

- POESIE

- ROMAN

- THEATRE

- DISSERTATION

- COMMENTAIRE

- RESUME

LE FRANCAIS EN TERMINALE

LA POESIE

La poésie est un genre littéraire qui se caractérise par un certain nombre de pratiques qui la distinguent fondamentalement des autres genres littéraires.

I. Un langage « hors norme » :

A la différence d'un romancier, d'un conteur, d'un nouvelliste, etc. qui s'exprime dans un langage habituel, le langage de tous les jours, également appelé langage « standard » ou prose, le poète, lui, s'exprime dans un langage inhabituel, hors du commun car jouant plus sur la polysémie, les sens multiples du mot. Cette particularité langagière peut être constatée dans ces deux textes, l'un extrait d'un roman et l'autre d'un poème, tous les deux évoquant la beauté d'une femme.

- Chez le romancier :

« Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes.

[...] La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes. (Mme de La Fayette, **La Princesse de Clèves**, 1678)

Dans cet exemple, la romancière use d'un langage ordinaire, habituel, un langage standard, prosaïque car constitué d'un lexique dont la signification se trouve dans le sens premier des mots. Par conséquent, il ne pose aucun problème de d'interprétation et de compréhension du lecteur.

- Chez le poète :

Voici comment Léopold Sédar Senghor décrit, lui, la beauté d'une femme dans son poème « *Femme noire* » (**Chants d'ombre**, 1945) :

« Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, [...] »

Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses ferventes du Vent d'Est

Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur »

Senghor utilise les images du « fruit », du « vin », de la « savane », du « tam-tam » pour désigner la femme à travers une série de métaphores qui jouent avec le langage, tout comme la poésie le fait du reste : avec les mots, elles créent des correspondances inédites, impossibles dans la réalité car 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 joue sur les associations d'univers différents - végétal, animal, minéral - qui font appel à la sensibilité de chacun; et c'est ça le propre de la langue poétique.

Une autre évocation poétique de la beauté de la femme est celle du surréaliste André Breton dans son poème « *Union libre* » (**Clair de terre**, 1931) :

« Ma femme à la chevelure de feu de bois [...] »

Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre

Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur

Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche

A la langue d'ambre et de verre frottés

Ma femme à la langue d'hostie poignardée

A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux

A la langue de pierre incroyable

Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant

Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle

Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre »

Ce poème est écrit selon la conception que les surréalistes ont de la poésie : une association de « réalités distantes » qu'on rapproche pour créer des images insolites selon le principe de l'écriture surréaliste. Les nombreuses métaphores et l'association inattendue des images rendent le texte particulier et nouveau : le corps de la femme est ici décrit comme morcelé. Ce sont la chevelure, les dents, la bouche, la langue, les cils, les sourcils, les tempes dont l'association à des réalités très distantes (feu de bois, cocarde, bouquet d'étoiles, souris blanche, verre frotté, hostie poignardée, poupée, bâtons, nid d'hirondelle...) contribue à forger des images insolites, surréalistes.

C'est pour toutes ces raisons que la poésie est le plus souvent définie comme un langage spécial, un langage de la différence qui se détourne des chemins du langage normal par un certain nombre de pratiques

langagières qui lui sont propres. C'est ce qui amené certains critiques à considérer que la poésie n'exprime pas des idées essentiellement différentes de celles de la prose, mais en modifie l'expression en les rendant, grâce à certains procédés dans le vocabulaire et dans le style, plus frappantes.

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 partie consacrée à la versification) dont ces vers de Marouba Fall fournissent un exemple :

« S'en aller [...]

Pour une île du Pacifique

Où le roulement de la mer cadence

La danse des amours à ciel ouvert

Aspergeant les grèves vertes de spasmes mousseux. » (*Pépites de terre*, 2004)

Ces vers sont marqués par de nombreuses sonorités : les rimes finales et intérieures de [er] (*mer*, *ouvert*, *aspergeant*, *vertes*) se conjuguent aux sonorités des consonnes [r] et [s] (allitérations), à celles des voyelles [e] et [â] (assonances), et à la rime de « *cadence* » et « *danse* » pour exprimer l'harmonie entre les éléments évoqués : l'eau et la musique.

2. Images – rythme – puissance verbale :

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... La poésie est ainsi parfois plus impression que compréhension, le poète jouant plus sur la sensibilité que sur la raison.

