet d'étudier de la même façon le lien qui relie et qui oppose Augustine à sa mère.

**Œuvre : Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830**

## **Parcours : Le personnage de roman, esthétiques et valeurs**

Voie générale

### **Piste 1 : Le héros en apprentissage ?**

Le personnage de Julien Sorel, jeune homme provincial, fils d'un artisan sévère, est souvent considéré comme un héros de roman d'apprentissage. En ce sens, c'est le portrait d'un être en devenir, dont l'identité est encore ouverte. L'initiation du personnage passe par le trajet entre deux espaces, celui de la province française (Verrières puis Besançon), et celui des théâtres et des mondantités parisiennes. On suit le parcours du personnage, et son apparente émancipation.

Cependant, par fidélité à lui-même, le personnage effectue aussi le trajet inverse, de Paris à Besançon puis Verrière, ce qui le distingue des héros réalistes arrivistes comme Georges Duroy ou encore Rastignac dans une moindre mesure. Sa quête sociale et amoureuse est tempérée par sa sensibilité et sa délicatesse, son mépris de l'argent, et sa souffrance face à l'humiliation qu'on lui inflige, qui sera exprimée dans sa plaidoirie finale lors de son procès.

On peut alors interroger le parcours de Julien en regard d'autres personnages en situation d'apprentissage, animés par des valeurs qui conjuguent individualisme et désir de liberté et de jouissance.

Ainsi, Félix de Vendénisse fait-il ses premiers pas dans la grande société aristocratique de sa province à la même époque (*Le Lys dans la Vallée*, p. 53), de même que Cécile de Volanges (*Les Liaisons dangereuses*, p. 51), un siècle plus tôt, se retrouve immergée dans le salon mondain de sa mère, salon dont elle ne connaît pas les codes.

On peut penser aussi au personnage d'Augustine, dans *La Maison du Chat-qui-pelote* (p. 74), qui ne parvient pas, malgré ses efforts, à intégrer la société cultivée et aristocratique de son artiste de mari. Le désir d'émancipation, de liberté, et d'élévation sociale ressort aussi de romans que l'on ne considère pas comme des « romans d'apprentissage » (la catégorie étant essentiellement associée aux romans du XIX<sup>e</sup> siècle), mais qui mettent en scène, de façon plus contemporaine, des personnages adolescents ou au sortir de l'adolescence et qui sont confrontés à d'autres milieux, d'autres valeurs, dont ils ressentent le cloisonnement et la fermeture. Ainsi Anna (*D'acier*, p. 32) est animée par des « rêves de grandeur » liés à l'éducation, consciente du cloisonnement dans lequel son appartenance sociale la confine, tandis que Annie Ernaux (p. 63) exprime de façon distanciée sa douloureuse accession à un rang social plus élevé, sa « migration » vers un « un milieu différent », celui des « petites-bourgeoises ». Tous ces personnages se sentent, comme Julien, à part, exclus, dans une société réglée par des comportements de caste.

### **Piste 2 L'affirmation du personnage féminin : des héroïnes révoltées**

Le roman de Stendhal présente deux personnages féminins majeurs, incarnant chacun une forme de stéréotype : Mme de Rênal, femme maternelle et maternante, et Mathilde de la Môle, jeune fille passionnée et romanesque. Chacune figure essentiellement dans l'une ou l'autre partie du roman, et correspond à une phase de l'apprentissage amoureux (et social) du héros. Elles semblent, par leur contraste apparent (lieu et mode de vie, valeurs, etc...) opposées.

Cependant, ces deux visages de femme expriment, à leur manière, un désir d'émancipation de la société patriarcale dans laquelle elles vivent. Parce qu'elle a commis un adultère en éprouvant pour la première fois du désir, Mme de Rênal est blâmée, sommée de dénoncer son ancien amant.



Parce qu'elle a jeté son dévolu sur un jeune homme sans fortune et sans naissance, Mathilde est en rupture avec son père. Sa révolte et son caractère passionné font d'elle une héroïne romantique. L'on pourrait alors construire un parcours autour de ces personnages féminins qui s'affirment, s'émancipent, se révoltent, et qui sont le reflet d'une société étriquée autour de valeurs étouffantes. Mme de Clèves (p. 23) tout comme Samilia (*La mort du roi Tsongor*, p. 31) ou encore Roxane (*Les Lettres persanes*, p. 119) affirment leur indépendance, leur liberté de choix et leur force par leur renoncement (qui peut aller jusqu'à la mort), leur distance avec les codes et le fonctionnement social qu'on veut leur imposer.

Personnages lucides, en marge, elles font écho à Mathilde, lorsque celle-ci écrit à son père sa décision de quitter le confort apparent de sa vie aristocratique pour prendre le nom de Sorel.

Indiana (p. 25), personnage passionné contemporain de Mathilde de la Môle, exprime autrement de façon tout aussi incisive son indépendance d'esprit et de pensée, en soulignant son conflit avec la société médiocre à laquelle elle appartient malgré tout. À travers ces visages de femmes, c'est aussi un fonctionnement social que peignent les auteurs.

## Piste 2 L'ironie et la distance du narrateur

Le roman de Stendhal est enfin marqué par une poétique qui lui est propre. À mi-chemin entre romantisme et réalisme, le récit exalte autant les passions qu'il se fait « chronique de 1830 ». S'il cherche à dresser le tableau historique d'une époque (« la vérité, l'âpre vérité » dit l'épigraphe), il met surtout en exergue les sentiments, les pensées, les tiraillements de ses personnages à travers l'usage fréquent du monologue intérieur, ou en multipliant les commentaires ironiques sur les personnages. Le personnage de Julien, est par ailleurs, adopte une posture romantique, lui le jeune homme sans naissance, sans possession, qui subit de plein fouet le décalage entre la pauvreté et l'éducation supérieure qu'il a reçu, lui se retrouve à part dans une société de caste et qui aspire à un plus haut destin.

Nombreuses sont alors les scènes dans lesquelles la description et la narration sont nourries de l'intérieur, et laissent entendre la voix du personnage, ses hésitations, sa conscience.

Stendhal n'hésite pas non plus à livrer de nombreux commentaires, souvent ironiques, sur ses personnages, adoptant alors une distance esthétique marquée par l'ambiguïté. On peut alors aborder de façon plus large l'esthétique de la narration en s'interrogeant sur la place du narrateur dans les récits.

Le personnage d'À l'abri de rien (p. 29) s'exprime à la première personne ; on a donc affaire à un flux de conscience, à un point de vue interne qui ne laisse place à aucun commentaire distancié.

Il en est de même dans Du domaine des Murmures (p. 33) ou dans le Voyage au bout de la nuit (p. 59), dont l'écriture cherche à retranscrire les émotions du langage parlé. Cependant, dans Perceval (p. 49), Chrétien de Troyes livre un regard amusé sur son naïf personnage, en retranscrivant au discours direct sa voix intérieure.

Balzac, dans La Maison du Chat-qui-pelote (p. 74) ne se prive pas de commentaires sur ses personnages, même si ceux-ci n'ont pas la distance ironique qui caractérise Stendhal. Enfin, Laclos, dans Les Liaisons dangereuses (p. 51), se fait complice du lecteur en choisissant de retranscrire les dires d'une toute jeune fille en employant le langage qui serait le sien. La naïveté de Cécile, comprise par un lecteur plus aguerri qu'elle, en ressort d'autant plus, sans que le commentaire soit nécessaire à la forme épistolaire.

