

QUESTION DE CORPUS

Une des questions fondamentales que se pose l'homme est son droit à la liberté. Les écrivains s'en font l'écho en recourant aux genres les plus variés : la fable (« Le Loup et le Chien ») pour La Fontaine (1668); la poésie (« Ultima verba », *Les Châtiments*) pour Hugo (1853); le roman social (*Germinal*) pour Zola (1885).

Nous nous interrogerons donc sur ce qui, selon les trois textes du corpus, permet à l'homme d'être libre ?

Une des conditions pour les auteurs pour obtenir la liberté serait l'acceptation du sacrifice et le mépris des richesses. Pour La Fontaine et Hugo, la liberté ne s'acquiert qu'au « prix » de sacrifices. Le Loup renonce au confort (« os de poulets, os de pigeons »), et le mépris des richesses lui fait dire à travers une litote : « de tous vos repas/Je ne veux en aucune sorte,/Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor ». Hugo se résigne à un autre type de renoncement : avec des accents élegiaques, il se soumet à « l'âpre exil » loin de sa « terre douce et triste » ; pour être libre il faut savoir faire le sacrifice de ce que l'on aime. Ainsi, la liberté ne peut s'acquérir qu'au prix à payer quel que soit sa nature.

La liberté n'est pas seulement renoncement ; elle est aussi le fruit de certains traits de caractère et du **désir de rester fidèle à des valeurs personnelles**. Ainsi le Loup veut sauvegarder à tout prix sa fantaisie : il tient à courir où il veut comme le montre la question faussement naïve posée au chien (« Vous ne courez donc pas/Où vous voulez ? »). Quant à Hugo, c'est « la fidélité pour les choses tombées » (à « la République ») qui lui donne la force de ne pas se soumettre. Pour Lantier, dans *Germinal*, il s'agira de s'instruire pour se libérer du joug des patrons et ne pas « rester l'esclave du patron ». Tous montrent, de cette manière, qu'être fidèle à ses valeurs permet de se libérer.

Obtenir la liberté nécessite aussi une **prise de conscience**, qui s'opère par la confrontation avec autrui. Ainsi, c'est à la suite de son dialogue avec le Chien que le Loup, éclairé, prend la décision de fuir où bon lui semble. C'est en voyant les « trahisons et les têtes courbées » et par opposition au « Sylla » français que Hugo, « indigné », seul contre tous, décide de manifester son libre arbitre. Bonnemort, le vieux mineur qui « ne se tracass[e] pas » face aux « chefs », aux « riches » et aux « grandes Compagnies », vit dans l'inconscience et n'est pas sur le chemin de la liberté ; à l'inverse, Étienne, par son discours, incite les mineurs à la « réflexion » pour acquérir « l'ambition de prendre la place du voisin ». La réflexion semble nécessaire à la liberté de l'homme qui doit nécessairement passer par une prise de conscience.

La liberté s'acquiert aussi grâce au **courage**, à la **capacité à se révolter** que favorise l'union avec un groupe : Hugo en appelle à ses « nobles compagnons » qui lui ont donné la force de s'exiler, de revendiquer sa liberté individuelle (« s'il n'en reste qu'un »). Les mineurs, « gens du même métier, réunis en corps », sont « une armée » et c'est leur union qui leur donnera la force de se révolter et d'acquérir ainsi la liberté. L'homme se doit d'affronter avec ténacité et parfois violence pour obtenir sa liberté.

Ainsi la liberté est un bien précieux dont l'obtention requiert des qualités et des circonstances très variées.

DISSERTATION

COMPRENDRE LE SUJET

- Les mots importants sont « expérience vécue » et « force d'une argumentation » :
- « **expérience vécue** » renvoie à des **récits de vie** ou de tranches de vie, donc à des passages narratifs ; cela peut donc faire référence à l'autobiographie (s'il s'agit de la vie vécue par l'auteur), mais aussi aux apologues (voir le document A du

corpus) et à tout genre qui comporte une histoire (roman, voir le document D du corpus). Il peut donc s'agir de « l'expérience vécue » par l'auteur, par des personnes ayant réellement existé ou par des personnages fictifs ;

