

I/ LES GENRES

LITTERAIRES:

- POESIE
- ROMAN
- THEATRE

II/ LITTERATURE

AFRICAIN:

- LE ROMAN
- LA POESIE
- LE THEATRE

III/ LITTERATURE

FRANCAISE:

- LE ROMANTISME
- LE REALISME ET
LE NATURALISME
- LE PARNASSE
- LE SYMBOLISME

IV/ LES

EXERCICES

LITTERAIRES:

- DISSERTATION
- COMMENTAIRE
- RESUME

LE FRANCAIS EN PREMIERE

LES GENRES LITTÉRAIRES

LE ROMAN

I/ Définition du roman :

Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, le roman est une « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures ». A travers cette définition, on insiste donc sur la longueur, le fait que ce soit en prose ; on spécifie le sujet du roman, le fait que c'est de la fiction (œuvre d'imagination) et que cette fiction aurait un lien avec le réel.

II/ Outils pour étudier un texte romanesque :

Pour étudier un texte romanesque, on met l'accent sur les points suivants :

1. L'énonciation : qui parle et comment parle-t-il ?

Etudier l'énonciation (du verbe « énoncer » qui signifie « énoncer en termes nets » ou « formuler » selon le dictionnaire) revient à se poser des questions sur qui parle ou raconte l'histoire dans un roman et comment il parle ou comment il raconte. Il y a plusieurs possibilités :

- l'auteur peut lui-même être le narrateur en racontant l'histoire ;
- un narrateur, distinct de l'auteur peut raconter l'histoire ;
- un personnage, qui est un acteur de l'histoire, peut la raconter, et il peut être le narrateur principal ou bien celui qui raconte un moment précis d'une (ou de son) histoire.

2. La description et la narration :

Dans un texte romanesque, description et narration peuvent s'alterner. Le texte narratif raconte un événement et en situe le déroulement dans le temps et l'espace. Quant au texte descriptif, il dépeint un lieu, un personnage, un événement, une classe sociale, etc.

3. La valeur des principaux temps verbaux :

Quand on étudie un texte romanesque, on étudie également la valeur des temps verbaux :

- le passé simple est le temps du fait unique passé; il a souvent, valeur d'action brève.
- l'imparfait, temps du passé, peut avoir trois valeurs : la durée (imparfait duratif), la répétition ou l'habitude, la description, le portrait (imparfait descriptif)
- le présent a différentes valeurs : il exprime l'action immédiate ou en cours ; il peut avoir une valeur de vérité générale (présent gnominique) ; enfin, dans un récit au passé, il peut être employé pour rendre l'histoire plus vivante, plus présente aux yeux du lecteur (présent de narration).

4. La focalisation (ou point de vue): qui voit?

C'est le « point de vue » du narrateur dans le texte et il peut s'exercer de trois façons :

- la focalisation externe : le narrateur raconte et décrit la scène, mais il en sait moins que son personnage ; il est comme un témoin extérieur qui assisterait à la scène.
- la focalisation interne : le narrateur voit à travers les yeux d'un personnage et découvre la scène en même temps que lui. Il en sait autant que son personnage.
- la focalisation zéro : le narrateur connaît tout du personnage, du passé et de ce qui va arriver.

5. Les personnages :

On doit étudier leurs situations, leurs rôles, leurs caractères et leurs portraits.

6. Le temps et l'espace :

Il faut également étudier le ou les différents moments de l'histoire, de même que l'espace (ou les différents espaces ou lieux de l'histoire).

LE POÈME

I/ Les particularités du texte poétique :

A la différence d'un romancier, d'un conteur, d'un nouvelliste, etc. qui s'exprime dans un langage habituel, le langage que nous utilisons tous les jours, également appelé prose, le poète, lui, s'exprime dans un langage inhabituel, hors du commun car il joue avec les mots à travers leurs connotations, c'est-à-dire leurs multiples sens secondaires. A cela, il faut ajouter le langage imagé et rythmé dont il use pour s'exprimer. Ainsi, le dictionnaire *Le petit Robert* définit ainsi la poésie : « Art du langage visant à exprimer ou à suggérer par le rythme, l'harmonie et l'image ».

Par exemple, quand Léopold Sédar Senghor décrit la beauté d'une femme dans le poème « *Femme noire* » de son recueil *Chants d'ombre* (1945), il en parle en termes de « *Fruit mûr à la chair ferme* », de « *Savane aux horizons purs* », de « *Tam-tam sculpté* », etc. Il utilise ainsi les images du « *fruit* », de la « *savane* », du « *tam-tam* » pour désigner la femme à travers des comparaisons sous-entendues. La femme n'est ni un fruit, ni une savane encore moins un tam-tam. C'est simplement pour être plus expressif, plus original dans le langage que le poète use de ces rapprochements.

II– L'utilisation d'autres ressources du langage :

1. Les sonorités :

Les poèmes sont souvent caractérisés par le retour de mêmes sons en fin de vers ou à l'intérieur même de ceux-ci lorsque le même son consonantique ou le même vocalique est répété, à travers des procédés respectivement appelés allitération et assonance (voir la versification).

2. Le langage des images :

Le poète est quelqu'un qui s'exprime dans un langage rythmé et plus par des images, à l'aide de comparaisons ou de métaphores. Par le biais de ces procédés, il cherche à être plus expressif pour davantage toucher le lecteur, l'émouvoir... (comme dans l'extrait de « *Femme noire* » qu'on vient de citer).

3 - Des normes inhabituelles de construction :

La poésie est souvent un condensé d'écriture, parfois même sans ponctuation, constitué de successions de phrases nominales parfois sans liens. Le poète peut ne pas ponctuer ses vers comme il peut la ligne n'importe où. (voir la versification)

Ces procédés montrent que la poésie renouvelle le langage ordinaire, qu'elle a aussi un pouvoir transfigurateur. Le poète peut se l'autoriser car il dispose de qu'on appelle une « licence poétique » : c'est la liberté qu'il prend avec les règles de la grammaire, de la construction et même de l'orthographe car le poète peut modifier l'écriture des mots sans que cela soit considéré comme une faute. Par exemple, certains poètes écrivent « encor » (sans « e »).

III. Le langage poétique comme langage travaillé dans un but esthétique :

Dans *Le petit Robert*, la poésie est également définie comme un « Art du langage visant à exprimer ou à suggérer par le rythme, l'harmonie et l'image ». Il s'agit donc d'un travail sur

la matière verbale pour créer un tout esthétique. C'est un langage singulier, indirect, différent de celui de la communication immédiate et utilitaire. D'ailleurs l'acte de création poétique renvoie à l'étymologie du mot « poésie » qui viendrait du grec « poiein » (« faire », « produire », « fabriquer »). Selon cette conception, le poète est considéré comme un artisan qui possède une technique et qui se livre à un travail sur les mots.

LE TEXTE THEATRAL

Le texte théâtral repose sur la parole. En effet, le théâtre est un art de la communication et cette parole est toujours prononcée par un personnage et que, sauf dans le cas du monologue, elle est adressée à un autre personnage. La parole s'insère dans un temps, correspond à une situation, traduit une action et s'inscrit dans un cadre (qui englobe le décor, les accessoires, le bruitage, les costumes et, éventuellement, les masques).

I. Le langage théâtral :

Dans une pièce de théâtre, il n'y a pas de narrateur pour raconter les faits. Ce sont les personnages qui prennent en charge l'énonciation ; leurs paroles peuvent être :

- le récit d'un événement survenu hors de la scène ;
- un discours entre plusieurs personnages.

Le texte de théâtre comporte deux parties distinctes : les paroles que prononcent les acteurs et les didascalies.

Une didascalie est une indication textuelle qui concerne la mise en scène. Souvent, elle renseigne sur l'attitude des personnages, leur diction et leur intonation, leur position physique, leurs costumes, leurs gestes, les jeux de lumière, les décors, etc.

Les paroles prononcées par les personnages se présentent le plus souvent sous la forme de dialogues au cours desquels s'échangent des répliques. On appelle tirade une réplique plus longue que d'ordinaire, destinée en général à informer, émouvoir ou convaincre l'interlocuteur. Lorsqu'un personnage est (ou se croit) seul sur scène, il prononce un monologue. Celui-ci a pour fonction de révéler au spectateur les réflexions secrètes du personnage qui prononce à haute voix ce qu'en réalité il se contenterait de penser. Il faut comprendre que le monologue est le seul moyen qu'ont les auteurs de théâtre de montrer ce qui se passe dans la tête des personnages, de montrer leur psychologie. En effet, si un roman permet facilement de savoir ce que pense un personnage, cela est impossible quand on le voit sur une scène. Il arrive ainsi qu'au lieu du monologue, l'auteur utilise l'aparté pour permettre au spectateur de connaître ces pensées. En règle générale pour l'aparté, le comédien se détachera du groupe d'acteurs pour s'avancer près du public, qu'il regardera en disant le fond de sa pensée.

II - L'action et les personnages :

1 - L'action :

L'action dramatique repose sur un conflit de forces. Ces forces peuvent être mues par des individus, mais elles peuvent aussi correspondre à des sentiments (passion, jalousie) ou à des valeurs morales (honneur) ; le conflit peut jaillir entre plusieurs personnages ; il peut aussi se manifester à l'intérieur d'un seul personnage qui en montrera la présence par l'intermédiaire du monologue.

Dans la première scène, ou scène d'exposition, sont présentées souvent les grandes lignes du conflit qui a déjà éclaté ou qui menace. Sur ce conflit principal, ou intrigue principale, peuvent se greffer des conflits secondaires, ou actions secondaires.

L'action s'analyse traditionnellement à l'aide de termes-clés adaptés aux œuvres classiques.

- L'exposition, qui est la présentation directe et indirecte des personnages, des circonstances et de la situation de crise.
- Le nœud (le conflit) et les péripéties, qui sont les différents événements qui surviennent avec le problème de la vraisemblance et qui constituent parfois des « coups de théâtre » inattendus et brutaux.
- Le dénouement qui doit être complet et naturel même si les auteurs ont parfois recours à un *deus ex machina*, c'est-à-dire une solution, un événement inattendu qui vient régler un problème. L'issue du conflit tragique est le plus souvent la mort d'un ou de plusieurs personnages.

2 - Les personnages :

Tout comme pour le roman, le rôle des personnages par rapport à l'action est clair : certains la mènent (protagonistes), d'autres cherchent à l'empêcher (opposants) ou portent secours aux protagonistes (auxiliaires). A partir de là, une suite de péripéties entraîne lecteur et spectateurs vers le dénouement, autrement dit la solution qui permet de mettre fin à l'intrigue et l'acte V correspond souvent au dénouement.

IV - Temps – Espace – Découpage :

1 - Le temps :

Il faut distinguer le temps de la représentation (en général deux ou trois heures) du temps de l'histoire vécue par les personnages. Cette histoire avait commencé avant le début de la pièce et il arrive que certains épisodes en soient relatés au début de la pièce, par l'intermédiaire de récits.

Dans le théâtre classique, une convention voulait que le temps de l'histoire ne dépasse pas 24h. Mais depuis l'époque romantique, la perspective a beaucoup changé et il n'est pas rare qu'il s'étire sur plusieurs mois, voire plusieurs années.

2 - Le lieu de l'action :

Le décor contribue lui aussi à créer le spectacle et il doit donner l'illusion du réel. Dans une pièce classique, la règle de l'unité de lieu interdit les changements de décor.

3 - Le découpage de la pièce :

Les pièces de théâtre sont souvent divisées en actes. Chaque acte est lui-même divisé en scènes dont les limites sont marquées par l'entrée ou la sortie d'un personnage.

LITTERATURE AFRICAINE

LE ROMAN NEGRO AFRICAIN

Introduction :

Le roman négro africain d'expression française date du début du XX^{ème} siècle, autour des années 1920. Il aura été marqué par son réalisme constant car les romanciers africains ont exploité toutes les étapes de l'histoire du continent en produisant des oeuvres dans lesquelles on peut suivre l'évolution de la société africaine, de la période précoloniale à nos jours : le colonialisme, les indépendances, le néocolonialisme, les guerres multi circonstanciées, les génocides, les problèmes liés à « l'émigration », sans oublier les éternels problèmes socioculturels ou sociopolitiques. C'est seulement au détour de la dernière décennie du siècle, avec de nouveaux romanciers, appelés « exilés » parce que vivant dans les pays occidentaux, que le roman africain va toucher à des thèmes plus « universels ».

I – La période coloniale : des romanciers témoins de leur temps

1. Le réalisme des œuvres :

Les productions romanesques de cette période (généralement délimitée par les critiques comme allant de 1920 à 1945) sont marquées par un réalisme constant qui s'explique par le fait que les romanciers sont soucieux de peindre les africains « *tels qu'ils sont* », dans leur univers familier mais aussi dans la confusion des croyances traditionnelles et des exigences des nouvelles valeurs nées de la conquête coloniale. Les romanciers montreront les africains dans leurs mentalités, leurs croyances et leurs milieux ; ils évoqueront aussi les conséquences sociales et culturelles de la pénétration coloniale. C'est notamment le cas du romancier béninois Paul Hazoumé qui écrivait à propos de son roman **Doguicimi** (1937) : « *Nous espérons que le lecteur qui ne goûtera pas le côté romanesque de l'ouvrage appréciera, au moins, l'important document ethnique et historique présenté ici et qui est le fruit de vingt-cinq années de commerce avec les « Anciens » du Danhomé* ».

Que ce soit dans ce roman ou dans d'autres comme **Force bonté** (1926) de Bakary Diallo ou **Karim** (1935) d'Ousmane Socé Diop, le roman de cette génération, dans son évolution, s'est davantage tourné vers l'observation, le portrait des indigènes dans leurs traditions mais aussi confrontés aux réalités coloniales.

2 – Le roman de consentement :

Mais durant cette période, certains romanciers ont également tenté de justifier l'entreprise coloniale. Ce sont, entre autres, Bakary Diallo, Félix Couchoro, Paul Hazoumé, Ousmane Socé Diop... qui, respectivement dans **Force-Bonté**, **L'esclave** (1929), **Doguicimi** (1938) et **Karim**, se sont certes attachés à évoquer les cultures africaines mais ils n'en critiquent pas moins certaines de ces traditions au nom de l'idée de progrès car ils ne voient d'autres formes de dialogue interculturel que l'assimilation culturelle. Un roman comme **Force-Bonté** se termine même par un récit dans lequel l'auteur (tirailleur sénégalais) compare les noirs aux oiseaux d'un parc nourris par une dame généreuse (la France) qu'ils ne cherchent qu'à aimer.

Déjà dans **L'esclave** de Félix Couchoro, l'auteur y mettait en relief les nombreuses tares liées aux traditions qui lui ont permis de critiquer, par endroits, des coutumes « retrogrades et barbares ». Six ans après, Ousmane Socé Diop lui emboîte le pas dans **Karim**, un roman qui, entre autre, met en scène des personnages partagés entre le désir de refouler certains aspects des traditions sénégalaises et « *d'épouser les mœurs d'Europe* » et celui de garder les mœurs « indigènes ».

Les premières productions romanesques étaient donc presque entièrement tournées vers l'acceptation du fait colonial si bien que les ouvrages ont été qualifiés de « *romans de consentement* ». Il faudra attendre la publication du roman de René Maran pour voir s'opérer un véritable changement de perspective.

3 – Le tournant de **Batouala** :

En effet, au milieu de cette production de « *romans de consentement* », la rupture sera assurée par René Maran qui aura ouvert la voie aux romans de la contestation de l'ordre colonial. En effet, **Batouala**, paru en

1921 (prix Goncourt) est un roman dans lequel l'auteur dénonce le système colonial. Mais ce n'est que bien plus tard que les romanciers suivront cette voie tracée par René Maran dans des fictions dominées par un anticolonialisme qu'explique un autre contexte de grande rupture : celui de la Guerre mondiale.

II – De la Guerre aux indépendances : le procès du colonialisme

La lutte contre le système colonial sera ainsi menée de tous côtés dans la plupart des productions romanesques de cette période (de 1945 à 1960). Dans leur combat contre le système colonial, les romanciers dénonceront dans leurs œuvres tous ses méfaits : le mépris culturel, l'assimilation, l'hypocrisie, les violences et les exactions, l'exploitation économique et l'hypocrisie des missionnaires.

1 – Le problème culturel :

Les romanciers vont montrer comment la colonisation a eu pour effet de ruiner intérieurement le nègre sur le plan culturel. Pour cela, ils vont foncièrement s'attaquer à l'assimilation et à la déculturation dont le problème se pose à deux niveaux :

- d'une part, la politique d'assimilation menée par les colons français eux-mêmes, répandant cette idéologie coloniale qui veut que le système soit une entreprise civilisatrice et une aubaine pour les peuples colonisés. Une idéologie qui peut se mesurer à la lecture de ces propos que le commandant de cercle a tenus à Wangrin dans le roman d'Amadou Hampaté Ba (*L'étrange destin de Wangrin*) : « Il faut que tu payes les bienveillances que tu dois à la France en la faisant aimer et répandant sa langue et sa civilisation. Ce sont là les deux plus beaux cadeaux que l'histoire humaine ait faits aux Noirs de l'Afrique. Oui, nous avons mission de faire le bonheur des Noirs, au besoin malgré eux... »

- d'autre part, cette politique aliénante a contraint bon nombre d'autochtones, en quête de devenir, à se détacher de leurs racines, perdant ainsi leurs coutumes, leurs traditions voire leur propre identité. Cette situation a été l'objet de plusieurs fictions dont les plus remarquées sont, d'abord, les deux romans éponymes d'Abdoulaye Sadi, *Maimouna* (1953) et *Nini, mulâtresse du Sénégal* (1954), deux ouvrages dans lesquels l'auteur, par le biais de ces deux jeunes filles, pose le drame de l'acculturation car toutes deux, sous l'emprise de la culture occidentale et de l'idéologie de l'assimilation, ont renié leurs racines culturelles africaines. Il y a aussi le roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë* (1961), où Samba Diallo, le héros du roman, est tout aussi vaincu par la culture occidentale en étant « victime » de son voyage en France où il devait poursuivre ses études. Dans ce cadre, on peut également citer *Sous l'orage* (1957) de Seydou Badian, qui évoque le clash d'une famille, celle du père Benfa, suite à l'implosion provoqué par le choc des cultures.

On voit ainsi que le choc culturel a miné, sinon implosé, la stabilité et de l'individu et de la famille et de la société africains. Mais la colonisation, ce sont aussi (et surtout) les duplicités et les brimades de l'administration coloniale.

2 – La dénonciation de l'hypocrisie et de la violence :

Les romanciers ont aussi dénoncé le mensonge et l'hypocrisie qui ont toujours accompagné les propos des colonisateurs et que les romanciers se sont également évertués à fustiger dans leurs productions.

Cette hypocrisie est l'un des thèmes principaux du roman *Le vieux nègre et la médaille* (1956) de Ferdinand Oyono, un des romans les plus illustratifs dans la dénonciation de la duplicité du colonialisme. Le même thème sera également développé par Oyono dans son roman *Une vie de boy*, publié également en 1956, dont le personnage sera lui aussi victime de l'hypocrisie d'un système auquel il croyait aveuglément.

Dans d'autres ouvrages, les romanciers ne manquent pas aussi l'occasion de montrer la violence sous toutes ses formes. Les insultes et attitudes de mépris sont quotidiennes dans les propos et comportements des Blancs envers les colonisés. En témoignent leurs nombreuses insultes à l'encontre des grévistes dans *Les bouts de bois de Dieu* (1960) de Sembène Ousmane : ils sont taxés de « sauvages ». Cette violence sera physique dans des romans comme *Le vieux nègre et la médaille*, *Une vie de boy* et *Ville cruelle* d'Eza Boto.

3 – La dénonciation de l'exploitation économique :

Nul n'ignore que le soubassement du système colonial a été l'exploitation économique des colonies et les

romanciers la dénonceront dans leurs textes. C'est notamment le cas dans **Batouala** où vol, spoliation, arnaque de toutes sortes susciteront la colère du personnage principal dans le roman de René Maran.

Dans **Le vieux nègre et la médaille**, les Africains détestent les Grecs, ces commerçants « *qui...volent tout* », « *ceux-là même qui empêchent les Noirs d'être riches* ». Mais c'est **Ville cruelle** qui se présente le plus comme une critique ouverte de cette politique de la colonisation : Mongo Beti y montre avec précision les moyens utilisés par les colons pour tirer un maximum de profit du travail des paysans africains. L'exploitation économique est au cœur de **Les bouts de bois de Dieu**, un roman dans lequel les cheminots du Dakar-Niger se battent pour mettre fin au vol et à l'injustice dont ils sont victimes, L'exploitation économique a donc été mise à nu sous toutes ses formes par les romanciers. Le rôle de l'église dans cette exploitation a également été décrié.

4 - Critique de la religion :

Les activités religieuses des missions chrétiennes en Afrique ont été, très souvent, présentées comme négatives dans la plupart des productions romanesques. En fait, la similitude entre certaines pratiques utilisées par l'Eglise et celles de l'administration coloniale ont conduit soit les romanciers, soit leurs personnages à assimiler religieux et politiques, église et lieu d'arnaque, de supplice, de mensonge... Cette situation est dénoncée par certains romanciers comme Ferdinand Oyono dans ses deux romans (**Une vie de boy** et **Le vieux nègre et la médaille**, mais aussi **Ville cruelle** :

Il résulte de cette dénonciation des méfaits du colonialisme une accélération de l'histoire aboutissant à l'indépendance que la plupart des pays africains vont obtenir dans les années 1960. Elles étaient censées faire le bonheur des africains une fois les colonisateurs partis, mais le continent sera confronté à de nouvelles réalités tout aussi dramatiques que celles liées à la colonisation, que les romanciers vont également dénoncer.

III – Le drame des indépendances :

Les romans aborderont plusieurs thèmes liés aux problèmes découlant des indépendances, dont les plus remarquables sont l'éternel problème des traditions (l'équation de leur conciliation avec les exigences du développement se posant cette fois-ci), la caricature des dictatures, les conflits armés, les tares sociopolitiques et les inégalités sociales.

1 – Le désenchantement, la gabegie et le laxisme :

De tous ces romans, celui qui aura le plus attiré l'attention est certainement celui de l'ivoirien Ahmadou Kourouma, **Les soleils des indépendances**, un roman qui met en exergue toutes les désillusions, toutes les dérives nées des indépendances qui se sont abattues sur l'Afrique « *comme une nuée de sauterelles* » (selon les mots du romancier).

2 – Comment concilier traditions et progrès ?

Dans la préface de son roman **Les Fils de Kouretcha** (1970), Ake Loba écrivait : « *Dans mon souci de présenter une image approchante de l'Afrique mouvementée d'aujourd'hui, je me suis proposé de faire vivre une société aux mœurs et croyances médiévales cernées par des impératifs modernes, contrainte de se mettre au rythme de l'époque actuelle et déchirée par son phénoménal retard. Mon thème évoquera en définitive la situation presque générale du continent Noir dans un quelconque de ses villages.* »

Dans ce roman, Ake Loba raconte comment un projet de barrage se heurte à la résistance obstinée d'une tribu qui craint la colère du Dieu du fleuve. Les traditions comme entrave au progrès et au développement, comme tare qui empêche l'Afrique d'aller de l'avant, est un thème qui va prédominer dans beaucoup de productions de la période. C'est la même thèse progressiste que va développer Olympe Bhêly-Quénou dans son roman **Le chant du lac** (1965) où l'élimination des dieux d'un lac est nécessaire pour le progrès.

Les romanciers s'accordent ainsi pour penser que la voie du progrès doit être frayée par l'élimination de certaines croyances qui, [se] confinant à de simples superstitions, incitent à l'inertie culturelle.

3 – La dénonciation des tares sociopolitiques et des inégalités sociales :

« Nous avons un président bien installé dans son palais, sans compter ses propriétés sur la Côte d'Azur française ; nous avons des ministres bien dodus et avec Mercedes ; nous avons une armée avec des colonels, des mitrailleuses, des canons et même des chars ; nous avons des flics en veux-tu en voilà. Mais la seule chose dont nos populations éprouvent vraiment un besoin pressant, les médicaments, eh bien, nous en sommes démunis, mes frères, comme par hasard. Pouvez-vous m'expliquer ce mystère, vous qui êtes là ? [...] Et il ne reste plus un sou en caisse au moment de nous fabriquer quelques ampoules d'antibiotiques ou quelques comprimés d'aspirine ou de quinine ? Comme c'est étrange ! ».

Ces propos qu'on peut lire dans le roman *Perpétue ou l'habitude du malheur* (1974) de Mongo Béli critiquent les fortes inégalités sociales qui sévissent dans les pays africains et dont les romanciers ont également fait l'écho. En effet, au moment où le peuple vit dans la misère et dans la déchéance, les riches continuent de s'enrichir et de vivre dans des folies dépensières : « Et tous ces enrichis avec l'indépendance dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre » peut-on lire dans *Les soleils des indépendances*. En aucun moment cette classe de gens aisés ne se préoccupe du sort de cette population misérable : « Les nantis ne connaissent pas le petit marché, ils ne voient jamais les nécessiteux ». D'où les grands contrastes qu'il y a entre gouvernants et gouvernés dans ces pays où les caisses de l'Etat sont régulièrement vidées par des personnes cupides, qui ne pensent qu'à détourner des deniers publics, une pratique que Mongo Béli dénonce dans son roman *L'histoire du fou* (1994).

4 - La critique des dictatures :

Les romanciers mettent en scène des dictatures où la vie d'un homme est insignifiante du fait que les dictateurs règnent par la violence, les armes et dans le sang. Les hommes qui les dirigent sont d'une cruauté inimaginable. Dans des romans comme *Le Cercle des Tropiques* (1972) du guinéen Alioum Fantoure, *Le pleurer-rire* du congolais Henri Lopez (1982), *Les écailles du ciel* du guinéen Tierno Monenembo (1986), *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1999) du congolais Emmanuel Dongala ce dictateur règne en maître absolu dans son pays, par la répression et par le pouvoir des armes.

Ces pouvoirs tyranniques ont fait naître des conflits car, dans ce genre de situation, le peuple longtemps martyrisé finit par se révolter. Les violences nées de ces insurrections ont également nourri certaines fictions romanesques, à côté d'autres conflits dont les origines sont diverses.

IV – Les romans de la violence :

En dehors des réactions armées pour mettre fin à la tyrannie et à la dictature, également dénommées « guerre de libération » (insurrections, oppositions armées, coups d'Etat...), ces violences sont également dues à des ambitions sécessionnistes, à des appartenances ethniques ou tribales qui conduisent à l'anarchie dans les Etats, à des fractures sociales, à des divisions régionales. Ce sont des conflits que, particulièrement, les romanciers congolais (RDC et Brazzaville) vont évoquer dans leurs œuvres, notamment Emmanuel Dongala avec son roman *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Guy Menga dans *Kotawali*, Yves Valentin Mudime dans *Entre les Eaux, Dieu, un prêtre, la révolution* et *Le Bel Immonde* ou encore Sony Labou Tansi dans son roman *La vie et demie* (1979)

Quant aux guerres ethniques ou tribales, elles seront beaucoup plus dramatiques par leur ampleur et surtout leur violence extraordinaire. En effet, on coupe, on découpe, on tue à la machette, on viole sans distinction d'âge (c'est une nouvelle arme de guerre qui a ravagé la RDC), on brûle vif, on « génocide »... dans des guerres nées d'antagonismes ethniques ou tribaux (comme celui entre Hutus et Tutsis, point de départ du grave génocide rwandais de 1994), des guerres dont les images ont fait le tour du monde par le biais des médias. Ce qui s'est passé au Libéria et en Sierra-Léone (dans les années 80), en RDC et au Rwanda, en particulier, a nourri beaucoup de romans dont les plus remarquables sont *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma et *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala, des romans inspirés par les boucheries des guerres civiles libérienne, sierra-léonaise et congolaise (Brazzaville), ou encore *La phalène des collines* (2002) de Koulsy Lamko et *Murambi, le livre des ossements* (2000) de Boubacar Boris Diop, deux romans consacrés génocide rwandais.

Ainsi guidés par cette volonté de présenter sous forme de fiction ces violences du continent, les romanciers promènent leurs lecteurs dans l'enfer des guerres civiles, dans l'univers des enfants-soldats, des mutilés, des brûlés, des orphelins, avec tout leur cortège d'horreurs et d'absurdités.

V – L'écriture féminine :

Mais les « indépendances », c'est aussi l'avènement d'une écriture féminine émancipée, qui ne ménage pas sa critique à l'encontre de certains usages traditionnels. Les Sénégalaises Aminata Sow Fall (dans *Le revenant*, 1976), Mariama Ba (*Une si longue lettre*, 1980) et bientôt Ken Bugul (*Le baobab fou*, 1982), bientôt rejointes par des romancières plus jeunes, les Calixthe Beyala (*Les honneurs perdus*, 1996), Michèle Rakotoson (*Elle, au printemps*, 1996), Fatou Diome (*Le ventre de l'Atlantique*, 2004) et autres, « prètent leur voix à une couche de la population qui s'était résignée jusque-là aux vertus du silence, ouvrant ainsi des perspectives nouvelles sur le monde anciennement fermé des harems, des désirs refoulés, des haines réprimées, des mariages arrangés, etc. »

Dans les premières productions, le tableau dépeint par les romancières faisait le réquisitoire d'une société longtemps dirigée et contrôlée par des hommes. Elles vont également s'intéresser aux problèmes sociopolitiques : immigration, gaspillage, pouvoir politique, misères sociales...

V – Nouveaux horizons romanesques :

Aujourd'hui, le roman africain est essentiellement le produit des écrivains de la diaspora, des écrivains jeunes qui appartiennent à la génération postcoloniale. Ils ont en commun leur intérêt pour les questions de migration, de déracinement et d'exil constitutifs de l'identité des Africains vivant en Europe.

Quoi de plus normal que le thème favori de la plupart de ces fils d'immigrés ou exilés de longue date soit celui de l'immigration (dans des romans comme *Le petit prince de Belleville* et *Le roman de Pauline* de Calixthe Beyala, publiés respectivement en 1992 et 2009, *Le Paradis du Nord* de Jean Roger Essomba, publié en 1996, *L'impasse* et *Agonies* de Daniel Biyaoula, parus respectivement en 1996 et 1998, *Bleu-blanc-rouge* d'Alain Mabankou, publié en 1999, *Le ventre de l'Atlantique* et *Celles qui attendent*, deux romans de Fatou Diome parus respectivement en 2003 et 2010, des romans auxquels on peut ajouter *Douceurs du bercail* d'Aminata Sow Fall, publié en 1998, ou encore *La nuit est tombée sur Dakar* de la dramaturge sénégalaise Aminata Zaaria, publié en 2004.

Ces romanciers s'assument également de plus en plus en développant des thèmes plus personnels, plus intimes, liés à leurs envies, à leurs amours. L'écriture s'ouvre à de nouveaux genres (polar, fantastique). On explore pêle-mêle les bas-fonds de la déchéance humaine (dans *Temps de chien* de Patrice Nganang, paru en 2001, *Moi l'interdite* de la mauricienne Ananda Devi, publié en 2000, *Le briseur de jeux* du camerounais Eugène Ebodé, publié en 2000, *Hermine* et *Le paradis des chiots* de Sami Tchak, parus respectivement en 2003 et 2006), etc.

Conclusion :

Les courants de création romanesque permettent ainsi une connaissance plus approfondie du roman négro-africain. La première période présente des courants comme l'histoire et les mœurs africaines, l'aventure européenne. La deuxième période est caractérisée par une réduction des courants par l'anticolonialisme qui accapare la production romanesque. L'aventure européenne est certes étudiée, mais les mœurs ne sont développées que de rares fois. Quant à la troisième période, elle connaît une explosion aussi bien des courants que de la production elle-même. Le procès de l'indépendance se diversifie, l'aventure européenne se maintient et le témoignage sur le passé s'impose. Le roman négro-africain est aujourd'hui un genre fécond qui, dans ces dernières décennies, présente une Afrique dans toute la dimension de ses réalités.

LE ROMAN NEGRO AFRICAIN

Etude d'une œuvre intégrale

Une vie de boy de Ferdinand Oyono

I/ Vie et œuvre de Ferdinand Oyono :

Né en 1929 dans le village de NGoulemakong, près d'Ebolowa (Sud-Cameroun), il a fait son école primaire au Cameroun avant d'aller poursuivre des études secondaires en France. Diplômé de la Sorbonne puis de l'Ecole nationale d'administration (Ena), il a commencé sa carrière administrative dans la communauté franco-africaine, avant de rejoindre la haute fonction publique camerounaise à l'Indépendance en 1960.

C'est pendant son séjour en France, entre 1950 et 1960, qu'il publie les trois romans qui ont fait sa réputation de littéraire : *Une Vie de boy* (1956), *Le Vieux Nègre et la médaille* (1956) et *Chemin d'Europe* (1960). Trois brefs romans devenus des classiques de la littérature africaine anticoloniale.

Oyono est décédé le 10 juin 2010, quasiment sur le perron du Palais présidentiel à Yaoundé, où il venait de participer à un déjeuner officiel en l'honneur du Secrétaire-général des Nations unies ; mais avant, il fut un grand commis de l'Etat, pour avoir été plusieurs fois ministre et ambassadeur dans différents pays africains et européens. Il a représenté le Cameroun dans diverses tribunes internationales, notamment aux Nations unies à New York.

II/ Résumé d'Une vie de boy :

Une vie de boy se pose, au travers du regard candide et sensible d'un enfant, en véritable « phare » du temps et des pratiques on ne peut plus autoritaires, humiliantes et violentes de la colonisation.