On cite souvent le remplacement par un passant poète du panneau d'un aveugle, « *Aveugle de naissance* » par « *Le printemps va venir, je ne le verrai pas* ». Cette phrase contraste avec la simplicité habituelle, le langage standard de ce panneau : le message est exprimé en vers (un alexandrin, c'est-à-dire un vers composé de 12 syllabes), utilise une image (celle du printemps), est rythmé (le vers est marqué au milieu par un accent et une pause) ; il joue aussi sur la sensibilité car le message est également lyrique (avec l'emploi du « je »).

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. On peut constater cette particularité dans les deux exemples qui suivent.

Exemple :

Puisque tu es chez toi chez moi

Et moi chez moi chez toi [...]

L'homme est mon cimetière ma douleur mes larmes...Je t'invite

donc homme frère de sang à un voyage qui ne mène nulle part

sinon au cœur d'un homme malade de l'homme. Vois, l'ambition

n'est pas démesurée. Modeste bien modeste est mon vœu. » (Jean-Marie Adiaffi, *D'éclairs et de*

Foudres, « *Etranger* », 1980)

Dans ces vers, on remarque que le poète passe d'une expression à l'autre, d'une idée à une autre le plus souvent sans mot de liaison, sans ponctuation ; les phrases sont coupées n'importe où et la conséquence de cette forme de construction est qu'elles n'occupent pas toute la ligne dans la disposition typographique. Une autre particularité est que le poète exprime l'amour, la fraternité entre les hommes par un jeu entre les pronoms « moi » et « toi » : il passe de l'un à l'autre de façon asyndétique ; l'absence de liaison, de ponctuation, exprime tout simplement l'absence de frontière, de barrière entre les deux et entre les individus de façon générale.

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.

C'est au nom de ce travail lexical que l'œuvre poétique, puisqu'elle a un ordre propre, obéit à ses propres lois, affirme son individualité. Ainsi dans l'activité poétique, le langage est libéré de l'impérialisme de la rationalité et acquiert lui aussi une sorte d'autonomie. Dès lors, l'activité poétique est perçue comme une relation particulière au monde en ce qu'elle utilise le langage d'une autre manière et dans un autre but que la prose. « *Les mots que j'emploie, ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont pas les mêmes* » disait Paul Claudel dans **Cinq grandes odes** (1910). Certes les mots sont les mêmes en soi, mais leurs relations, leur organisation, leurs interactions ne sont pas les mêmes et c'est par ces procédés que la poésie introduit mystère et profondeur dans l'expression. La poésie devient ainsi le lieu d'un travail sur elle-même, un travail qui vise à mettre en œuvre toutes les potentialités, à exploiter toutes les possibilités du langage grâce à un jeu sur les mots. « *La poésie est un langage dans le langage* » dira Paul Valéry.

FONCTIONS ET VOCATIONS DE LA POESIE

Il est vrai que le genre poétique a fait l'objet de plusieurs assertions et autres conceptions en ce qui concerne ses vocations. Quelques constantes, du fait qu'elles ont eu à traverser les siècles, peuvent ici être relevées.

I. Une influence secrète :

L'une des raisons pour lesquelles la poésie est vue comme un genre particulier tient au fait que l'inspiration poétique relève souvent d'un mystère qui remonte à des temps mythologiques. En effet le poète est vu comme quelqu'un qui est tantôt habité par un souffle d'origine divine, tantôt inspiré par les voix « inaudibles » de la nature ou celles surgissant des profondeurs de son être.

1 - La voix de dieu ou de la nature :

Pour Platon « *ce n'est pas grâce à un art que les poètes profèrent leurs poèmes, mais grâce à une puissance divine* ». L'inspiration, dans cette conception, est un don des dieux, et le poète un instrument entre les mains de ces mêmes dieux. Pierre de Ronsard, dans « *Hymne de l'automne* » (**Hymnes**, 1555), est fidèle à la théorie platonicienne qu'il illustre en vers : « *Le jour que je fus né, le Démon qui préside/Aux muses me servit en ce monde de guide/[...] me donna pour partage une fureur d'esprit,/Et l'art de bien coucher ma verve par écrit.* » Ronsard reprend ainsi implicitement la doctrine de la fureur divine qui est l'affection par laquelle dieu enlève l'âme à sa condition déchue pour l'élever progressivement jusqu'à lui. On parle alors d'« enthousiasme » (étymologiquement = « être habité par les dieux »).