- « **force d'une argumentation** » renvoie à l'efficacité pour argumenter.
- La **question** que vous devez vous poser est : LE RECOURS A L'EXPERIENCE EST-IL EFFICACE POUR SOUTENIR UNE THESE/DES IDEES ?
- « **Dans quelle mesure** » suggère de chercher **pourquoi** l'expérience vécue est efficace, donc d'analyser ses atouts et avantages. Mais vous devez aussi vous demander si elle ne présente pas des **limites**, des **inconvenients**, ou si elle est suffisante pour appuyer une thèse.
- Reformulez la **problématique** : *une argumentation qui repose sur une expérience vécue est-elle efficace pour entraîner l'adhésion du lecteur ? et au-delà : quels intérêts, mais aussi quelles limites, quels dangers l'expérience vécue peut-elle présenter dans une argumentation ?*

INTRODUCTION

[Amorce] « La pensée naît d'événements de l'expérience vécue et elle doit leur demeurer liée comme aux seuls guides propres à l'orienter », écrit la philosophe Hannah Arendt. Une telle affirmation confère à l'expérimentation un rôle primordial dans la formation de notre pensée et suggère que le récit d'expériences – réelles ou fictives – est un moyen argumentatif infaillible pour forcer l'adhésion d'autrui. Mais n'est-ce pas une position un peu extrême ? Certes, il faut accorder dans sa réflexion une place à l'expérience vécue [I]. Cependant son efficacité présente des limites – voire des dangers – et requiert des précautions ; il convient d'en user avec discernement et de lui garder sa juste place dans l'argumentation [II].

I. L'EFFICACITE ARGUMENTATIVE DE L'EXPERIENCE VECUE

Une argumentation est d'autant plus forte dans son expression, d'autant plus persuasive, d'autant plus vivante qu'elle se nourrit de l'expérience vécue par celui qui la conçoit et la compose, mais aussi vécue par d'autres auxquels il peut faire référence.

1. UNE ARGUMENTATION CONCRETE, DETAILLEE ET INCARNEE

- L'argumentation inspirée et illustrée par une expérience vécue, personnelle ou non, est **concrète, souvent détaillée**. Ainsi, LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNE, de Hugo, qui retrace les derniers moments d'un homme qui va être guillotiné, permet au lecteur de partager, au fur et à mesure que les heures s'écoulent, les émotions, les sentiments et les réflexions du futur supplicié, prises sur le vif, bien plus qu'un traité ou un essai théoriques sur la peine de mort.
- Les idées sont alors **incarnées** et prennent un relief saisissant. L'expérience vécue **donne corps à des abstractions** en les incarnant. Les idées « en action » – les allégories animales de La Fontaine, comme le Loup dans « Le Loup et le Chien » (qui représente le choix de la liberté face à la soumission, mais aussi l'acceptation de la pauvreté et de la précarité), l'expérience de mineur de Lantier, symbole de la révolution – sont concrètement perçues et le message est plus facile à comprendre et à mémoriser.

2. FORCE DE L'AUTHEENTICITE, FORCE DE L'IDENTIFICATION

- L'efficacité de l'expérience vécue tient aussi à l'**authenticité**, à la véracité qu'elle confère à l'argumentation. Ainsi, dans les MEMOIRES DE GUERRE, les idées politiques de De Gaulle s'enrichissent d'un vécu profondément enraciné dans la réalité : il parle en connaissance de cause de la Libération, des forces antagonistes, pour en avoir été non seulement un témoin, mais aussi un acteur de premier plan. Qui peut mieux connaître les rouages de la politique de ces années mouvementées ? De là vient aussi l'efficacité des romans d'apprentissage, tels que LE ROUGE ET LE NOIR, de Stendhal.
- L'exemple – personnel ou fictif – peut aussi susciter la **sympathie ou l'identification** avec le locuteur ou avec le(s) personnage(s) dont l'expérience est rapportée : le lecteur vibre avec émotion au gré de ce qui arrive aux êtres dont il suit l'itinéraire et auxquels il s'attache. [EXEMPLES DU CORPUS ET PERSONNELS.] Ainsi, le lecteur qui s'identifie à un personnage adhère à sa conception du monde ou au contraire la rejette ; il subit inconsciemment l'**influence** de ce modèle. [EXEMPLES PERSONNELS.]