Toundi Ondoua n'est encore qu'un jeune enfant lorsqu'il décide de quitter le domicile familial pour se placer sous l'égide d'un père missionnaire blanc, le révérend père Gilbert. En effet, la cruauté et la violence de son père à son égard l'astreignent au retranchement. Venu en mission d'« évangelisation » dans le village natal de Toundi, le religieux suscite l'étonnement mais aussi l'admiration des jeunes villageois qui découvrent en lui un homme « hors norme », blanc et généreux. En définitive, la dispute qui met aux prises Toundi et son père et dont le missionnaire est la source marque le début d'une vie nouvelle pour le jeune enfant. Ainsi, c'est plein d'espoir que Toundi part vivre avec le père Gilbert à la Mission catholique Saint-Pierre de Dangan, où il se fait baptiser et appeler Joseph. Il y reçoit dès lors une éducation de qualité qui lui apprend notamment à lire et à écrire. A l'instar de son maître dont il tire de nombreux enseignements, Joseph nous livre, sous forme de journal, les détails de sa vie de boy dans le monde des colons, ses rencontres mais également ses joies et peines.

Malheureusement, la mort de celui qu'il considère comme son « bienfaiteur » l'oblige à quitter la mission pour aller vivre dans le quartier indigène de la ville : il deviendra le nouveau boy de l'administrateur des colonies, le « commandant ». Victime des vices et injustices d'un système colonial violent et hypocrite, Toundi fait part, avec beaucoup d'effarement, de tristesse et de désolation, de ses incompréhensions face aux règles et aux principes qui régissent cette société emplie de préjugés, sans pitié et complètement déconnectée des réalités sociales locales. Il finira par mourir du cynisme de ce système.

III/ Personnages, thèmes et cadre spatial :

Aussi bien les personnages, les thèmes et le cadre spatial, tout concourt à mettre en exergue le racisme et la violence des colonisateurs, la naïveté et la passivité des colonisés.

1. L'évolution de Toundi :

On peut apprécier l'évolution du personnage principal et sa prise de conscience des vrais rapports qui existent entre colonisateurs et colonisés.

Le roman est donc, à l'origine, un journal intime, tenu par un narrateur qui témoigne de son expérience en tant que boy chez le commandant Decazy. On se rend vite compte, à la lecture de ce « cahier de bord » que Toundi a une vision idéalisée du monde des colonisateurs. Il note une certaine différence entre le monde des Blancs et celui des Noirs lorsqu'un missionnaire blanc arrive dans son village. Alors qu'il est victime de la cruauté de son père, la description physique qu'il nous fait du père Gilbert : « *l'homme blanc aux cheveux semblables à la barbe de maïs, habillé d'une robe de femme, qui donnait de bons petits cubes sucrés aux petits noirs* », montre les Blancs comme gentils, agréables et vivant une vie meilleure. C'est cette image (ou plutôt cette illusion) qui le pousse à se réfugier chez le père Gilbert.

Cependant, sa fuite vers le monde des blancs ouvre les portes à la servitude, ce que Toundi semble ignorer, malgré des abus croissants à la mort du missionnaire. Comme il n'est encore qu'un enfant, il a une compréhension limitée du monde et il pense qu'en étant le serviteur des prêtres, puis du commandant, il est protégé de l'extérieur ; il pense même être supérieur aux autres noirs : « *Je serai le boy du chef des blancs : le chien du roi est le roi des chiens* ». Malgré tout, il commence à perdre sa vision embellie du commandant, qu'il pensait tout puissant, dès qu'il le voit sous la douche et s'aperçoit qu'il n'est pas circoncis (premier élément de sa prise de conscience). Du point de vue de la culture autochtone, le commandant ne peut pas être considéré comme un homme puisqu'il n'a pas passé le stade de la circoncision. En conséquence, Toundi se rend compte que le monde des Blancs n'est pas sans faille et de ce fait, sa vénération du colonisateur disparaît.

Le deuxième élément qui contribue à la prise de conscience du personnage principal est l'hypocrisie des blancs, en particulier de Madame (la femme du commandant), elle qui trompe son mari avec le régisseur de prison, M. Moreau. Toundi, qui a un profond respect pour son maître, semble avoir du mal à tolérer cette perversion car le commandant n'a rien fait pour le mériter, et cela lui démontre encore une fois que le monde des blancs est malhonnête.

Un autre élément qui pousse Toundi à douter du monde qui l'entoure est le manque d'intimité de Madame. Il ne comprend pas pourquoi sa maîtresse n'essaie même pas de cacher à ses serviteurs hommes certains aspects typiquement féminins tels que les bandes hygiéniques qu'elle utilise. Un autre exemple de ce manque d'intimité se reflète dans l'épisode des préservatifs que Toundi trouve sous le lit par inadvertance. Mais le point culminant de la prise de conscience de Toundi est l'épisode de « *la bastonnade* », lorsqu'il est témoin de la cruauté des blancs envers ses compatriotes.

2. Deux cadres, deux communautés : espace et ségrégation

De la cohabitation des deux communautés noire et blanche sont nés, inéluctablement, des sentiments, des comportements, des attitudes et des relations antagonistes entre colonisateurs et indigènes. Le premier indice de ségrégation des premiers envers les seconds se mesure d'abord dans l'espace, le cercle de Dangan, qui se compose de deux entités distinctes :

- **le quartier indigène** fait de taudis et de cases en chaume, lieu de promiscuité, d'insécurité et de pauvreté. C'est là que vivent les parents de Toundi et autres noirs de mêmes conditions. C'est au cours des rafles nocturnes du commissaire Gosier-d'oiseau que le narrateur nous plonge dans cet univers lugubre où les hommes et leurs produits agricoles s'entassent dans la même case. Mais c'est la tournée du commandant en brousse qui nous fera découvrir les vraies réalités de l'indigénat où poules, chèvres, hommes et femmes squattent les mêmes locaux éclairés par un feu ardent. Dans ce Dangan des nègres la population souffre mais chante et danse à longueur d'année à l'occasion des veillées et autres réjouissances populaires. Elle ne revendique aucun droit et sans murmure s'acquitte tant bien que mal de ses devoirs.

- **le quartier résidentiel** abritant les services administratifs et les domiciles des chefs blancs. C'est un ensemble de bâtiments modernes à l'architecture coloniale avec toutes les infrastructures européennes (vestibule, salle de séjour, salle de bain, chambres à coucher, toilettes, cuisine), de vastes cours et des jardins proprement entretenus. Ce Dangan des blancs regroupe en son sein des lieux fréquentés par les deux communautés et qui sont le théâtre de discriminations notoires: la mission catholique, la résidence du commandant, l'hôpital, l'école, la prison, les maisons de commerce tenues par des Grecs...

3. L'église comme lieu de ségrégation et de violence :

En effet, l'église qui réunit tous les chrétiens le dimanche se scinde en deux groupes nettement séparés et traités de manière discriminatoire. D'abord pour les autochtones, l'on note, le désordre, la bousculade, le bruit et l'indiscipline d'un troupeau de bêtes abandonnées à elles-mêmes, tel que le mentionnent ces lignes : « *l'unique porte de la nef fut prise d'assaut par les noirs qui stationnaient dans la cour. Quelques casques sautèrent dans la bousculade. On entendit les cris des femmes et des enfants...* » Ensuite, arrive une communauté organisée, celle des Blancs, agissant dans le calme et la discipline, sous la conduite d'un guide qui se préoccupe peu de la majorité de ses fidèles : « *Précédés du père Vandermayer, les blancs entrèrent par la sacristie* ».

L'entrée des fidèles par deux portes différentes présage un traitement de faveur pour les uns et un réel mépris pour les autres. La séparation des deux communautés est encore plus nette dans ce passage : « *Dans l'église Saint-Pierre de Dangan, les Blancs ont leurs places dans le transept, à côté de l'autel. C'est là qu'ils suivent la messe, confortablement assis sur des fauteuils de rotin recouverts de coussins de velours. [...] La nef de l'église, divisée en deux rangées, est uniquement réservée aux Noirs. Là, assis sur des troncs d'arbres en guise de bancs, ils sont étroitement surveillés par des catéchistes prêts à sévir brutalement à la moindre inattention des fidèles. Ces serviteurs de Dieu, armés de chicotes, font les cent pas dans l'allée centrale qui sépare hommes et femmes.* »

Ce tableau macabre, comme le pense tout bas le boy du Commandant, est en porte à faux avec l'amour du prochain que prêchent tous les prêtres blancs. Le paradoxe, c'est que même l'église qui donne ces leçons, pendant la messe, fait surveiller les nègres par des gardes « armés de chicottes ».

Mais cette discrimination ne s'arrêtera point au village et à l'église ; en effet, elle se poursuit jusqu'au cimetière où un coin spécial est réservé aux blancs.

4. Violence physique et morale :

Elle parcourt tout le roman et marque quotidiennement les relations qui existent entre colonisateurs et colonisés.

Les colons s'adressent aux Africains de façon ordurière, marquant ainsi leur arrogance ainsi que leur violence implacable. Cette agressivité se lit non seulement dans leurs paroles, mais aussi, bien évidemment, à travers leurs comportements et leurs actes.

L'attitude violente du Commandant dès la première journée de corvée de Toundi entre dans ce cadre car elle ne se justifie vraiment que par une certaine violence raciale qui incite le Blanc à battre, sans raison et sans pitié, les noirs pour un oui ou pour un non. Par ailleurs, si Toundi a besoin de rappeler le coup de pied de son gentil et bienfaiteur prêtre, le regretté Gilbert, c'est justement pour attirer l'attention sur cette manie des Blancs, même les plus gentils, de recourir systématiquement à la violence lorsqu'il s'agit des nègres. Les attitudes obscènes du Père Vandermayer sont symboliques de la violence gratuite envers les pauvres femmes qui viennent se confesser. Le commissaire Gosier-d'oiseau et son monstre Eau-de viande, le chef des gardes, se délectent dans leur acharnement violent sur les nègres.

La torture atteint son paroxysme dans l'interrogatoire de Toundi, accusé de complicité avec Sophie qui a disparu en emportant par devers elle l'argent de l'ingénieur agricole, son amant.

Les pensionnaires de la prison civile subissent, eux aussi, et sans répit, les atroces supplices du régisseur et de ses gardes qui tapent aveuglément sur tout ce qui bouge devant eux (**voir le texte « Violences »**). Dans l'esprit des blancs, le nègre ne fonctionne que sous la contrainte et le châtiment corporel.

5. Préjugés des Blancs, railleries des autochtones :

Une vie de boy est une peinture satirique des relations entre colonisateurs et colonisés en terre africaine. Son succès, dans les milieux intellectuels, avant et après les indépendances, se justifie largement par le réalisme et la cruauté des faits racontés dans un ton teinté d'humour. Certes, les blancs y brillent par leurs préjugés raciaux et leurs actes de violence. Cependant une lecture plus approfondie décèle aussi des attitudes négativement chargées chez les autochtones qui, unanimement, pensent que leurs « maîtres » ne jouissent pas de toutes leurs facultés mentales. Qu'il s'agisse des indigènes du cercle de Dangan ou des

employés domestiques, des auxiliaires dans les services administratifs, des fidèles catholiques noirs nouvellement convertis, la remarque est constante : le blanc, cet incirconcis, ce non-initié, ignore les plus élémentaires règles de la vie sociale. De leur côté, tous les blancs considèrent le noir comme un grand enfant, un paresseux, un voleur, un menteur, un hypocrite...

a - Préjugés des Blancs :

Pour le Blanc, le nègre sent mauvais, tel que le confirment les plaintes du Commandant qui cherche à localiser une mauvaise odeur qui se dégage dans la salle où Toundi vient de trouver le couple en apportant le verre d'eau commandé par le maître des lieux. Selon lui, la mauvaise odeur serait aussi dans cette eau et provient du boy nègre.

On peut également mesurer ces préjugés dès l'entretien d'embauche avec Toundi, un entretien qui, il faut le dire, n'est bâti que sur des préjugés, toutes les questions portant sur les défauts que le Commandant prête aux nègres. Même la suite de l'entretien qui semble être un compliment ne renseigne, au fond, que sur les défauts des nègres : *tu es un garçon propre...Tu n'as pas de chiques, ton short est propre, tu n'as pas de gale...Tu es intelligent, les prêtres m'ont parlé de toi en termes élogieux.*

Par ailleurs, la réception offerte à la Résidence pour fêter l'arrivée de Madame à Dangan est l'unique occasion regroupant l'ensemble de la communauté blanche (commerçants grecs, américaines de la mission protestante, chefs de service français collaborateurs du commandant) dont la conversation est essentiellement axée sur les préjugés de couleur. La vive discussion qui a opposé l'instituteur au reste des Blancs réveille le démon des préjugés qui couve en chaque agent de la colonisation. La passion et la violence avec lesquelles tout le monde condamne l'attitude de l'instituteur prouvent un certain nombre de sentiments communs de mépris envers les autochtones.

b - Railleries des autochtones :

De leur côté, les nègres se moquent des blancs qui, selon eux seraient des êtres bizarres sans discernement, sans scrupule, sans honte, esclaves de leurs plaisirs, de leurs passions et de leurs vices de toutes sortes. Toundi, l'oeil de la communauté noire n'est point tendre envers ses maîtres depuis qu'il a découvert avec la plus grande déception que le Commandant, comme le père Gilbert, n'est pas circoncis non plus. Il ne pouvait jamais imaginer et tous les nègres de Dangan avec lui que celui que la France envoie à Dangan comme chef n'est pas un homme qui mérite respect et obéissance. Un incirconcis ne peut diriger ni commander, parce qu'il n'est justement pas initié. De tels préjugés, liés à la culture, vu l'importance qu'occupe cette initiation dans la vie des africains, sont légion dans ce milieu.

Les relations coupables de l'épouse du Commandant et M. Moreau, le régisseur de prison, de même que la découverte des préservatifs, etc. sont autant d'occasions qui font naître divers sentiments chez les domestiques noirs et alimentent leurs conversations que le narrateur met en scène sur un ton à la fois comique et ironique. Les chuchotements, les gestes, les clins d'œil, les rires, les grimaces de la véranda à la buanderie en passant par la cuisine sont symboliques d'une raillerie sournoisement entretenue par les domestiques.

Etude d'extraits :

Violences

J'ai retrouvé le régisseur de prison en train « d'apprendre à vivre » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez Janopoulos ; en présence du patron du Cercle Européen, M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture ; ils portaient des menottes et une corde enroulée autour de leur cou et attachée sur le poteau de la « place de bastonnade » les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups.

C'était terrible. Les nerfs d'hippopotame labouraient leur chair et chaque « han » me tenaillait les entrailles. M. Moreau, échevelé, les manches de chemise retroussées, s'acharnait sur mes pauvres compatriotes avec une telle violence que je me demandais s'ils sortiraient vivants de cette bastonnade. Mâchonnant son cigare,

le gros Janopoulos lançait son chien contre les suppliciés. L'animal mordillait leurs mollets et s'amusait à déchirer leur fond de pantalon.

- Avouez donc bandits ! criait M. Moreau ; un coup de crosse, Ndjangoula !

Le grand Sara accourut, présenta son arme et asséna un coup de crosse sur les suspects.

- Pas sur la tête, Ndjangoula, ils ont la tête dure...sur les reins... Ndjangoula donna un coup de crosse sur les reins. Les nègres s'affaissaient et se relevaient pour s'affaïsser sous un autre coup plus violent que le premier. Janopoulos riait. M. Moreau s'essouffait. Les nègres avaient perdu connaissance. [...]

On ne peut avoir vu ce que j'ai vu sans trembler. C'était terrible ! Je pense à tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces Blancs qui veulent sauver nos âmes et qui nous prêchent l'amour du prochain. Qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous débite à l'église et au temple ?

Comme d'habitude, les suspects de M. Moreau seront envoyés à la « crève des Nègres » où ils auront un ou deux jours d'agonie avant d'être enterrés tout nus au « cimetière des prisonniers ». Puis le prêtre dira le dimanche : « Mes chers enfants, priez pour tous ces prisonniers qui meurent sans avoir fait leur paix avec Dieu ». M. Moreau présentera son casque retourné aux fidèles. Chacun y jettera quelque chose en plus de ce qu'il avait prévu pour le dernier commandement de l'église. Les Blancs ramasseront l'argent. On a l'impression qu'ils multiplient tous les moyens de récupérer le peu d'argent qu'ils nous paient.

Pauvres de nous...

La messe à Dangan

Tous les blancs qui ont l'habitude de s'amuser au Cercle Européen semblaient s'être donné rendez-vous à ce quartier de Dieu. Il y avait Gosier-d'oiseau qui traînait aussi son brigadier de nègre derrière sa voiture. Mme Salvain avait caché ses mollets de coq dans un pantalon de toile qui faisait encore plus ressortir son gros derrière (...) L'ingénieur agricole avait amené avec lui Ondoua, le joueur de tam-tam, qui était tout couvert de poussière. On put ensuite voir les arrivées du docteur (...) et de sa femme, du Blanc qui désinfecte Dangan au D.T.T., des demoiselles Dubois, deux filles énormes avec des nattes et des chapeaux de cow-boy, et enfin de Mme Moreau (...). Tous ces Blancs se tenaient en cercle autour du commandant et du père Vandermayer. On sonna encore Jésus. L'unique porte de la nef fut prise d'assaut par les Noirs qui stationnaient dans la cour. Quelques casques sautèrent dans la bousculade ; on entendait les cris des femmes et des enfants... Précédés du père Vandermayer, les Blancs entrèrent par la sacristie.

Dans l'église Saint-Pierre de Dangan, les Blancs ont leurs places dans le transept, à côté de l'autel. C'est là qu'ils suivent la messe, confortablement assis dans des fauteuils de rotin recouverts de coussin de velours. Hommes et femmes se coudoient. [...]

La nef de l'église, divisée en deux rangées, est uniquement réservée aux Noirs. Là, assis sur des troncs d'arbre en guise de bancs, ils sont étroitement surveillés par des catéchistes prêts à sévir brutalement à la moindre inattention des fidèles. Ces serviteurs de Dieu, armés de chicottes, font les cent pas dans l'allée centrale qui sépare hommes et femmes (...) Une cloche tinta. La messe commençait. Les catéchistes s'affairaient entre les rangées (...) Les fidèles indigènes se levaient, s'agenouillaient, se relevaient, s'asseyaient pour se relever à la cadence du bruit sourd des paumes. Hommes et femmes se tournaient ostensiblement le dos pour être sûrs de ne pouvoir se regarder. Les catéchistes guettaient le moindre clin d'œil.

Là-bas, Gosier-d'oiseau profitait de l'élévation pour presser la main de sa voisine, tandis que les jambes de Mme Salvain se rapprochaient imperceptiblement de celles du commandant.

Le père Vandermayer chanta enfin l'ite missa est. Tous les Blancs se levèrent et s'en furent par la sacristie. Dans la nef, les catéchistes fermaient la porte pour obliger les nègres à écouter le sermon. Le cerbère d'ébène qui se tenait près de la porte me laissa sortir quand j'eus décliné mon titre de boy du commandant.

LA POESIE NEGRO AFRICAINE

Introduction :

La poésie africaine francophone apparaît dans la première moitié du XXe siècle, avec l'émergence à Paris, dans les années 30, du mouvement de la négritude, créé par Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas. En révolte contre l'aliénation culturelle dans laquelle la colonisation les maintenait, ces jeunes intellectuels, africains et antillais, voulaient libérer leurs peuples en les sensibilisant à la dignité des valeurs culturelles du monde noir.

Tout au long des années 50 et 60, la négritude et ses thématiques basées sur l'exaltation de la race noire seront des sources d'inspiration importantes pour des poètes africains. Mais les nouvelles générations de poètes qui arrivent sur le devant de la scène après les indépendances ont progressivement abandonné cette tendance. Face à une Afrique gangrenée par des violences et des drames de toutes sortes, ils traduisent leur désenchantement dans une poésie plus intimiste et plus personnelle, s'attelant en même temps à une véritable entreprise de déconstruction de la prosodie parfois classique héritée de leurs aînés.

I. La poésie de la négritude :

1 – Histoire de la négritude :

La Négritude est un mouvement qui a vu le jour dans les années 1930 à Paris et qui regroupait des étudiants noirs d'origines diverses et dont l'ambition était d'affirmer leur fierté d'appartenir à la race noire et d'exalter les valeurs culturelles nègres. Elle fut également une entreprise de dénonciation de toutes les exactions auxquelles les Noirs du monde entier sont et ont toujours été confrontés, qu'elles soient liées à l'esclavage ou à la colonisation. Mais elle ne fut réellement révélée et comprise que lorsqu'elle s'exprima en des œuvres littéraires qui s'imposaient à l'attention. Et la poésie fut sa voie royale d'expression. Le premier à connaître les honneurs de l'édition fut Léon Damas dont le recueil *Pigments* parut en 1937. Deux ans plus tard, Aimé Césaire publiait *Cahier d'un retour au pays natal*, qui allait devenir l'emblème de la Négritude. Léopold Sédar Senghor enfin publiait en 1945 et 1948 deux recueils, *Chants d'ombre* et *Hosties noires*.

2 – Définition et thématique de la négritude :

a. Définition de la négritude :

Aimé Césaire l'a définie ainsi : « *La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être Noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture* ». Cette définition est complétée par celle-ci qui émane de Léopold Sédar Senghor et qui date de 1959 : « *La négritude est le patrimoine culturel, les valeurs et surtout l'esprit de la civilisation négro-africaine* ». Pour le guyanais Léon Gontran Damas, lui qui a particulièrement souffert d'une « affection » maternelle qui voulait l'obliger à embrasser la culture occidentale, la négritude consista essentiellement à rejeter cette assimilation qui obstruait sa liberté et à « *défendre sa qualité de nègre et de guyanais* ».

D'autres tenants du mouvement ont aussi donné leur définition du terme. Pour Alioune Diop, « *la Négritude n'est autre que le génie nègre, et en même temps la volonté d'en révéler la dignité* », alors que le malgache Jacques Rabémananjara opte pour un « *élargissement* » de la négritude à tous les mélanodermes du monde. Sa vision dépasse ainsi le cadre de l'Afrique. En effet, pour lui, la négritude doit englober les « *Africains et les para-africains* » selon ses propres termes.

b. La thématique de la négritude :

- L'éloge de la terre natale :

Elle s'est exprimée à travers des vers d'une haute facture nostalgique chez Senghor dont la négritude a souvent été liée aux souvenirs de l'enfance. Les chants, les danses, les jeux, les veillées, les contes des nourrices, la douceur maternelle, le monde des esprits, l'ambiance familiale, voilà, d'après Senghor, toute la richesse et la beauté des cultures sérères en particulier, noires en général. A l'image de Senghor, beaucoup

d'autres poètes auront à exprimer la nostalgie de la terre natale en tant que moyen de ressourcement, traduction de l'amour du continent et affirmation de l'identité. C'est notamment le cas de Birago Diop dont le recueil **Leurres et Lueurs** (1960) est aussi une expression de la nostalgie du pays natal et du désir de le retrouver afin de vaincre les années d'angoisse liées à l'exil et à l'errance en Occident.

Une autre figure de la négritude est le malgache Jacques Rabemananjara qui a, lui aussi, déclamé le pays natal à travers de beaux vers. Il a ainsi produit un long poème intitulé **Lyre à sept cordes**, où il exalte Madagascar.

- L'exaltation des valeurs culturelles :

C'est l'une des raisons pour lesquelles la négritude est née. Il fallait répondre à la théorie de la « table rase » qui, pendant longtemps, a fait croire que l'Afrique est un continent sans civilisations, sans passé. Il fallait, par conséquent, tout faire pour réhabiliter la culture et l'histoire des Noirs, mais aussi chanter la beauté de la race noire. Senghor s'y était déjà attelé dans les souvenirs du royaume d'enfance. Mais chez lui, l'Afrique ne se résume pas seulement à des souvenirs d'enfance. A travers le poème « *Femme noire* », par exemple (**Chants d'ombre**), le poète chante la beauté de sa race. L'image de la femme est également celle qu'emprunte Guy Tirolien dans son poème « *Black Beauty* pour exalter celle de toute la race. Quant à Birago Diop, il se fie à des spécificités des croyances africaines pour montrer son attachement à ces valeurs culturelles noires dans **Leurres et lueurs** : la communion entre les vivants et les morts, par exemple, est un des fondements des valeurs culturelles africaines.

- La réhabilitation des figures historiques :

Dans la volonté de rebâtir l'identité noire, les poètes africains de la négritude avaient aussi pour ambition de se réapproprier l'histoire de l'Afrique afin de recomposer le passé historique annihilé par les autorités coloniales. Ils se saisissent des grandes figures de l'histoire du continent pour en faire des symboles forts capables d'exhorter l'homme noir à poursuivre le combat afin qu'il reconquière toute sa dignité. David Diop traçait déjà la voie de l'Afrique des « *fiers guerriers dans les savanes ancestrales* » (« Afrique », **Coups de pilon**) qui lui permettait d'entrevoir les grandes figures historiques dont la force est invoquée sur le chemin du combat dans le poème « *Nègre clochard* ».

La tonalité est la même chez Senghor dont **Chants d'ombre** comporte beaucoup de références à l'histoire, d'abord du pays sérère mais aussi de l'Afrique des empires. De cette histoire redécouverte, le poète est particulièrement sensible aux grandes figures fondatrices d'empires et de royaumes : l'Egypte des Pharaons et des pyramides, l'époque des grands empires, de celui du Ghana à celui du Mali.

- L'image négative des Noirs :

Les noirs sont méprisés et considérés par les occidentaux comme un peuple qui a perdu toute sa valeur humaine, comme on peut le constater dans ces vers extraits du **Cahier d'un retour au pays natal** : « *les nègres-sont-tous-les-mêmes, je vous-le-dis / les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis / l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne / rappelez-vous-le-vieux-dicton : battre-un-nègre, c'est le nourrir* ».

Chez David Diop, on retrouve l'essentiel du mythe du nègre paresseux, malhonnête, médiocre, que le poème « **Un Blanc m'a dit** » reprend avec ironie. Le Noir incarnerait le péché et l'esclavage une pénitence qui ne pourra pourtant pas le racheter compte tenu de l'énormité de ses fautes.

- Les exactions et exploitations :

Les Noirs connaîtront ainsi les pires exactions, exploitations et humiliations que les poètes vont également stigmatiser dans leurs textes. La négritude sera ainsi une dénonciation de toutes les formes de brimades du colonialisme qui ont rabaissé les noirs à l'état de « bête de somme », bonne à tout faire, à tout subir. C'est cette situation avilissante que Césaire dénonce dans ces vers en prose de « *Depuis Akkad. Depuis Elam. Depuis Sumer* » (**Cadastre**, 1961) : « *J'ai porté le corps du commandant. J'ai porté le chemin de fer du commandant. J'ai porté la locomotive du commandant, le coton du commandant. [...] Maître des trois chemins, j'ai porté sous le soleil, j'ai porté dans le brouillard j'ai porté sur les tessons de braise des fourmis.....* »

- Révolte et liberté :

Il est évident qu'une telle situation ne pouvait conduire qu'à la révolte afin de mettre fin à la domination et d'accéder à la liberté. Ainsi, par la force des choses, la poésie de la négritude se révèle une poésie du refus, une poésie révolutionnaire, une poésie violente, qui réagit contre toutes formes d'exploitation de l'homme par l'homme, contre les formes de violence, contre les massacres perpétrés, contre les hypocrisies, que David Diop dénonce dans son « *Témoignages* » (**Coups de pilon**).

C'est dans ce sens que Senghor critiquera certains traitements inhumains que les noirs ont subis des occidentaux, pourtant après avoir rendu service à la puissance colonisatrice, dans **Hosties noires** (1948). Face au massacre de Thiaroye du 1er décembre 1944, où des centaines de soldats ont été mitraillés pour avoir réclamé leurs primes de démobilisation, la colère du poète éclate en des termes virulents dans le poème « *Tyaroye* ». La poésie devient ainsi « voix de courroux », révolte, cri, affirmation d'une lutte contre l'oppression. Et le regard du poète va au-delà de la condition de ses frères noirs et embrasse tous ceux qui souffrent et qui ne peuvent s'exprimer : « *Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir.* » (**Cahier d'un retour au pays natal**)

La liberté est au bout de l'effort, tel que l'expriment ces vers du **Cahier d'un retour au pays natal** : « *Et elle est debout la négraille / la négraille assise / debout dans la cale / debout dans les cabines / debout sur le pont / debout dans le vent / debout sous le soleil / debout dans le sang / debout et libre* ». Le Noir prend ainsi son destin en mains.

Aujourd'hui, ces nouvelles tendances révèlent des poètes certes toujours soucieux d'exprimer l'Afrique, ses souffrances et ses contradictions, à travers une poésie enracinée dans la terre natale, mais aussi et surtout soucieux d'exprimer leur moi, leurs fantasmes et leurs rêves.

II – Les autres tendances de la poésie africaine :

1 – La quête identitaire chez les femmes :

L'écriture poétique féminine a pratiquement suivi la voie intimiste, mais une voie parfois teintée d'amertume et dont la révolte est sous-jacente. En effet, le souci premier des femmes a d'abord été de s'élever contre leur condition et celle de la femme en général, marginalisée et considérée comme un objet dans une société où l'homme dicte sa loi.

La première ambition des femmes est d'abord de se retrouver dans une société qui, pendant longtemps, leur avait même refusé une identité. Il faut donc s'affirmer en tant que femme, ce que fait Tanella Boni dans son recueil **Grains de sable** (1993) : « *J'aimerais être moi.../nous aimerions être nous* ». L'œuvre poétique de Boni est presque entièrement consacrée à la condition féminine et elle le dit dans une interview : « *Dans [le] premier recueil qui a pour titre **Labyrinthe** (1984...), je parlais déjà de la condition des femmes. Dans le second recueil, **Grains de sable** (1993), il y a un long poème intitulé « Cordes de femmes ». Dans les recueils suivants, la question de la condition féminine est toujours abordée, d'une manière ou d'une autre. Par exemple, la première partie de **Chaque jour l'espérance** (2002) a pour titre « Lettre envoyée à la mer par-delà le silence » ; là, il s'agit d'une voix de femme qui s'exprime au singulier à propos de la vie à deux... Donc, si les romans ont été (et continuent d'être) un terrain d'expérimentation pour l'essai, la poésie dit aussi les maux et les bonheurs des femmes. »*

Confrontées, elles aussi, à l'expérience quotidienne de souffrances et de douleurs que beaucoup de femmes ont vécue et continuent de vivre aujourd'hui encore, les poètes ne sont pas prêts d'oublier ces moments d'angoisse. D'où l'amertume et la colère qui se dégagent parfois des textes. Ces vers extraits de **Les tombes qui pleurent** (1987) de la burkinabé Pierrette Kanzié laissent éclater sa douleur et sa tristesse face à tant de souffrances : « *Femme! / O femme! / Le monde, / Le monde est petit, / Pour contenir les larmes, / Des larmes mémorables* ».

2 – Poésie de la nature et de l'enracinement :

La nature est omniprésente dans la poésie africaine post négritude ; elle est source d'amour et d'attachement à la terre natale pour les poètes. Elle leur permet de se ressourcer mais également de s'enraciner dans leurs cultures.

Le thème de l'enracinement a justement été l'un des leitmotivs de la poésie d'Annette M'Baye d'Erneville dont les titres des recueils sont à cet égard très illustratifs : **Poèmes africains** (1965) ou encore **Kaddu** (paroles ; le titre en langue nationale wolof est déjà un signe d'enracinement), publié en 1966. Ces ouvrages disent plus que tout autre la nostalgie de la mère Afrique, de ses traditions ; là également, certains titres des poèmes traduisent son attachement aux traditions de son pays : « *Kassack* » (chants de circoncision), « *Labane* » (chants pour mariés)... Les textes reprennent pour l'essentiel les cérémonies traditionnelles qui entourent les expériences liées à ces manifestations. Le poème « *Kassack* » est dédié à son fils Ousmane, circoncis. La poésie de sa compatriote Kiné Kirama Fall est tout aussi ancrée dans la terre d'origine, à l'image de son recueil **Chants de la rivière fraîche** (1975). Le titre fait justement penser à sa ville natale, Rufisque, car, pour Senghor (qui a préfacé le recueil), ce nom viendrait du portugais « *rio fresco* » qui signifie tout simplement « *rivière fraîche* ». Kirama Fall y affiche très nettement sa volonté de se ressourcer dans cette terre natale qui lui est si chère dans le poème « *Mon Pays natal* »

La thématique est la même chez le congolais Jean Baptiste Tati Loutard dont la poésie est fortement ancrée dans la nature congolaise (**Les Racines congolaises**, 1968). Un autre congolais, Alain Mabanckou, ne cache pas son amour pour les arbres : « *Dans chacun de mes poèmes, l'arbre est le repère* » a-t-il affirmé. Quant à Amadou Lamine Sall, il nous plonge au cœur de l'univers des champs pour exprimer son amour et son attachement à la terre natale dans son poème **Amantes des aurores** (1998). Le poète communit avec les éléments de la nature animale et végétale qui comblent ainsi le vide et la solitude ressentis : « *Les oiseaux du cœur ont donc migré la pleine lune/et je flirte avec des cœurs dégarnis/seul parmi la roche/effeuillée/la fête des péchés/parmi l'arachide rebelle/parmi le mil rebelle/le coton rebelle/le germe rebelle/Seul avec l'hirondelle offensée* ».

3 – La poésie intimiste :

Parler de poésie intimiste revient pratiquement à évoquer celle des femmes qui expriment leurs passions, leurs désirs liés à l'être aimé, que l'expérience soit heureuse ou douloureuse. Dans cet hymne à l'amour, la nature et l'être aimé se confondent souvent comme c'est le cas chez Kiné Kirama Fall dans son poème « *La forêt* » (**Chants de la rivière fraîche**, 1975).

Poésie de l'amour, mais aussi celle de l'exil, de l'errance, de la nostalgie de l'enfance et de l'enracinement, voilà résumée l'œuvre poétique d'Alain Mabanckou (Congo Brazzaville), thèmes récurrents autour desquels se construisent ses textes, depuis son recueil **Au jour le jour** (1993) jusqu'à **Tant que les arbres s'enracineront** (2003). Son lyrisme vogue entre les sentiments liés à la passion amoureuse et à l'amour du pays natal meurtri par les conflits et pour lequel le poète a su retrouver tous les accents lyriques.

La poésie de l'amour, c'est également celle d'Amadou Lamine Sall dans **Amantes des aurores** ou encore celle de Jean Baptiste Tati-Loutard dans **Les normes du temps** (1989).