Selon cette conception, le poète dit recevoir et transmettre une voix qui vient d'ailleurs, ainsi que le suggère Hugo dans son poème « **La bouche d'ombre** » (**Les contemplations**) : « *Tout vit, tout est plein d'âmes. Tout parle./Tout dit dans l'univers quelque chose à quelqu'un.* »

Ce poème liminaire des **Contemplations** est une description allégorique qui présente le poète dans sa fonction essentielle comme le conçoit le romantisme : écouter les voix et « être un élu du mystère ». L'univers est habité par un souffle que le poète peut saisir et transcrire en langage.

2 - La voix de la nature :

« *Qui est-ce qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne ? Qui est-ce qui sent le sublime d'un lieu désert ? Qui est-ce qui s'écoute dans le silence de la solitude ? C'est lui. Notre poète habite sur les bords d'un lac. Il promène sa vue sur les eaux, et son génie s'étend. C'est là qu'il est saisi de cet esprit, tantôt tranquille et tantôt violent, qui soulève son âme ou qui l'apaise à son gré... [...] L'enthousiasme naît d'un objet de la nature* » a écrit Denis Diderot dans son ouvrage **Dorval et moi. Second entretien sur le Fils naturel**, publié en 1757.

Selon cette conception, le poète recevrait et transmettrait une voix qui vient de la nature. C'est une conviction partagée par des poètes comme Victor Hugo, Gérard de Nerval ou encore Charles Baudelaire en se concevant comme les porte-voix chargés de déchiffrer et de révéler les « confuses paroles » (Charles Baudelaire, « **Correspondances** », **Les fleurs du mal**, 1857) de la nature que le poète recueille, traduit et transmet, ainsi que le suggère Hugo dans ces vers extrait de son poème « **La bouche d'ombre** » (**Les contemplations**, 1856) :

« *Tout vit, tout est plein d'âmes. Tout parle.
Tout dit dans l'univers quelque chose à quelqu'un.* »

3 - Une voix issue des profondeurs de l'être :

a. La voix du cœur :

Selon cette conception, la voix poétique surgirait des profondeurs de l'intérieur de celui qui la fait naître, c'est-à-dire le poète lui-même. Dans son poème intitulé « *Pour la voix du poème* » (2012), Anne-Marie Bernard réitère cette source intérieure de l'inspiration poétique :

« *Ecoute
le silence est fait de paroles
à l'intérieur de soi
comme une aube venue des profondeurs
entoure d'esprit
la lumière* »

Ces vers avaient alors suscité ces propos de Jean-Pierre Siméon, directeur artistique du Printemps des poètes 2013 en France : « *Dès sa naissance, au début des temps humains, la poésie est une parole levée. Qu'il soit murmure, cri ou chant, le poème garde toujours quelque chose de son oralité native. Il est donc peu ou prou une affaire de voix, la voix intérieure du poète répondant aux voix du monde...* » Trois siècles auparavant,

Denis Diderot écrivait ces propos : « *Qui est ce qui s'écoute dans le silence de la solitude ? C'est lui. Notre poète habite sur les bords d'un lac.* »

Le Romantisme reprendra et développera cette conception et chez Alfred de Musset tout comme chez Alphonse de Lamartine, on trouve nombre de formules pour définir cette poésie-effusion qui tend à se confondre avec l'expérience existentielle du poète. « *Ah ! frappe toi le cœur, c'est là qu'est le génie* » écrivait Musset, avant que Lamartine ne reprenne en écho la même idée en ces termes : « *Je n'imitais plus personne, je m'exprimais pour moi-même, ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur, qui se berçait de ses propres sanglots.* » (**Méditations poétiques**, Préface, 1820).