3. LA VARIETE APPOREE PAR L'EXPERIENCE VECUE

- Le recours à l'expérience vécue permet aussi la **variété**, comme en témoigne la multitude des genres littéraires qui reposent sur un récit : apologues (qui se diversifient en fable, conte...) ou romans. [EXEMPLES PERSONNELS.]
- Parfois même, à l'intérieur de genres plus austères – l'essai, le traité... –, un auteur introduit des passages narratifs qui **agrémentent une argumentation théorique** qui serait trop abstraite. Ainsi, dans son article « Torture » du DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE, Voltaire introduit l'histoire véridique du jeune chevalier de La Barre, torturé pour avoir « chanté des chansons impies ».
- Le recours à l'expérience vécue permet de **varier les types de personnages** : les bons et les méchants s'opposent (Jean Valjean et Javert dans LES MISERABLES), **mais aussi les registres** : lyrisme d'« Ultima verba », le poème de Hugo ; LA PESTE de Camus, tantôt lyrique, tantôt pathétique : récit de la mort de l'enfant... [EXEMPLES PERSONNELS.]

4. CHACUN PORTE EN SOI « LA FORME ENTIERE DE L'HUMAINE CONDITION »

- L'expérience vécue peut en outre inspirer des idées plus larges, voire **universelles**. Comme le dit Montaigne : « Qui se connaît, connaît aussi les autres, car chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. » Ainsi, parler de soi, c'est aussi parler de l'ensemble des hommes dès lors qu'il est question de la condition humaine, de ses joies, de ses peines.
- Lorsque Hugo affirme : « **Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous** [...] Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi » (préface des CONTEMPLATIONS), il donne à son cas particulier une portée universelle. De même, l'expérience personnelle de Primo Levi dans les camps de concentration racontée dans SI C'EST UN HOMME (1947) renvoie l'image de tous les déportés et prend une portée morale en présentant aux hommes l'image de leur propre cruauté.

5. L'EFFICACITE DU RAISONNEMENT INDUCTIF

- Enfin, le récit de l'expérience vécue amène le lecteur – qui doit tirer ses propres conclusions de l'exemple proposé – à une **démarche inductive**. Le cheminement de la réflexion va de l'exemple à la généralisation, du concret à l'abstrait. L'auteur joue ainsi de la force et de la vertu de l'exemple. La fiction parle à l'imagination avant de parler à l'esprit.
- Une telle démarche requiert un **lecteur actif** qui doit réfléchir pour tirer de l'expérience vécue des conclusions et en trouver les implications dans son propre monde. Ainsi, à partir du récit que fait Montaigne dans ses ESSAIS de sa rencontre avec des « sauvages » venus à Rouen, le lecteur doit discerner la critique sociale et politique implicite des sociétés dites civilisées et l'image du roi idéal selon l'auteur.

II. LIMITES ET CONDITIONS DE L'EFFICACITE DE L'EXPERIENCE VECUE

Cependant, l'efficacité de l'expérience vécue présente des limites et doit obéir à certaines conditions.

1. UNE SEULE EXPERIENCE NE SAURAIT AMENER A UNE LOI

- Au-delà de l'aspect affectif, le recours à l'expérience vécue peut pêcher par ses **failles logiques**. Ainsi, dans les sciences expérimentales, une expérience ne suffit pas à confirmer une loi ; pour cela, il faut que de multiples expériences dans des conditions identiques aboutissent au même résultat.
- De la même façon, une histoire vécue **n'est qu'un cas particulier** qui dépend du contexte dans lequel elle se déroule et qui ne saurait aboutir inmanquablement à une vérité générale.

2. LA NECESSITE D'UN REGARD OBJECTIF SUR SON EXPERIENCE

- Pour convaincre, l'argumentation, en tant que développement d'une pensée abstraite, d'idées qui atteignent un degré suffisant de généralité, **doit dépasser** tout point de vue étroitement partisan, souvent formé par une expérience de la vie nécessairement limitée et contingente.

- Pour mener une argumentation efficace, il faut savoir prendre le **recul** nécessaire et gommer toute subjectivité excessive, volontairement ou involontairement déformante.