4 – L'expression de la violence :

Un autre courant est celui dans lequel les poètes poussent un cri de détresse, une plainte contre tant de malheurs qui endeuillent leurs pays et pour lesquels ils ont écrit des poèmes ou des recueils aux titres parfois très évocateurs : **Déchirures** (1971) d'Yves Valentin Mudimbe, « *Gorgé de sang* » de Mukala Kadima Nzuzi (**Redire les mots anciens**, 1977), **La Voix grave d'Ophimoi** de Charles Nokan, **Du lait pour une tombe** (1984) de Frédéric Pacéré Titinga, **Galerie infernale** (1984) de Jean-Marie Adiaffi, **L'oseille, les citrons** de Maxime Ndebeka, **Les arbres aussi versent des larmes** d'Alain Mabanckou...

5 – Dénonciation des conditions sociales dégradantes :

Les conflits sanglants côtoient les problèmes sociopolitiques de tous ordres qui ont également été des matières à écrire pour les poètes. Ainsi le congolais Maxime N'Débeka, dans son recueil **L'oseille, les citrons** (1975), s'identifie au destin de son peuple auquel il va joindre sa voix dans son célèbre poème « *980 000* » pour exprimer la misère sociale dans laquelle il a été réduit par la minorité riche et vivant dans l'opulence : « *980 000 nous sommes/980 000 affamés/brisés/abrutis/ Venez, venez vous tous/Paysans ouvriers/Chômeurs étudiants/La terre est pour tous/20 000 s'en sont emparés* ». C'est la même misère socioéconomique qu'évoque Marouba Fall dans **Pépites de terre** (2004), un long poème contre l'émigration

des Africains qui bravent tous les jours les dangers pour aller ailleurs, à la recherche de prestige qu'ils désespèrent de trouver chez eux.

Dans la dynamique de la poésie de l'émigration, il faut signaler le recueil de Fama Diagne Sène au titre très illustratif : **Barça ou Barsakh, Les coulisses de la misère** (2009), un recueil qui ne manque pas de dénoncer la complicité et les mille et une façons de l'Europe de spolier et d'arnaquer les africains, ce dont Fama Diagne Sène fait état à travers ces vers de **Barça ou Barsakh** : « *Les indices de corruption et de pauvreté/La démocratie et les coups d'Etat/Les sommets Europe Afrique et diasporas.../ Le mal et le corruption,/L'Afrique mendicante/ La fortune d'Afrique dans les banques helvétiques/Les châteaux d'Espagne/Et les hôtels d'Italie !/Mon CFA en vadrouille sur les Champs-Élysées/Dans les ambassades et services consulaires/Visas refusés, frais non remboursés/Soixante-deux mille francs volés/Sous mon nez, dans mon pays !* »

Conclusion :

La poésie négro - africaine, longtemps assimilée à la notion et aux principes de la négritude, a aujourd'hui trouvé de nouvelles voies qui lui ont permis de trouver un nouveau souffle, grâce notamment à de jeunes talents qui ont su explorer des voies longtemps occultée par la veine militante : intimisme, rêves, nature.... constituent la principale thématique de ces productions nouvelles, même si l'engagement, sous-jacent ou explicite, lié aux préoccupations nouvelles du continent, aux problèmes culturels, ethniques, politiques, économiques etc. est toujours présent dans les écrits.

LE THEATRE AFRICAIN

LE THEATRE NEGRO AFRICAIN

Cours théorique

Introduction :

Contrairement au roman et à la poésie qui ont pris naissance durant la période coloniale, le théâtre négro africain écrit, lui, a dû attendre la période post indépendance pour se développer avec comme thèmes essentiels l'Histoire (dans des œuvres qui avaient pour objectif de reconstituer et de réhabiliter le passé tout en contestant le système colonial, mais aussi de montrer la voie aux jeunes nations indépendantes), la critique de certains aspects des traditions, de certains travers de la société modernes, et le désenchantement après les indépendances (par la remise en question du pouvoir politique considéré comme le responsable de tous les maux des sociétés africaines). Aujourd'hui, la dramaturgie africaine est principalement l'œuvre d'écrivains qui expriment l'Afrique confrontée à toutes sortes de réalités sociales, politiques et culturelles.

II - Théâtre historique et revalorisation de l'identité africaine

Au lendemain des indépendances, les dramaturges se lancent dans le théâtre historique qui se référait aux grandes figures qui ont fait l'histoire du continent en luttant contre les envahisseurs occidentaux.

La première décennie des Indépendances voit ainsi fleurir un théâtre revalorisant la figure de héros comme Chaka Zoulou, Albouri Ndiaye, Béhanzin, Lat Dior Diop, Patrice Lumumba, le roi Christophe de Haïti... Ces pièces historiques ont eu pour enjeu de « galvaniser » le peuple noir et de le « porter en avant ». Pour les écrivains, l'essentiel consistait également à se réapproprier l'histoire afin de recomposer une identité culturelle (dans la dynamique du mouvement de la négritude) annihilée par les autorités coloniales dont ils souhaitent aussi faire le procès. Les propos du congolais Maxime Ndebeka qui suivent nous permettent de mieux saisir ce contexte d'écriture : « *Ensuite surviennent les Indépendances, d'abord avec la période de lutte pour les Indépendances et tout de suite après, les Indépendances. Et pendant cette période le théâtre va changer un peu sa thématique. [...] On veut récupérer un petit peu les identités, les cultures qui ont été niées, bannies, rejetées, décriées, et c'est un mouvement qui démarre avec la négritude autour des années 48, avec Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, et puis Gontran Damas, le Guyanais. Un mouvement important apparaît donc pour parler de la culture noire. Nous sommes noirs, et chez nous, il y a aussi de belles choses, et ils vont commencer à écrire, à magnifier cette identité, cette culture africaine. Au théâtre aussi, il y a ce retour aux sources, et l'on commence alors à parler des figures emblématiques du passé. Comme Béatrice du Congo qui, au 17e siècle, va être brûlée vive par les Portugais, les curés, parce qu'elle avait osé soulever les gens, créer une église synthétique, et dire que Saint-Antoine, le Saint-Patron des Portugais, était noir. Elle a donc été brûlée vive comme Jeanne d'Arc. Et il y a des figures emblématiques comme Chaka Zoulou, grand guerrier qui va conquérir le Zimbabwe et va aller jusqu'en Afrique du sud. Il y a Béhanzin...au Bénin. On fait donc passer ce message à travers le théâtre pour dire « nous avons été grands. On avait une histoire ». C'était extraordinaire de se découvrir, de se regarder, d'ailleurs c'est la fonction du théâtre. [...] » (Entrevue avec Maxime N'Débeka sur le théâtre africain, publié par le C.D.I. du lycée Voltaire).*

1. Les héros de la période coloniale :

Les dramaturges se saisissent donc des grandes figures de la résistance au colonialisme pour en faire des symboles forts capables d'exhorter l'homme noir à poursuivre le combat afin qu'il reconquière toute sa dignité. Ainsi Béhanzin (Roi du Dahomey vers 1890) devient le personnage principal de la pièce **Kondo le requin** (1967) du béninois Jean Pliya ; Albouri Ndiaye (devenu roi du Djolof en 1875) celui de la pièce de Cheik N'Dao, **L'exil d'Alboury** (1967); Samori Toure celui de l'ouvrage de Bernard Zadi Zaourou, **Les Sofas** (1968) (l'ivoirien prend pour personnage une figure de l'histoire guinéenne, ce qui montre que les

dramaturges ne prennent pas nécessairement une figure de leur peuple) ; Lat Dior Diop (devenu roi du Cayor en 1862) celui de nombre de pièces comme **Les derniers jours de Lat Dior** (1965) d'Amadou Cissé Dia (1965), **Le procès de Lat Dior** (1972) de Mamadou Seyni Mbengue ou encore **Lat Dior ou le chemin de l'honneur** (1987) de Thierno Ba. Mais c'est surtout Chaka, le héros zoulou, qui aura été d'un intérêt particulier pour de nombreux auteurs : **Chaka** (1956) de Léopold Sédar Senghor est le premier ouvrage qui lui a été consacré. Il sera suivi par d'autres : **La Mort de Chaka** (1957) de Seydou Badian, **Le Zulu** (1977) de Tchikaya U Tam'si, **Les Amazoulous** (1972) d'Abdou Anta Kâ, **Amazoulou** (1970) du guinéen Condetto Nenekhaly Camara, **Chaka ou le roi visionnaire** (1984) de Marouba Fall.

Les dramaturges se pencheront également sur le destin des héros qui, au lendemain des indépendances, vont mener une lutte contre le néo-colonialisme et poursuivre ainsi le combat entamé par ces figures historiques vaincues par un ennemi mieux armé mais aussi par des divisions internes.

2 - Les héros post indépendance :

Ces combattants, plus contemporains, rejoignent eux aussi l'hommage rendu aux héros de la lutte anticoloniale par les dramaturges. Ce sont les figures historiques de l'Afrique post indépendante, telles le pasteur Simon Kimbangu ou encore Amilcar Cabral (entre autres) qui feront l'objet de pièces comme **Simon Kimbangu ou le Messie noir** (1972) d'Elebe Lisembe. On peut aussi faire allusion à **Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissau** (1976) d'Alexandre Kum'a Ndumbe III. Ce sont des titres qui montrent la volonté des dramaturges de rendre hommage à ces figures de la résistance contre les puissances occidentales par les métaphores sacrées et guerrières qui doublent leurs noms respectifs. Parmi ces figures emblématiques qui ont lutté contre les puissances étrangères au lendemain des indépendances en Afrique noire, le congolais Patrice Lumumba occupe une bonne place et c'est Aimé Césaire qui aura glorifié sa mémoire dans sa pièce **Une saison au Congo** (1966) car « à travers cet homme, homme que sa stature même semble désigner pour le mythe, toute l'histoire d'un continent et d'une humanité se joue de manière exemplaire et symbolique ».

L'histoire a donc bien nourri les productions théâtrales africaines, mais une histoire qui aura surtout servi de prétexte aux dramaturges pour susciter l'espoir et montrer la voie aux jeunes nations indépendantes qui doivent taire leurs divisions et s'unir pour le bonheur de leurs peuples au lendemain des indépendances. Justement, ces indépendances seront une grande désillusion sur laquelle les écrivains vont également se pencher.

III – Dictatures et violences post indépendance :

Pour camper le décor de ce contexte d'écriture de la dramaturgie africaine, laissons parler le congolais Maxime Ndebeka : « Après avoir revisité l'histoire, après avoir donné l'occasion aux gens de se regarder, de s'interroger, d'explorer leur société, leur propre moi, il va y avoir une autre phase vers la fin des années 60, le début des années 70. Et là, dans certains pays et particulièrement le Congo Brazzaville, le théâtre devient un instrument de la critique, de la dénonciation. Ce regard avant sur l'Afrique était idéalisé. On est malheureux aujourd'hui parce qu'on a été colonisé par des étrangers, mais depuis les Indépendances, c'est nous qui dirigeons, donc cela va aller mieux, et 10 ans après, il apparaît que le pouvoir en place donne une impression de désastre plus insupportable encore quand c'est un frère qui a soudain un poste et qui agit comme un colonialiste. [...] Ce théâtre va donc être un théâtre de la désillusion, du désenchantement, qui va se mettre à critiquer, à dénoncer, et va atteindre le roman. Et selon les théoriciens, le texte qui inaugure cette période.... »

En effet, les pays africains, contrairement à tous les espoirs que les indépendances avaient suscités, sombre dans le désespoir et le chaos. En effet, peu après l'euphorie des indépendances commencent les décennies du désenchantement que l'on pourrait situer entre 1970 et 1990, face aux violences et aux dictatures dans lesquelles s'enfoncent le continent. C'est une période durant laquelle s'intensifient les crises qui secouent l'Afrique post-indépendante au double plan politique et culturel. Se développe alors un théâtre de satire politique et de comédies de mœurs qui dresse un tableau critique de la société africaine, que ce soient les petites gens comme le monde du pouvoir.

D'ailleurs les titres des pièces sont parfois très illustratifs et suffisent à eux-seuls à mettre en relief la thématique favorite des dramaturges qui est celle de mettre à nu les travers, les désillusions et les drames issus des indépendances : **Le Président** (1970) de Maxime N'débeka, **Laisse-nous bâtir une Afrique debout** (1979) de Benjamin Matip, **Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort** (1979) de Tchicaya U Tam'si, **La parenthèse de sang** (1981) de Sony Labou Tansi, **La République farce tragique** (1985) d'Ibrahima Sall, **La Tragédie de l'indépendance** (1987) de Moustapha Wade, etc. sont des pièces qui ont parlé de l'éclatement et du désordre social et politique qui ont régné dans le continent au lendemain de ces indépendances. A ces pièces, on ajoutera d'autres, aux titres moins expressifs peut-être, mais dont la thématique est la même : **Monsieur Thôgô-gnini** (1970), **Mhoi-Ceul** (1979), **Les voix dans le vent** (1969) de Bernard Dadié, **Ile de Bahila** (1975) de Cheik Aliou N'dao, **Le soleil de l'aurore** (1976) d'Alexandre Kum'a N'dumbé III, etc. Comiques ou tragi-comiques pour la plupart, ces œuvres satiriques deviennent le lieu d'une critique de mœurs de plus en plus acerbe et la satire de mœurs sociales ou politiques se substitue progressivement au théâtre historique.

1 - La dénonciation politique :

Les dramaturges dénoncent les nouveaux pouvoirs et les souffrances des peuples. La répression, le pouvoir absolu, la corruption sont les attitudes les plus manifestes dans des pièces comme **Le soleil de l'aurore** d'Alexandre Kum'a N'dumbé III et **Le Président** de Maxime N'débeka, **Les voix dans le vent** de Bernard Dadié, **Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku prince qu'on sort** de Tchicaya U Tam'si, **La parenthèse de sang** (1981) et **Je soussigné cardiaque** (1981) de Sony Labou Tansi, **La République farce tragique** d'Ibrahima Sall, **La Tragédie de l'indépendance** de Moustapha Wade, etc.

Ces dictateurs sont prêts à toutes les horreurs pour accéder ou se maintenir au pouvoir. Dans **Les voix dans le vent** de Bernard Dadié, Nahoubou tue sa mère et son frère pour devenir « l'homme le plus puissant du monde » ; dans **Equatorium** (1987) de Maxime N'debeka, le Guide-éclairé-père-de-la-nation veut écraser une rébellion et, se couvrant de gloire, devenir le chef d'Etat du pays. Pour ce faire, il fait appel au grand magicien « douze-manières-trente-six-mains » qui lui fait sacrifier et manger ses jumeaux, et épouser sa fille. Face à toutes ces exactions, las et opprimés, confrontés au refus de dialogue des dictateurs, les peuples, écrasés par des décennies de souffrance, n'avaient souvent d'autre alternative que de prendre les armes pour mettre un terme à ces farces tragiques.

2 - L'univers de la guerre :

Ainsi, de ces dictatures, naissent souvent des conflits armés, la violence paraissant ici comme étant le seul moyen de répondre à la violence. Le continent sera meurtri par de nombreux conflits armés d'une violence inouïe : on brûle vif, on mutile, on coupe, on découpe, on tue à l'arme blanche, on viole sans distinction d'âge... Personne n'est épargné dans cette folie meurtrière : femmes, enfants, vieillards... tout le monde y passe. D'où ce cri de sauve-qui-peut dans la pièce **Elle dansa sur la crête des vagues** (2001) de la malgache Michèle Rakotoson : « **Elle** : Dans les ruelles les femmes criaient: fuyez enfants, fuyez. Fuyez les cris et les larmes, fuyez les hurlements. Et vous femmes courez, partez avant qu'il ne soit trop tard... Partez. Ils vont rechercher les hommes et les jeunes gens sortis de vos entrailles. Dans ce ballet de mort, ils ont besoin de sang, fuyez femmes, fuyez, emmenez vos garçons. »

De façon plus fantastique, la pièce de Maxime N'debeka **Le Diable à la longue queue** (2000) nous plonge au cœur de « l'univers sordide des guerres fratricides ». C'est un long cri strident, un spectacle de la violence irraisonnée, de cette douleur qui transporte les hommes et les femmes dans un autre monde: celui des diables et des démons.

La guerre, phénomène récurrent et spécifique par sa violence extrême en Afrique, ne pouvait échapper à la plume des dramaturges. Mais l'un des genres les plus prisés demeurerait celui des mœurs sociales, une autre occasion aussi pour les dramaturges de s'en prendre encore aux politiques.

IV - Les mœurs sociales :

Les pièces issues de cette veine exploitent tous les travers des sociétés africaines en mutation ou en proie à de multiples défaillances liées au poids de la tradition, mais aussi à des maux qui ont pour noms corruption,

laxisme, gabegie, arnaque... et qui sont des facteurs de blocage pour le progrès du continent dont la désagrégation socioculturelle, du fait de la bombe de la modernité, est également passée au crible.

1 - Les tares, des mœurs sociales liées au modernisme :

Elles font partie des conséquences des dérives politiques car l'incapacité des nouveaux dirigeants à garantir la stabilité de leurs pays ainsi que les nouveaux modes de vie hérités de l'ancienne puissance coloniale vont engendrer des dérives de toutes sortes uniquement pour devenir riche et vivre dans le luxe.

Dans ce courant qui pose surtout des problèmes sociaux, le nom de Bernard Dadié est, à lui seul, tout un programme du fait que l'ivoirien est un véritable écrivain de la satire sociopolitique et privilégie surtout la problématique sociale dans ses pièces. Mais cela ne veut nullement dire que cet auteur ne traite pas des questions politiques. **Monsieur Thôgô Gnini** est par exemple une critique des pouvoirs absolus en Afrique. La situation d'après les indépendances n'a point échappé à sa plume. L'importance des œuvres produites en la matière montre bien la volonté du dramaturge de critiquer le malaise des sociétés dites indépendantes.

Papassidi, maître-escroc (1975), **Mhoi-ceul, Les voix dans le vent** et **Monsieur Tôgô-gnini** sont autant de pièces représentant une Afrique désillusionnée où règnent la gabegie, la corruption, la course effrénée aux gains faciles ; toute chose mettant à mal les valeurs et les mœurs sociales. Son théâtre joue le drame d'un continent miné par la violence, tout en recourant à des formes comiques pour dépeindre les « personnages-bourreaux ». En effet ils sont dépréciés par un emploi considérable de procédés ironiques qui, au-delà de la dénonciation constitue une démythification des appareils d'oppression. Un exemple de cette ironie est « *L'attitude d'un personnage au début de Mhoi-Ceul qui lit un journal à l'envers pour comprendre ce monde à l'envers. Il s'agit d'une société absurde dans laquelle les gouvernants se distinguent par leur irresponsabilité. Le paradoxe entre leurs dires et leurs* » (Edwige Gbouabé)

Dans cette pièce, l'onomastique est, à elle-seule, pleine de signification : les personnages principaux sont Mhoi-Ceul (expression d'un égoïsme, d'un individualisme exagéré), Chérie Beauzieux (qui met en exergue les considérations charnelles dans le recrutement du personnel féminin...), la Nièce (...ou sur des liens de parenté) et Cendiplaume (un sans diplôme qui occupe le poste de comptable).

Papassidi maître-escroc est une pièce dont le titre n'est pas moins expressif que Mhoi-Ceul, Chérie Beauzieux ou encore Cendiplaume quant à la signification des patronymes dans les pièces de Dadié. La corruption est omniprésente à tous les niveaux sociaux et professionnels, du planton au fonctionnaire le plus haut placé. C'est ce qu'a compris Papassidi maître-escroc qui profite de toutes les situations pour amadouer les gens et s'offrir leurs services.

Tout comme Dadié, le camerounais Jean Pliya joue également sur les noms ou les désignations des personnages pour dénoncer les travers dans l'administration publique par l'irresponsabilité et la légèreté dont font preuve ceux qui sont chargés de gérer les affaires publiques. Dans sa pièce **La secrétaire particulière**, la « secrétaire particulière » rappelle en tous points Chérie Beauzieux par son incompétence et son aptitude à satisfaire les « désirs » de son patron. Elle met à nu le laxisme, le manque de sérieux, la comédie qui se joue dans les administrations africaines gangrénées par le favoritisme dans les milieux bureaucratiques.

Et c'est généralement dans le milieu citadin que toutes ces bassesses se passent. Cet espace symbolise la toute-puissance de l'argent qui régit les rapports sociaux et professionnels. Etant le lieu du capital par excellence, la ville est en effet devenue le lieu de richesse, de confort et de plaisir. Il faut donc aller « cueillir » cet argent qui permettra à la famille restée au village de vivre dans des conditions décentes. C'est ce que Sita a tenté de faire dans la pièce du camerounais Jean-Laforest Afana, **Le certificat de Sita**. La jeune fille, armée du certificat d'études, va chercher du travail en ville et rêve déjà de gagner beaucoup d'argent afin de garantir le bien-être de sa famille et de son fiancé. Mais au lieu de cela, elle devient, malgré elle, l'objet de plaisirs sexuels des citadins. Devenue finalement enceinte, sans pouvoir dire qui est le père de l'enfant, elle rentre au village complètement désenchantée, maudissant la ville.

Le sort de la fille est également au premier plan dans **Jusqu'à nouvel avis** (1973) de Guillaume Oyono Mbia : à travers l'histoire de « *l'émancipation de Matalina qui, après des études en France, a épousé un jeune médecin et s'est installée dans la capitale* », le dramaturge met en évidence les failles de la société

camerounaise contemporaine et celles de l'Afrique des indépendances en dépeignant les modes de vie villageois et citadins, notamment les fonctionnaires peu véreux qui sont payés à ne rien faire, le milieu gangréné par la corruption et l'obsession de s'enrichir à tout prix. C'est pourtant ce mode de vie auquel aspirent les villageois qui n'hésitent pas à abandonner leurs terres pour la ville et les bureaux.

La même thématique est développée par une autre de ses pièces, *Notre fille ne se mariera pas* (1969), dans laquelle Mbia critique le fossé qui se creuse entre parents demeurés au village et enfants partis vivre en ville tout en mettant en relief l'antagonisme fondamental entre les vieilles traditions d'une part et la vie moderne, la médiocrité des fonctionnaires qui continuent à « faire le blanc » au détriment du progrès social, d'autre part. C'est également la corruption dans la bureaucratie administrative, à travers particulièrement les figures de l'Agent de Police et du Commissaire-Adjoint qui, visiblement, s'en prennent aux couches sociales les plus faibles tout en ménageant ceux qui sont de rang social élevé ou ceux qui sont bien « pistonnés ». Cette pièce pose également l'éternel problème du mariage des filles qui, non seulement ne choisissent pas leurs époux, mais aussi et surtout elles doivent rapporter « gros » ; pas question alors qu'elles se marient avec un « cultivateur ».

Dans *Trois prétendants...un mari* (1963) du même Oyono Mbia, grands-parents et parents s'accordent sur le même principe : Juliette doit épouser un homme riche pour la prospérité de la famille. À ces deux générations, va s'opposer la génération des jeunes pour qui, de telles pratiques sont désuètes et inadmissibles. Un jeu va ainsi s'installer entre ces derniers et sera remporté par les jeunes qui vont s'imposer. Ces travers de la tradition sont également critiqués par le congolais Guy Menga dans sa pièce *L'Oracle* (1967), pièce dans laquelle il remet en cause la tradition du mariage arrangé. Biyoki, un paysan, a une charmante fille de seize ans, Louaka, qui poursuit encore ses études et voudrait devenir infirmière. Son ami Wamba, paysan comme lui, vient lui apprendre que son neveu est rentré du pays des Blancs et ne tarderait pas à épouser une troisième femme : « *Il est riche, dit-il, donc il peut se permettre tout* ». Et cette troisième pourrait être Louaka si on lui faisait interrompre ses études. Biyoki se montre d'abord réticent, car il a déjà calculé que plus sa fille serait instruite, plus la dot qu'il exigerait serait élevée. Mais Wamba lui fait savoir que son neveu est prêt à payer comptant, sans aucun marchandage, tout ce qu'on lui demandera. Biyoki essaie de se donner une bonne conscience au cas où il retirerait sa fille de l'école dans un premier temps, ensuite il évalue le profit qu'il pourrait en tirer s'il la laissait jusqu'au certificat d'études, en plus d'autres critères liés à la personnalité même de la jeune fille, en envisageant même des compensations au cas où il interromprait ces études (voir le texte en illustration).

On voit ainsi que la fille, au même titre que sa mère, le femme, n'est qu'un jouet qu'il faut manipuler à sa guise dans une société patriarcale où l'homme est le « maître de [sa] case », comme vient de le dire Biyoki. C'est la même image de la fille que présente *A petites pierres* (2006) de Gustave Akakpo, mais de façon plus tragique cette fois-ci. Dans un village africain, une jeune femme va être lapidée pour avoir succombé aux charmes d'un garçon qui n'est pas celui auquel son père la destine. Il s'agit maintenant de laver l'honneur familial en la punissant de mort, alors que son jeune séducteur n'aura, lui, qu'une amende à payer...

L'auteur stigmatise ainsi une des coutumes bien ancrées dans ces sociétés dominées par l'homme : quand la fille est irréprochable, elle est la fille de son père ; si elle prend le chemin inverse, la mère est responsable. Cette image négative de la femme est celle qui consiste à toujours poser l'équation « mère=fille » quand cette dernière prend les chemins de la déviation, quand elle jette sur la famille l'opprobre. C'est le sentiment du père qui emploie le possessif de la deuxième personne « ta » quand, cherchant sa fille, il s'adresse à la mère, alors qu'il avoue lui-même que pendant dix-sept ans c'est lui qui l'a éduquée. Mais il a fallu d'un moment de déviation pour qu'il prenne ses distances et en fait la fille de sa mère.

Les pesanteurs sociales et traditionnelles vont jusqu'à entraver la lutte contre certains fléaux modernes comme le sida qui ravage le continent. Dans *Comme des flèches* (1996) du tchadien Koulsy Lamko, il y est par exemple question de la mort de Bouba, des suites de cette maladie mais qui, auparavant, avait été abandonné de tous. La pièce se saisit de la question du sida dans une société où ses victimes sont des parias. Si les tares des mœurs sociales liées surtout au modernisme sont ainsi épinglées, celles découlant des traditions ne seront pas en reste.

2 - Les travers des traditions africaines épinglés par la satire de mœurs :

Pour pouvoir aborder un passé proche, encore bien douloureux, les dramaturges africains se tournent vers un passé plus lointain, qu'il leur faut reconstituer au préalable. En effet, les structures de sociétés africaines sont à reconstruire et la culture a été bouleversée par un contact forcé et prolongé avec la culture occidentale, d'où la naissance d'un phénomène d'acculturation qui a engendré des changements de valeurs et de comportements dont celui de Mor Lam dans la pièce de Birago Diop **L'os de Mor Lam** (1966), où le personnage, Mor Lam, a préféré la mort plutôt que de se soumettre à une loi fondamentale des traditions : le partage, surtout lorsqu'il s'agit de son « frère de case », Moussa Mbaye. Dans cette pièce, Birago Diop fait état des « *habitudes de la vie imposées par la tradition [qui] se révèlent mal adaptées aux besoins de Mor Lam* » comme il l'écrit dans son introduction à l'œuvre. En effet, « *Il faut jouer le Jeu de la tradition, celui de la société dans laquelle nous vivons. Nous ne sommes pas libres* » ajoute l'auteur qui n'en dénie pas moins la situation de la femme dans les sociétés traditionnelles africaines : « *Et Awa ? L'épouse modèle ? Elle n'existe que dans l'obéissance à laquelle elle se soumet tout naturellement. Attachée à Mor Lam par les liens implicitement contenus dans le simple fait d'épouse, elle accepte d'entrer dans le jeu, ou plutôt dans l'anti-jeu de son mari au risque de la perdre* ». Birago Diop s'attaque enfin aux prétendues relations familiales qui se tissent souvent de façon opportuniste : « *Mais Moussa Mbaye est-il un véritable frère ? Lui qui, jouant le jeu, pousse son plus qu'ami dans la tombe ? C'est au Spectateur de réfléchir* ».

Le tchadien Baba Moustafa, dans sa pièce **Le Maître des djinns** (1971), s'interroge déjà sur « *[ce] que [l'on peut] faire pour que les coutumes et croyances vidées de leur sens ne servent plus à duper et à manipuler les gens trop crédules* ». Il y a effectivement matière à réfléchir quand on sait que dans **La marmite de Koba-Mbala** (1969), le congolais Guy Menga met à nu les monstruosité dont sont capables les gardiens des traditions qui n'hésitent pas à enterrer vivants les jeunes pour des délits mineurs, alors que les vieux sont épargnés de cette horreur. C'est justement pour mettre fin à ces pratiques barbares que ces jeunes engagent la lutte dans la pièce.

Les auteurs, témoins de ces mutations, analysent les conflits qui en résultent et écrivent des satires de mœurs en adoptant un ton résolument comique. Certaines pièces remettent en question le bien fondé de certaines traditions. Mais si les dramaturges ont ainsi bien stigmatisé les tares liées aux traditions en Afrique, ils n'oublieront pas également de passer au crible les mêmes problèmes qui se déroulent cette fois-ci hors du continent du fait que les africains les ont parfois exportés par le biais de l'émigration.

3 - L'acculturation liée à l'immigration :

La révolte contre les pratiques traditionnelles ne sont pas seulement vécues en Afrique, mais aussi dans les lieux où les africains se sont également déplacés du fait de l'émigration, notamment l'occident. Il est normal que les dramaturges se penchent sur ce phénomène dans ces lieux d'exil d'autant plus qu'ils sont eux-mêmes directement concernés car vivant, pour la plupart d'entre eux, à « l'étranger ». En tant qu'« immigrants », ils sont en mesure d'en parler avec un certain réalisme.

Les jeunes issus de l'immigration qui, soit sont nés en occident, soit ont grandi là-bas, se retrouvent très déconnectés des réalités africaines pour ne pas dire qu'ils les ignorent complètement. Difficile alors aux parents de les soumettre au type de vie traditionnel auquel ils voudraient que leurs enfants se plient. Tel est le cas d'Alima qui, dans **Un appel de la nuit** (1995) du malien Moussa Konaré, se rebelle contre l'autorité paternelle : « *C'est vrai que je n'étais pas une fille commode. Mais c'est parce que j'étouffais, parce qu'il y avait trop d'interdits, trop de règles où on voulait emprisonner ma vie. Tu ne sais pas tout... Tu ne pouvais pas tout savoir. Certains jours... j'ai pensé tuer papa.* »

Alima refuse ainsi de se soumettre à l'autorité paternelle parce qu'elle est née et a grandi dans une société qui n'est pas une référence dans le domaine de l'obéissance à l'autorité parentale. Elle n'a pas grandi dans une société où la polygamie est pratiquée en loi, où l'avenir des filles et leur réussite scolaire posent parfois problème. Elle exprime carrément son désir d'épanouissement, son aspiration au bonheur et à la liberté. Sa révolte est liée au drame du déracinement et de la déstructuration qu'impose l'émigration à des familles convaincues qu'il faut préserver les lois sociales et les traditions qui les auraient régies au pays, mais qui

perdent leurs repères avec la jeune génération parce qu'elle n'a pas connu le village, comme l'atteste ce dialogue entre la jeune fille et sa mère qui, elle, symbolise la soumission :

« **La mère.** — *Tu sais, Alima, c'est vrai que je ne peux pas aller d'ici à la boulangerie sans me perdre... mais j'ai appris à écouter et à regarder. Je sais ce qui arrive quand chacun ne peut compter que sur soi. Penser que tu vas être seule ici m'empêchera de dormir. Je ne serai plus tranquille le reste de ma vie. ... Pourquoi vivre seule ici parmi tous les périls et dans l'indifférence si tu peux retourner chez toi. ... Crois-moi... c'est là-bas ton vrai pays, ma fille.*

Alima. — *Non, maman, je ne peux te croire. Regarde-nous : on a déjà de la peine à communiquer, toi et moi. Tu parles mal le français et moi, je comprends à peine ta langue et je ne sais pas la parler. Qu'est-ce que je vais faire dans un coin de brousse où on ne parle que ta langue ?*

La mère. — *La langue que je parle n'est pas la mienne, mais celle de ton père. Je ne l'ai apprise qu'après mon mariage. Toi aussi, tu apprendras, Alima. »*

Elle pense que sa vie est ici à présent. Son ambition est de rester en France et de travailler afin de subvenir elle-même à ses besoins, une illusion pour sa mère qui pense qu'elle sera condamnée à l'errance, à ne pas avoir d'attache :

« *Souviens-toi, Alima : dans un pays qui n'est pas celui de ses ancêtres, on sera toujours étranger... même si on fait semblant de croire le contraire. Toi ma fille, tu es une femme noire dont les ancêtres viennent du village là-bas dont tu ne veux pas entendre parler. Si tu te crois un enfant de ce pays, les vrais enfants de ce pays se chargeront chaque jour de te prouver le contraire... »*

Il est évident que la position sociale à laquelle elle aspire s'oppose nettement aux coutumes qui tiennent à ce que les filles n'aient jamais cette liberté. N'est pas non plus appréciée sa liberté de parole et ses idées révolutionnaires qui font d'elle une sorte de paria, comme si le mal l'habitait :

« *Une fille maudite, voilà ce que tu es, Alima. Une fille qui n'écoute ni son père, ni sa mère, et qui n'en fait qu'à sa tête ! On n'a pas toujours l'enfant qu'on veut. Toi, tu es d'une autre espèce : ce caractère hautain, cette insolence, tu ne les as pas hérités de nous... »*

Alima refuse le retour au village et la vie qu'elle imagine être celles des femmes africaines auxquelles elle ne peut ressembler :

« *Maman, écoute-moi ! ce que je sais, c'est que, dans ce village, vivent les deux coépouses de mon père et leurs neuf enfants. Une fois que tu arriveras là-bas, tu ne seras qu'une femme parmi d'autres. Tu n'auras pas un appartement mais une case, tu tireras l'eau du puits, tu iras chercher du bois pour faire la cuisine, tu pileras le sorgho, tu n'auras pas un seul moment de repos... C'est ça, la réalité. »*

Le même problème est posé par la pièce éponyme de l'ivoirien Koffi Kwahulé, **Bintou** (1997). Bintou est une fille que le destin a « *poussée envers et contre tous sur le froid béton d'une cité* ». A 13 ans seulement, Bintou affiche une haine farouche pour toute forme d'autorité. Fille d'une banlieue violente et issue d'une famille africaine, elle est coupée de ses racines et « *n'a d'autres repères que ceux de la cité* ». Elle rêve d'une carrière de danseuse du ventre et dirige une bande de garçons décidés à tout pour lui plaire. En l'absence de son père qui se terre dans sa chambre depuis qu'il a perdu son emploi, c'est l'oncle qui voudrait lui imposer sa loi... Mais Bintou n'est pas prête à se soumettre. L'oncle fait alors appel aux services d'une matrone de leur village qui, armée de son couteau, mutilera la jeune fille, entraînant ainsi sa mort.

