

Réponse à la question de corpus – séquence La question de l'homme dans les genres de l'argumentation.

*En quoi ces différentes argumentations se donnent-elles les moyens de faire adhérer leur lecteur ?*

---

Nous avons ici affaire à un corpus organisé autour de l'argumentation, constitué de trois extraits de l'œuvre d'Albert Camus, journaliste, essayiste, dramaturge et romancier théoricien de la notion d' « absurde » : tout d'abord un extrait de son discours d'Uppsala, adjoint au *Discours de Suède* prononcé à sa réception du Nobel de littérature, puis un extrait de son essai sur Kafka inclus dans son *Mythe de Sisyphe*, versant théorique de son propos sur l'Absurde – et dont l'illustration pratique sera le roman *L'étranger* en 1942- et enfin la scène finale de *Caligula*, qui avec *Les Justes* demeure la pièce la plus jouée de notre auteur.

Examinons comment les argumentations, dans ces trois extraits, se donnent les moyens d'atteindre et rallier leur destinataire.

Pour cela il s'agira de déterminer deux sous-ensembles à l'intérieur de notre corpus : l'on rassemblera les extraits A (Discours d'Uppsala) et B (Mythe de Sisyphe) pour leur valeur magistrale et leur démarche convaincante, pour isoler le texte C qui mise lui davantage sur une démarche persuasive, qui veut agir sur l'esprit et l'imaginaire du lecteur d'une façon davantage indirecte.

Les textes A et B ont ceci en commun qu'ils entendent s'imposer au lecteur, grâce à un propos à chaque fois limpide et qui inspire confiance. Au moyen d'une rhétorique marquée, rigoureuse voire scolairement appliquée, le locuteur annonce ce qu'il va faire, dès la phrase liminaire (« ma conclusion sera simple » au texte A) et au moyen de tournures accessibles, avec la construction basique en Sujet/verbe/Attribut du sujet en attaque de textes (« ma conclusion/sera/simple » au texte A et de la même façon, « tout l'art de Kafka / est/ d'obliger le lecteur à relire » en texte B.) En outre le propos se veut convaincant et ne rechigne pas pour cela à recourir à une pratique énonciative connue de tous les orateurs : englober le destinataire dans le discours pour l'impliquer et lui rendre le propos développé familier pour ne pas dire évident. Le texte A fait débiter deux de ses quatre paragraphes par le « on » à valeur universalisante (« On dit que... », « on peut souhaiter »...) et de la même façon, le texte B mise également sur la généralisation dès l'amorce (présent d'événité générale dans « tout l'art de Kafka est d'obliger... ») et de maintenir cette parole globalisante jusqu'à la fin, avec le « on » qui ouvre le dernier paragraphe (« On voit qu'il est difficile... »), pronom indéfini lui-même relayé par la tournure impersonnelle. La parole est générale, universelle, et repose sur des affirmations censées être crédibles car prononcées avec assurance et se posant comme des vérités irréfutables, dépassant les petites individualités. Le lecteur est forcément impliqué et forcément mobilisé.

A l'inverse, le texte C qui constitue à lui seul notre second ensemble, veut lui aussi rallier le lecteur/spectateur (c'est un texte de théâtre) mais là où la rhétorique scolaire et magistrale prenait le dessus en texte A et B, l'expressivité prend clairement le dessus en texte C. il s'agit en effet moins de convaincre, que de saisir, de happer voire crisper le lecteur-spectateur qui une fois le choc premier passé, pourra réfléchir plus tranquillement à ce qui se cache et ce qu'il faut comprendre derrière la brutalité première. Pour cela Camus insuffle à sa scène une dimension violente, avec l'attaque averbale, en forme d'apostrophe liminaire (« Caligula ! ») renforcée par l'exclamation. Ce

ton qui sort du cadre habituel de la parole se retrouve très régulièrement dans le texte, parsemé d'interrogatives (deux, enchaînées, en seconde réplique du personnage) et surtout, d'exclamatives (en tout, plus d'une dizaine au fil de la scène). Autre façon de mobiliser le lecteur-spectateur, marquer son imaginaire, en l'enveloppant dans un contexte très animal, car largement sensoriel : les didascalies insistent sur les sens auditif (« riant et râlant, hurle » ) et tactile (« se pressant vers le miroir », « en soufflant », »lance son siège ». Le lecteur-spectateur, impressionné pour ne pas dire effrayé par cette déferlante des indices sensoriels, par cette scène très physique où le corps semble avoir le dessus (alors même que la parole, on le voit aux répliques à la longueur décroissante, s'étioler) pourra se faire le réceptacle de la fureur du personnage et éprouver sa dévastation, mieux qu'au terme d'une longue et hasardeuse démonstration sur les méfaits de la cruauté d'état. Le texte C semble préférer à la rhétorique des mots la rhétorique des corps et l'argumentation y fonctionne tel un court-circuit : le spectateur ressent avant de comprendre et analyser.

Afin de considérer la force argumentative de nos différents extraits nous avons pu distinguer deux formes d'argumentation, certaines (textes A, B) misant tout sur la suprématie du locuteur maître du discours, et d'autres (le texte C) faisant du spectateur le centre de gravité du texte, en tant que récepteur de toute l'énergie du texte mais aussi le rouage qui saura transformer l'impression et l'expression premières en matière à réfléchir. On aurait pu ajouter à notre corpus camusien argumentatif un écrit extrait de ses nombreuses contributions à *Combat*, journal résistant qu'il a largement animé et où l'enjeu, en pleine seconde guerre mondiale, était d'autant plus vif et crucial qu'il ne s'agissait alors pas seulement de défendre une idée philosophique ou un point de vue esthétique, mais bel et bien une certaine idée de la France et de l'Histoire.