3. LES DANGERS DE LA PERSUASION : UN LECTEUR SOUS INFLUENCE

- Parce que l'expérience vécue s'adresse davantage à l'imagination et à l'affectivité qu'à la raison, elle est plus propre à persuader qu'à convaincre et de ce fait présente des dangers. Ainsi, la sympathie (au sens étymologique) du lecteur, **son identification avec le personnage dont est rapportée l'expérience** peut être si forte qu'elle l'investit complètement. Le lecteur qui s'identifie ainsi à un personnage adhère à sa conception du monde ; il subit inconsciemment l'**influence** de ce modèle, qui peut, par un raisonnement spécieux, présenter comme une vérité générale sa propre expérience.
- Il faut savoir lutter contre les séductions du récit, lequel peut prendre des voies détournées pour abuser et influencer : combien de lecteurs se sont laissé séduire par MEIN KAMPF et ses raisonnements spécieux ? [EXEMPLES PERSONNELS.]

4. LES CONDITIONS D'UNE EXPLOITATION FRUCTUEUSE ^[1]_[SÉP.] DE L'EXPERIENCE VECUE

- C'est en prenant en compte dans son argumentation, non pas une seule expérience mais une **pluralité d'expériences**(parfois divergentes ou opposées), en les multipliant et en les confrontant, en les faisant dialoguer que l'on entre dans une dialectique féconde. Une telle démarche enrichit la réflexion par la discussion du point de vue d'autrui. [EXEMPLES DU CORPUS ET PERSONNELS.]
- Pour se forger sa vision du monde et de l'homme, il faut savoir **conjuguer l'expérience vécue avec d'autres éléments argumentatifs** car, si elle entre dans la formation de nos idées, l'expérience vécue ne saurait en être la seule source. Notre pensée doit se nourrir de la lecture des auteurs du passé : c'est avec le vécu de Montaigne, mais aussi avec ses raisonnements et réflexions théoriques, avec ceux de Pascal ou, plus près de nous, du poète contemporain Philippe Jaccottet que nous alimentons notre vision du bonheur ou encore de la grandeur et de la misère de l'homme.
- L'expérience vécue doit donc **être située à sa juste place** dans l'argumentation : stimulation utile mais insuffisante de la réflexion, elle peut donner vie à la communication de nos idées sans pour autant prétendre s'y substituer.

CONCLUSION

Une argumentation qui exclurait toute expérience vécue, désincarnée, tomberait vite dans la sécheresse et risquerait « d'instruire » sans « plaire ». L'homme, au récit d'« histoires » vraies ou présentées comme telles, s'incline devant l'évidence d'un exemple vécu et, plus encore, se laisse plus volontiers persuader. Témoin La Fontaine, qui confesse : « [...] si Peau d'Âne m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême ». Cependant, il faut savoir mesurer les limites de cet « outil » argumentatif et nourrir sa pensée à d'autres sources. De même, un argumentateur doit savoir, pour être efficace, multiplier les expériences, les faire dialoguer entre elles, ne pas les détourner et adapter sa stratégie au public qu'il vise.

COMMENTAIRE

INTRODUCTION

[**Amorce**] La poésie assure de multiples fonctions : tantôt évasion, tantôt (re)connaissance du monde, tantôt épanchement des sentiments, elle peut aussi, en période troublée, devenir un art engagé et se mettre au service des idées. [**Présentation de l'auteur, de l'œuvre, du texte**] C'est le parti que prend Hugo qui, après le coup d'État de Napoléon III, s'exile et écrit LES CHATIMENTS, vaste pamphlet poétique contre Napoléon « le Petit ». « Ultima verba », situé presque à la fin du recueil, comme une sorte de testament moral et politique, se termine sur trois apostrophes : aux autres proscrits, à Napoléon III qu'il hait, à la France qu'il aime et qu'il a quittée. [**Annonce des axes**] Cette dénonciation violente de l'empereur et de ses

partisans (I) s'enrichit d'une réflexion lyrique sur l'exil et sur le thème du proscrit (II). Hugo y revendique aussi, d'une façon très théâtralisée, son identité, son caractère exceptionnel et sa fonction (III).