Au-delà de l'histoire dramatique de la fille (elle savait déjà qu'elle allait mourir : « *J'ai treize ans. Je sais que je ne verrai jamais éclore mes dix-huit ans, mais ça ne me fait rien* » dit-elle), la pièce est aussi centrée autour d'une thématique qui reprend les grands maux dans lesquels sont plongés la plupart des banlieues occidentales où vivent principalement les immigrés africains.

A travers ces deux pièces, on se rend compte que le phénomène de l'acculturation est vécu de façon plus dramatique par les jeunes africains issus de l'immigration et vivant en occident que ceux qui sont restés en Afrique. Peut-être parce que ces derniers sont encore au contact des traditions et qu'ils sont habitués à les vivre, alors que pour les premiers, qui vivent quelque chose de tout à fait différent, mieux vaut mourir que de se soumettre à des pratiques qu'ils ignorent totalement.

Alima et Bintou ont, au moins, des repères (si on peut les appeler ainsi) : celui de la rue et des banlieues occidentales. Le repère d'Imago, dans *L'exilé* (2002) de Marcel Zang, est plutôt le mal qu'il est en train de vivre : c'est le drame de l'immigré partagé entre les deux cultures et qui n'arrive pas à surmonter cette déchirure, un personnage qui n'est ni français, ni africain, qui, en somme, n'a plus de repères. A la question de l'inspecteur Charon: « *Ecoutez, pourquoi ne rentrez-vous pas chez vous ?* » Imago lui répond: « *Où ? Je n'ai pas de chez moi, je n'ai pas de pays, je n'ai pas de terre* ». Alors l'inspecteur le pousse dans ses retranchements:

« *Mais alors pourquoi la France ? Pourquoi vouloir rester en France ? Pourquoi justement la France puisque vous n'êtes d'aucun pays et nulle part chez vous ? Pourquoi justement en France et au milieu des Français que vous dites ne pas aimer ? Pourquoi ?* »

Conclusion :

On peut donc retenir que plusieurs sujets ont visiblement passionné les dramaturges africains : l'histoire, les problèmes politiques consécutifs à l'accession à l'indépendance des Etats africains les mœurs contemporaines.

Les sujets historiques, qui firent les beaux jours des productions, ont permis aux dramaturges de revisiter l'histoire du continent, mais aussi de « galvaniser » les nouvelles nations indépendantes. Quant aux pièces qui traitent des mœurs sociopolitiques, par l'analyse des maux auxquels le continent est confronté et issus des indépendances, elles ont été les plus nombreuses et elles ont permis aux dramaturges, par approches successives, de saisir les symptômes et interprété les événements qui perturbaient la presque totalité des pays du continent. Mais les limites du continent sont de plus en plus insignifiantes pour ces dramaturges dans la mesure où le drame des Africains se joue également sous d'autres cieux du fait de l'émigration.

LITTERATURE FRANCAISE

LE ROMANTISME

Introduction :

Le Romantisme est un mouvement littéraire qui prône de laisser largement place à l'expression des sentiments et des sensations en abolissant les règles strictes de la littérature classique. Il préconise la liberté et le naturel en art et s'exerce dans les romans, la poésie ainsi que le théâtre. C'est un courant qui a tourné autour d'écrivains comme Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas, Jacques Michelet etc. Des écrivains comme Théophile Gautier ou Charles Baudelaire, plus connus sous d'autres courants, ont été également d'inspiration romantique.

I. Les origines du romantisme :

Elles sont diverses.

D'abord, il y a ceux qu'on a nommés plus tard les « préromantiques » et qui, comme Jean-Jacques Rousseau au XVIII^e siècle (avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *Les Rêveries du promeneur solitaire* et *Les Confessions*) ou François René de Chateaubriand au tournant du XIX^e siècle (avec *Atala*, en 1801, *René*, en 1802 et le *Génie du christianisme*, en 1802) ont écrit des textes où se font sentir à la fois le besoin de parler de soi et l'amour de la nature. Déjà, chez ces deux grands auteurs, l'émotion et la passion l'emportent sur la raison. Germaine de Staël, plus connue sous le nom littéraire de Madame de Staël, a aussi contribué à faire pénétrer le mouvement en France avec ses ouvrages *De la Littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1810), où elle affirme que la littérature de l'avenir reposera sur une totale liberté de l'imagination.

Enfin il y a les circonstances historiques et politiques qui ont permis l'éclosion du mouvement romantique en France, comme la chute de Napoléon qui, en 1815, met fin aux espoirs de toute une génération et installe le désespoir et la désillusion chez elle. L'écrivain romantique a le même sentiment d'être trompé par l'époque qu'il traverse, une époque de désillusion marquée par d'autres échecs comme celui de la Révolution de 1830. Insatisfaits, les jeunes romantiques ont alors le sentiment de ne pas être à leur place, d'être nés trop tard. « *Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux* », écrit Musset.

Ennui, insatisfaction, impuissance, frustration et incompréhension sont autant de sentiments vécus par ces jeunes de l'époque romantique. Chateaubriand appellera ce sentiment « *vague des passions* » ou « *Mal du siècle* » et Benjamin Constant « *une des principales maladies morales du siècle* ». La littérature se fera l'écho de ces sentiments de mélancolie et de tristesse.

II. La littérature romantique :

1 – Les théories :

La littérature romantique est en grande partie née en réaction contre les règles classiques.

Les classiques cherchent une vérité universelle, mettent en avant le type, exigent un respect des règles, font une distinction des genres, se fient à la Raison, font attention à la mesure, respectent la bienséance. **Les romantiques** cherchent une vérité personnelle, mettent en avant l'individu, refusent les règles, mélangent des genres, expriment les émotions, privilégient la démesure.

Le romantisme s'est donc élevé contre les règles classiques car les écrivains romantiques opposent aux règles de l'art la liberté dans l'art. En 1829, dans la préface des *Orientales*, Hugo s'écrit : « *L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons ; il vous dit : va ! et vous lâche dans le grand jardin de poésie où il n'y a pas de fruit défendu* ». En 1830, dans la préface d'*Hernani*, il définit le Romantisme comme « *le libérateur en littérature* » :

2 – Le lyrisme dans la poésie romantique :

La poésie romantique présente une constante qui est l'omniprésence du lyrisme personnel. L'utilisation de la première personne est un phénomène récurrent. C'est le « *Je* » du poète qui parle de lui, de ses émotions, de ses sentiments, de son expérience, de sa vie personnelle, comme chez Victor Hugo (dans son recueil *Les*

contemplations, 1856), Alfred de Musset (dans sa série de poèmes les **Nuits**) ou encore Alphonse de Lamartine (dans son recueil les **Méditations poétiques**, 1820). Le poète romantique tente de dire ses sentiments, ses pensées les plus privées, ses goûts les plus personnels, persuadé que le lecteur y trouvera, sinon ses propres sentiments, au moins quelque chose d'apparenté à ce qu'il ressent lui-même. L'écriture à la 1^{ère} personne traduit, sur le mode lyrique, un ensemble de thèmes touchant la sensibilité. Mais le poète est aussi le porte-parole de ses semblables : « *Ô insensé qui crois que je ne suis pas toi !* », s'écrit Victor Hugo dans la préface de **Les contemplations**, soulignant une solidarité interhumaine : le « je » du poète est aussi celui de tous les hommes.

L'acte de naissance du lyrisme romantique est en général daté de 1820 lorsque paraissent les **Méditations poétiques** de Lamartine, un recueil de vingt-quatre poèmes qui constitua une véritable révolution poétique, exprimant avec force les tourments de l'amour et de l'âme. Dans les **Nuits** d'Alfred de Musset, il s'agit d'une chronique sentimentale qui s'étend sur trois ans. Alfred de Vigny, quant à lui, dans ses **Poèmes antiques et modernes** (1826-1837), ou **Les Destinées** (1864, posthume) met en scène les sentiments, par l'intermédiaire de personnages célèbres. Enfin Victor Hugo a particulièrement développé la veine élégiaque dans son recueil **Les Contemplations**.

3 – Le théâtre ou drame romantique :

Le drame ou théâtre romantique répond d'abord à la nécessité pour l'auteur dramatique de s'adapter à un public qui veut un théâtre vivant, un théâtre qui reflète ses préoccupations, les réalités qu'il vit.

Mais le drame romantique se revendique également un théâtre libre affranchi des règles de la tragédie classique. Ainsi pour les romantiques, l'unité de lieu et l'unité de temps ne peuvent pas refléter la société en mouvement : « *L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité d'action. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule* » écrit Hugo dans la préface de sa pièce de théâtre **Cromwell**, publiée en 1827. Seule l'unité d'action est maintenue sous le nom d'unité d'ensemble. Enfin les romantiques s'élèveront contre la séparation des genres (comique et tragique) et, par conséquent, contre la séparation des tons (sublime et grotesque) en vigueur dans les règles classiques. Cela s'explique par une revendication fondamentale de liberté : volonté de peindre totalement la vérité et la réalité de l'être humain, comme le dit Hugo, à la fois « *sublime et grotesque* ».

4 – Le roman personnel romantique :

Dans les années 1800-1820 apparaissent les « romanciers du moi » : il s'agit, entre autres, de Senancour, de Mme de Staël, de Benjamin Constant et de François René Chateaubriand, des romanciers qui parlent à la première personne et s'attachent à décrire les émois et les passions de leur héros. Ces romans d'analyse sont tout pénétrés de confiance personnelle. Romans du moi, parfois proches de l'autobiographie, **René** (1802) de Chateaubriand, **Adolphe** (1816) de Benjamin Constant, la **Confession d'un enfant du siècle** (1836) d'Alfred de Musset sont autant d'exemples de romans personnels qui expriment les sentiments de leurs personnages. Ce sont des romans qui vont mettre en scène des problèmes comme la mélancolie, le « *Mal du siècle* », la déception politique, l'échec amoureux, etc.. Centré sur le « je », ce roman privilégie donc les profondeurs de la sensibilité.

IV – Les principaux thèmes des textes romantiques :

En dehors du lyrisme, quelques thèmes apparaissent de façon récurrente chez les auteurs romantiques, comme le « moi » et l'amour malheureux. Quelques décors sont privilégiés, ainsi que l'histoire et la recherche d'un ailleurs jugé plus tranquille. L'écrivain romantique a également le goût du mystère et du fantastique, privilégie la représentation de la nature et se préoccupe du temps qui passe et des problèmes sociaux.

1 – La recherche de l'ailleurs :

Le XIX^e siècle est aussi celui de la recherche de l'ailleurs. Le romantique se tourne vers le passé car le voyage est pour lui une façon d'oublier les tourments du présent : les pays méditerranéens ont inspiré Musset et l'Orient des écrivains comme Gérard de Nerval qui rapporte ses souvenirs dans le **Voyage en Orient** (1851),

Hugo qui a composé *Les Orientales* (1829) ou encore Lamartine avec son *Voyage en Orient* (1835) et son *Histoire de la Turquie* (1854).

2 – Le mystère et le fantastique :

Ils correspondent au goût du jeune romantique pour le sensationnel. Il cherche à donner le frisson du mystère et de l'épouvante par le recours à l'élément fantastique, qui tient une grande place dans les *Ballades* (1826) d'Hugo, dans le recueil en prose d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* (1842) de même que dans *Les Destinées* (1864) d'Alfred de Vigny.

Par ailleurs, le romantique aime le mystère et le surnaturel. Intéressés par les rapports mystérieux des êtres et des choses, tous les romantiques ont eu à quelque degré le goût du symbole. Certains, s'écartant des formes traditionnelles, ont su parfois trouver le vrai chemin du symbolisme, notamment Alfred de Vigny dans *La Maison du berger* (1844), Gérard de Nerval dans *Les Chimères* (1854) ou encore Alphonse de Lamartine dans *La Vigne et la Maison* (1857).

3 – Le temps et la nature :

De nombreux textes romantiques expriment la douleur du temps qui passe, la nostalgie de l'enfance et l'importance de la mémoire. « *O temps, suspends ton vol !* » s'écrit Lamartine, tandis que Hugo rappelle avec émotion les émois de l'adolescence. Par ailleurs, dans sa quête de consolation, le poète romantique trouve dans la nature une confidente de ses plaintes mélancoliques, en accord avec sa propre sensibilité. Les paysages romantiques ont souvent en commun une nature sauvage et un mauvais temps : l'automne et ses couleurs, la tristesse des feuilles mortes, bords de mer et tempêtes, bois profonds, forêts mystérieuses, le crépuscule, la nuit, les ruines etc.

4 – Une littérature engagée :

Il faut enfin signaler que les romantiques ne se sont pas seulement bornés à « *pleurer* » sur leur sort ou à fuir la société dans laquelle ils vivent. En effet, un écrivain comme Hugo fait du poète un mage, un prophète inspiré dont le rôle est de guider les hommes vers la liberté, la sagesse et le bonheur. Une telle fonction implique aussi l'engagement militant : républicain opposé au coup d'Etat de Louis Napoléon Bonaparte, Hugo risque sa vie et doit s'exiler à Bruxelles, à Londres et dans l'île de Jersey, de 1852 à 1870. C'est dans ces lieux qu'il qualifie de « *postes de combat* » que l'auteur met au point sa poésie engagée et commence la rédaction des *Misérables* (1862), roman qui défend la cause du peuple. Ses prises de position violentes dans les *Châtiments* (1853) sont l'illustration de cet engagement politique.

Conclusion :

Le romantisme n'a donc pas été une simple révolution poétique. C'est une crise de sensibilité collective, qui se traduit en littérature par un renouvellement des sources d'inspiration et des genres, par un débordement d'individualisme, par la prédominance du sentiment sur la raison. Cette crise n'éclata en France qu'après 1820, c'est-à-dire l'époque où déjà elle prenait fin en Angleterre et en Allemagne. Ce retard n'a rien de surprenant : à l'inverse de ces deux pays, la France possédait une longue tradition classique avec laquelle il lui fallait rompre.

LE REALISME ET LE NATURALISME

Introduction :

Dans le domaine de la littérature et des arts, le terme « réalisme » désigne la volonté de reproduire la nature sans idéal, de décrire la réalité telle qu'elle est, en refusant les invraisemblances du romantisme. Le courant littéraire du réalisme s'épanouit dans la seconde moitié du XIX^e siècle et prend, avec Emile Zola, à partir de 1868, une forme plus radicale avec le naturalisme.

I. Définition et contexte d'émergence :

1 – Définition :

Jules François Félix Husson, dit Champfleury, en 1857, dans un ouvrage intitulé **Le Réalisme**, définit en ces termes la théorie du mouvement : « *La reproduction exacte, complète, sincère du milieu où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de mensonges, de toute tricherie* ».

L'essentiel de la doctrine réaliste, l'observation et la représentation du réel, et la recherche des petits faits vrais, forment la base du projet des romanciers tels que Honoré de Balzac, Stendhal et Gustave Flaubert qui donnent de la société et de son cadre une représentation qui se voudrait « *photographique* » : précision descriptive des lieux, rappels de faits historiques, situations et intrigues empruntées à la vie quotidienne, héros confrontés à certaines réalités de la vie.

Quant au courant naturaliste, il a principalement trois grandes figures : Guy de Maupassant, Emile Zola et les frères Goncourt (Jules et Edmond). Ils adoptent une même attitude : recherche sur le terrain (à la façon du journaliste) et recherche en bibliothèque pour se documenter sur le sujet qu'ils traitent. La démarche de création romanesque qu'ils mettent en œuvre se base sur une orientation scientifique. La foi dans le progrès et dans la science, qui se manifeste à travers le positivisme (doctrine qui ne prend pour vrai que ce passe par l'observation et l'expérimentation), conduit ces romanciers à vouloir faire du roman un instrument et un champ d'observation expérimentale. Jules Castagnary déclare en 1863 : « *L'école naturaliste [...] c'est la vérité s'équilibrant avec la science* ». En effet, les romanciers naturalistes seront influencés par les travaux de certains scientifiques, notamment le biologiste Claude Bernard, qui eut une influence capitale sur leurs travaux. Son **Introduction à la médecine expérimentale** (1865) est la base de l'élaboration de la doctrine littéraire de Zola, comme ce dernier le précise au moment où il se prépare à rédiger son ouvrage **Le roman expérimental** (1881) : « *Je compte me retrancher derrière Claude Bernard. Il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier » pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique* ».

2 – Contexte d'émergence :

Au moment où explose la révolution industrielle en France, au milieu du siècle, l'exploitation et la misère règnent dans le pays. Mais il connaît en même temps une période économique très intense : c'est le temps de la création des banques. L'argent domine une société dont les clivages sociaux se creusent. Les grands magasins apparaissent, le chemin de fer progresse dans tout le pays, etc. Ce sont autant de sujets qui inspireront les romanciers. Les transformations économiques génèrent des transformations sociales. Il y a de plus en plus de bourgeois aisés (comme le montrent les nombreux commerces qui s'ouvrent un peu partout.) et de plus en plus d'ouvriers, mal payés, mal considérés, vivant dans des conditions difficiles. C'est aussi l'époque de la montée du socialisme sous l'influence de Karl Marx et la naissance des premières internationales. La presse se développe et les journaux insèrent dès 1836 des feuilletons pour attirer un lectorat plus large. Le travail romanesque et le travail journalistique se trouvent liés. L'écriture réaliste est influencée par le fait divers et la technique du reportage naissant.

II. Le roman réaliste et naturaliste :

C'est dans ce contexte de transformations que le roman évolue. Désormais, les romanciers traduisent dans leurs œuvres cette nouvelle réalité et s'éloignent de plus en plus de l'imagination romantique.

- Le projet de « La Comédie humaine » d'Honoré de Balzac :

L'ensemble des romans d'Honoré de Balzac porte le titre de « Comédie Humaine ». Cet ensemble contient 91 romans achevés rédigés entre 1826 et 1850, des romans qui représentent toutes les classes sociales, hormis la classe ouvrière, que Zola étudiera plus tard. L'argent devient le thème romanesque par excellence et permet l'apparition de nouveaux « types » sociaux. Rastignac (dans *Le Père Goriot*, 1835) incarne l'ambitieux, Grandet (dans *Eugénie Grandet*, 1834) le bourgeois avare, Nucingen (*Le Père Goriot*) le banquier. Pour lui le roman est « *un miroir concentrique où [...] l'univers se refléchit.* » La qualité fondamentale de l'écrivain est celle de « *l'observation-expérimentation* » car elle permet de « *deviner la vérité de toutes les situations.* » écrit-il dans la *Préface de son roman La Peau de Chagrin* (1831).

- Le « miroir » de Stendhal :

La préoccupation principale de Stendhal est la vérité, lui qui définit le roman « *comme un miroir qu'on promène le long d'un chemin* » car ayant pour mission de refléter les réalités de la société. Dans ses romans, il évoque des événements qu'il emprunte à la vie réelle, aux faits divers. Le sous-titre de son roman le plus connu, *Le rouge et le noir* (1854), est « *Chronique de 1830* » : le roman présente le tableau de la société française, de ses différentes classes sociales et des mœurs sous les dernières années de la Restauration.

- Gustave Flaubert :

Pour Gustave Flaubert, le romancier doit s'inspirer des principes et de la méthode des sciences. Pour cela, il lui importe d'abord de réunir sur le sujet choisi pour écrire son roman une documentation aussi complète que possible. Il écrit que le grand art est « *scientifique et impersonnel* » ; en effet, de même que les sciences naturelles ne nous révèlent rien sur le naturaliste, de même un roman ne doit rien révéler au lecteur sur la vie intime du romancier. Mais avec son roman *Madame Bovary* (1857), il est condamné en 1857 pour offense aux bonnes mœurs ; en effet, l'histoire d'une femme insatisfaisante de la vie qu'elle mène, deux fois adultère, qui finit par se suicider, n'est pas du goût de la morale bourgeoise de l'époque.

Emile Zola :

L'ensemble de ses romans porte le titre de « *Les Rougon-Macquart* ». Son projet est d'y étudier le destin des membres d'une famille sous le second Empire. Ainsi chacun va réagir selon son milieu, bourgeois ou populaire, et son tempérament, fruit de son hérédité. Son roman le plus célèbre, *Germinal*, publié en 1885, est le treizième roman de cette série. L'auteur y relate une grève de mineurs du nord de la France. Il en profite également pour évoquer le monde ouvrier et le monde bourgeois. Pour décrire de la façon la plus réaliste possible le monde de la mine, il se documente dans le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, du 23 février au 2 mars 1884, alors que commence la grande grève des mineurs d'Anzin. Pendant huit jours, il parcourt les corons d'Anzin et de Bruay. Il descend dans la fosse Renard de la Compagnie des mines d'Anzin à Denain. Il interroge les mineurs, porions et ingénieurs sur leur vie quotidienne et rencontre en particulier Émile Basly, meneur de la grève. Rentré à Paris, il continue de suivre les événements par la presse, dans une démarche scientifique dont la finalité est de « *faire vrai* ».

Conclusion :

Le réalisme a donc été un courant littéraire qui est né en réaction contre le romantisme ; en effet, rejetant l'expression du « moi » et des sentiments de l'âme qui caractérisaient le romantisme, les écrivains réalistes se donnent pour but de représenter fidèlement la société de leur temps, dans ses moindres détails. Quant au naturalisme, il s'est inscrit dans le prolongement de ce réalisme en faisant du roman une science chargée de dresser le constat de la subordination de l'homme à son milieu, en décrivant la réalité humaine partout où on la trouve.

LE REALISME ET LE NATURALISME

Etude d'une œuvre intégrale

Le Père Goriot d'Honoré de Balzac

I – Eléments biographiques :

Honoré de Balzac est né le 20 mai 1799 à Tours où il était issu d'une famille bourgeoise car son père était directeur des vivres de la 22^{ème} division militaire de Tours. Il aura deux sœurs et un frère. A huit ans, Balzac fut envoyé au collège de Vendôme où il sera pensionnaire. Il vécut une expérience traumatisante qui donna lieu à l'œuvre **Louis Lambert** en 1832. Au début, Balzac était destiné à la carrière de Notaire selon les souhaits de sa mère. Cependant, en 1818, il avoua à ses parents qu'il désirait devenir écrivain et il bénéficia d'une année pour mettre à l'épreuve sa nouvelle vocation.

En 1826, Balzac se fit éditeur puis imprimeur et contracta un grand nombre de dettes. C'est pour pouvoir rembourser toutes ses dettes qu'il devint journaliste dans *La Silhouette*, *La Caricature* mais aussi *La Chronique de Paris* en 1836. A partir de cette date, la plupart de ses romans furent d'abord publiés en feuilleton avant d'être édités en volume. Dès lors, il ne vécut que pour la littérature et à un rythme de forcené.

Le Dernier Chouan, ou la Bretagne en 1800 fut le premier roman qu'il signa de son vrai nom. Ce fut un échec commercial, mais il avait fait le premier pas en le signant. Le génie balzacien arriva en octobre 1829 quand il rédigea **La Maison du chat qui pelote**. Enfin, apparut le premier tome de **Scènes de la vie privée** avec un ensemble de textes. En mai 1832, apparut le second tome. De l'ensemble se détachèrent surtout deux romans : **Le Colonel Chabert** et **Le Curé de Tours**. Ce furent les deux premiers grands drames de la vie privée qu'écrivit Balzac. En 1832, l'auteur annonça à une mystérieuse correspondante du nom de la comtesse Eve Hanska l'œuvre **Eugénie Grandet**. En 1842, pour la première fois, une édition de **La Comédie Humaine** apparut de façon complète. C'est alors que l'œuvre ne cessa de s'enrichir. En 1845, Balzac chercha à donner une structure plus ferme à **La Comédie Humaine** et décida que l'œuvre complète comprendrait cent trente-sept romans, qu'il groupa en trois parties, " *Etude de mœurs* ", " *Etudes philosophiques* " et " *Etudes analytiques* ".

Atteint de crises cardiaques successives, d'étouffements et de bronchites, Balzac mourut le 18 août 1850.

II – L'histoire du roman :

Paris, automne 1819. Dans une pension miteuse de la rue Neuve-Sainte Geneviève, la maison Vauquer (du nom de sa tenancière), se côtoient des pensionnaires et des habitués du quartier qui ne viennent y prendre que le dîner. Ils ont pour nom Mlle Michonneau, Victorine Taillefer, Madame Couture, Monsieur Poiret, Bianchon, Vautrin, Eugène de Rastignac et le père Goriot. Quelques personnages émergent de ce groupe de pensionnaires falots : Vautrin, mystérieux pensionnaire d'une quarantaine d'années qui se fait passer pour un ancien commerçant; Eugène de Rastignac, fils d'une famille noble et désargentée de Charente venu faire son droit à Paris. Il y a également le père Goriot, pitoyable rentier de soixante-neuf ans qui mène une vie nocturne énigmatique. Il est le plus âgé de la Maison Vauquer et aussi le plus ancien des pensionnaires. Il y est arrivé en 1813 après s'être retiré des affaires. Les premiers temps, sa fortune et ses revenus lui permettaient d'habiter au premier étage l'appartement le plus cossu de la pension. Puis ses revenus diminuant mystérieusement, le vieil homme est monté d'étage en étage, logeant dans des appartements de plus en plus modestes.

Eugène de Rastignac, jeune "ambitieux", rêve de s'introduire dans la haute société parisienne. Grâce à la recommandation de sa tante, il est invité à l'un des bals que donne Mme de Beauséant, l'une des femmes influentes de Paris. Il est ébloui par cette soirée et s'éprend de la Comtesse Anastasie de Restaud.

Il lui rend visite le lendemain, mais sa maladresse lui vaut d'être brutalement congédié par M. et Mme de Restaud. Rastignac se rend alors chez Mme de Beauséant ; cette visite lui permet de résoudre l'énigme du Père Goriot.: cet ancien négociant a fait fortune pendant la révolution. Il a consacré tout son argent au bonheur de ses deux filles, Anastasie, l'aînée et Delphine, la cadette. Après leur avoir offert une belle éducation, et leur avoir constitué une dot, il a marié Anastasie au Comte de Restaud et Delphine au banquier Nucingen.

Tant que le Père Goriot mettait sa fortune à la disposition de ses filles, ses gendres le ménageaient. Mais maintenant qu'il a des difficultés financières, ils ne lui manifestent qu'indifférence et mépris. Rastignac est ému jusqu'aux larmes par ce récit. Mme de Beauséant prend prétexte de cette histoire pour lui donner ce conseil : arriver par les femmes. Elle lui suggère de tenter sa chance auprès de Delphine de Nucingen, la seconde fille du Père Goriot.

De retour à la Pension Vauquer, Eugène décide d'apporter son soutien au Père Goriot. Ayant besoin d'argent pour faire son entrée dans le monde, il écrit également à sa mère et à ses sœurs pour leur demander de lui adresser leurs dernières économies.

Vautrin, qui devine l'ambition qui anime Rastignac, lui propose un marché cynique : séduire Victorine Taillefer tandis que lui se charge d'éliminer son frère, seul obstacle à l'obtention par la jeune fille d'un héritage fabuleux. Rastignac épouserait alors Victorine et sa dot d'un million, sans oublier d'offrir à Vautrin une commission de deux cent mille francs. Fasciné, puis indigné par ce marché scandaleux, Rastignac refuse ce pacte diabolique. Vautrin lui laisse quinze jours pour réfléchir.

Rastignac rend visite au Père Goriot et lui raconte par le menu sa rencontre avec Delphine. Emu, le vieil homme, qui croit toujours aux bons sentiments de ses filles, encourage Rastignac à continuer de fréquenter la jolie baronne. Une vraie complicité s'installe entre le Père Goriot et le jeune étudiant.

Eugène de Rastignac devient l'amant de Delphine de Nucingen et ne tarde pas à découvrir ses difficultés financières ; il apprend la nouvelle au Père Goriot. Le vieil homme est désespéré d'apprendre les soucis financiers de sa fille. Il souhaite saisir la justice pour lui permettre de retrouver sa fortune.

Rastignac prend goût aux soirées parisiennes, mais il dépense beaucoup d'argent et se montre beaucoup moins chanceux au jeu. Il mesure combien l'argent est essentiel pour s'imposer dans la haute société parisienne, ce que Vautrin ne manque pas de lui rappeler avec beaucoup de cynisme.

M. Poiret et Mlle Michonneau rencontrent un responsable de la police qui leur indique la véritable identité de Vautrin : c'est un forçat qui s'est évadé du bagne de Toulon où il avait le surnom de trompe-la-mort. A la pension Vauquer, Victorine laisse entrevoir à Eugène les sentiments qu'elle éprouve pour lui tandis que Vautrin poursuit secrètement la préparation du meurtre de son frère. Mlle Michonneau acquiert la certitude que Vautrin est le forçat qui s'est évadé du bagne et le fait arrêter. Le même jour un complice de Vautrin tue le frère de Victorine.

Les déboires financiers des deux filles du Père Goriot resurgissent avec plus d'acuité. Le baron de Nucingen indique à sa femme qu'il lui est impossible de lui rendre sa fortune sans que leur couple ne soit ruiné. Quant à Anastasie, elle ne parvient plus à rembourser les dettes causées par son amant et se voit dans l'obligation de mettre en vente les diamants de la famille. A l'annonce de cette double déroute financière, le père Goriot est victime d'un grave malaise. Bianchon, l'étudiant en médecine, ami de Rastignac, analyse les symptômes qui frappent le vieil homme et diagnostique une grave crise d'apoplexie. Eugène annonce alors à Delphine que son père est mourant, mais celle-ci se montre indifférente à son sort.

A la pension, le père Goriot se meurt. Il souhaite une dernière fois voir ses deux filles, mais celles-ci demeurent tristement absentes. Seuls Rastignac et son ami Bianchon sont là pour accompagner ses derniers moments. Eugène règle les derniers soins et l'enterrement du père Goriot; puis, accompagné du seul Bianchon, il assiste à la cérémonie religieuse. Après l'enterrement du Père Goriot, resté seul, il lance à Paris ce grandiose défi: « *A nous deux maintenant !* »

III – Personnages et thèmes :

1. Les principaux personnages du roman :

a. Les principaux personnages de la pension :

- Eugène de Rastignac :

Au départ Rastignac arrive à Paris comme un étudiant qui ne connaît rien de la société parisienne et qui compte juste étudier, mais il se confronte vite à cette société.

Au fil du roman, Rastignac évolue dans cette société qu'il aspire tant à connaître et cette évolution ne se fait pas sans quelques bouleversements. Son éducation s'achève après son dernier bal chez sa cousine, l'agonie solitaire du père Goriot lui enlève ses derniers scrupules et il peut enfin entrer de plein pied dans cette société tellement idolâtrée. Sa dernière phrase sera à nous deux maintenant, il s'adresse là à Paris. Une fois son évolution finie, il vivra dans le monde sans changer, il aura pris la marque comme tous les Parisiens de la haute bourgeoisie et se comportera comme eux. Il parvient à cela grâce aux enseignements de Vautrin et de Madame de Beauséant ; c'est une quête tout à fait en relation avec le roman d'apprentissage du 19^e siècle.

On pourrait aussi mettre en parallèle la quête et l'évolution de la société elle-même au 19^e siècle. En effet, c'est un siècle des progressions, des ambitions et des révolutions et c'est l'argent qui domine et fait avancer la société. C'est un peu ce qui se passe chez Rastignac : il subit une évolution, une progression. C'est est un jeune plein d'ambition et il compte bien réussir dans la société parisienne ; il y parvient en accomplissant une révolution dans son esprit, dans sa manière de voir les choses. Sa quête est donc une ascension et s'oppose en ce sens au Père Goriot qui subit une véritable déchéance.

- Le Père Goriot :

Rien que le titre donne une idée sur la paternité du père Goriot à l'égard de ses deux filles. L'homme ne se préoccupe que de ces dernières et ne veut s'occuper de rien d'autre. Il s'agit d'une paternité passionnelle, poussée à l'extrême car Goriot se sacrifie pour ses filles et les gâte exagérément.

Ainsi, l'évolution du Père Goriot laisse paraître l'amour incommensurable qu'il porte à ses filles. C'est parce qu'il veut leur faire plaisir et leur éviter le moindre effort qu'il se ruine progressivement afin de leur fournir un maximum d'argent qu'elles jettent par les fenêtres. Ainsi la première année où il se trouve à la pension, il vit comme le riche commerçant qu'il est avec 1200F de pension et 8000 de rente et une solide condition physique. Il a une magnifique garde-robe avec beaucoup d'accessoires superflus et riches. Dès la deuxième année, il se voit obligé de prendre une pension à 900F et baisse son rythme de vie. La troisième année, il prend la pension la moins chère (45F) ; il n'a plus aucun luxe et il se dégrade sérieusement sur le plan physique. La quatrième année, la dégradation physique s'accroît et la dégradation morale se fait ressentir car ses filles le rendent fou. C'est dans l'ignorance quasi-totale qu'il mourra.

- Vautrin :

De son vrai nom Jean Collin, il est aussi surnommé « Trompe-la-mort » dans le roman. Il a une quarantaine d'années et se fait passer pour un ancien commerçant. Il fouille dans le passé des gens alors qu'il semble avoir « *au fond de sa vie un mystère soigneusement enfoui* ». C'est un révolté qui fait confiance à sa force. Balzac le qualifie de Sphinx, une créature monstrueuse homme et bête à la fois comparé souvent à un fauve avec sa poitrine poilue comme le dos d'un ours, des griffes d'acier, des yeux comme ceux d'un chat sauvage. Démasqué comme étant le forçat qui s'est évadé du bagne, il se fait arrêter finalement.