A travers ces propos, on reconnaît le plus souvent l'expression d'un artiste, pour qui la poésie est « *l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée.* » (Alphonse de Lamartine, **Des Destinées de la poésie**, 1834). La poésie devient ainsi le reflet des « *mouvements lyriques de l'âme, [des] ondulations de la rêverie, [des] soubresauts de la conscience* » (Charles Baudelaire, **Spleen de Paris**, Préface, 1869).

b - Flux et reflux de l'inconscient :

Pour l'époque contemporaine, c'est la voix des profondeurs de la mémoire qui parle à travers le poète, ainsi que le disait Gérard de Nerval quand il expliquait une de ses œuvres poétiques : « *Je chantais en marchant un hymne mystérieux dont je croyais me souvenir comme l'ayant entendu dans une autre existence, et qui me remplissait d'une joie ineffable.* » (**Aurélia ou Le rêve de la vie**, Première partie, chap. I, 1853)

Ce recueil, tout comme **Les Chimères** du même auteur, baigne dans le même climat d'imaginaire onirique. Ce sont ces deux œuvres qui ont conduit les surréalistes à voir dans Nerval non un romantique secondaire, mais un écrivain majeur qui avait tenté d'explorer les profondeurs de l'inconscient et d'abolir les frontières entre rêve et réalité. En effet, pour ces poètes du « hasard », tout comme pour Nerval, le rêve est une expérience centrale de leur activité poétique qui illustre le fonctionnement réel de la pensée. L'auteur des **Chimères** en parle en termes de « seconde vie » : « *Le rêve est une seconde vie* » écrivait-il dans **Aurélia ou Le rêve de la vie**. Victor Hugo ne disait pas autre chose, lui qui affirmait déjà cette toute puissance du rêve dans l'inspiration poétique lorsqu'il écrivait :

« *Là sont les visions, les rêves, les chimères ; [...]*

Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré » (**Les voix intérieures**, 1837)

Mais les récits de rêves sont des expériences qui témoignent de la vie profonde de l'esprit. La poésie serait donc la voix de l'inconscient, une parole issue des profondeurs de l'être, la parole du désir. Le surréalisme attache beaucoup d'importance à cette source d'inspiration poétique. D'ailleurs le **Manifeste du surréalisme** (1924) d'André Breton définit l'activité poétique comme « *un automatisme psychique pur* ».

3. Le poète voyant :

Sous la bannière de cette conception de la poésie, on ne pourrait ne pas prendre en compte l'idée de poète voyant présente tout au long du dix-neuvième siècle. C'est dans ce sens que Gérard de Nerval a eu à écrire : « *Seul le poète peut franchir ce seuil qui sépare la vie réelle d'une autre vie* ». Ainsi pour ce poète, tout comme pour un Victor Hugo (« *Au reste, le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses* », préface de ses **Odes**, 1822), la poésie est une fenêtre ouverte sur les grands espaces de l'âme et s'apparente étroitement au talent prophétique ou de voyance. Dans cette aventure, la poésie va devenir un instrument de connaissance, un moyen d'entrer par effraction dans le temple sacré du mystère. Le poète est alors saisi par le vertige devant le gouffre insondable de « *Ce que dit la bouche d'ombre* » de Victor Hugo (**Les contemplations**), où tout est « *obscurci / assombri de chimères [où] Il fait noir terriblement noir / de jour comme de nuit. / Noire obscurément noire effroyablement noire la nuit* » pour reprendre les vers du haïtien Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent, dit Frankétienne, de **La Diluvienne**. Il passe « *les portes de cornes et d'ivoire* » en explorant systématiquement son rêve comme le Nerval des **Filles du feu**. Il veut entrevoir « *les splendeurs situées derrière le tombeau* » comme Baudelaire, ramener quelques braises de ce feu indicible et divin comme Arthur Rimbaud qui s'exclamait : « *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant -- le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens* », et cette aventure prométhéenne se fait dans une **Saison en enfer**.

III. Poésie et intimisme :

Le poète peut choisir de composer un poème lyrique : il s'agit d'un poème écrit à la première personne (du singulier généralement) qui permet au poète d'exprimer ses sentiments en toute liberté. En effet, il peut faire partager ses émotions, ses sentiments, ses joies et ses peines, ses amours et ses malheurs... On peut dire qu'il se confie au lecteur. Cela peut être un moyen pour lui de se « libérer de ses peines les plus profondes par

exemple, ou même de faire partager ses joies les plus grandes, par exemple un nouvel amour ou une nouvelle passion. Le genre lyrique a été largement utilisé au XIX^e siècle, par les poètes romantiques comme Alfred de Musset, Alphonse de Lamartine, Charles Baudelaire, Victor Hugo.