I. UNE DENONCIATION VIOLENTE DE L'EMPEREUR ET DE SON REGIME

1. LE MEPRIS POUR LE TYRAN

- Hugo s'adresse d'abord directement à **Napoléon III** et lui exprime son **mépris** : il le tutoie (indices personnels de la 2^e personne du singulier : « te, ton »). Le nom de « César » (v. 8) dont il l'affuble prend alors une valeur d'antiphrase **ironique** et contraste avec le croquis burlesque d'un bien piètre « César » dans son misérable « cabanon ». Par l'antithèse ironique – d'autant plus visible que les deux mots sont à la rime – entre ce « cabanon », qu'il mériterait vraiment, et le « Louvre », qu'il occupe indûment, le poète dénonce la **folie**, mais aussi la **mégalo manie** et l'**usurpation** de l'empereur.
- Plus avant dans le poème, la désignation implicite de Napoléon III par l'évocation de « Sylla » (v. 26), dictateur romain qui a multiplié les proscriptions et les massacres, **dénonce sa cruauté sanguinaire** et fait de lui une figure légendaire dont la postérité gardera le souvenir au même titre que les pires tyrans. Le poème se fait **satire**.
- Après l'avoir tutoyé, Hugo **prend ses distances** par rapport à Napoléon III, comme pour l'annihiler : l'utilisation du pronom « il », pronom de l'absence (« tant qu'IL sera là », v. 13), marque son refus de nommer cet ennemi, son désir de lui ôter son identité, de le renvoyer dans le néant.

2. L'EVOCATION CRITIQUE DE L'ENTOURAGE DE L'EMPEREUR

- La critique s'étend à l'entourage de Napoléon III : Hugo dévoile la vérité sous l'apparence officielle et révèle la **contagion des vices** de l'empereur à tous ses partisans.
- La métonymie des « têtes courbées » (v. 9), le terme péjoratif de « valets » (v. 7) pour désigner l'entourage de l'empereur, la lourdeur des sonorités en « on » qui reviennent par six fois dans les vers 6-7 et le rythme régulier que leur imprime la répétition du son « t » (« tandis, tes, te, montreront, ton, te, montrerai, ton ») suggèrent la **soumission** des courtisans et fustigent leur **servilité**. Le terme « trahisons » (v. 9) – dont le pluriel indique qu'il s'agit d'une pratique courante – dévoile la **vraie noirceur de ce milieu**.
- Le **clergé** qui « bénit » (v. 4) l'empereur n'est pas exempt de cet « opprobre » : Hugo le désigne implicitement par l'indéfini « on » (v. 4), désireux d'en rejeter les membres dans l'anonymat et l'oubli, ce qui sera l'un de leurs « châtiments ». Il dénonce ainsi indirectement la **complicité coupable de l'Église** avec Napoléon III.

[Transition] Mais Hugo sait marier satire et lyrisme, et change de ton quand il évoque son sort d'exilé qu'il partage avec ses « nobles compagnons » (v. 1).

II. UNE REFLEXION LYRIQUE SUR L'EXIL IMPOSE, CHOISI ET PARTAGE

1. LA PROSCRIPTION, THEME CENTRAL

Le poème répond à la rumeur d'amnistie proposée par Napoléon III aux proscrits qui reviendraient en France. Hugo fait ici allusion à ce « piège » qui peut faire vaciller des volontés moins fortes, et peut-être même la sienne...

- **Le ton religieux, la solennité à l'antique** : le thème de l'exil est abordé par le biais de l'apostrophe solennelle à ses pairs en exil, qui rappelle les exhortations à l'antique : le ton est quasi religieux. Ainsi, « culte » (v. 1), terme du vocabulaire religieux, évoque celui des Mânes antiques ; l'apostrophe collective « bannis » (v. 2) semble sortie d'un sermon ou d'une harangue ; enfin, la « République » qui « nous unit » (v. 2), personnifiée par la majuscule, renvoie à une valeur antique essentielle. Ces références au bannissement, qui renvoient à la tradition politique de la République romaine antique, sont puissamment reprises par la mention de « Sylla » (v. 26).
- Le **mouvement final** de la dernière strophe est préparé par la désignation successive des proscrits dans le poème, la relation de Hugo avec eux étant marquée par un **détachement progressif**. Hugo part d'une sorte de fusion suggérée par les indices

personnels de la 1^{re} personne (« MES compagnons, NOUS unit, NOUS tente »), puis, de cette idée collective, il passe à une certaine individualisation (« si QUELQU'UN a plié », v. 23) et marque la distance instaurée avec ceux qui ont « plié » par le pronom indéfini « on » (v. 25). Si on ne sent de la part de Hugo aucun reproche, l'emploi au vers 26 de « ils », pronom de l'absence, et la formule impersonnelle « S'IL EN demeure dix » (v. 27) suggèrent cependant la séparation entre lui et ses anciens « compagnons » (v. 1).