- Victorine Taillefer :

Sa mère est morte depuis quatre ans et son père l'a déshéritée. Elle a un amour filial pour ce dernier mais honni par lui. Elle tente d'être aimée par Rastignac. Son désir est sublime, mais elle est impuissante à le réaliser. Elle souffre de ses beaux sentiments de loyauté et de noblesse de cœur.

- Monsieur Poiret :

C'est l'employé type de la bureaucratie judiciaire. C'est un être passionné et un peu stupide ; aussi est-il comparé souvent à un « âne » ou un fruit, le poireau.

- Bianchon :

C'est le médecin de *La Comédie humaine*, un personnage récurrent donc. Ici il est étudiant en médecine et est l'ami de Rastignac

b. Les principaux personnages de la vie parisienne :

- Mme Beauvêlant :

N'ayant pas pu agir avec la sauvagerie d'un animal dans ce monde parisien, elle a été vaincue par d'autres, moins scrupuleuses qu'elle. C'est une parente éloignée, une cousine de Rastignac, qui prend celui-ci sous sa protection et décide de se charger de son éducation mondaine. Elle comble le vide avec le marquis d'Ajuda Pinto

- Mme Anastasie Restaud :

Elle est l'autre fille du père Goriot, l'aînée. Elle était mariée au Comte de Restaud. Elle a deux enfants adultérins. Son amour absolu pour son amant, Maximes de Trailles, la conduira à sa perte car, à cause de lui, elle se compromet dans des dettes qu'elle ne peut honorer et cause ainsi la ruine de son père.

- Mme Delphine de Nucingen :

L'une des deux filles de Goriot, la cadette. C'est une pauvre créature accablée par les infortunes conjugales. Mariée au banquier Nucingen, elle sera une femme déçue, frustrée.

- Le baron de Nucingen :

Une seule phrase le caractérise amplement : « *Cet homme est un porc* » ; c'est donc un monstre, un avare et la conception qu'il a de la vie se résume profit.

2. Les principaux thèmes :

a - L'amour paternel, un amour illimité et déraisonnable :

L'amour est un thème extrêmement important dans le roman, puisque c'est à l'amour qu'est liée la problématique du récit, plus particulièrement l'amour que le père Goriot porte à ses filles Delphine et Anastasie. Cet amour va le conduire à sa perte après trahison. Il s'agit de l'amour illimité et déraisonnable d'un père qui va tout sacrifier pour ses enfants, aussi bien financièrement que moralement. C'est également un amour à sens unique car ses filles ne partagent pas ses sentiments. Il va d'ailleurs mourir seul avec Rastignac.

b - L'argent pour le respect, la noblesse et l'ascension sociale :

L'argent, aux côtés de l'amour, est l'un des thèmes autour duquel se déroule l'histoire, surtout le rapport des personnages à l'argent et son importance dans la société à Paris. C'est pour une question d'argent, de fortune et d'amour que le père Goriot court à sa ruine et s'attire le mépris. Pour les personnages de ce récit, posséder de l'argent implique une notion de respect, de noblesse, d'ascension sociale et de bonheur. Delphine et Anastasie font tout pour dépouiller leur père et régler leurs dettes.

c - L'ascension sociale, l'objectif des personnages :

L'ascension sociale est l'objectif que les personnages du roman souhaitent atteindre à tout prix, aussi bien le père Goriot que ses filles pour qui il a tout dépensé pour les marier à des aristocrates, que Mme Vauquer, maîtresse de la pension Vauquer, dont le comportement avec ses pensionnaires dépend de la taille de leur porte-monnaie.

IV – Le réalisme de l'œuvre :

1. Le réalisme social :

Balzac, qui affirma dans la préface : « *Ce drame n'est ni une fiction, ni un roman : all is true.* », entendait donner un tableau réaliste, selon une vision objective, quasi scientifique. Étant convaincu de l'influence du milieu sur les individus, il décrivit avec précision la pension Vauquer (véritable microcosme de la société par son étagement de classes sociales et de différentes générations), différents quartiers de Paris. Il applique la loi de la conformité des espèces avec les milieux où elles évoluent. C'est ainsi qu'au sujet de Mme Vauquer il avait écrit : « *Toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne.* »

Les différentes classes : le peuple, la petite bourgeoisie, l'aristocratie, ont été bouleversées dans un passé récent, la Révolution ayant permis justement à Goriot de faire sa fortune, de marier ses filles à des aristocrates qui ont maintenant repris le pouvoir et le méprisent.

2. Le réalisme des lieux :

Balzac décrit les lieux avec énormément de réalisme. Ses descriptions sont longues, mais ne ralentissent pas le récit et tout ce qu'il décrit est vrai ; il ne va pas puiser ses sources dans l'imaginaire. Mais derrière le réalisme des descriptions se cache une symbolique qui est significative.

La Pension Vauquer, par exemple, est décrite avec une précision qui met en place la simplicité voire la misère de celle-ci et ceci nous permet de voir un jugement fait par l'auteur qui estime cette pension miteuse. Mais la pension, derrière son aspect réaliste, représente aussi symboliquement la société de par son étagement des classes sociales (argent), les différentes générations qui y sont représentées et le langage qui lui est propre.

Paris est tout autant, sinon plus symbolique. Les descriptions complètes et réalistes nous permettent de situer la ville dans son époque mais le symbolisme domine. Ainsi la pension se trouve dans le bas de la ville, et celui-ci s'oppose au cimetière d'où Rastignac lance sa formule « A nous deux Paris ! », là où il domine toute la ville ; c'est une ascension vers la lucidité.

C'est aussi à Paris que Rastignac doit accomplir sa quête et c'est en découvrant la société qu'il y parviendra et qu'il perdra ses illusions et ses images de la campagne qui est fortement opposée à Paris.

3. Les failles dans la narration :

Dans le roman, Balzac met en place une narration réaliste qui se veut objective, scientifique. Il montre une société et pour ce faire, il doit être précis et neutre dans ses descriptions, il dit d'ailleurs lui-même : "*Ce drame n'est ni une fiction, ni un roman: all is true*". Mais le problème est qu'il laisse parler ses sentiments et intervient dans le récit, il n'est donc pas tout à fait neutre. Il n'intervient pas gratuitement, mais parce que la société qu'il voit évoluer l'intéresse et l'effraye, il veut nous communiquer le dégoût que lui occasionne la montée du pouvoir de l'argent et les gens que cela engendre (« *Qui décidera de ce qui est le plus horrible à voir, ou des cœurs desséchés, ou des crânes vides ?* »).

LE PARNASSE

LE PARNASSE **Cours théorique**

I. Origines et signification du parnasse :

Le mouvement parnassien, dont on attribue la paternité à Théophile Gautier, prend naissance essentiellement chez des romantiques désabusés. En effet les romantiques, non contents de faire de l'art, voulaient aussi se mêler de politique et montrer le droit chemin au peuple. Cette « dérive » agaça plusieurs jeunes auteurs qui, se réunissant en un petit cénacle, définirent une nouvelle esthétique où le Beau est la valeur suprême. La forme est ce qu'il y a de plus important : c'est elle, finalement, qui secrète le sens.

C'est dans la seconde moitié du XIXe siècle que certains poètes, se réfugiant dans une solitude dont ils se sentent fiers, vont ainsi se détourner de tout engagement et ne s'intéresseront qu'à la seule beauté de l'œuvre d'art. Ils suivront alors les théories de ce qu'on a appelé « *l'Art pour l'art* » proposées par Théophile Gautier. C'est un mouvement littéraire essentiellement poétique qui illustre le goût d'une poésie travaillée et ciselée à la manière de la joaillerie ou de l'orfèvrerie. A la formule de l'art pour l'art, depuis longtemps prônée par Gautier, se rallient Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert et d'autres auteurs. La publication d'*Émaux et Camées* (1852) de Théophile Gautier est saluée comme l'éclatante manifestation d'une poésie uniquement soucieuse de perfection formelle.

II. La religion du beau :

Pour les poètes parnassiens, seule la beauté formelle de l'œuvre d'art, du poème en particulier, compte. En effet, pour eux, la poésie elle vise à atteindre les sommets de l'art. L'un d'entre eux, Leconte de Lisle, écrit en 1864 : « *L'art, dont la poésie est l'expression éclatante, intense et complète, est un luxe intellectuel, accessibles à de très rares esprits* ». Dans le débat du beau contre l'utile, les parnassiens se sont prononcés, contre les romantiques, pour l'absolue gratuité de l'art : « *L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art* », note Baudelaire dans *Les drames et les romans honnêtes* (1857).

Un des principaux inspirateurs du Parnasse est Théophile Gautier dont le nom est associé à la doctrine de « *l'Art pour l'art* » (c'est-à-dire « l'art » dont la seule finalité est « l'art »), lui qui souhaitait fonder une poésie qui n'ait pour finalité qu'elle-même, sans épanchement lyrique, et se caractériserait par le simple culte de la beauté et de la forme. « *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid* », écrivait-il dans la préface de son roman *Mademoiselle de Maupin* (1834). Gautier y attaque l'art utilitaire (c'est-à-dire qui doit servir à quelque chose), les prétentions de la littérature à se mettre au service d'une cause, d'une morale, etc. Il affirme son absolue indifférence à la politique du jour et du lendemain, son mépris de tous les plans de réforme sociale. Seule compte à ses yeux la jouissance que donnent les belles œuvres d'art. Dans ce même roman, Gautier verse toutes ses théories, toutes ses aspirations artistiques et littéraires. Il dit en substance : « *Quant à nos principes, ils sont suffisamment connus : nous croyons à l'autonomie de l'art ; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but. Tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux...* ». Dans la préface de ses *Poésies* (1832), il affirmait déjà, avec une certaine violence dans l'expression, que l'art ne sert à rien.

Leconte de Lisle ajoutera à cela : « *Le monde du beau est un infini sans contact possible avec toute autre conception [...] Le beau n'est pas le serviteur du vrai* ». Il définit le poète comme quelqu'un qui « *doit réaliser le beau dans la mesure de ses forces et de sa vision interne par la combinaison complexe, savante, harmonieuse des lignes, des couleurs, des sons, etc.* »

III. La poésie parnassienne :

La poésie, pour les Parnassiens, est un art ; elle réclame l'apprentissage d'une technique et l'exigence de l'effort. Le poète, souvent comparé à un sculpteur, doit transformer une matière difficile, le langage, grâce à un patient labeur.

Théodore de Banville, qui fixa dans son ouvrage *Petit traité de poésie française* (1872) la technique parnassienne, résume avec intransigeance les règles du métier poétique remises en honneur par les parnassiens et va jusqu'à ne voir dans la poésie qu'un jeu de rimes riches, car, pour lui, « *la rime est tout le vers* ». Jose Maria de Heredia écrit avec application des sonnets splendides, qu'il ne rassemblera en un recueil, *Les Trophées*, qu'en 1893. Quant à Sully Prudhomme, tout parnassien qu'il est, il chante *Les Solitudes* (1869) et *Les Vaines Tendresses* (1875), qui le distinguent des autres parnassiens par sa sensibilité, son goût de l'analyse intérieure, son besoin de confier ses sentiments.

De fait, les poètes parnassiens ne transigent pas avec la rime, avec le respect des formes fixes et des règles de la poésie classique. Ils insistent sur le respect des contraintes ; le poème « *Le cygne* » (1869) de Sully Prudhomme est un bel exemple de poème parnassien bien travaillé sur le plan esthétique (voir les textes étudiés en illustration du parnasse).

Conclusion :

Ainsi donc, au lyrisme personnel, les parnassiens opposent un souci d'impersonnalité qui leur fait fuir les facilités du lyrisme et, à travers leurs métaphores constamment empruntées au domaine de la sculpture, prônent le culte du travail poétique. Loin de l'engagement social des romantiques, ils se prononcent pour une retraite des « choses de la vie », vouée à la célébration d'une beauté de l'art et de l'œuvre poétique. D'autres, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé..., après avoir pendant quelque temps appartenu au groupe parnassien, poursuivront dans une autre direction leur effort poétique. Ils seront les initiateurs et les maîtres du symbolisme.

LE SYMBOLISME

LE SYMBOLISME

Cours théorique

I. La doctrine symboliste :

1 – Origines du symbolisme :

On peut considérer le Symbolisme comme étant l'aboutissement de cette mode qui, vers 1880, exprime une sorte de résurgence de « mal du siècle » romantique qu'expriment certains poètes (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, ...) qui se verront appelés les décadents. Le décadentisme, sorte d'école littéraire pessimiste qui prépara le symbolisme, s'installe dans les dernières années du siècle et se caractérise par la contestation et le malaise de la jeunesse : « *On est gagné par une mortelle fatigue de vivre* » dira Paul Verlaine. Mais « *décadent* » fut, avant tout, un mot nouveau, peut-être créé après la lecture d'un sonnet où Verlaine, évoquant des images de la décadence romaine, disait sa « *langueur* », son dégoût de l'action, sa certitude que rien, dans la vie, ne valait la peine qu'on la vécût. Jules Laforgue, dès le début de 1882, emploie ce mot pour caractériser, avec éloges, l'esprit des jeunes de l'époque.

2 – La signification du symbole dans le poème :

C'est dans le « *Manifeste Littéraire* », en 1885, que Jean Moréas, un théoricien du symbolisme, précise sa conception de la poésie : « *Ennemie de « l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective », la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible...* ». En effet, selon les symbolistes, le monde des apparences reflète une réalité cachée, un monde qui nous échappe, non perceptible à nos sens. Ce réel, en correspondance avec notre monde, pourrait donc être déchiffré. Déjà le sonnet « *Correspondances* » de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1857) suggérait la démarche : « *La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers.* » C'est grâce à leur exceptionnelle sensibilité que les poètes entrevoyaient cet univers surnaturel, inconnu aux profanes : c'est à l'exploration de ce nouveau monde qu'ils convient les lecteurs de bonne volonté, le guidant à travers ces « *forêts de symboles* » dont parle Baudelaire.

3 – Les correspondances :

L'ambition des poètes symbolistes assigne ainsi des buts différents à la poésie : « *La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle [...] constitue la seule tâche essentielle.* », écrivait Mallarmé dans en 1886. C'était affirmer que derrière les apparences des réalités familières existe un univers inconnu que le poète a mission de découvrir et de rendre accessible aux autres hommes par l'intermédiaire du langage. Le verbe poétique éveille ainsi le sens du mystère et élève le lecteur vers cette existence supérieure.

On pense au système des correspondances, une des théories du symbolisme de Baudelaire. Les sensations ne sont que les symboles apparents d'une réalité essentielle cachée : il y a donc des rapports, des analogies entre les diverses sensations et le rôle de la poésie est de sentir les affinités entre elles et d'aider à découvrir leur sens symbolique : « *Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et individuelle unité* » (Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhauser*, 1861).

4 – Un monde inconnu à déchiffrer :

Pour le symboliste, on ne peut pas se contenter de la réalité sensible. Derrière les choses, il y a des mondes inconnus qui se manifestent par des signes que seul le poète est capable de déchiffrer et de transcrire. Pour le poète symboliste, le monde n'est que représentation ; il n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Il devient ainsi le savant, le voyant qui sait déchiffrer les « *confuses paroles* » provenant de la « *forêt de symboles* » de la « *nature* ». Selon Mallarmé, il s'agit de « *faire le saut du monde sensible au monde intelligible, de découvrir l'idée cachée derrière l'apparence de chaque chose* ». Cependant les réponses que fournit le poète pour éclaircir les mystères du monde lui auront été données par une intelligence intuitive et non intellectuelle. De plus ces réponses ne doivent pas être ni trop claires ni trop complètes ; elles doivent être seulement suggérées. Ainsi est expliqué l'hermétisme de la poésie symboliste dans la mesure où il s'agit d'essayer de saisir, d'interpréter des images mystérieuses, des symboles ; les idées n'y sont pas clairement exprimées, elles ne sont que suggérées.

II. La poésie symboliste :

La poésie symboliste se veut riche d'interprétations et repose sur l'utilisation constante de symboles. Le symbole lui-même est l'expression verbale, suggestive d'images elles-mêmes génératrices d'impressions, de rapprochements et d'analogies. Pour Baudelaire par exemple, l'albatros, « *ce vaste oiseau des mers* », « *houspillé par les hommes d'équipage* », est le symbole du poète douloureusement solitaire et incompris. (« *L'albatros* », *Les Fleurs du mal*). Dans le poème « *Il pleure dans mon cœur* » (*Romances sans paroles*, 1874), Verlaine n'analyse pas intellectuellement ses sentiments un jour de pluie ; il cherche des images, des sonorités, des rythmes qui suggèrent une mélancolie semblable à la sienne et sont le symbole de ce qu'il ressent.

1 – Une poésie hermétique :

Au lieu de dire les choses clairement, de bien dessiner les contours, on les dira désormais de façon enveloppée. Le lecteur devra deviner plutôt que comprendre, en vertu de ce principe formulé par Mallarmé : « *Nommer un objet, c'est supprimer les $\frac{3}{4}$ de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve* ». La suggestion est ainsi le maître-mot de l'esthétique symboliste. La substitution des images et des symboles aux définitions sèches, aux descriptions appliquées, permettra de saisir intuitivement la réalité, d'en posséder une connaissance moins précise assurément mais plus intime et plus complète.

Pour Stéphane Mallarmé, l'hermétisme est même une nécessité car l'essence même de la poésie est mystérieuse, insaisissable. Il ne veut ni d'une poésie descriptive ni d'une poésie d'idées ; il traduit les concepts en symboles. Au lieu de « nommer » un objet, il tente de faire naître en nous l'impression.

2 – Le vers libre :

Jules Laforgue lance la mode du vers libre, qu'Emile Verhaeren adopte à son tour. Le vers libre est un type de vers qui se rencontre dans ces poèmes symbolistes qui refusent les contraintes de la versification classique : plus de rythme régulier ni de césure, plus de rime obligatoire. Des systèmes d'assonance et d'allitération remplacent parfois la rime.

Les vers libres peuvent également reposer sur une certaine régularité ou, au contraire, sur de grands écarts dans la longueur des vers. Le plus souvent le vers se moule sur la longueur de la phrase, mais on peut encore assister à des enjambements (rejets ou contre-rejets). On recherche les effets musicaux. « *De la musique avant toute chose* » avait écrit Verlaine dans son *Art poétique* (1874).

3 – Le poème en prose :

Le poème en prose (comme le vers romantique et le vers libre) est né d'une révolte contre les règles du vers classique. C'est un genre poétique qui n'utilise pas les techniques de rimes, de versification et de disposition du texte traditionnel de la poésie, mais utilise des phrases disposées sous forme de paragraphes. Comme exemples de poèmes en prose, on peut citer *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire ou *Illuminations* d'Arthur Rimbaud.

Conclusion :

La poésie symboliste cherche ainsi à déchiffrer l'essence de la réalité à travers les apparences, par le jeu des correspondances, des analogies, des rapprochements. Dans les textes symbolistes, la réalité est parfois plus suggérée que décrite : la poésie met alors en jeu la sensibilité et l'imagination pour révéler des réalités cachées. Dans la création poétique, les symbolistes ont aussi beaucoup innové, par les exploitations nouvelles d'un vers devenu plus musical, par l'importance accordée au vers impair et le développement du poème en prose.

LES EXERCICES LITTÉRAIRES

LA DISSERTATION

I - Présentation de l'exercice :

La dissertation est une argumentation construite et cohérente ; elle s'appuie sur une problématique liée à un thème (culture générale, genre, mouvement, thème littéraire). De façon plus précise, elle peut porter sur la télévision, l'internet, l'éducation, le sport, la femme, le roman, la poésie, le théâtre, la littérature ou l'écrivain en général (mission, fonction, rôle, rapport avec le réel ou la fiction, esthétique...), etc.

Le but de l'exercice n'est pas tant de faire preuve de connaissances sur un sujet donné que de prouver qu'on est capable de construire une argumentation claire, complète et équilibrée.

II – La compréhension du sujet :

Il ne faut pas hésiter à relire le sujet régulièrement et relever ses trois composants :

- le thème général sur lequel il porte. Bien déterminer le thème général peut permettre d'éviter les contresens et hors-sujet.
- la thèse qui y est défendue et s'entraîner à la reformuler avec justesse et précision.
- la consigne qui l'accompagne, consigne qui peut être exprimée sous forme de question(s) ou de phrase(s) déclarative(s).

Lorsque l'analyse est bien réalisée, on peut alors reformuler le sujet en d'autres termes pour montrer qu'on a bien saisi le problème qu'il pose.

III - Structure de la dissertation :

La dissertation est composée des trois parties traditionnelles que sont l'introduction, le développement et la conclusion ; chaque partie comporte des étapes.

1 – L'introduction :

L'introduction ouvre le devoir à travers trois étapes :

a – Le contexte :

On parle communément d'amener le sujet. C'est une entrée en matière qui situe le sujet en l'insérant d'abord dans un contexte plus général qui peut être à dominante littéraire, artistique, historique, sociologique... Il se détermine après l'analyse du sujet. Il fait appel à des connaissances littéraires précises : les thèmes étudiés, les mouvements littéraires, les rapports entre un auteur et son époque, etc. constituent autant d'entrées en matière. Mais il fait aussi appel aux connaissances personnelles acquises par l'expérience, les médias, qui ont toutes les chances d'être plus originales. Ce qu'il faut plutôt éviter, ce sont les généralités passe-partout qui consistent à parcourir l'histoire de la littérature depuis l'Antiquité, à utiliser des formules du genre « *De tous temps, les hommes...* », « *Depuis toujours, la littérature a...* », etc.

Il faut partir d'une réflexion générale sur le thème du sujet, pertinente et précise, et en rapport avec ce qui va suivre quand il s'agira de poser le sujet. Il est également possible de partir d'une citation ou d'une définition du thème abordé si le sujet oriente vers cette direction.

b – Le sujet est posé :

Il est relié au contexte par un lien logique (voir les connecteurs logiques). Le sujet est repris dans ce cas et mis entre guillemets. Si l'énoncé du sujet comporte une citation, cette dernière est donnée en entier si elle est courte, mais seules sont reprises les expressions-clés d'une citation longue. Dans tous les cas, il faut faire comme si le correcteur ignorait l'énoncé du sujet : la présentation doit être claire et suffisante.

Il faut ensuite en dégager la **problématique** qui consiste à relever l'ensemble des questions que soulève le sujet, généralement une ou deux. Découvrir la problématique conduit directement à poser son plan pour traiter le sujet.

La problématisation du sujet est une étape essentielle dans l'introduction de la dissertation. En effet, c'est elle qui régit l'ensemble du devoir et sa progression logique.

Remarque :

Au moment de poser le sujet, on doit toujours faire attention au style direct et au style indirect et respecter les modifications nécessaires quand on passe de l'un à l'autre.

c - Annoncer le plan :

C'est une étape très importante pour l'organisation du devoir : l'élaboration d'un plan rigoureux, découlant logiquement de l'analyse du sujet et en rapport avec la consigne donnée. Son annonce est également liée à la problématisation du sujet. En effet, le plan doit montrer qu'on va répondre à la question formulée dans le sujet et à la problématique qui a été précédemment énoncée.

C'est la raison pour laquelle on doit faire attention à ne pas transformer ces indications en réponses anticipées : les réponses ne peuvent venir que du développement achevé, dans la conclusion. C'est pourquoi on adopte le plus souvent la formule des interrogations directes ou indirectes pour annoncer les différents points du plan, à condition de ne pas les multiplier : deux ou, au maximum, trois questions peuvent suffire pour traiter le sujet.

Il faut aussi souligner qu'il n'y a pas de plan systématique ; tout dépend de la nature du sujet et de la consigne donnée.

Remarque :

- Un devoir dont le développement ne suit pas un ordre logique des idées est le plus souvent incompréhensible. Si un plan est indispensable, il ne doit pas être conçu comme une simple recette : même si parfois certains s'imposent d'eux-mêmes (ou sont imposés par le libellé du sujet), il est risqué de vouloir plaquer un plan tout fait sur un sujet avant l'analyse préalable de la problématique et la recherche des idées. Il n'est possible de déterminer les thèmes à développer qu'après avoir mené le travail de réflexion nécessaire sur le sujet.

- Une autre remarque concerne la cohérence de l'introduction : elle doit, en effet, former un bloc soudé, logique et cohérent, et pour cela, les différentes étapes qui la composent doivent être reliées entre elles par des transitions logiques et appropriées. C'est pourquoi elle est construite en un seul paragraphe (elle ne comporte donc pas de retour(s) à la ligne).

Exemple d'introduction d'un autre sujet de dissertation :

Sujet : *La littérature peut-elle selon vous aider à mieux comprendre les mœurs et les usages ? Plus largement peut-elle contribuer à l'amélioration de la société ?*

Sujet amené : Les critiques ont longtemps épilogué sur les fonctions de la littérature, sur ces rapports avec la société, les hommes et les époques qu'elle a traversées. On s'est notamment posé des questions sur son impact dans la vie des hommes et dans l'évolution historique et sociale de l'humanité.

Sujet posé : C'est dans ce sens que les interrogations suivantes sont soulevées : La littérature peut-elle aider à mieux comprendre les mœurs et les usages ? Plus largement peut-elle contribuer à l'amélioration de la société ? Sa vocation résiderait-elle à faire connaître et comprendre le monde et ses hommes ?

Plan : Nous nous efforcerons de montrer que la littérature a souvent aidé à mieux comprendre les mœurs et les usages et qu'elle a eu à influencer l'époque et la société, mais qu'il y a des cas où elle n'a pas forcément joué ce rôle utilitaire. Nous verrons enfin quelle doit être sa véritable vocation.

2 – Le développement :

On doit enfin tenir les promesses : le plan proposé doit être impérativement respecté dans le corps du devoir ; le correcteur doit pouvoir retrouver dans cette partie du devoir les parties du plan annoncées dans l'introduction.

a – Organisation :

Chaque grande partie du développement, séparée des autres par une ligne, constituée de sous-parties ou paragraphes signalés par des alinéas, liée aux autres par des transitions, va envisager toutes les implications du sujet.

- Chaque partie du devoir débute par une introduction partielle dans laquelle on présente brièvement la thèse qui sera développée et se termine par une conclusion partielle qui confirme ce qui vient d'être démontré, de façon succincte également. Une transition permettra ensuite de passer à la partie qui suit.
- Les sous-parties étayent l'idée principale de chaque grande partie. On en parle aussi en termes de paragraphes argumentatifs.

b – Comment construire un paragraphe ?

Un paragraphe est composé de :

- L'idée directrice : elle est celle pour laquelle le paragraphe est construit ; chaque paragraphe n'en comporte donc qu'une ; le changement d'idée directrice oblige au changement de paragraphe, avec passage à la ligne et commencement en retrait du paragraphe suivant.
- Les idées-arguments : elles développent l'idée directrice pour la faire comprendre et la justifier ; sans elles, les idées directrices restent des affirmations gratuites.
- Les exemples : leur rôle est d'illustrer une idée. Ce sont des preuves car il faut bien appuyer les arguments sur des citations précises, des références à des experts, à des écrivains, à des œuvres lues ou étudiées, à des courants ou genres littéraires, des allusions à des faits bien établis. L'exemple sert à renforcer une argumentation : il illustre, justifie ou aide à mettre en place une idée ; il en est le support concret. Le choix et la présentation de l'exemple, quel que soit son domaine, contribue à la force conviction du propos. Cependant, il faut bien faire attention à ne pas faire des constations douteuses sans avoir des points d'appui. Ce sont ces exemples qui étayent la démonstration. Il faut donc les développer avec précision en mettant en valeur les détails concrets qui viennent à l'appui de l'idée.

Les exemples doivent enfin être strictement commentés dans le sens de l'idée à démontrer. On ne doit pas simplement en faire allusion.

Les exemples sont tirés des connaissances littéraires (comme c'est souvent indiqué dans les consignes) : on s'appuie sur les genres, courants mouvements littéraires, et les œuvres lues ou étudiées pour concrétiser ces réflexions théoriques. Mais il ne faut commettre aucune erreur qui serait le signe d'une connaissance mal assimilée (par exemple les confusions sur les noms d'auteurs, sur leur époque ou sur des œuvres citées). Il faut prendre le soin d'écrire les titres des ouvrages avec une lettre majuscule et de les souligner ; écrire les titres des textes avec une lettre majuscule, mais les mettre entre guillemets.

c – Comment relier les idées aux arguments, les arguments aux exemples et comment lier les paragraphes ?

La cohérence doit être de rigueur et pour cela, on doit user de connecteurs logiques pour lier les idées. Les liens logiques, ou termes d'articulation (on parle aussi de connecteurs logiques), sont des mots ou des locutions qui explicitent le rapport que l'on établit entre deux faits ou deux idées. Ce sont des maillons qui relient les unités de sens. (voir le document sur les mots ou expressions de transition)

Remarque :

- Il faut veiller à faire en sorte que la hiérarchie des idées apparaisse aussi clairement dans la suite du développement que dans le plan. Il faut, dans ce cadre, aller strictement à la ligne après avoir traité chaque point essentiel, après chaque paragraphe donc. Ainsi, d'un coup d'œil, le correcteur peut apprécier l'organisation de l'ensemble d'après la disposition des paragraphes.
- Il faut posséder de solides connaissances littéraires, se souvenir des cours (ne pas, cependant, confondre l'épreuve avec une question de cours), être capable de mobiliser et d'utiliser une culture personnelle. Il ne faut pas chercher à tout dire, ni tenter de redire tout ce que l'on sait. Il faut choisir les éléments qui se rapportent directement au sujet, éliminer ce qui ne s'y rattache pas.
- Enfin, une dissertation est un travail qui exige de la rigueur et de l'ordre. Les exemples devront être précis, appropriés, et il faut clairement illustrer les idées énoncées.

Exemple de développement :

Sujet : *La littérature peut-elle influencer son époque et nous aider à mieux comprendre la société ?*

Tableau 1 : schéma du développement

I : La littérature influence l'époque et la société de différentes manières.

- 1 : Elle incite l'Homme à poursuivre un but et à prendre conscience de ses potentialités.
- 2 : Elle aide à mieux faire comprendre les réalités sous-jacentes des mœurs sociales.
- 3 : Elle influe sur la société par ses réquisitoires, ses traités... et l'oblige à se remettre en question en dénonçant ses défauts et ses injustices.
- 4 : Elle fait revivre le passé en maintenant ses traditions et peut ainsi contribuer à galvaniser une nation.

II : Mais la littérature ne joue par forcément un rôle utile dans la société et peut parfois se détourner des réalités que nous vivons.

- 1 : Elle n'est, parfois, pas directement utile.
- 2 : Elle peut avoir une fonction uniquement esthétique : la théorie de « l'art pour l'art ».
- 3 : Elle peut parfois ne point être liée au réel en nous nous invitant à voyager dans un monde imaginaire fait d'illusions et de rêves.
- 4 : Elle peut être pour l'auteur un moyen de faire partager des sentiments intimes à travers une littérature lyrique.

Tableau 2 : recherche d'arguments et d'exemples

- Les écrivains ont ainsi, à maintes reprises, usé de leur plume pour mieux faire comprendre les mœurs sociales, mais aussi pour dénoncer les tares sociales, les insuffisances humaines.

I : La littérature influence l'époque et la société de différentes manières.

1 : Elle incite l'Homme à poursuivre un but, un idéal et à prendre conscience de ses potentialités, elle l'aide à découvrir son être et sa vocation sur terre.

→ Les Humanistes du XVI^e siècle ayant une foi absolue en l'Homme et d'autres auteurs encourageant l'ascension sociale, les **Essais** de Michel de Montaigne par exemple.

2 : Elle aide à mieux faire comprendre les réalités sous-jacentes des mœurs sociales.

→ **Une si longue lettre** de Mariama Ba.

3 : Elle influe sur la société par ses réquisitoires et traités et l'oblige en dénonçant ses défauts et injustices.

→ Victor Hugo, **Le dernier jour d'un condamné**. Aimé Césaire, **Discours sur le colonialisme**.

4 : Elle fait revivre le passé en maintenant ses traditions et peut ainsi contribuer à galvaniser une nation grâce à l'histoire en développant le sentiment de patriotisme, d'honneur, de dignité.

→ Cheik Aliou Ndao, **L'exil d'Alboury**

II : Mais la littérature ne joue par forcément un rôle utile dans la société et peut parfois se détourner des réalités que nous vivons.

1 : Elle n'est pas directement utile en ce sens qu'elle ne transforme pas le mode de vie des gens et n'invite pas forcément au progrès matériel.

2 : Elle peut avoir une fonction uniquement esthétique : la théorie de « l'art pour l'art ».

→ Ex : « L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art », note Charles Baudelaire (**Les drames et les romans honnêtes**, 1857). On peut aussi penser à la poésie parnassienne.

3 : Elle peut parfois ne point être liée au réel en nous nous invitant à voyager dans un monde imaginaire fait d'illusions et de rêves.

→ Ex : On peut penser aux romans de Jules Verne.

→ Ex : Charles Baudelaire nous introduit dans le monde utopique du spleen et de l'idéal dans **Les fleurs du mal**.

4 : Elle peut être pour l'auteur un moyen de faire partager des sentiments intimes à travers une littérature lyrique

→ Ex : la poésie romantique, les **Méditations** de Lamartine en particulier pour lesquelles l'auteur a écrit : « Je n'imitais plus personne, je m'exprimais moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur qui se berçait de ses propres sanglots ».

Exemple de développement rédigé :

1^{ère} partie : thèse

Introduction partielle : La littérature influence l'époque, elle impose ses idées à la société de différentes manières.

1^{er} paragraphe : D'emblée, on peut dire que les livres ont parfois suggéré à l'Homme de croire en lui et l'ont incité à poursuivre un but, un idéal, en lui montrant le pouvoir que peut détenir chaque individu au fond de lui et en lui faisant prendre pleinement conscience de ses potentialités. On peut ainsi reconnaître chez les humanistes une passion en l'Homme et une volonté de croire en chaque individu en lui suggérant la possibilité d'entrevoir l'horizon de projets nouveaux. Tel est le sens qu'on peut donner au projet humaniste défini par François Rabelais dans son œuvre **Pantagruel**.