Ce sont les **Méditations poétiques** de Lamartine qui, en 1820, sonne le point de départ du lyrisme romantique, un recueil de vingt-quatre poèmes qui constitua une véritable révolution poétique, exprimant avec force les tourments de l'amour et de l'âme. Le « Moi » est alors à la fois le sujet et l'objet du poème : ce dernier se penche sur la sensibilité exacerbée d'une personne, dans toute sa plus profonde intimité et c'est par cette personne qu'est écrit le poème : « *Je n'imitais plus personne, je m'exprimais moi-même pour moi-même. Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon propre cœur qui se berçait de ses propres sanglots.* » écrit Lamartine, à propos de ses **Méditations**.

Chez Alfred de Musset, il s'agit, dans les **Nuits**, d'une chronique sentimentale qui s'étend sur trois ans. Elle est constituée de quatre poèmes : « *Nuit de mai* », composé au plus fort de la crise avec sa maîtresse George Sand ; « *Nuit de décembre* », qui évoque la solitude de l'amant ; « *Nuit d'août* », qui a pour thème le sacrifice et la souffrance et enfin « *Nuit d'octobre* », qui s'oriente vers la souffrance salvatrice et inspiratrice qui semble annoncer la promesse d'une renaissance amoureuse et spirituelle. En une année de poèmes, l'auteur ressent une multitude de sensations fondées sur le tourment de l'âme jouée par les caprices de l'amour d'un couple. Le lien est très étroit entre le mot, la pensée et les sentiments si bien que Musset écrit : « *Ce qu'il faut à l'artiste et au poète, c'est l'émotion. Quand j'éprouve, en faisant un vers, un certain battement du cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre.* »

Le « je » de tous :

La poésie est ainsi un lieu privilégié de l'expression des sentiments, des sentiments personnels du poète. Mais en parlant de lui, de sa condition, de ses états d'âme, le poète évoque en même temps ceux du lecteur. Son « je » renvoie alors à l'humaine condition : « *Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi* » avertit Victor Hugo dans la préface des **Contemplations**. Le poète, la poésie nous révèle ainsi à nous-mêmes : « *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* » écrit Charles Baudelaire.

- La poésie intimiste africaine :

Il est vrai que pendant longtemps la poésie africaine a été liée au courant militant. Mais de plus en plus des poètes africains expriment leur « moi » en faisant état de leurs états d'âme, de leurs ressentiments liés à diverses expériences humaines.

Poésie de l'amour, mais aussi celle de l'exil, de l'errance, de la nostalgie de l'enfance et de l'enracinement, voilà, par exemple, résumée l'œuvre poétique d'Alain Mabanckou (Congo Brazzaville), thèmes récurrents autour desquels se construisent ses textes, depuis **Au jour le jour** (1993) jusqu'à **Tant que les arbres s'enracineront** (2003). Le congolais semble être placé comme figure de proue dans ce nouveau paysage littéraire car sa poésie se définit surtout par un lyrisme dont les sources sont diversifiées : « *« Un jour, tu reviendras/Si je ne suis pas là/ Couvre-moi de beaux draps/Et d'encens de lilas »* A travers ces vers de **Au jour le jour**, la thématique du recueil s'affiche clairement : c'est un lyrisme avéré qui vogue entre les sentiments liés à la passion amoureuse (comme elle est connotée dans ces vers) et l'amour du pays natal meurtri par les conflits et pour lequel le poète a su retrouver tous les accents lyriques par l'hommage qu'il lui rend ou encore les textes dédiés au village natal.

C'est également à une poésie particulièrement intimiste et lyrique que nous convie Amadou Lamine Sall, un lyrisme, à l'image de celui de Mabanckou, qui s'inspire d'horizons divers. L'un de ses textes les plus lus, **Amantes d'aurores** (1998), propose aux lecteurs une poésie d'amour, un amour d'abord charnel.

IV. La poésie militante :

La poésie a souvent été de « circonstance » car les poètes, à certaines époques et face à des contextes historiques donnés, ont eu à prendre position pour témoigner au nom d'un idéal d'humanité, soit des injustices exercées autour d'eux, soit de la misère et de la perfidie du monde les entourant, passant ainsi du rêve poétique à l'action politique.