2. ÉLEGIE ET LYRISME

- Lorsqu'il répète comme un leitmotiv le nom de la « France », Hugo exprime son **mal du pays** avec des **accents nostalgiques** qui rappellent ceux de du Bellay dans LES REGRETS. Ainsi, des expressions « ta terre », « ta rive » (v. 15 et 17) se dégagent une impression de douceur qui fait écho à la « douceur angevine » chère à du Bellay. Le mot NOSTALGIE est à prendre ici dans son sens étymologique de « désir de retour », comme en témoigne la forte opposition du vocabulaire du départ (« reverrai, s'en vont, tente ») et de la fixité (« croiserai les bras, planterai, resterai, rester, demeurer, être »).
- Par endroits, le ton et le rythme se font **élégiaques** : la répétition de certains mots, l'anaphore de « Je ne reverrai pas » (v. 15 et 17) qui met en valeur la négation – et, par là, la souffrance du manque –, l'interjection « hélas » (v. 18) ou le vocabulaire de la douleur (« âpre exil », v. 21) font de ces vers une **plainte douloureuse**. Les sonorités mêmes contribuent à cet effet : les rimes féminines (v. 13, 15, 17...), les « e » muets (à l'intérieur des vers 14, 15, 17), sonorités douces, et le son « s » (v. 13-14, 15 : « Sera, Cède, perSiSte, FranCe » deux fois, « douCe, triSte ») donnent à ces vers un ton nostalgique.
- La **discrétion** de Hugo se marque dans le recours à la **prétérition**, qui consiste à présenter sa nostalgie par la négation. Ainsi, au « Je ne verrai ni l'or du soir qui tombe/Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur » de la dernière strophe de « Demain dès l'aube » (LES CONTEMPLATIONS) fait ici écho la répétition en anaphore de « Je ne reverrai pas... » (v. 15 et 17).
- Les sentiments passent par de **discrètes allusions personnelles** : la référence au « tombeau [de mes aïeux] » (v. 16) suggère implicitement celui de sa fille Léopoldine ; l'évocation du « nid de [s]es amours » (v. 16) est une métaphore qui rappelle la poésie d'un Ronsard.

3. DES MOMENTS D'EMOTION POIGNANTE

En contraste avec cette délicatesse affective, le ton se fait parfois poignant et ferme.

- La triple apostrophe à la **France personnifiée**, qui se développe sur un ample groupe ternaire, rythme de l'émotion, et est mise en relief par la coupe et le hiatus (« aimée // et », v. 14), prend des **accents épiques**.
- L'abondance tout au long du poème de verbes, conjugués pour la plupart au futur de certitude, insuffle **élan et amplitude** à la parole de Hugo.
- Enfin, les bras croisés (v. 10), associés au verbe « Je resterai » (v. 20) qui suggère la permanence et la solidité, la solennité du dernier vers font penser à une stèle grecque en ce qu'ils évoquent une **attitude méditative, mais ferme**.

[Transition] À travers l'expression de ses sentiments et la force de ses vers, Hugo se pose en figure emblématique du poète engagé dont l'arme est la parole.

III. LA REVENDICATION DE SON ORIGINALITE ET LA FORCE DE LA PAROLE

La fréquence du pronom « je » (répété treize fois, le plus souvent en tête de vers) ou de sa forme tonique « moi » témoigne d'une forte présence de l'auteur qui se met lui-même en scène pour mieux affirmer son originalité.

1. UNE ATTITUDE THEATRALISEE

- Hugo se présente dans la posture du **héros romantique-type** : il est « debout » (v. 20), les bras croisés...

- Complétant ce portrait physique, de nombreuses **comparaisons soulignent son originalité** : il apparaît ainsi sous les traits de personnages très divers, tantôt gardien de l'autel du souvenir, sorte de Romain chargé du « culte » de la « République » (v. 1-2) ; tantôt prophète Mardochée à travers la mention du « sac de cendre qui [le] couvre » (v. 5) ; tantôt héros d'épopée évoquant Achille retiré à l'écart sous « sa tente » (v. 19) ; tantôt statue avec « mon pilier d'airain » (v. 12) ; tantôt imprécateur à travers les métonymies de la « voix » et de la « bouche » (v. 6).
- Ces diverses images composent le **portrait théâtralisé** et impressionnant d'un être protéiforme et sublime.