2^{ème} paragraphe : L'une des vocations de la littérature a également été de nous aider à mieux faire comprendre les réalités sous-jacentes des mœurs sociales dans la mesure où le dessein de certains écrivains a été d'explorer les profondeurs des réalités sociales afin de porter à notre connaissance des tares, des coutumes qui ne sont pas toujours perceptibles. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ces propos de Maupassant dans la préface de **Pierre et Jean** : « *Le but du roman ...est de nous forcer à comprendre le sens profond et caché des événements* ». C'est toute la signification qu'il faut donner au roman de Mariama Ba, **Une si longue lettre**, un ouvrage dans lequel elle met à nu certaines réalités sénégalaises liées surtout à la polygamie.

3^{ème} paragraphe : En outre, la littérature peut également influencer la société par ses réquisitoires et traités en dénonçant ses défauts et injustices. Elle a montré que le Monde était injuste mais qu'il pouvait à tout moment être modifié par la raison. Elle a montré que l'Homme pouvait commettre des crimes par colère, et anéantir un peuple par besoin. Les auteurs en étaient pleinement conscients, et l'on a vu rapidement l'éclosion de traités ou d'ouvrages dévoilant ces vices comme celui de Victor Hugo, **Le Dernier Jour d'un Condamné**, un réquisitoire contre la peine de mort ou encore celui d'Aimé Césaire, **Discours sur le colonialisme**, stigmatisant les méfaits de ce système.

4^{ème} paragraphe : Par ailleurs, la littérature peut faire revivre le passé en maintenant ses traditions et peut ainsi contribuer à galvaniser une nation grâce à l'histoire en développant le sentiment de patriotisme, d'honneur, de dignité. On peut dans ce cadre citer **L'exil d'Alboury** de Cheik Aliou Ndao, une pièce pour laquelle l'auteur a voulu « *créer des mythes oui galvanisent et portent le peuple en avant* »

Conclusion partielle : Ainsi par ses différentes productions, la littérature n'a souvent pas cessé d'influer tout au long de son histoire d'agir sur l'époque et la société afin de nous aider à mieux les comprendre et à améliorer les conditions d'existence de l'homme.

Transition : Mais la littérature ne joue pas forcément un rôle utile dans la société et se détourne parfois des réalités que nous vivons.

2^{ème} partie : antithèse

Introduction partielle : La littérature, comme chaque chose, a ses limites ; ainsi elle n'est pas forcément utile en ce sens qu'elle ne transforme pas le mode de vie des gens et n'invite pas au progrès matériel.

1^{er} paragraphe : On peut d'abord souligner que beaucoup d'écrivains ont eu comme ambition de l'éloigner des sentiers utilitaires. En effet, selon d'entre certains d'entre eux, l'écrivain risque de dégrader son art à le vouloir édifiant pour reprendre les mots d'André Gide. On peut penser à la théorie de « *l'art pour l'art* » chère aux parnassiens qui donnent à la littérature une fonction purement esthétique : « *Tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est un artiste à nos yeux* » avait proclamé Théophile Gautier, le principal théoricien du mouvement. « *L'art est-il utile ? Oui. Pourquoi ? Parce qu'il est l'art* », note pour sa part Charles Baudelaire dans **Les drames et les romans honnêtes** (1857).

2^{ème} paragraphe : Il faut ensuite noter que la littérature peut parfois ne point être liée au réel lorsqu'elle nous invite à voyager dans un monde imaginaire fait d'illusions et de rêves. En effet, fuyant les laideurs et les déceptions liées aux expériences humaines, certains écrivains vont rechercher un « ailleurs » paisible par le biais de leurs écrits. C'est dans ce cadre que Charles Baudelaire nous introduit dans le monde utopique du l'idéal dans **Les fleurs du mal**.

3^{ème} paragraphe : L'œuvre littéraire peut enfin être pour l'auteur un moyen de faire partager des sentiments intimes à travers une littérature lyrique car elle a été un moyen par lequel il se confie au lecteur en lui confiant ses moments de bonheur, de tristesse, d'angoisse. On pourrait citer la poésie romantique, les **Méditations** de Lamartine en particulier pour lesquelles l'auteur a écrit : « *« Je n'imitais plus personne, je m'exprimais moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur qui se berçait de ses propres sanglots »* ».

Conclusion partielle : L'impact de la littérature sur la société peut donc ne pas être d'une grande utilité quand on sait ainsi qu'elle peut être utilisée à d'autres fins.

Transition : Ce débat nous amène à nous pencher sur la vocation que l'œuvre littéraire doit avoir.

3^{ème} partie : synthèse

Nous pensons que la vocation de la littérature, qui est avant tout un art, n'est pas de se mettre au service de la société et de ses hommes.

A-t-on besoin de rappeler que dans sa définition, l'accent est mis sur sa finalité esthétique. Justement, il se trouve que beaucoup d'écrivains qui mettent leur plume au service d'une littérature utilitaire ont parfois trop tendance à négliger l'aspect artistique de l'œuvre. Nous en voulons pour preuve certaines productions poétiques négro-africaines. En effet, la veine militante y a été si profondément représentée que, souvent, la qualité de l'écriture a été sacrifiée, au nom de l'idéologie, de la révolte. Ce qui a fait dire à Pius Ngandu Nkashama, dans **Comprendre la littérature africaine** (1985) : « *Du fait de leur attachement à la négritude, la plupart de ces poètes négligent la fonction poétique en elle-même. Leurs vers n'obéissent à aucune métrique, à aucune rythmique, les métaphores se font au gré des impressions recueillies (parfois mal accordées au thème).* »

La littérature n'a pas à faire de l'écriture le moyen de défendre des idées, fussent-elles progressistes car, en tant qu'art, la recherche esthétique doit être sa propre fin ; par conséquent, elle n'a pas à être engagée. Alain Robbe-Grillet écrira dans ce sens : « *Ou bien l'art n'est rien ; et, dans ce cas, peinture, littérature, sculpture, musique, pourront être enrôlées au service de la cause révolutionnaire ; ce ne seront plus que des instruments, comparables aux armes motorisées, aux machines-outils, aux tracteurs agricoles, seule comptera leur efficacité directe et immédiate. Ou bien l'art continuera d'exister en tant qu'art ; et, dans ce cas, pour l'artiste au moins, il restera la chose la plus importante au monde.* »

3 – La conclusion :

Cette dernière partie doit emporter l'adhésion du lecteur, sa rédaction mérite donc un soin tout particulier. L'intervention finale doit être en harmonie avec le reste du texte : il faut que le correcteur soit en quelque sorte obligé par le texte produit d'opérer la même conclusion que son auteur (l'élève). Une conclusion qui ne découle pas logiquement du reste du texte ou qui n'a pas été préparée par une démonstration rigoureuse est sanctionnée comme « mauvaise ».

Lorsqu'on a fini de rédiger la conclusion, il faut relire l'ensemble de du texte, afin de vérifier que chacun de ses éléments est déduit des points du développement et n'est pas contradictoire avec le contenu de cette partie du devoir.

La conclusion est composée de deux grandes étapes :

a – Le bilan :

C'est d'abord une représentation synthétique et personnelle des questions posées dans l'introduction : c'est le bilan de ce que le développement permet de penser. Cette réponse doit être ferme, même si elle est nuancée. Il ne faut ni reprendre le développement, ni introduire de nouveaux exemples ou de nouvelles idées.

b – L'élargissement :

Il consiste en une nouvelle orientation de la pensée, une piste donnée pour des recherches ultérieures ; il n'est possible que si le bilan effectué permet l'ouverture vers une autre question qui prolongera la réflexion au-delà du sujet. Il faut renoncer à cet élargissement si ne se pressentent que des pistes artificielles sans grand rapport avec le sujet. En effet, une des difficultés, dans une conclusion, est justement de bien rédiger

la partie centrale, la synthèse des idées : elle ne doit ni être un simple résumé du développement, ni la reproduction à l'identique du plan annoncé. Il faut éviter l'impression de répétition. Ce qui importe est moins de tout reprendre que de mettre l'accent sur l'évolution de la pensée, de la démonstration.

Remarque :

- La conclusion est un passage très important, parce qu'elle permet de quitter progressivement le devoir, parce qu'elle est le dernier élément que le correcteur aura encore à l'esprit au moment d'évaluer le travail. Une bonne conclusion peut racheter en partie un devoir médiocre, d'où la nécessité de ne pas bâcler à la dernière minute cette partie du devoir qui exige autant de préparation et de réflexion que l'introduction.
- Moment clé du devoir, la conclusion (tout comme l'introduction) doit être particulièrement soignée et bien écrite. Il faut donc, à la différence du développement, bien la travailler au brouillon.

Exemple de conclusion sur le même sujet :

La littérature a donc joué un rôle non négligeable dans la compréhension de la société, de ses hommes et des époques qui l'ont traversée lorsqu'elle nous a permis de mieux les saisir, de mieux les comprendre et de mieux réagir face aux soubresauts auxquels nous faisons face. Nonobstant cela, elle a également été destinée à exprimer d'autres préoccupations, d'autres réalités qui n'ont pas forcément été liées à l'homme et aux phénomènes sociaux. Mais ce débat nous a conduit tout simplement à considérer que la littérature, au nom de sa vocation esthétique, doit plutôt se préoccuper de sa finalité première : l'art, tout en nous demandant aussi si, face aux nombreux problèmes sociaux, une littérature purement esthétique garderait toujours son aura auprès du public avide de réponses.

GRILLE D'EVALUATION DE LA DISSERTATION LITTERAIRE

| OBJECTIFS | CRITERES | INDICATEURS | BAREME |
|---------------|---------------|---|----------|
| INTRODUCTION | Sujet amené | Le sujet est replacé dans son contexte (littéraire, thématique, historique...). | 3 points |
| | Sujet posé | Le problème à résoudre est identifié | |
| | | Le sujet est cité ou reformulé (analyse du sujet ou citation directe selon les situations). | |
| | Plan annoncé | Les étapes de la résolution du problème sont énoncées sans répondre d'emblée à la question. | |
| DEVELOPPEMENT | Compréhension | Il n'y a pas de contresens. | 3 points |
| | | Le sujet n'est pas traité en partie. | |
| | | Un sujet voisin n'a pas été traité. | |
| | | Le plan est approprié pour la résolution du problème. | |
| | | Les idées développées correspondent au problème spécifique posé. | |
| | Pertinence | Les arguments et les exemples sont appropriés aux étapes de résolution du problème posé. | 2 points |
| | | La réflexion suit le plan indiqué et répond au problème. | |
| | | Les parties du devoir sont équilibrées et se complètent. | |
| | Cohérence | Les arguments sont ordonnés et situés dans les parties indiquées du devoir (sans se répéter). | 3 points |
| | | Les arguments sont articulés entre eux selon une progression logique du plus simple au plus complexe, du général au spécifique. | |
| | | Chaque argument est illustré par au moins un exemple pertinent. | |
| | | Les exemples sont variés et conformes aux arguments (références littéraires, scientifiques, culturelles, voire personnelles). | |
| | | Les transitions sont bien aménagées (une partie s'ouvre par une Introduction partielle | |

| | | | |
|-------------------------|-------------------------------|---|----------|
| | | et se termine par une conclusion partielle qui sert de transition.) | |
| | | Les connecteurs appropriés ont été utilisés (d'un argument à un autre, d'une partie à une autre. | |
| CONCLUSION | Bilan de la réflexion | La synthèse des conclusions partielles est effectuée. | 3 points |
| | Réponse au problème posé | Une résolution personnelle du problème est proposée. | |
| | Extension du problème | Des perspectives pertinentes sur la question sont ouvertes. | |
| Correction linguistique | Correction de la langue | Les formes des mots sont correctement écrites. | 3 points |
| | | Le vocabulaire approprié est employé. | |
| | | La syntaxe est correcte. | |
| | | Les accords grammaticaux sont respectés. | |
| Présentation du devoir | Mise en valeur | Deux lignes entre l'Introduction et le développement et entre le développement et l'introduction. | 2point |
| | | Les alinéas sont marqués (aller à la ligne à chaque nouveau paragraphe). | |
| | | Les citations des mots du texte sont placées entre guillemets. | |
| | | Il y a des points de suspension entre parenthèses pour toute coupure du texte. | |
| | | La citation des vers respecte la typographie d'origine ou le retour à la ligne est signalé par une barre oblique en conservant la majuscule au début de de chaque vers. | |
| | | La copie est propre. | |
| | | l'écriture est lisible. | |
| Originalité du devoir | Démarche Expression des idées | Des qualités supplémentaires ont été ajoutées par le candidat aux réponses attendues. | 1point |

LE RESUME DE TEXTE

I. Le type de texte et son exploitation :

Il faut d'abord préciser aux élèves que c'est souvent un texte d'information ou d'argumentation qui leur est proposé à l'exercice de résumé. Il est donc bon qu'ils sachent comment aborder ces types de texte.

1 - Comprendre le sens des mots :

Les textes d'information ou d'argumentation présentent souvent un nombre de mots dont on ignore le sens. Il ne faut pas tout de suite chercher dans le dictionnaire le sens des mots inconnus, mais on peut les souligner. Il faut d'abord lire attentivement le texte en entier. Peut-être le sens d'un mot inconnu deviendra-t-il clair par la suite. Après la première lecture, on contrôle leur sens dans un dictionnaire. Il faut, dans ce cas, faire attention car un mot inconnu peut avoir plusieurs sens. Il faut donc savoir trouver le sens correct que le mot a dans le texte.

Remarque:

Si par hasard on ne comprend pas un mot du titre (ou un mot clé du texte), il vaut parfois mieux en chercher le sens tout de suite, sinon on risque de ne pas comprendre de quoi le texte parle.

2. Trouver les idées du texte :

Il ne suffit pourtant pas de rester au niveau de l'articulation du texte. Il faut maintenant réussir à voir les idées qui sont articulées.

Le dégagement de la structure du texte grâce aux différents paragraphes et/ou les mots de liaison aura aidé à entrevoir le cheminement de l'argumentation de l'auteur, c'est-à-dire les différentes parties du texte.

Pendant une nouvelle lecture, il faut essayer pour chaque partie qu'on aura ainsi dégagée de retenir l'idée principale ou les idées principales. Cette phase de l'analyse est la plus difficile, car il faut être capable de savoir dégager l'essentiel de l'accessoire, de dépouiller l'important du répétitif ou du décoratif.

En effet, généralement un bon auteur qui essaie de convaincre son public tente d'illustrer un argument capital (une idée maîtresse) par un ou plusieurs exemples concrets. L'idée essentielle qu'on doit dégager et retenir ne se trouvera généralement donc pas dans ces exemples. Ces derniers font partie du décoratif. Mais il faut noter qu'il y a également des textes où l'idée essentielle est véhiculée directement par l'exemple lui-même.

Il n'y a donc pas de formule idéale pour savoir dégager l'idée maîtresse d'un texte et surtout d'un passage du texte. On la voit ou on ne la voit pas. Cette aptitude dépend grandement de ses propres facultés.

Il faut également se demander pour chaque phrase (ou parfois membre de phrase) si elle apporte une idée nouvelle ou non par rapport à la précédente. Il faut également toujours avoir en tête comment ces idées s'enchaînent (énumération, opposition, explication, conséquence ...). Théoriquement on devra déjà avoir repéré cela à la structure d'un texte.

II. Qu'est-ce qu'un résumé de texte ?

Le résumé exprime de façon condensée, les idées d'un texte et leurs relations. Ni plan, ni schéma, il doit être rédigé dans un texte organisé et cohérent et pouvoir être lu sans rupture, immédiatement compréhensible par le destinataire.

La caractéristique première du résumé est sa forme brève. Sans détails superflus, il se doit de reprendre les informations importantes, les grands traits ou les différents stades du raisonnement du texte initial. Le résumé demande un important travail de reformulation. Il suppose deux apprentissages : d'une part, la lecture correcte du texte à contracter; d'autre part, la production d'un texte contracté cohérent et organisé. Il s'agit par conséquent d'un exercice très exigeant.

Les buts du résumé sont :

- d'apprendre à discerner l'essentiel de l'accessoire (par exemple, une idée d'un exemple)
- de rendre exactement le sens d'un texte

- de pénétrer la pensée d'autrui et la rendre en ses propres termes

III. Quels sont les principes généraux de l'exercice ?

1. Il faut respecter les limites établies.

La longueur du résumé est fixée très nettement (résumer au tiers avec une tolérance de $\pm 10\%$. On appelle mot tout ensemble de lettres qui se suivent, même si la syllabe finale est élidée, même s'il est relié à un autre mot par un trait d'union (l'ami = 2 mots, c'est-à-dire = 4 mots; anticonstitutionnellement = 1 mot).

Par exemple, s'il faut résumer le texte en 110 mots, avec une marge de plus ou moins 10%, on multiplie 110 par et on divise le résultat par 100, on aura 11. Le résumé sera donc compris entre 110 mots + 11 = **121 (au maximum)** et 110 mots – 11 = **99 (au minimum)**. Ces consignes chiffrées doivent obligatoirement être respectées.

2. Le résumé n'est pas un plan, ni une prise de notes simplement remises en ordre; il doit être rédigé.

On s'interdira par conséquent non seulement le style télégraphique et les notations schématiques, mais également l'emploi de parenthèses, des "etc." et des points de suspension; on construira correctement toutes les phrases. On marquera clairement les articulations logiques du texte en utilisant des mots ou expressions de liaison (de même, ensuite, mais, pourtant, ...).

Le résumé doit donc être

- *clair*
- *cohérent*
- *logique*
- *bien enchaîné*

3. Le résumé doit retenir l'essentiel et être immédiatement compréhensible.

On doit savoir dégager l'essentiel de l'accessoire, les idées essentielles des exemples et des éléments non indispensables et rendre le corps essentiel d'un texte de sorte qu'il soit immédiatement compréhensible, sans qu'on soit obligé de recourir au texte d'origine pour comprendre le résumé. En effet, pour appuyer ou illustrer une idée, un auteur peut parfois recourir à des exemples concrets, citer des chiffres ou raconter des anecdotes. Ces éléments peuvent être laissés de côté dans le résumé, puisqu'ils n'apportent rien de nouveau.

Lorsque dans un texte on arrive à reconnaître les exemples, il est plus facile de dégager l'essentiel ; dans un texte argumenté, l'exemple est secondaire par rapport à la formulation de l'argument. On le trouve avant, après ou dans le cours du développement d'un argument et il est parfois annoncé explicitement par des indicateurs : par exemple, ainsi,... ou par une périphrase contenant les mots « exemple », « illustration », « cas de figure »... Mais il peut ne pas être signalé.

Si par contre un exemple contient une importante idée nouvelle, il faut en tenir compte dans le résumé.

Le résumé doit ainsi être

- *centré sur l'essentiel*
- *immédiatement compréhensible*

4. Le résumé ne doit pas être composé de fragments empruntés au texte.

Il n'est pas un ensemble de phrases ou d'expressions du texte original reproduites telles quelles. On ne saurait être autorisé à élaborer un simple collage de citations du texte. (...) Une solution de facilité consiste à juxtaposer des lambeaux du texte en les choisissant assez adroitement pour que le tout ait un sens acceptable.

Il est donc interdit de reproduire textuellement une phrase ou un membre de phrase car si on doit coller au texte pour les idées à retenir, on ne doit pourtant pas coller au texte pour les mots dans le résumé. Il ne

suffit pas de recopier tel quel le passage du texte, mais il faut essayer d'utiliser au maximum ses propres termes. Cela ne signifie pourtant pas qu'il faille s'évertuer à n'employer aucun mot ni aucune expression du texte original; le candidat est autorisé à garder les mots-clés ou les termes techniques "irremplaçables".

En somme, le résumé doit éviter de reprendre les termes de l'original.

Remarque :

Il faut également faire attention au contexte des mots à expliquer. Il ne faut pas sauter sur le premier sens du mot qu'on trouve dans le dictionnaire; on regarde bien d'abord quel sens ce mot a dans le texte.

Par exemple: dans les phrases suivantes, le verbe « engager » a trois sens différents:

1. Pour lutter contre l'insalubrité au marché Sandaga, la mairie de Dakar s'est engagée à acheter beaucoup de poubelles.
2. L'écrivain engagé est celui qui met sa plume au service d'une cause et qui se jette dans l'action.
3. Il a été engagé comme responsable du service de communication.

Mais il est évident que des termes techniques ou des termes-clés ne doivent pas être remplacés.

Par exemple: Il est difficile, voire impossible, de remplacer des termes comme *la publicité, le travail à la chaîne, l'ordinateur, l'internet, le football...*

5. Le résumé n'est pas un commentaire personnel.

La première qualité d'un résumé est la fidélité au sens du texte et la soumission la plus complète à la pensée de son auteur et c'est là l'une des difficultés majeures de l'exercice : l'impérieuse nécessité de restituer le plus fidèlement le contenu du texte. En effet, malgré les modifications qu'entraîne la réduction, le résumé ne peut jamais déformer la pensée de l'auteur (contresens). Il ne contient pas d'objections, de critiques, de marques d'approbation ou d'admiration. Pas question, non plus, d'introduire une image ou un exemple absents du texte original.

Le résumé doit ainsi être

- dépourvu de critiques ou d'objections personnelles
- dépourvu d'idées qui ne se trouvent pas dans le texte.

6. Le résumé doit respecter l'ordre adopté par l'auteur.

Le résumé doit suivre le mouvement du texte original et ne doit pas le remanier et le changer; il faut saisir le fil directeur du texte et rendre les idées essentielles dans l'ordre où elles se présentent dans le texte.

Le résumé doit donc suivre le mouvement de l'original.

7. Le résumé se substitue au texte.

Puisqu'on est censé rendre les idées principales d'un auteur, il est superflu de recourir à des formules telles que « *L'auteur pense que...* » ou « *L'auteur ajoute à cela que...* ».

Le résumé doit respecter le système d'énonciation. Si le texte est à la première personne, le résumé devra aussi l'être. On gardera de même les temps employés par l'auteur (présent, passé, futur, conditionnel,...).

En somme, le résumé doit rester fidèle au texte.

8. A la fin du résumé, on précise obligatoirement le nombre de mots qu'on a employé entre parenthèses.

IV. Quelques conseils pratiques :

1. La lecture :

a - 1^{ère} lecture :

- lire le texte d'une façon réfléchie, calme et attentive

- ne rien souligner encore rien - souligner dès le départ risque de détourner l'attention; de plus, si les marques ont été portées à tort, elles risquent de masquer aux lectures suivantes des données essentielles dont on n'a peut-être pas tout de suite reconnu l'importance, vu qu'on ignore à ce moment la suite du texte.
- ne pas prendre de note pour n'être pas sorti du texte
- ne pas consulter encore le dictionnaire (pour la même raison)
- essayer pourtant déjà de dégager au fil de la lecture l'idée maîtresse (ou les idées générales)
- après cette lecture, essayer de se rappeler ce qui est retenu

b - Deuxième lecture :

- lire à nouveau le texte de façon calme et réfléchie
- rechercher le sens des mots qui ne sont pas compris
- essayer de suivre l'évolution, l'enchaînement des idées du texte (de l'argumentation de l'auteur), car maintenant on connaît le texte dans sa totalité.
- souligner les mots ou passages qui expriment les idées importantes
- encadrer les expressions qui assurent l'enchaînement des idées (par exemple « d'abord », « d'autre part », « mais », « donc », ...).

On peut toujours se poser les questions suivantes pour mieux affiner la lecture :

De quoi traite exactement ce texte?

Quelle est la thèse défendue par l'auteur ?

Quelles sont les idées qu'il met en avant ? Quels sont ses arguments ?

Quelle est son intention générale ?

c - Troisième lecture :

- c'est le moment de faire le plan du texte; les alinéas du texte original et les formules de transition utilisées par l'auteur sont une première aide précieuse
- dégager pour chaque paragraphe (ou chaque partie qu'on a relevée) l'idée principale (ou les idées principales)
- marquer par des symboles le cheminement de la pensée de l'auteur (par des chiffres ou des signes)
- vérifier, quand on a fini, si certains paragraphes de l'original ne doivent pas être intégrés dans une seule partie du résumé

2. La rédaction :

- Le résumé consiste à rendre aussi complètement, mais également aussi brièvement que possible le texte original (choisir donc les formules et formulations les plus courtes, éviter les pléonasmes et autres mots superflus).
- Essayer de rendre le cheminement de la pensée de l'auteur par des formules de transition aussi courtes que possible (ensuite, aussi, donc, ...); il faut éviter la simple juxtaposition d'idées.
- Puisque le résumé doit pouvoir être lu sans aucune difficulté, les abréviations, les notations schématiques, les parenthèses, les « etc. » et les points de suspension sont indésirables. Un résumé met en valeur l'essentiel ; il n'est pas une réduction mécanique.
- Le résumé n'étant pas seulement un exercice de réflexion, mais également un exercice de rédaction, il faut utiliser un français clair, précis et correct; il en est tenu compte pour une grande partie dans l'établissement de la note définitive. Il faut également éviter les fautes d'orthographe, de grammaire, de conjugaison... Il faut donc contrôler les accords des noms (pluriel/singulier), des adjectifs (pluriel/singulier; féminin/masculin) et des verbes (accord du participe passé, accord correct avec le groupe sujet), etc.
- Il faut contrôler au fur et à mesure le nombre de mots du résumé. On vérifie si on n'a pas encore dépassé la limite ou si on est trop largement en dessous.

3 - Proposition pour l' (auto-) évaluation :

Après avoir fait son résumé, on peut s'auto évaluer en vérifiant si les critères suivants ont été respectés :

- L'idée directrice est clairement dégagée.
- Les idées du texte sont reprises dans l'ordre où elles ont été présentées par l'auteur.

- Les liens logiques du raisonnement, les étapes du récit ou la progression thématique sont mis en évidence.
- Le résumé ne comprend pas d'exemples inutiles.
- Le résumé ne comporte pas de contresens.
- Il n'y manque pas d'idées essentielles.
- Le résumé ne comporte pas de commentaires personnels.
- Le résumé ne prend pas de distance par rapport au texte initial par des formules du type : « *L'auteur souligne que* », « *l'auteur pense que...* »
- Le ton de l'auteur est respecté.
- Le résumé ne reprend pas textuellement sans nécessité des phrases complètes de l'auteur.
- Le résumé comprend des mots et des tournures qui condensent les idées du texte.
- Le résumé présente une syntaxe correcte.
- Son vocabulaire en est correct et précis.
- Les règles de ponctuation et d'orthographe sont respectées.
- Le résumé respecte la longueur demandée
- Le résumé est adapté à un destinataire censé ignorer le texte.
- On a compté et précisé le nombre de mots utilisé entre parenthèses.

GRILLE D'EVALUATION DU RESUME DE TEXTE :

| CRITERES | INDICATEURS | Barème |
|--------------------------|---|----------|
| Compréhension du texte | L'idée générale du texte est conforme. | 3 points |
| | Les idées principales sont mises en évidence. | |
| | Leur enchaînement logique est respecté. | |
| | La situation d'énonciation est fidèle. | |
| Fidélité du résumé | L'ordre des idées est bien rendu. | 3 points |
| | Les idées sont correctement reformulées. | |
| | Les mots du texte ne sont pas repris tels quels | |
| | La marge de tolérance est respectée. | |
| Correction linguistique | La syntaxe est correcte. | 3 points |
| | Les règles d'orthographe sont appliquées. | |
| | Les accords grammaticaux sont respectés. | |
| | Le vocabulaire approprié est employé. | |
| Présentation de la copie | La copie est propre | 1 point |
| | L'écriture est lisible | |

Exercice d'application pour le résumé :

C'est une tautologie d'admettre que les systèmes éducatifs africains sont loin d'être performants. La première faiblesse demeure le taux de scolarisation encore bas en dépit des efforts immenses déployés. Tous les jeunes africains scolarisables ne le sont pas pour diverses raisons : éducation exclusive et inadaptée, institution inaccessible géographiquement et parfois, mentalement refoulée de l'imaginaire collectif. Lorsque, par une coïncidence heureuse, elle s'implante au cœur de la cité et au cœur des citoyens, offrant une formation inclusive et adaptée, elle avoue hélas, n'avoir pas suffisamment de place à offrir aux ayants droit. Ainsi, se révèle-t-elle incapable d'atteindre l'objectif de promotion du plus grand nombre qu'on lui avait assigné, la scolarisation universelle!

Par ailleurs, évaluer l'Ecole africaine en termes de patrimoine bâti reviendrait à dresser le constat suivant: beaucoup de jeunes africains fréquentent des établissements scolaires en ruines hérités du système colonial; et même si ce sont des locaux nouvellement construits, ils demeurent très peu fonctionnels parce que n'offrant pas toutes les commodités d'un lieu d'apprentissage digne de ce nom. A ce contexte d'insuffisance d'infrastructures et de ressources financières, il faut ajouter le recrutement massif d'enseignants contractuels parfois sans formation et souvent sans motivation.

Des estimations de l'institut de Statistiques de l'UNESCO, citées par la Directrice du BREDIA aux assises sur les réformes curriculaires à Brazzaville en 2010, nous apprennent que 56 millions d'enfants n'auront pas accès à l'éducation en 2015, et que des millions ayant eu ce privilège quitteront l'école sans avoir acquis les compétences de base. D'autres enfants, socialement défavorisés, sont naturellement exclus du système. Ce sont les handicapés, les porteurs du VIH/SIDA, les enfants soldats ou, tout simplement, ceux dont les parents vivent en-dessous du seuil de la pauvreté et dont le seul souci est la survie quotidienne.

Là où le mal semble être plus pernicieux, c'est lorsque certains, en Afrique, pensent que l'école est déconnectée de la vie, qu'elle forme des inadaptés sociaux incapables de transformer leur milieu. Ce constat met en exergue le rapport entre les programmes et leurs finalités, la relation entre les différents ordres d'enseignements et, surtout, la question relative à l'évaluation et à la certification. Si l'Afrique ne prend garde, elle risque de se retrouver à la périphérie de la communauté du savoir, un savoir considéré comme la principale denrée avec laquelle l'on peut prétendre gouverner aujourd'hui le monde.

Amadou Matar Diallo - Professeur de Lettres modernes - Maison d'éducation Mariama Ba

Consigne : Le texte doit être résumé en 125 mots

Exercice d'application pour le résumé :

L'étrange argent de la lutte

D'énormes paquets de billets de banque passent de main en main pour sceller le contrat d'un combat entre les deux lutteurs les plus cotés de la place, en « prime time » sur une des chaînes de télévision du pays. Cette scène ubuesque, hyper médiatisée, en a dérouté et offusqué plus d'un. Elle est, en effet, inconfortable, choquante et inconvenante.

Dans aucun pays civilisé au monde, l'argent n'est montré, à la télévision, d'une manière aussi ostentatoire. Même dans les jeux télévisés où les gains peuvent être très conséquents, l'on déclare les montants remportés, mais pas l'ombre d'un sou n'apparaît. A la limite, pour émoustiller les téléspectateurs, autres candidats potentiels au jeu, un chèque de dimension colossale est symboliquement remis au bienheureux du jour, en attendant qu'il puisse, par la suite, aller récupérer sa chandelle, dans les conditions et formes idoines. [...]

Par ailleurs, les promoteurs de lutte et les très grands champions dont ils organisent les combats dans l'arène et qui brassent des dizaines et des dizaines de millions de francs, sont censés disposer de comptes bancaires et pouvoir réaliser leurs paiements et autres transactions de grande importance en faisant légalement recours à la monnaie scripturale. Comment comprendre qu'ils agissent autrement ? Il y a à craindre que cela ne soit pas seulement pour le spectacle. Le malheureux geste télévisuel de l'autre soir a sans doute échappé à leur vigilance, eux qui font tout pour échapper aux filets du fisc.

Dans tous les cas de figure, ils ont, comme qui dirait, rappelé l'administration fiscale à leur bon souvenir. Un pas a été franchi par cette dernière qui aurait demandé à quelques lutteurs de payer une sorte d'impôt sur leur revenu. Les montants exigés sont quelque peu faibles par rapport aux gains annoncés. L'on ne sait pas trop sur quelle base précise ces lutteurs ont commencé à être taxés de la sorte. Mais, quoi qu'il en soit, il convient de régulariser adéquatement la situation pour que tous les acteurs économiques qui vivent de la lutte s'acquittent de leurs obligations fiscales, comme tous les autres contribuables qui le font déjà et dont le nombre actuel est loin de recouper tous ceux qui, normalement, sont assujettis à l'impôt.

C'est dans ces conditions, et uniquement dans ces conditions, que les professionnels de la lutte seront en droit de réclamer une arène nationale digne de ce nom, avec toutes les commodités et l'encadrement institutionnel et technique requis pour le développement d'un sport national très populaire et qui suscite de plus en plus de vocations parmi les jeunes. [...]

Amadou Fall, Site internet *AllAfrica.com*

Consigne : Le texte doit être résumé en 127 mots, avec une marge de plus ou moins 10%.

LE COMMENTAIRE DE TEXTE

Il faut avant tout préciser que c'est un exercice qui porte sur un texte littéraire et qu'il serait donc fondamental de saisir les particularités de ce type de texte pour mieux appréhender l'exercice.

I. LE TEXTE LITTÉRAIRE :

« Pour être qualifié de « littéraire », un texte doit démontrer un usage particulier de la langue, qui obéit à des préoccupations esthétiques et formelles propres à la littérature ». Il ne faut pas oublier la préoccupation de l'esthétique qui entre dans la définition de la littérature. Il faut donc s'interroger sur les procédés littéraires d'un texte afin de mieux comprendre ses particularités.

1 – Les procédés littéraires :

Lorsqu'ils écrivent, les auteurs emploient différents moyens techniques et stratégies d'écriture qui leur permettent, de façon volontaire ou non, de créer des effets à l'aide du langage ou encore de faire passer des messages, qu'ils soient implicites ou explicites. On nomme cet aspect la dimension formelle du texte, laquelle est composée de plusieurs éléments.