Dans la tradition poétique, un Pierre de Ronsard, confronté à la montée des troubles qui mènent aux guerres de religion, s'engage dans la voie de la poésie militante en 1560 avec son œuvre **Elégie sur les troubles d'Amboise à Guillaume des Autels** (il prend nettement position contre la réforme, pour la fidélité au catholicisme, indissociable d'une fidélité à la monarchie française. Son engagement politique se donne ainsi comme un refus de la rupture historique que représentent pour lui les protestants. Pendant deux ans, le poète vendômois devient ainsi le fer de lance du conservatisme politique et religieux à travers de nombreux et longs poèmes qu'il recueille en 1563 sous le titre de **Discours**), un André Chénier des **Odes à Charlotte Corday** (Charlotte Corday est une personnalité de la Révolution française, célèbre pour avoir assassiné Jean-Paul

Marat), un Victor Hugo des **Orientales** (dont les vers qui suivent traduisent son ambition de mener une lutte frontale contre l'injustice : « *Parmi les éprouvés je planterai ma tente :/Je resterai proscrit, voulant rester debout.* ») ou des **Châtiments** (un recueil dans lequel le poète se livre à une violente satire contre Napoléon III, coupable, à ses yeux, d'avoir fait chuter la seconde République par un coup d'État meurtrier pour instaurer le second Empire), un Alfred de Musset de « **Le Rhin allemand** » ou encore un Alphonse de Lamartine de « **La Marseillaise de la paix** » (que le poète écrit en 1841) ont tous fait preuve de poètes militants dont l'engagement a été à la mesure de la personnalité de l'homme. Comment alors ne mieux conclure cette réflexion que par le quatrain sublime et indémodable de Victor Hugo, extrait de son recueil **Les Rayons et les Ombres** (1839) : « *Le poète en des jours impies/Vient préparer les jours meilleurs. /Il est l'homme des utopies, /Les pieds ici, les yeux ailleurs* ».

Dans ce même contexte de la poésie militante, on ne peut ne pas faire allusion aux poètes de la négritude, Léopold S. Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, entre autres, qui ont ardemment combattu toutes formes d'injustice politique, sociale et culturelle, toute forme de négation que les noirs ont subies durant les périodes sombres de la colonisation dans leurs recueils respectifs **Chants d'ombre** (1945), **Cahier d'un retour au pays natal** (1939) et **Pigments** (1937). La poésie de la négritude s'est en effet révélée comme une poésie du refus, une poésie violente, qui réagit contre toute forme d'exploitation de l'homme par l'homme, contre les formes de violence, contre les massacres perpétrés par les colonisateurs, contre les hypocrisies coloniales. Même chez Senghor, pourtant réputé « conciliant », l'hypocrisie et l'ingratitude passeront également sous le feu nourri des vers qui mettront en relief certains traitements inhumains que les noirs ont subis des occidentaux, pourtant après avoir rendu service à la puissance colonisatrice. C'est à cela qu'il s'attèle dans **Hosties noires** (1948) où il tente de restaurer la mémoire des soldats noirs engagés pendant la guerre et scandaleusement oubliés par la France. 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.* » s'exclame le martiniquais Aimé Césaire dans **Cahier d'un retour au pays natal**.

Pour David Diop, le poète doit s'impliquer dans les contradictions de son époque, de sa société. Pour lui, il doit être engagé, c'est à dire être producteur d'une poésie informatrice des consciences, une poésie révolutionnaire, nationale et de combat. Son recueil **Coups de pilon** (1956) a été à la fois un cri de révolte contre le colonialisme et contre ses méfaits multiples.

Le courant militant a également été développé par la génération de poètes africains d'aujourd'hui qui n'est pas restée sourde aux drames quotidiens que vit le continent. Il faut dans ce cadre citer la poésie d'Alain Mabanckou qui se consacre à l'Afrique dans **Les arbres aussi versent des larmes** (1997), un recueil qui exprime une Afrique meurtrie, mais dont le poète refuse de désespérer. Quant à la poésie de l'ivoirien Jean-Marie Adiaffi, elle se veut défenseur du peuple et exhorte à la solidarité des peuples dans **D'éclairs et de foudres** (1980), alors que le congolais Maxime Ndebeka, 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 ils ont été réduits par la minorité riche.