2. LE SPECTACLE FINAL DONT LE POETE EST LE HEROS SOLITAIRE

Le poème progresse sur le mode de la **gradation descendante** qui focalise le lecteur sur le personnage de Hugo.

- Le **jeu sur les chiffres**, reposant sur une progression qui va s'accroissant de « mille » à « cent », puis « dix », puis « un », crée un mouvement qui semble irrésistible.
- À cette gradation correspond le **jeu sur le rythme** des vers : le vers 25 est fragmenté (les troupes sont nombreuses, les rangs instables) ; la relative stabilité du vers 27, coupé à l'hémistiche, soutenue par un parallélisme dans la place de « dix » et « dixième » en fin d'hémistiche, amorce un équilibre qui suggère force et stabilité ; enfin le vers 28 obéit à un équilibre parfait dans son rythme ferme et tonique et l'adéquation entre « un » et « celui-là ».
- Hugo **joue aussi sur les rimes** pour donner plus de force à ce final épique : les rimes masculines sonores en « a » de « Sylla » et « celui-là » qui portent l'accent tonique, s'opposent fermement. Les sonorités orchestrent ce tableau : aux vers 25 et 27, la répétition de la voyelle aiguë « i » (9 occurrences) alliée à des sons forts (« que » répété, « qu'un », « [celui-]là ») met progressivement l'accent sur le dernier vers, très théâtral.

3. UN ETRE DE PAROLE : LA FORCE DU « VERBE »

Cette mise en scène spectaculaire a pour but de montrer que la **parole** du poète est **aussi forte que des actes**. Par la répétition du verbe DIRE (au sens plein de « proclamer », v. 6), Hugo signifie que la parole a un puissant pouvoir sur le monde.

- La parole **dévoile**, perce les apparences, renverse l'échelle des valeurs : ainsi, par la puissance du verbe, l'« insulte » deviendra « gloire » (v. 3), ce qu'on « bénit » sera entaché d'« opprobre » (v. 4) ; la réunion de ces contraires dans un même vers matérialise le pouvoir du poète.
- La parole confère aussi l'**identité** et la **suprématie**, comme en témoigne l'utilisation des pronoms personnels : ainsi le « je » du poète en début de vers 3 et 4 s'affirme fermement, face à un « on » anonyme, derrière lequel se profile implicitement le tyran, Napoléon III.
- Le dire du poète est enfin **détenteur du futur**, synonyme d'espoir et de sa confiance dans l'efficacité de sa mission : les futurs « Je jeterai l'opprobre » (v. 4), « Je serai [...] la voix » (v. 5-6) s'opposent au passé ou au présent des « traîtres » qui se soumettent au tyran, celui qui « a plié » (v. 26), ceux qui « s'en vont » (v. 27).

CONCLUSION

[Synthèse] Le changement de la date de composition du poème (2 décembre au lieu du 14 décembre 1852) est significatif : la date choisie – celle du coup d'État – prend une valeur symbolique et révèle l'importance du poème. De même, son titre latin, très solennel, lui donne l'importance d'une harangue placée sous l'autorité de l'Antiquité et des grands orateurs et proscrits. Hugo, le républicain, se bat avec son arme – les mots – et avec force contre le criminel politique, tout en montrant sa détermination inébranlable, sa destinée unique face à tous. Il s'investit du rôle suprême de modèle : la bouche qui dit « non », par un effet de mise en abyme ou d'emboîtement (v. 6), résonne comme un écho à sa propre voix. **[Ouverture]** Le poème montre l'efficacité de la poésie engagée, pour peu qu'elle ne soit pas trop ancrée dans les événements auxquels elle se réfère et accède à un degré d'universalité qui lui fasse transcender le temps. Le poème de Hugo peut être le chant de tout opposant (Napoléon III n'est pas nommé), de tout exilé insoumis, une leçon de démocratie. Il a son écho au XX^e siècle dans les poèmes résistants d'Aragon (« L'Affiche rouge ») ou d'Eluard (« Liberté »).