Repérer ces moyens, les identifier correctement et en expliquer le fonctionnement constituent la matière première de l'analyse littéraire.

2 – Les particularités du texte littéraire :

Le texte littéraire doit ainsi être lu plusieurs fois pour être bien compris, car il comporte plusieurs aspects formels et stylistiques. En effet, il fait part d'une situation donnée et véhicule un message, mais vise aussi à créer un effet particulier en fonction de son style, de ses thèmes principaux ou encore des symboles et images fortes qu'il contient. De plus, il arrive que le véritable sens du texte littéraire soit sous-entendu, c'est-à-dire dissimulé ou encore implicite.

De ce fait, le texte littéraire peut être analysé à deux niveaux : **le fond et la forme**. Le fond sert à expliquer quelles sont les idées principales qui se dégagent de l'extrait à commenter, tandis que la manière de présenter ces idées, la forme, vient appuyer l'interprétation du texte à titre de preuve.

II. DEFINITION DE L'EXERCICE :

Le commentaire consiste en une explication de texte choisi en raison de sa qualité littéraire. Le candidat est invité à rendre compte de la richesse du texte tant au plan thématique qu'au plan formel, à montrer le dynamisme créateur de l'auteur. En d'autres termes, c'est un exercice qui consiste à analyser un texte littéraire et dont l'objectif est de rendre visible ce qui n'est pas apparent du point de vue du fond et de la forme. Mais cela n'est pas possible sans une analyse préalable et approfondie du texte. Il convient donc de s'interroger sur le sens du mot « analyse ».

1. Sens et orientations de l'analyse d'un texte littéraire:

Effectuer l'analyse d'un texte littéraire, c'est d'abord le lire efficacement afin de se familiariser et de mieux connaître le lexique qui le compose, puis d'identifier et d'expliquer les rapports qui unissent les différents composants de ce lexique et leurs sous-entendus afin de mieux saisir le sens du texte. En effet, ce n'est pas pour rien qu'un auteur dissimule ses idées derrière des phrases ou des vers en donnant parfois aux mots d'autres sens ou en jouant sur des allusions ; c'est fait dans un but précis.

Par exemple, ce n'est pas pour rien que Léopold Sédar Senghor use d'un chapelet de métaphores (« *Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, .../Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est/Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur* ») pour évoquer la femme noire dans le poème de son recueil **Chants d'ombre** (1945) : c'est pour être plus expressif, plus original dans le langage car la femme n'est ni un fruit ni une savane encore moins un tam-tam.

Ainsi fond et forme sont indissociablement liés en littérature et ce n'est que par l'analyse qu'on peut faire ressortir la complexité et la beauté de leur relation. En bout de ligne, l'analyse littéraire, pour faire apparaître les éléments d'intérêt du texte, se concentre sur trois questions auxquelles elle tente de donner réponse :

a - Qui ?

Cette question réfère à l'auteur du texte étudié. Produit de son époque, l'écrivain écrit souvent sous l'influence du contexte social, politique et idéologique auquel il appartient. Rien que par le nom de certains écrivains, on peut, dans certains cas, avoir une idée sur le contenu ou la forme d'un texte, tellement ces auteurs ont lié leurs productions à un style ou à une idéologie ; difficile, par exemple, de ne pas penser à la versification symboliste en face d'un texte de Paul Verlaine, au style réaliste en face d'un extrait d'Honoré de Balzac, à la lutte anticoloniale devant un texte de Mongo Beti, etc., même s'il n'y a rien d'absolu à cela.

b - Quoi ?

C'est là le plus important de l'analyse littéraire car il faut analyser le propos du texte : de quoi parle-t-il ? Il s'agit ici d'interpréter ce qui est dit dans le texte à commenter, pas de le répéter. Cette interprétation s'appuie sur une étude attentive des thèmes dominants traités par l'auteur.

c - Comment ?

Cette question aborde l'aspect formel du texte. La forme est un élément essentiel du texte littéraire. Cependant, le souci langagier n'est pas que pure recherche esthétique : c'est aussi un moyen sûr d'obtenir une plus grande efficacité. (comme dans l'extrait de « Femme noire » déjà cité).

Il s'agit donc ici de montrer comment l'auteur arrive à passer son message, de quelle manière il exprime ses idées : quelles sont ses stratégies d'écriture, qu'il s'agisse plus particulièrement des figures de style ou non. Comme la façon d'écrire vient nécessairement appuyer le propos – c'est-à-dire que l'auteur se sert volontairement de l'exagération, par exemple, pour attirer l'attention du lecteur sur un détail important, qu'il amplifie afin de le rendre encore plus important –, il est essentiel de ne pas confiner leur étude à un paragraphe séparé de l'analyse thématique.

3 – Sur quoi mettre l'accent au moment de l'analyse ?

Le commentaire ne séparant donc pas le fond et la forme, il faut alors s'attarder de prime abord sur tous les moyens littéraires mis en œuvre par l'auteur afin de pouvoir dégager, par la suite, du sens.

a - Le genre du texte :

S'agit-il d'un texte poétique ? Est-ce de la prose ? Est-ce de la prose poétique ? S'agit-il d'un extrait de roman, de théâtre, d'un récit autobiographique ? Le texte est-il narratif, descriptif, argumentatif, injonctif ? Ces questions sont importantes car selon le genre du texte à commenter, les analyses différeront un peu.

b – Les champs lexicaux :

Les champs lexicaux sont formés d'un groupe de mots rapprochés par le sens et dont la fréquence est assez importante pour indiquer qu'un thème est développé, ce qui montre une préoccupation de l'auteur. Généralement le champ lexical le plus important est relié au thème majeur du texte ; il faut toutefois prendre en compte les connotations. L'intérêt d'étudier le champ lexical réside dans les thèmes qu'il permet de dégager.

c - Identifier et analyser des figures et procédés de style :

Les figures et procédés de style sont des façons de véhiculer des idées employées pour frapper l'esprit du lecteur en créant un effet particulier. Mais il ne s'agit pas que de les reconnaître ; encore faut-il expliquer pourquoi l'auteur s'en sert, l'effet qu'il cherche à produire dans son texte.

Très nombreux, les figures et procédés de style ne peuvent tous être répertoriés ici ; nous nous proposons juste de donner les plus fréquents, c'est-à-dire ceux qui sont souvent rencontrés dans les textes à commenter.

| Les figures de ressemblance : | | |
|--|--|---|
| Les auteurs les utilisent pour créer des images fortes et illustrer leurs idées de façon plus précise : mettre les mots en image permet souvent de mieux se faire comprendre et de toucher le lecteur. | | |
| NOMS ET DEFINITIONS | EXEMPLES | INTERPRETATIONS |
| Comparaison : Cette figure met en relation deux termes en soulignant un trait qui leur est commun à l'aide d'un terme comparatif (tel , comme , semblable à , pareil à , etc. | <i>Il donnait de grands coups, qui le secouaient violemment entre les deux roches, <u>ainsi qu'un puceron pris entre deux feuillets d'un livre</u>, sous la menace d'un aplatissement complet.</i> (Emile Zola, Germinal , 1885) | Exprime le danger de mort qui guette le mineur. |
| Métaphore : Cette figure se base sur une comparaison qui se fait en esprit, sans l'emploi d'un terme comparatif qui déclenche l'image. | <i>...sa frêle carcasse pliait sous le <u>vent furieux</u> de la peste et craquait sous les <u>souffles répétés</u> de la fièvre. La <u>bourrasque</u> passée, il se détendit un peu...</i> (Albert Camus, La Peste , 1947) | Métaphore filée de l'ouragan qui montre la fureur de la maladie qui s'abat sur un enfant. |
| Personnification : Cette figure permet de prêter aux sentiments, aux défauts, aux | <i>Quelle puissance/vous lie à <u>cette terre frigide/qui n'enfante des jumeaux/que pour les séparer</u></i> | La personnification évoque |

| | | | |
|---|--|--|---|
| qualités, aux événements vécus une apparence humaine. Elle permet ainsi de rendre l'abstrait plus concret. | ? | (Véronique Tadjou, Latérite , 1984) | le pouvoir destructeur de la ville. |
| Allégorie : c'est une autre forme particulière de métaphore, qui représente une idée abstraite par une idée concrète. | « Une dame jeune, blonde, jolie, vient d'arriver. Elle regarde les oiseaux ; elle coupe son pain par morceaux qu'elle distribue à ces mignons aux ailes élastiques... Cui...Cui... Est-ce donc : merci, merci, merci, qu'ils disent ? Sans nul doute, ils comprennent la bonté puisqu'ils se pressent aux pieds de cette personne... » (Bakary Diallo, Force Bonté , 1920) | | L'image de cette dame qui nourrit les oiseaux au lieu de les faire fuir symbolise, pour l'auteur, la « bonté » de la France envers les noirs lors de la colonisation. Plus loin, il précisera cette idée : « ...il me semble que ces oiseaux, c'est nous, les noirs qui désirent aimer, et que cette Dame est la France ! » |

| Les figures d'opposition : | | | |
|---|--|---|--|
| Les auteurs les utilisent pour faire ressortir et illustrer des contrastes, créer un effet de surprise qui attire l'attention du lecteur et provoque la réflexion. | | | |
| NOMS ET DEFINITIONS | EXEMPLES | INTERPRETATIONS | |
| Antithèse : Cette figure consiste en une opposition de deux réalités que l'on rapproche pour en faire mieux ressortir le contraste, le caractère conflictuel ou paradoxal. | « Ces serviteurs de Dieu, armés de chicottes, font les cent pas dans l'allée centrale qui sépare hommes et femmes » (Ferdinand Oyono, Une vie de boy , 1956) | Mise en relief de la brutalité des missionnaires du système colonial qui tranche avec leur prétendue mission évangélique. | |
| Oxymore : C'est une alliance d'antonymes (des mots contradictoires), en dépit de la logique. Cette figure est chargée d'émotion : elle fait appel aux sentiments, aux passions, aux contradictions les plus vives. | « Elle n'était d'ailleurs pas dupe, mais elle était flattée de constater que ceux qui sont les plus propres à vous mépriser n'hésitent pas à se faire valets, à se complaire dans le mensonge des louanges hypocrites dès qu'ils peuvent vous soutirer quelque chose. » (Aminata Sow Fall, Le revenant , 1976) | La dame Yama a conscience de l'hypocrisie des griots qui ne lui adressent de fausses louanges que pour de l'argent. | |
| Chiasme : Le chiasme est une sorte de croisement qui consiste à disposer dans un ordre inversé deux séries de mots. Il accentue souvent une opposition en inversant l'ordre syntaxique des éléments mis en contraste. | « IL SEMBLAIT QUE TOUT ALLAIT FINIR ET QUE RIEN NE POUVAIT COMMENCER. » (Véronique Tadjou, Latérite , 1984) | « TOUT » s'oppose à « RIEN », « FINIR » s'oppose à « COMMENCER ». Sous l'action de la chaleur, « TOUT » s'efface, « RIEN » n'existe. Tout ce qui « COMMENCE » « FINIT ». L'environnement décrit est un univers apocalyptique qu'un torrent de feu semble avoir réduit au néant. | |

| Les figures d'amplification : | | |
|---|--|--|
| Elles servent à amplifier une idée, à renforcer un effet. Elles attirent l'attention du lecteur sur des expressions dont elles augmentent l'importance. Elles peuvent aussi servir à créer un effet d'abondance, de foisonnement. | | |
| NOMS ET DEFINITIONS | EXEMPLES | INTERPRETATIONS |
| Répétition : c'est la répétition d'un même mot, d'un même groupe de mots | « Gorgé de sang, de sang, du sang/des milliers d'âmes innocentes » | La répétition de « sang » permet de mettre en relief l'ampleur et la violence du |

| | | |
|---|--|---|
| ou d'une même expression | (Mukala Kadima Nzuzi, Redire les mots anciens , 1977) | massacre mais aussi le trop de sang versé. |
| Anaphore Il s'agit de la répétition d'un ou de plusieurs mots en tête d'unités successives de langage, vers, phrases ou membres de phrases, qui provoque un effet de renforcement, voire de martèlement ou d'incantation. | « <u>Quand</u> reverrai-je mon pays, l'horizon pur de ton visage ? <u>Quand</u> m'assiérai-je de nouveau à la table de ton sein sombre ? (Léopold Sédar Senghor, Nocturnes , 1961) | L'anaphore de « quand » est la Ntraduction de l'angoisse du poète au moment de quitter son pays. |
| Pléonasme : c'est une juxtaposition de mots ayant le même sens | « Prier Allah nuit et jour, <u>tuer des sacrifices</u> de toutes sortes même un chat noir dans un puits ». (Ahmadou Kourouma, Les soleils des indépendances , 1968). | Dans ce contexte il y a idée de « tuer » dans le mot « sacrifices ». C'est une des façons de s'exprimer des malinkés dont Kourouma use abondamment dans le roman. |
| Enumération : C'est une accumulation à la suite de plusieurs éléments de même nature et de même fonction pour expliquer ou développer une idée, un fait. | « Oui, je sais, les Noirs n'ont pas d'argent, voilà ce que chacun va répétant à l'envi. Alors, avec quoi Baba Toura s'est-il payé <u>un avion personnel, un hélicoptère, un palais, ses propriétés sur la Côte d'Azur, les Mercedes ultramodernes des ministres, des directeurs... ?</u> » (Mongo Beti, Perpetue , 1974) | Critique adressée aux dirigeants africains qui détournent les fonds publics et s'enrichissent de façon insolente. |
| Gradation : Elle présente une suite d'éléments dans un ordre progressif ou ascendant (mot disant toujours un peu plus que le précédent), ou dans un ordre régressif descendant (mot disant toujours un peu moins que le précédent). | « L'homme est ma <u>demeure dernière</u> contre la Terre... L'homme est mon <u>dernier repos</u> mon <u>dernier sommeil</u> . L'homme est ma <u>mort</u> ... L'homme est mon <u>cimetière</u> ». (Jean-Marie Adiaffi, D'éclairs et de Foudres , 1980) | Le poète exprime ainsi son amour profond pour l'homme, sa seule raison d'être. |
| Hyperbole : Il s'agit d'exagération des faits, d'une idée, afin de frapper le lecteur. | « Partir, donc là où <u>les fœtus ont déjà des comptes bancaires à leur nom, et les bébés des plans de carrière.</u> » (Fatou Diome, Le ventre de l'Atlantique , 2003) | Expression exagérée du mirage que constitue la richesse occidentale dans la tête des jeunes qui rêvent d'émigrer. |

| Les figures d'atténuation : Les auteurs les utilisent pour diminuer l'effet direct d'un mot ou d'une expression dans le texte, ce qui a pour conséquence d'adoucir l'ensemble. Les figures d'atténuation sont très populaires au XVIIe siècle, une époque où la bienséance est de mise en littérature. | | |
|---|--|--|
| NOMS ET DEFINITIONS | EXEMPLES | INTERPRETATIONS |
| Euphémisme Cette figure est une formulation atténuée qui adoucit la pensée exprimée, pensée qui serait déplaisante à entendre. | <i>Et c'est dans la pénombre le nid des doux propos.</i> (Léopold Sédar Senghor, Nocturnes , 1961) | Expression de moments très intimes. |
| Litote : Comme l'euphémisme, c'est une figure d'atténuation. Elle | <i>Le pays des Diallobé n'était pas le seul qu'une <u>grande clameur</u> eût réveillé un matin. Tout le</i> | Les expressions « grande clameur » et « matin de clameur » renvoient à la force de |

| | | |
|--|--|-------------------------------------|
| permet de faire entendre beaucoup en disant le moins possible. | <i>continent noir avait eu son <u>matin de clameur</u>.</i> (Cheikh Hamidou Kane, <i>L'aventure ambiguë</i> , 1961) | la pénétration coloniale en Afrique |
|--|--|-------------------------------------|

| Les figures de substitution : Elles sont utilisées pour augmenter l'importance d'une idée ou d'une expression en créant une image, ou encore pour créer un effet de surprise en présentant un mot différent de celui qu'on attendait. | | |
|--|--|---|
| NOMS ET DEFINITIONS | EXEMPLES | INTERPRETATIONS |
| Périphrase : Cette figure consiste à exprimer une réalité qu'un seul mot pourrait désigner à l'aide d'un groupe de plusieurs mots. | <i>« Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole Ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité Ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel »</i> (Aimé Césaire, <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> , 1939) | Les noirs sont ici désignés par des périphrases qui mettent en relief leur non-participation à la marche scientifique du monde. |
| Ironie ou antiphrase : L'ironie consiste à dire l'inverse de ce que l'on pense afin de se moquer d'une situation ou d'un individu. Certains indices du message permettent de saisir la réelle intention de l'auteur. | <i>« J'ai retrouvé le régisseur de prison en train « d'apprendre à vivre » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez Janopoulos ».</i> (Ferdinand Oyono, <i>Une vie de boy</i> , 1956) | C'est par cette ironie que Toundi désigne une scène de torture à laquelle il a assisté et dont étaient victimes deux de ses frères noirs, sous la brutalité de deux Blancs. |
| Métonymie : Elle remplace un terme par un autre qui est lié au premier par un rapport logique (de cause à effet, d'abstrait à concret, etc.) | <i>« MATARI. - C'est là qu'il faut frapper : son prestige. BAGOZA. - Exact mais il faut d'abord savoir qui il est, ce type. ... - Alors on lui balance quoi entre les pattes : <u>une histoire de fesse, de sous ?</u> ALIKI. - <u>Une peau de banane ?</u> »</i> (Baba Moustapha, <i>Le commandant Chaka</i>) | Il faut arrêter le commandant Chaka, un « rebelle » qui menace le régime de Bagoza. Ce dernier tient un conseil de guerre avec ses collaborateurs pour trouver les moyens de le mettre hors d'état de nuire. Ainsi pense-t-on à des actions (« une histoire de fesse, de sous ? », « Une peau de banane ») dont les effets seraient désastreux. |
| Synecdoque : Elle remplace un terme par un autre par un rapport d'inclusion entre les deux (l'espèce pour le genre, la marque pour l'objet, la partie pour le tout, le contenu pour le contenant...) | <i>« Je verrai d'autres cieux et d'autres yeux/ Je boirai à la source d'autres bouches plus fraîches que citrons/ Je dormirai sous le toit d'autres chevelures à l'abri des orages. »</i> (Léopold S. Senghor, <i>Nocturnes</i> , 1961) | Le poète s'apprête à quitter la terre natale pour l'occident où il découvrira d'autres hommes désignés par des synecdoques : « yeux », « bouches », « chevelures », |

d – Les temps des verbes :

Quels sont les temps des verbes ? Quels sont les modes ?

Il faut ici se rappeler que l'impératif est le mode de l'injonction, du conseil, de la prière, l'indicatif celui de la certitude, le conditionnel celui de l'éventualité, etc.

Illustration avec le texte d'Emile Zola dans le premier exercice de la série qui suit.

EXERCICES D'APPLICATION SUR LES OUTILS D'ANALYSE DU TEXTE LITTÉRAIRE

EXERCICE I :

C'était Maheu qui souffrait le plus. En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel. Il avait dû, pour voir clair, fixer sa lampe à un clou, près de sa tête ; et cette lampe, qui chauffait son crâne, achevait de lui brûler le sang. Mais son supplice s'aggravait surtout de l'humidité. La roche, au-dessus de lui, à quelques centimètres de son visage ruisselait d'eau, de grosses gouttes continues et rapides, tombant sur une sorte de rythme entêté, toujours à la même place. Il avait beau tordre le cou, renverser la nuque : elles battaient sa face, s'écrasaient, claquaient sans relâche. Au bout d'un quart d'heure, il était trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de lessive. Ce matin-là, une goutte, s'acharnant dans son œil, le faisait jurer. Il ne voulait pas lâcher son havage, il donnait de grands coups, qui le secouaient violemment entre les deux roches, ainsi qu'un puceron pris entre deux feuillets d'un livre, sous la menace d'un aplatissement complet.

Emile ZOLA, *Germinal*, Edition Folio pp. 86, 1^{ère} partie, chap. 4, 1885

1. A quel temps sont conjugués les verbes et quelle est ici la valeur de ce temps ?
2. Relevez et commentez les figures de style contenues dans les parties soulignées.
3. Relevez un champ lexical qui développe un thème majeur de cet extrait et dites quelle est l'idée qu'il développe.

EXERCICE II :

Justement l'enfant, comme mordu à l'estomac, se pliait de nouveau, avec un gémissement grêle. Il resta creusé ainsi pendant de longues secondes, secoué de frissons et de tremblements convulsifs, comme si sa frêle carcasse pliait sous le vent furieux de la peste et craquait sous les souffles répétés de la fièvre. La bourrasque passée, il se détendit un peu, la fièvre sembla se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide et empoisonnée où le repos ressemblait déjà à la mort. Quand le flot brûlant l'atteignit à nouveau pour la troisième fois et le souleva un peu, l'enfant se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait et agita follement la tête, en rejetant sa couverture. De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé, et, au bout de la crise, épuisé, crispant ses jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures, l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque.

Albert Camus, *La peste* (1942)

1. Relevez un champ lexical qui met en relief l'état dans lequel se trouve l'enfant et dites à quoi il renvoie.
3. Relevez les figures de styles contenues dans les parties soulignées et commentez-les.

EXERCICE III :

(Nous sommes à la fin de la pièce. Aliin Sitooye livre ses dernières réflexions à Benjamin Jaata. Soudain la pluie se met à tomber.)

Aliin

Il pleut !... J'aime cet instant où le temps semble avoir lié ses ailes et se reposer. Le silence est presque parfait. Rien que le froufrou frais des feuillages sous les doigts folâtres du vent ! Ah ! L'écho des gouttes d'eau en moi !... C'est toujours ainsi ! Je ne sais quel est cet étrange plaisir qui se love en moi, chaque fois que la pluie tombe ! Comme une fillette, je ne me retiens plus de joie, je veux sautiller et applaudir, je veux crier mais ma gorge se noue. Alors les larmes coulent, roulent silencieuses, sur mes joues, sans que je m'en aperçoive... C'est toujours ainsi. Je couve, il est certain, un grand poème d'alizé pour ce monde aride qui saigne de toutes ses plaies !... Benjamin, cet instant est de paix. Qu'il dure et s'enracine dans toutes les âmes et s'étende à toute la terre.

Marouba Fall, *Aliin Sitooye Jaata ou la Dame de Kabrus*,
Rétrospective 14, Néas, pp. 136-139 ; 1996

1. Ce texte contient beaucoup de points d'exclamation et de points de suspension : pourquoi ?
2. Commentez la phrase soulignée en parlant de l'idée qu'elle contient et en disant comment cette idée est exprimée en vous intéressant à une figure de style, à la manière dont la phrase est construite et à l'emploi de certains mots.

3. Relevez la figure de style contenue dans l'expression « *ce monde aride qui saigne de toutes ses plaies !* » et dites quelle est l'idée qui y est exprimée.

4. A quel temps et quel mode sont conjugués les verbes de la dernière phrase ? Quelle est leur valeur ici ?

EXERCICE IV :

Pour chacun des extraits suivants, dites à quels temps et à quels modes sont conjugués la plupart des verbes puis commentez-les.

1.

« Mon maître est trapu. Ses jambes musclées ressemblent à celles d'un marchand ambulant. C'est le genre de personne que nous appelons « souche d'acajou » parce que la souche d'acajou est si résistante qu'elle ne ploie sous aucune tornade. » (Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*)

2.

« J'ai retrouvé le régisseur de prison en train « d'apprendre à vivre » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez Janopoulos ; en présence du patron du Cercle Européen, M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture ; ils portaient des menottes et une corde enroulée autour de leur cou et attachée sur le poteau de la « place de bastonnade » les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups. C'était terrible. Les nerfs d'hippopotame labouraient leur chair et chaque « han » me tenguait les entrailles. M. Moreau, échevelé, les manches de chemise retroussées, s'acharnait sur mes pauvres compatriotes avec une telle violence que je me demandais s'ils sortiraient vivants de cette bastonnade. Mâchonnant son cigare, le gros Janopoulos lançait son chien contre les suppliciés.

[...]

On ne peut avoir vu ce que j'ai vu sans trembler. C'était terrible ! Je pense à tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces Blancs qui veulent sauver nos âmes et qui nous prêchent l'amour du prochain. Qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous débite à l'église et au temple ? »

Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*

3. Le futur dans l'extrait suivant :

« Tu as gardé longtemps, longtemps entre tes mains le visage noir du guerrier
Comme si l'éclairait déjà quelque crépuscule fatal.

De la colline, j'ai vu le soleil se coucher dans les baies tes yeux.

Quand reverrai-je mon pays, l'horizon pur de ton visage ?

Quand m'assiérai-je de nouveau à la table de ton sein sombre ?

Et c'est dans la pénombre le nid des doux propos.

Je verrai d'autres cieux et d'autres yeux

Je boirai à la source d'autres bouches plus fraîches que citrons

Je dormirai sous le toit d'autres chevelures à l'abri des orages.

Mais chaque année, quand le rhum du printemps fait flamber la mémoire

Je regretterai le pays natal et la pluie de tes yeux sur la soif des savanes. »

4.

« Le garde le traîna à terre jusqu'à une rigole et là, il lui enfonça la tête dans l'eau qui ruisselait. Meka s'ébroua comme un chien et pressa ses paupières. Le garde le lâcha. Meka lécha ses lèvres, les allongea en cul de poule et souffla. S'aidant des coudes et des genoux, il se leva en titubant et voulut retourner dans la rigole. Le garde le retint par le col de sa veste. Meka s'étrangla et poussa un cri de chimpanzé apeuré. Le garde le relâcha, Meka replongea et fut à nouveau retenu par le col de sa veste.

[...]

Meka se sentit aussitôt enlevé du sol par une poignée de chéchias rouges, hissé sur des épaules. Quelqu'un lui passa des menottes. Il voulut crier, mais l'honneur d'avoir été assailli par tant de gardes le laissa muet. On le malmena jusqu'au bureau de Gosier d'Oiseau qui sortit sa cravache et la promena deux, trois, quatre, dix fois sur les épaules de Meka puis éloigna ses gardes. Il appela le brigadier. »

Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*

5.

« C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins; et il ruissellerait du sang des bourgeois. Il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. Des incendies flamberaient, on ne laisserait pas debout une pierre des villes, on retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut, la grande ripaille, où les pauvres, en une nuit, efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. Il n'y aurait plus rien, plus un sou des fortunes, plus un titre des situations acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être. »

Emile Zola, *Germinal*

6.

Le retour de l'enfant prodigue

« Eléphant de Mbissel, entends ma prière pieuse.

Donne-moi la science fervente des docteurs de Tombouctou

Donne-moi la volonté de Soni Ali, le fils de la bave du Lion – c'est un raz de marée à la conquête d'un continent.

Souffle sur moi la sagesse des Keïta.

Donne-moi le courage du Guelwâr et ceins mes reins de force comme d'un tyédo.

Donne-moi de mourir pour la querelle de mon peuple, et s'il le faut dans l'odeur de la poudre et du canon.

Conserve et enracine dans mon cœur libéré l'amour premier de ce même peuple.

Fais de moi ton Maître de Langue ; mais non, nomme-moi son ambassadeur. »

(Léopold S. Senghor, *Chants d'ombre*)

III/ - TECHNIQUE DU COMMENTAIRE :

Pour illustrer les différentes phases de la technique du commentaire, nous travaillerons sur un extrait d'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, un extrait des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire et un extrait de *Germinal* d'Emile Zola.

EXTRAIT D'UNE VIE DE BOY

J'ai trouvé le régisseur de prison en train d'« apprendre à vivre » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez M. Janopoulos. En présence du patron du Cercle européen, M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture. Ils portaient des menottes et une corde enroulée autour de leur cou et attachée sur le poteau de la « Place de la bastonnade » les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups.

C'était terrible. Le nerf d'hippopotame labourait leur chair et chaque « han ! » me tenaillait les entrailles. M. Moreau, échevelé, les manches de chemise retroussées, s'acharnait sur mes compatriotes avec une telle violence que je demandais avec angoisse s'ils sortiraient vivants de cette bastonnade. Mâchonnant son cigare, le gros Janopoulos lançait son chien contre les suppliciés. L'animal mordillait leurs mollets et s'amusait à déchirer leur fond de pantalon.

- Avouez donc, bandits ! criait M. Moreau.[...]

On ne peut avoir vu ce que j'ai vu sans trembler. C'était terrible. Je pense à tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces blancs qui veulent sauver nos âmes et qui nous prêchent l'amour du prochain. Le prochain du blanc n'est-il que son congénère ? Je me demande, devant de pareilles atrocités, qui peut être assez sot pour croire à tous les boniments qu'on nous débite à l'Eglise et au Temple...

Comme d'habitude, les suspects de M. Moreau seront envoyés à la « Crève des Nègres » où ils auront un ou deux jours d'agonie avant d'être enterrés tout nus au « Cimetière des prisonniers ». Puis le prêtre dira le dimanche : « Mes chers enfants, priez pour tous ces prisonniers qui meurent sans avoir fait la paix avec Dieu ».

Ferdinand OYONO, *Une Vie de Boy*, Pocket, 1956.

Vous ferez de ce texte un commentaire suivi ou composé. Dans le cas du commentaire composé, vous pourrez montrer par exemple en quoi ce passage est une épreuve pour Toundi et une étape importante de sa prise de conscience des méfaits du système colonial.

L'EXTRAIT DES *FLEURS DU MAL*

L'homme et la mer

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir, tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets;
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, O frères implacables!

Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, 1857

Vous ferez de ce texte un commentaire suivi ou composé. Dans le cadre du commentaire composé, vous pourrez montrer par exemple comment par une structure miroir le poète établit les correspondances entre l'homme et la mer pour reconnaître finalement leur confrontation permanente.

EXTRAIT DE *GERMINAL*

C'était Maheu qui souffrait le plus. En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étauement à la longue devenait mortel. Il avait dû, pour voir clair, fixer sa lampe à un clou, près de sa tête ; et cette lampe, qui chauffait son crâne, achevait de lui brûler le sang. Mais son supplice s'aggravait surtout de l'humidité. La roche, au-dessus de lui, à quelques centimètres de son visage ruisselait d'eau, de grosses gouttes continues et rapides, tombant sur une sorte de rythme entêté, toujours à la même place. Il avait beau tordre le cou, renverser la nuque : elles battaient sa face, s'écrasaient, claquaient sans relâche. Au bout d'un quart d'heure, il était trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de lessive. Ce matin-là, une goutte, s'acharnant dans son œil, le faisait jurer. Il ne voulait pas lâcher son havage (1), il donnait de grands coups, qui le secouaient violemment entre les deux roches, ainsi qu'un puceron pris entre deux feuillets d'un livre, sous la menace d'un aplatissement complet.

EMILE ZOLA, *Germinal*, Edition Folio, pp 86 1ère partie chap. 4

1 - **havage** : abattage de la roche dans une mine.

Vous ferez de ce texte un commentaire suivi ou composé. Si vous choisissez le commentaire composé, vous montrerez par exemple comment, par la précision de la description, l'auteur exprime les tourments imposés à l'ouvrier et transforme le travail dans la mine en séance de torture raffinée.

1 – Commentaire suivi ou composé ?

Sur le plan technique, il faut d'abord préciser qu'il existe deux types de commentaire : le commentaire linéaire (également appelé commentaire suivi) et le commentaire méthodique, plus connu sous l'appellation « commentaire composé ».

a - Particularités du commentaire suivi :

- explication analytique du texte partie après partie ;
- la chronologie de l'explication suit celle du texte ;
- après l'explication de chaque partie dans sa double dimension thématique et formelle, rédiger une conclusion partielle, puis s'il y a lieu, une transition pour aborder la partie suivante.

b - Particularités du commentaire composé :

- explication synthétique du texte, centre d'intérêt après centre d'intérêt ;
- les différentes remarques sur le texte sont regroupées en fonction de leurs affinités et traitées ensemble ;
- la chronologie de l'explication est logique ;
- après l'exploitation de chaque centre d'intérêt dans sa double dimension thématique et formelle, rédiger une conclusion partielle puis une transition pour aborder la partie suivante.

Toute la différence entre ces deux types de commentaire se trouve au niveau de l'introduction, surtout à l'annonce du plan.

2 – Les parties du commentaire :

Le commentaire est composé des trois parties que sont l'introduction, le commentaire détaillé et la conclusion. Chaque partie obéit à des étapes.

a - L'introduction :

Elle est composée de trois étapes fondamentales:

- Situation du texte :

C'est une présentation de l'extrait à étudier qui doit absolument contenir les informations suivantes : le titre du texte (s'il en a un), le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre et sa date de publication.

- On peut commencer par situer le texte dans le contexte littéraire, historique, politique, social qui lui a donné naissance; en effet, il ne faut pas oublier que les textes littéraires entrent, en général, dans un contexte donné.

Par exemple :

On peut débiter ainsi la situation de l'extrait d'*Une vie de boy* :

C'est dans le contexte de la dénonciation des abus, exactions et violences du système colonial qu'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono a vu le jour en 1956. Le romancier camerounais y met en exergue un symbole de la faiblesse et de l'innocence, un enfant, Toundi Joseph, qui va périr sous les coups de la violence des colonisateurs.

- Une autre possibilité est de faire la situation du texte dans l'œuvre; il faut, dans ce cas, replacer l'extrait dans l'œuvre dont il est tiré afin que le lecteur comprenne bien de quoi il est question. Il faut alors dire à quel moment précis de l'histoire on se trouve en rappelant les pages immédiatement précédentes. Si le texte s'inscrit dans une continuité, rappeler brièvement ce qui précède et qui est nécessaire à sa compréhension ». Cette mention peut être très brève.

Par exemple :

Considérons ce passage qui débute l'extrait d'*Une vie de boy* déjà évoqué :

J'ai retrouvé le régisseur de prison en train « d'apprendre à vivre » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez Janopoulos ; en présence du patron du Cercle Européen, M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture ; ils portaient des menottes et une corde enroulée autour de leur cou et attachée sur le poteau de la « place de bastonnade » les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups.

Le texte débute par l'expression « *J'ai retrouvé* ». Cela veut tout simplement dire que celui qui parle, en l'occurrence le narrateur Toundi, n'est pas présent sur le lieu par hasard; le verbe laisse sous-entendre qu'il y était allé pour un but déterminé: la femme du commandant Decazy l'avait envoyé là-bas pour remettre une lettre à son amant, le régisseur de prison, et c'est cela qu'il faut justement rappeler si on veut faire la situation du texte dans l'œuvre.

- Il est enfin possible de faire appel à quelques éléments biographiques s'ils permettent de mieux éclaircir le texte. Dans ce cas, il ne s'agira pas de tout dire sur la vie de l'auteur mais de rappeler juste des passages ou des particularités de sa vie qui ont influencé le contenu du texte.

C'est aussi l'occasion de souligner ici que les informations qui sont données doivent se diriger vers la consigne d'analyse ou les axes de lecture trouvés car il ne faut pas tomber dans des digressions en livrant des informations qui ne sont d'aucune utilité pour une meilleure compréhension du texte; ces informations doivent aussi être exactes et ne doivent pas être source de connaissances mal acquises ou non vérifiées. Enfin il faudra veiller à leur brièveté: elles ne doivent pas être trop longues ni trop détaillées.

Remarque :

- Rien n'empêche d'évoquer en même temps deux de ces possibilités (ou même les trois) si on peut leur trouver un lien.

Par exemple :

Pour l'extrait de *Germinal*, on peut bien faire allusion au contexte historique et littéraire qui a donné naissance au roman, en parlant du naturalisme et des conditions de travail des mineurs à cette époque, tout en faisant la situation du texte dans l'œuvre :

Germinal (1885) est un ouvrage dans lequel l'auteur, Emile Zola, naturaliste du XIX^{ème} siècle, met en relief la situation très précaire des mineurs dans ce siècle de la révolution industrielle. Le texte que nous allons étudier se trouve au début du chapitre 4 de la 1^{ère} partie, consacrée à l'exposition des personnages et de leur situation. Par le biais d'un des personnages principaux de l'ouvrage, Maheu, li décrit les conditions de travail des mineurs

- Il peut arriver qu'on soit en face d'un texte dont ni le nom de l'auteur ni le titre de l'ouvrage ne nous disent rien; dans ce cas, il serait préférable de se limiter seulement à fournir les éléments para textuels dont on vient de parler.

- Idée directrice :

Egalement appelé idée générale, elle doit être succincte (une phrase doit suffire pour la relever) et embrasser la totalité du texte. Une question très simple mais aussi très précise peut suffire à la relever : de quoi s'agit-il dans le texte ?

- Présentation des axes de lecture et annonce du plan :

Cette annonce doit être faite de manière élégante et découle logiquement des axes de lecture trouvés et pour orienter le candidat dans la définition de ces axes de lecture, le plan est maintenant clairement exprimé dans la consigne qui accompagne le texte, en fonction du type de commentaire choisi. Illustration avec ce texte proposé à la session du bac de 2017 :

Poème de ma patrie enchaînée

Veille ô mon nègre
Veille sur la rosée blessée de ta peau noire
Veille ô mon nègre sur chaque pétale arraché à ta fleur nocturne.
Veille sur chaque flaque de midi nègre
Que personne n'ose effacer l'éclat lunaire du sang répandu
Pour qu'il puisse imbiber chacun de ses pas, des remous de son orageux printemps.
Ainsi drapée dans la plus haute saison de son peuple
Va mon nègre courir à toutes brides des espérances du monde
Et reviens illuminé de toutes les mains que tu auras serrées
De tous les livres lus et les pains partagés
De toutes les femmes que tu auras accordées
De tous les jours que tu auras défrichés pour que naisse la céréale dorée de l'humain.

René DEPESTRE, *Minerai noir*, 1956.

Vous ferez de ce texte un commentaire suivi ou un commentaire composé.

Dans le cadre d'un commentaire suivi, vous pouvez montrer comment le changement de style marque le mouvement de la pensée de l'auteur qui voudrait que le souvenir des souffrances du nègre soit un moyen de le galvaniser pour construire un monde meilleur.

Dans la perspective d'un commentaire composé, vous pouvez montrer que le poème se construit autour de deux registres : le registre tragique pour décrire le drame du nègre, et le registre pathétique, pour évoquer sa mission de porteur d'espoir.

Dans sa structure, le plan est élaboré en fonction du type de commentaire choisi et c'est à niveau qu'intervient une première différence entre le commentaire suivi et le commentaire composé.

En effet, le plan du commentaire suivi respecte un ordre chronologique et découpe le texte en parties selon sa progression linéaire (avec titre donné à chaque grande partie), alors que celui du commentaire composé,

qui respecte un ordre plutôt logique, s'intéresse au texte par centres d'intérêt selon des regroupements thématiques.

Remarques :

- Il faut éviter un plan qui opposerait forme et fond
- Le plan doit être dégagé à travers des phrases bien élaborées et non par des retours successifs à la ligne marqués par un style télégraphique.
- L'introduction est construite autour d'un paragraphe et les différentes étapes qui la composent ne doivent pas être séparées ou juxtaposées; elles doivent être reliées par des transitions appropriées.

ILLUSTRATIONS :

L'introduction de l'extrait d'*Une vie de boy* débutait ainsi :

C'est dans le contexte de la dénonciation des abus, exactions et violences du système colonial qu'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono a vu le jour en 1956. Le romancier camerounais y met en exergue un symbole de la faiblesse et de l'innocence, un enfant, Toundi Joseph, qui va périr sous les coups de la violence des colonisateurs.

On peut la continuer par ces propos où la transition est assurée par l'expression « *C'est de cette violence qu'il question dans cet extrait* » (le plan est celui d'un commentaire suivi) :

C'est de cette violence qu'il question dans cet extrait où le jeune garçon est témoin d'une scène de bastonnade qui concerne deux noirs soupçonnés de vol et qui sont entre les mains de leurs accusateurs Blancs. Le texte fait état des terribles moments qu'ils sont en train de passer, sous l'œil de Toundi qui finira par ouvrir les yeux sur l'hypocrisie et la violence des toubabs, deux axes de réflexion qui vont, le premier du début à " Avouez donc, bandits ! criait M. Moreau ", le second couvrant le reste du texte.

Pour l'extrait de *Germinal*, qui commençait ainsi :

Germinal (1885) est un ouvrage dans lequel l'auteur, Emile Zola, naturaliste du XIX^{ème} siècle, met en relief la situation très précaire des mineurs dans ce siècle de la révolution industrielle. Le texte que nous allons étudier se trouve au début du chapitre 4 de la 1^{ère} partie, consacrée à l'exposition des personnages et de leur situation.

... on peut proposer les propos suivant pour l'idée directrice et le plan (celui d'un commentaire suivi) (transition : « *Et par le biais d'un des personnages principaux de l'ouvrage* ») :

Et par le biais d'un des personnages principaux de l'ouvrage, Maheu, il décrit les conditions de travail des ouvriers dans la mine. Le lieu est vécu comme un monde infernal où le mineur vit un véritable "supplice " du mineur du fait des éléments de la chaleur (du début jusqu'à " brûler le sang ") et de l'eau (de " Mais son supplice s'aggravait " jusqu'à la fin).

Remarque :

On n'a nullement eu besoin d'articuler les différentes étapes de l'introduction par des formules du genre « ce texte », « dans ce texte, l'auteur nous parle de », « ce texte peut être divisé en... » etc. Tout peut être dit à travers une construction bien élaborée.

b - Le commentaire détaillé :

- Respect du plan:

Evidemment, l'élaboration du plan, en fonction du type de commentaire choisi, a des implications dans le traitement des explications détaillées dans le développement. Dans le commentaire suivi, il est recommandé de faire l'explication du fond et de la forme au fur et à mesure que l'on progresse linéairement dans le texte, c'est à dire selon que l'on avance dans la lecture. Dans le commentaire composé, l'explication du fond et de la forme d'un centre d'intérêt se fait selon les occurrences de ce centre d'intérêt où qu'elles soient dans le texte (au début, au milieu ou à la fin du texte).

Concrètement, il s'agira d'étudier l'alliance sens du texte / forme du texte, c'est-à-dire : ce que dit le texte (signification du texte) et la manière dont c'est dit, à savoir les moyens stylistiques mis en œuvre par l'auteur pour assurer la cohérence de son texte, dans les deux ou trois paragraphes du commentaire dans lesquels seront étudiés les deux ou trois axes de réflexion soulevés dans le plan.

- Structure d'un paragraphe de développement :

. Le thème à commenter :

Il est annoncé dans une sorte d'introduction partielle qui sert à présenter le thème qui sera développé dans le reste du paragraphe; elle annonce donc son contenu.

Le thème à commenter est en fait un élément de réponse générale. Il faut maintenant des idées secondaires et des indices pour l'appuyer et la justifier (c'est pourquoi d'ailleurs le commentaire est aussi un exercice d'argumentation).

. Les idées secondaires et leurs preuves :

L'idée secondaire est un argument précis qui justifie l'idée principale, le thème à commenter; elle fonde ainsi l'idée principale sur le texte. Pour l'illustrer (l'idée secondaire), on se réfère explicitement à un passage du texte qui constitue un bon exemple de l'argument avancé car chaque idée secondaire doit être accompagnée d'indice(s) qui la justifie(nt). Ce sont des mots, des expressions qu'on cite et qu'on met entre guillemets. Il faut bien les interpréter afin de confirmer qu'ils appuient bel et bien l'argument proposé. C'est ici particulièrement que l'on se sert des outils d'analyse littéraire (les procédés d'écriture).

. La conclusion partielle :

Elle résume brièvement le contenu du paragraphe en rappelant surtout l'idée principale qui a été développée.

. La transition :

C'est une phrase de relation qui permet d'aller vers l'autre thème principal à développer dans le second paragraphe du commentaire et on reprend le même processus :

- Thème à commenter
- Idées secondaires + indices
- Conclusion partielle
- Transition (s'il y a une troisième partie)

(Illustrations avec les textes proposés)

- Comment rédiger le développement :

Le développement du commentaire littéraire ne repose pas sur la juxtaposition de remarques sur le sens du texte et sur les formes d'écriture. C'est d'ailleurs l'un des écueils les plus fréquents. En effet, le commentaire, suivi ou composé, doit être organisé : il est le fruit d'une réflexion poussée destinée à rendre le texte intelligible. En fait, le commentaire est une espèce de bilan de lecture : les paragraphes qui le composent éclairent le texte car ils en proposent une lecture argumentée et cohérente. Bien souvent, les parties du développement (ainsi que les différents paragraphes de chacune de ces parties) évoquent des aspects qui peuvent sembler disparates de prime abord, mais qui doivent former, à la lecture de l'ensemble du devoir, un commentaire harmonieux qui aborde tous les aspects du texte.

Illustration :

Explication linéaire ou lecture méthodique ?

Les deux démarches sont toujours possibles, mais certains textes se prêtent mieux à une lecture méthodique (par exemple les textes n'ayant pas un plan très rigoureux), d'autres à une explication linéaire (par exemple les textes argumentatifs).

Dans la pratique, il est plus facile d'éviter l'écueil de la paraphrase en choisissant la lecture méthodique. En effet, la tentation est grande, lorsqu'on étudie le texte ligne par ligne de répéter ce que dit l'auteur et non d'analyser.

Extrait d'**Une vie de boy**

Commentaire suivi

1 – Recherche des idées et des indices :

- « *apprendre à vivre* » : litote ; ironie (expression mise entre guillemets dans le texte)
- « *soupçonnés d'avoir volé* » : pas de présomption de doute
- « *fouettait* », « *Ils étaient nus jusqu'à la ceinture* », « *ils portaient des menottes* » « *une corde enroulée autour de leur cou* » ; ils étaient « *attaché[s] sur le poteau de la place de bastonnade* » : scène de torture
- « *...les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups* » : impossible de se préparer

à recevoir les coups

- « *place de bastonnade* » : périphrase ; scène habituelle
- « *C'était terrible* » : réaction de terreur
- « *Les nerfs d'hippopotame labouraient leur chair* » : personnification ; hyperbole ; symbolisme du fouet

- « *chaque « han » me tenaillait les entrailles* » : réaction hyperbolique
- « *manches de chemise retroussées* » : détermination, acharnement du personnage
- « *s'acharnait* », « *une telle violence* » (l'usage de l'adjectif connote une certaine ampleur), « *criait M. Moreau* », « *M. Moreau s'essouffait* » : confirment l'idée d'acharnement
- « *cigare* », « *Janopoulos riait* » : cruauté et cynisme
- « *On ne peut avoir vu ce que j'ai vu sans trembler* », « *C'était terrible* » : hyperboles ; terreur du narrateur

- « *Je pense à tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces blancs qui veulent sauver nos âmes et qui nous prêchent l'amour du prochain. Le prochain du blanc n'est-il que son congénère ?* », « *Qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous débite à l'église et au temple ?* » : mise à nu de l'hypocrisie du système colonial ; remise en question foi et certitudes du narrateur

- « *sot* », « *boniments* » « *débite* » : champ lexical du mensonge
- « *Crève des Nègres* », « *Cimetière des prisonniers* » : périphrases pour désigner les lieux d'enfermement et d'enterrement de Noirs
- « *ils sont enterrés tout nus* » : paroxysme de l'inhumanité

- « *Mes chers enfants, priez pour tous ces prisonniers qui meurent sans avoir fait leur paix avec Dieu* » : les noirs sont fautifs

2 – Mise en ordre de ces remarques préliminaires :

C'est une véritable scène de torture que nous peint le récit du narrateur, sous les actions conjuguées des deux Blancs et même du chien dans la bastonnade des deux noirs.

On peut le remarquer dans l'acharnement des Blancs, qui tranche nettement avec l'ironie de la litote « *apprendre à vivre* » (l'expression est d'ailleurs mise entre guillemets dans le texte) car de cette manière que les colonisateurs s'y prenaient avec les autochtones pour les « civiliser ». Et ce qui donne à cette violence plus d'inhumanité, c'est le décalage qu'il y a entre la torture et le motif ; en effet, les deux suppliciés ne sont que des accusés, pas des coupables : ils sont « *soupçonnés d'avoir volé* », et c'est ce simple « soupçon » qui va les conduire à subir la furia des deux Blancs qui, pour plus faire mal, savaient vraiment s'y prendre ; en témoignent l'usage du verbe « *fouettait* » et la situation dans laquelle ils avaient mis les deux suppliciés : « *Ils étaient nus jusqu'à la ceinture* », « *ils portaient des menottes* » ; ils avaient « *une corde enroulée autour de leur cou* » ; ils étaient « *attaché[s] sur le poteau de la place de bastonnade* » : le champ lexical formé des mots « *menottes* », « *corde* », « *enroulée* » et « *attachée* » exprime de façon on ne peut plus claire la situation pénible dans laquelle on les avait mis. Ils vivaient donc un véritable supplice d'autant plus qu'ils étaient dans l'impossibilité de voir venir les coups : « *...les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups* ». Ils ne pouvaient donc ni parer ni se préparer psychologiquement à les recevoir en les regardant venir. Et comme pour montrer que cette scène était quotidienne, le lieu est dénommé « *place de bastonnade* » dans cette périphrase sans équivoque. Cependant celle-ci dépasse peut-être les limites, ce qui a suscité la réaction du narrateur dans cette courte et très suggestive proposition : « *C'était terrible* », une réaction qui trouve sa justification dans les moyens mis en œuvre par les Blancs dans la torture. Cette cruauté est constatée dans la personnification « *Les nerfs d'hippopotame labouraient leur chair* » où le symbolisme du fouet (désigné par la périphrase « *nerfs d'hippopotame* » - cet animal est réputé pour sa peau dure) et l'hyperbole exprimée par le verbe en disent long sur la souffrance des deux « suppliciés » à laquelle le narrateur s'associe dans l'hyperbole « *chaque « han » me tenaillait les entrailles* ». En plus des moyens mis en œuvre, M. Moreau et Janopoulos apparaissent durs, violents, sans pitié : la détermination du premier se

lit sur ses « *manches de chemise retroussées* », mais aussi se mesure par l'emploi du verbe « *s'acharnait* » et des expressions du genre « *une telle violence* » (l'usage de l'adjectif connote une certaine ampleur), « *criait M. Moreau* », « *M. Moreau s'essoufflait* » qui expriment l'acharnement avec lequel l'homme blanc brutalise les deux noirs. Sa violence, c'est également le fait de demander au garde de donner les coups au niveau des reins et non de la tête pour faire plus mal. Le second manifeste son cynisme par le « *cigare* » à la bouche et son chien qui participe à cette « *épisode de la flagellation* ». Face à tant de violence, sa réaction témoigne de sa cruauté et de son cynisme : « *Janopoulos riait* ».

C'est donc à une véritable scène de torture que nous assistons ; ce qui, tout naturellement, suscite la colère du narrateur mais aussi et surtout la remise en question de sa foi.

En effet, cette scène finira par ébranler les certitudes du jeune garçon et toutes les idées qu'il se faisait de la magnanimité des Blancs.

Sa terreur reste encore vivace et elle est exprimée par cette phrase très expressive et à caractère hyperbolique : « *On ne peut avoir vu ce que j'ai vu sans trembler* » ; cette réaction est suivie d'une autre déjà employée, certes plus courte, mais non moins expressive et non moins hyperbolique : « *C'était terrible* ». Cette situation va finir par avoir raison de certaines certitudes et croyances du jeune garçon : « *Je pense à tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces blancs qui veulent sauver nos âmes et qui nous prêchent l'amour du prochain.* » Sa foi est ainsi remise en question car il ne peut comprendre l'hypocrisie de l'église et des missionnaires dont fait allusion l'énumération « *tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces blancs* » qui, tout en parlant d'altruisme dans leurs sermons, n'en ferment pas moins les yeux sur ces « *atrocités* » comme il les désigne dans cette hyperbole. Par l'interrogation « *Le prochain du blanc n'est-il que son congénère ?* », il veut tout simplement signifier que les Noirs n'existent aux yeux des colonisateurs. Le jeune croyant qu'il fut auprès du défunt père Gilbert remet aujourd'hui en question sa foi en l'église face à tant de violences dont elle est complice : « *Qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous débite à l'église et au temple ?* ». Le champ lexical formé de l'adjectif « *sot* », du mot « *boniments* » et du verbe « *débite* » est à mettre au service de la prise de conscience du narrateur : finis les tromperies et les mensonges de l'institution religieuse qui ignore les ignominies auxquelles sont livrés les Noirs dont les lieux de torture et d'enterrement sont désignés par des périphrases très explicites (« *Crève des Nègres* », « *Cimetière des prisonniers* »), alors que l'inhumanité dont ils sont victimes atteint son paroxysme lorsqu'on les enterre « *tout nus* » ; il est vrai qu'ils étaient considérés comme moins que des bêtes. Et, comble de l'ironie, ils sont même responsables de cette situation, ce que laissent sous-entendre ces propos du prêtre dans son sermon : « *Mes chers enfants, priez pour tous ces prisonniers qui meurent sans avoir fait leur paix avec Dieu* ».

La violence inouïe avec laquelle les deux Blancs se sont acharnés sur les deux Noirs a donc fini par ouvrir les yeux à Toundi sur la duplicité du système colonial dans son ensemble, achevant ainsi sa formation.

Extrait de **Germinal**

Commentaire suivi

1 – Recherche des idées et des indices :

« C'était...qui » + « le plus » : phrase présentative et superlatif, mise en valeur de la souffrance du personnage ; il n'était pas le seul à souffrir.

« Trente-cinq degrés » : indication réaliste de la chaleur.

« En haut » : indication spatiale réaliste.

« pas d'air » : phrase négative.

« mortel » et « étouffement » : danger de mort.

Phrase 2 : rythme ternaire.

« avait dû », « chauffait » et « achevait » : plus que parfait et imparfait de narration

« brûler le sang » : hyperbole qui renforce l'idée de la souffrance.
« mais » + « aggravait » : indiquent un nouvel élément de supplice : l'humidité.
« La roche » : sujet de la phrase. Maheu n'est plus le sujet, il subit l'action.
« ruisselait d'eau », « gouttes », « trempé », « chaude buée de lessive » : champ lexical de l'eau
« grosses gouttes », « continues », « tombant », « rythme », « entêté », « toujours », « écrasaient », « claquaient » : sonorités dures, allitération de [g], [t] et [k].
« battaient », « s'écrasaient » et « claquaient » : personnification des gouttes.
« Gouttes » : sujet d'énonciation de la phrase.
« un quart d'heure » : indication temporelle ; court moment dans les mines pour être exténué.
« tordre le coup, renverser la nuque » : situation physique difficile du personnage, position physique très inconfortable.
- « goutte s'acharnant » : opposition entre la faiblesse de la goutte et la dureté du participe. Tous les éléments ont un effet sur Maheu.
« Il avait beau » : impuissance du mineur.
« Il ne... havage » + « grands coups » : résistance de l'homme, motivation du travail.

2 – Mise en ordre de ces remarques préliminaires :

C'est d'abord sous les effets de la chaleur extrême à l'intérieur de la mine que le personnage souffre énormément.

Il n'était certainement pas le seul à être dans cette situation, mais son cas particulier est mis en relief par le présentatif « *C'était...qui* » et le superlatif « *le plus* », une souffrance également mise à jour par d'autres procédés d'écriture, notamment la phrase négative « *l'air ne circulait pas* », le rythme ternaire de la deuxième phrase, « *En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel* » ; on remarque dans cette structure ternaire une gradation qui va de la température élevée à la menace de la mort, en passant par l'absence d'air. C'est donc un rythme qui martèle la souffrance du personnage, en même temps que les hyperboles dans les phrases « *cette lampe, qui chauffait son crâne, achevait de lui brûler le sang* » où les verbes « *chauffait* » et « *brûler* » forment une gradation qui souligne à quel point le mineur court un grand danger et que rend plus explicite le verbe « *achevait* » dont l'imparfait de l'indicatif, de même que ceux de tous les autres verbes qui sont conjugués à ce temps, indique la durée des actions.

On voit ainsi que la chaleur est un facteur non négligeable dans les souffrances du personnage. Mais c'est un autre élément qui va davantage contribuer à son supplice.

Il s'agit effectivement de l'eau dont l'omniprésence va considérablement gêner le mineur dans son travail.

Son entrée en action et son rôle néfaste sont d'ailleurs annoncés de façon on ne peut évocatrice par la phrase hyperbolique « *Mais son supplice s'aggravait...* », une phrase dans laquelle la conjonction de coordination « *mais* » marque la transition mais aussi la surenchère exprimée par le verbe « *s'aggravait* » dont l'emploi trouve sa justification dans le fait qu'on parlait de « *souffrir* » dans la première partie et on parle maintenant de « *supplice* » dans la seconde ; il s'agit donc d'une gradation. Le verbe indique en même temps l'entrée en scène d'un nouvel élément qui transforme la souffrance en supplice : « *l'humidité* » et les « *grosses gouttes* » d'eau qui proviennent de « *la roche* », sujet de la phrase. En effet, on remarque que Maheu n'est plus le sujet de l'action, il la subit, le « *supplice* » devrions-nous dire, sous les effets de l'eau dont l'acharnement est exprimé par un autre champ lexical formé des expressions « *continues* », « *rapides* », « *tombant* », « *rythme entêté* », « *toujours* ». D'où l'impuissance du mineur à y faire face, idée connotée par la phrase « *Il avait beau tordre le coup, renverser la nuque* » qui témoigne de sa situation physique difficile, très inconfortable. C'est d'autant plus insupportable que les « *coups* » de l'eau deviennent de plus en plus martyrisants et cette action néfaste est traduite par l'accumulation des verbes à connotation hyperbolique « *battaient* », « *écrasaient* », « *claquaient* » et surtout « *sans* »

relâche », une expression qui confirme, comme si besoin en était, l'acharnement dont on parlait. Ces verbes personnifient en même temps les « gouttes » car adversaires de Maheu et sujet d'énonciation de la phrase, donc faisant l'action. Ces durs moments que vit le personnage sont aussi marqués par les sonorités dures [g], [t], [k] et quand on pense qu'il a suffi d'un court moment pour qu'il soit exténué (« *Au bout d'un quart d'heure, il était trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de lessive.* »), on a une idée sur les terribles conditions de travail des mineurs car tout concourait à les faire souffrir car l'opposition « goutte/s'acharnant » (entre la faiblesse de la goutte et la dureté du participe) montre que tous les éléments ont un effet sur Maheu. Pourtant, cela ne l'empêche pas de continuer son œuvre : « *Il ne voulait pas lâcher son havage, il donnait de grands coups...* », phrase illustrative de la résistance de l'homme, de la motivation du travail malgré la menace de la mort exprimée par l'adjectif « mortel » et le mot « étouffement », et connotée par la comparaison hyperbolique « *ainsi qu'un puceron pris entre deux feuillets d'un livre, sous la menace d'un aplatissement complet.* »

c - La conclusion :

Elle se compose d'un bilan du commentaire et d'un élargissement (ouverture) ; entre les deux, on peut se proposer de dire ce qui fait l'originalité et la richesse du texte.

- Le bilan :

On rappelle les étapes de la démonstration. On rappelle ce qui nous permet de conclure à la véracité de la consigne de départ ou des axes de lecture relevés.

- La richesse du texte :

Il s'agit d'une phrase sur ce qui a fait la richesse, l'originalité du texte (les idées, le style ou même les deux) et on justifie son choix.

- L'ouverture :

On propose une nouvelle piste de réflexion. Soit on met en évidence un élément de l'analyse qui pourrait être approfondi, soit on mentionne un ou plusieurs textes ayant la même thématique, le même style. En effet, l'ouverture ainsi proposée doit avoir un lien thématique ou stylistique avec le texte qui vient d'être commenté. Il faut dans ce cas préciser le titre de l'autre texte, le titre de l'ouvrage d'où il a été extrait, le nom de l'auteur et dire précisément sur quoi porte le rapprochement.

Remarque :

Tout comme pour l'introduction, la conclusion est construite autour d'un seul paragraphe et ses différentes étapes ne doivent pas être séparées ou juxtaposées; elles doivent être reliées par des transitions appropriées. (Illustrations à partir des textes proposés).

Illustrations :

- Conclusion de l'extrait d' ***Une vie de boy*** :

Bilan :

Toute la violence du système colonial peut se mesurer à la lecture de ce texte où il s'agit d'une véritable scène de supplice corporel que subissent deux Noirs soupçonnés de vol. La scène se passe sous les yeux du narrateur, Toundi Joseph, qui a usé d'un ensemble de procédés stylistiques mis au service de la démonstration de la violence des colonisateurs. Outré et terrorisé, il finira par ouvrir les yeux sur les nombreux travers des colonisateurs, politiques et missionnaires compris.

Intérêt :

C'est aussi l'essentiel que le lecteur peut retenir du texte : il lui ouvre aussi les yeux sur les vraies réalités du système colonial, faites de violences et de brutalité.

Rapprochement :

C'est une situation à laquelle les populations indigènes étaient habituées ; c'est exactement la même scène de violence que Meka a vécue pourtant après avoir été « décoré » pour « service rendu à la France » dans l'autre roman d'Oyono, ***Le vieux nègre et la médaille*** (1956)

- Conclusion de l'extrait de ***Germinal*** :

Bilan :

Ce texte est illustratif des conditions de travail dramatiques des mineurs par l'entremise du havage d'un personnage emblématique du roman, Maheu, dont l'évocation des terribles conditions de travail est omniprésente tout au long de l'extrait, d'abord du fait de la chaleur qui le fait souffrir, de l'eau ensuite qui transforme cette souffrance en supplice.

Originalité :

Mais toute la richesse du texte réside dans les procédés d'écriture utilisés par le romancier pour donner un air de vérité à son récit, en tant que naturaliste du XIXe siècle.

Rapprochement :

En cela, le texte rappelle celui d'Albert Camus, extrait de *La peste* (1942) et dans lequel l'auteur use des mêmes procédés (hyperbole, expression de la durée des actions néfastes de la maladie sur l'enfant) pour relater le combat entre le fils du juge Othon et la peste.

GRILLE D'EVALUATION DU COMMENTAIRE COMPOSE

| Objectifs | Critères | Indicateurs | Barème |
|-------------------------|-----------------------------|---|----------|
| Introduction | Texte situé | L'auteur, son œuvre, son époque, le courant sont présentés. | 3 points |
| | | Le texte est bien positionné (œuvre, thème, courant littéraire...) | |
| | Idée générale énoncée | L'idée directrice du texte à étudier est annoncée. | |
| | | | |
| Développement | Plan annoncé | Les centres d'intérêt du texte sont identifiés et des titres proposés. | 7 points |
| | | Les centres d'intérêt sont énoncés dans l'ordre approprié. | |
| | Compréhension de l'exercice | Le fond et la forme sont analysés conjointement. | |
| | | Le commentaire du texte n'est pas linéaire | |
| | Cohérence du commentaire | Les centres d'intérêt sont développés dans l'ordre indiqué. | |
| | | Les centres d'intérêt se complètent sans se répéter. | |
| | Pertinence du commentaire | Les transitions sont bien aménagées (une partie s'ouvre par une Introduction partielle et se termine par une conclusion partielle qui sert de transition). | |
| | | Le commentaire s'appuie sur des indices tirés du texte | |
| | | Chaque étape comprend les remarques stylistiques appropriées (par exemple, le rythme, les figures de style, les sonorités, les champs lexicaux sont exploités à bon escient). | |
| Conclusion | Rappel des étapes | Le vocabulaire employé est approprié. | 3 points |
| | | Un bilan des centres d'intérêt étudiés est fait. | |
| | Synthèse des acquis | L'originalité du texte est mise en valeur | |
| | | Une ouverture est faite sur d'autres textes du même auteur ou d'auteurs différents. | |
| Correction linguistique | Perspectives éventuelles | | 4 points |
| | Orthographe | Les formes des mots sont correctement écrites. | |
| | vocabulaire | Le vocabulaire approprié est employé. | |
| | Syntaxe | La syntaxe est correcte | |

| | | | |
|------------------------|-------------------------------|---|----------|
| | Grammaire | Les accords grammaticaux sont respectés. | |
| Présentation du devoir | Mise en valeur | <p>Deux lignes sont sautées entre l'introduction et le développement, puis entre le développement et la conclusion.</p> <p>Les alinéas sont marqués (aller à la ligne à chaque nouveau paragraphe).</p> <p>Les citations des mots du texte sont placées entre guillemets.</p> <p>Il y a des points de suspension entre parenthèses pour toute coupure du texte.</p> <p>La citation de vers respecte la typographie d'origine ou le retour à la ligne est signalé par une barre oblique en conservant la majuscule au début de de chaque vers</p> <p>Il y a des points de suspension entre parenthèses pour toute coupure du texte.</p> <p>La copie est propre.</p> <p>l'écriture est lisible.</p> | 2 points |
| Originalité du devoir | Démarche Expression des idées | Des qualités supplémentaires ont été ajoutées par le candidat aux réponses attendues. | 1 point |
| Total | | | ... / 20 |

GRILLE D'EVALUATION DU COMMENTAIRE SUIVI

| Objectifs | Critères | Indicateurs | Barème |
|---------------|-----------------------------|--|----------|
| Introduction | Texte situé | <p>L'auteur, son œuvre, son époque, le courant sont présentés.</p> <p>Le texte est bien positionné (œuvre, thème, courant littéraire...)</p> | 3 points |
| | Idee générale énoncée | <p>L'idée directrice du texte à étudier est annoncée.</p> <p>L'intérêt du texte est indiqué.</p> | |
| | Plan annoncé | <p>Les différentes parties du texte sont identifiées (le repérage est marqué et des titres sont proposés)</p> <p>Les différentes parties sont énoncées dans l'ordre.</p> | |
| | | | |
| Développement | Compréhension de l'exercice | <p>Le fond et la forme sont analysés conjointement.</p> <p>Le commentaire du texte est bien linéaire</p> | 7 points |
| | Cohérence du commentaire | <p>Les différentes parties sont développées dans l'ordre indiqué.</p> <p>Les différentes parties se complètent sans se répéter</p> | |
| | | <p>Les transitions sont bien aménagées (une partie s'ouvre par une Introduction partielle et se termine par une conclusion partielle qui sert de transition).</p> | |
| | | <p>Le commentaire s'appuie sur des indices tirés du texte</p> | |
| | Pertinence du commentaire | <p>Chaque étape comprend les remarques stylistiques appropriées (par exemple, le rythme, les figures de style, les sonorités, les champs lexicaux sont exploités à bon escient).</p> | |

M. SIDIBE – PROFESSEUR DE FRANÇAIS – FORMATEUR AU CRFPE DE SAINT-LOUIS

| | | | |
|-------------------------|-------------------------------|--|----------|
| | | Le vocabulaire employé est approprié. | |
| Conclusion | Rappel des étapes | Un bilan des différentes parties étudiées est fait. | 3 points |
| | Synthèse des acquis | L'originalité du texte est mise en valeur. | |
| | Perspectives éventuelles | Une ouverture est faite sur d'autres textes du même auteur ou d'auteurs différents. | |
| Correction linguistique | Orthographe | Les formes des mots sont correctement écrites. | 4 points |
| | vocabulaire | Le vocabulaire approprié est employé. | |
| | Syntaxe | La syntaxe est correcte. | |
| | Grammaire | Les accords grammaticaux sont respectés. | |
| Présentation du devoir | Mise en valeur | Deux lignes sont sautées entre l'Introduction et le développement et entre le développement et la conclusion | 2 points |
| | | Les alinéas sont marqués (aller à la ligne à chaque remarque nouvelle). | |
| | | Les citations des mots du texte sont placées entre guillemets. | |
| | | Il y a des points de suspension entre parenthèses pour toute coupure du texte. | |
| | | La citation des vers respecte la typographie d'origine ou le retour à la ligne est signalé par une barre oblique en conservant la majuscule au début de de chaque vers | |
| | | La copie est propre. | |
| | | l'écriture est lisible. | |
| Originalité du devoir | Démarche Expression des idées | Des qualités supplémentaires ont été ajoutées par le candidat aux réponses attendues. | 1 point |
| Total | | | ... / 20 |