Conclusion :

La poésie a donc tour à tour été un moyen d'expression des mystères qui nous entourent et qui sont en nous, un moyen de chanter ses sentiments personnels, un jeu sur le langage et un instrument lui permettant de s'engager avec force et conviction contre l'oppression et la barbarie, pour défendre un idéal de paix, de liberté et de justice, le poète s'étant souvent vu comme un citoyen et un homme du monde, pleinement impliqué dans la réalité et dans ses combats.

Mais nous ne pouvons ne pas retenir avec Valéry l'ambivalence profonde de ce genre littéraire particulier : « *J'estime de l'essence de la poésie qu'elle soit, selon les diverses natures des esprits, ou de valeur nulle, ou d'importance infinie, ce qui l'assimile à Dieu même* ». La poésie ne peut ainsi se définir par la finalité qu'on lui attribue car elle échappe à toute définition.

LE TEXTE POETIQUE

Etude d'une œuvre intégrale

***Coups de pilon* (1956) - David Diop**

I – Vie et œuvre de David Diop :

1/- Biographie :

La vie de David Diop est assez peu connue. Il est né à Bordeaux le 9 juillet 1927, de père sénégalais (Mamadou Yandé Diop) et de mère camerounaise (Maria Mandessi Bell). Contrairement à un mythe tenace selon lequel il n'aurait jamais connu l'Afrique, et ce à partir d'une interprétation littérale d'un de ses vers (« *Afrique, mon Afrique je ne t'ai jamais connue* »), David Diop a bel et bien fait l'Afrique, puisqu'il fut élève au Lycée Faidherbe à Saint-Louis du Sénégal, pays où il revient en 1957 comme professeur au Lycée Maurice Delafosse à Dakar. En 1958, il est professeur à l'Ecole Normale de Kindia en Guinée.

Cependant, pour l'essentiel, David Mandessi Diop est resté en France. D'une santé fragile, il passe une partie de son enfance dans les hôpitaux en France où il vit pendant la période d'occupation et de guerre. Pendant ses périodes de convalescence, il se passionne très tôt pour la littérature et ne tarde pas à écrire pour exprimer ce qu'il ressent.

Au cours de ses études, il a pour professeur un certain Léopold Sédar Senghor. Sa licence obtenue, David Diop repart donc pour le Sénégal où il enseigne l'histoire de la littérature dans les classes secondaires. En 1958, la jeune République guinéenne est née ; en effet, le 28 septembre de cette année, le peuple guinéen a dit non au néo-colonialisme de la Constitution initiée par Charles de Gaulle et a opté pour l'indépendance immédiate. La France tente de l'asphyxier mais elle résiste. C'est alors que le président Sékou Touré lance un appel à tous les progressistes africains pour venir sauvegarder l'expérience guinéenne qui a valeur d'exemple. Beaucoup d'intellectuels africains, dont David Diop, répondent à l'appel.

En 1960, de retour à Paris, David Diop s'apprête à retourner au Sénégal. Le 29 août, il s'embarque. Et c'est au moment où il survolait sa patrie que se produisit la catastrophe aérienne dans laquelle il périt au large des Almadies, par une nuit orageuse et sous une pluie torrentielle, avec 44 ingénieurs, techniciens et hommes de lettres sénégalais. Dans l'accident disparaissent aussi des manuscrits qu'il avait emportés avec lui. Père de six enfants, âgé de 33 ans, David Diop, poète communiste, ne laisse donc à la postérité qu'un recueil de 17 poèmes publié dans *Coups de pilon*, auxquels seront ajoutés huit autres poèmes retrouvés après sa mort.

2/ - Un poète engagé :

David Diop est un écrivain engagé au sens double du terme : sa poésie met en scène ses convictions politiques et intellectuelles. Par ailleurs, comme il le laisse entendre dans sa confidence à Alioune Diop, il est même prêt à sacrifier ses devoirs familiaux au profit de ses convictions politiques. Dans sa communication intitulée « *Autour de la Réforme de l'Enseignement en Guinée* » (*Coups de pilon*), il déclare que le régime colonial, « reposant sur l'exploitation économique et la falsification historique », a toujours donné la priorité à ses valeurs : « *Hypocrisie donc que de parler de symbiose de civilisations, de profits réciproques dans une communauté dont les universités ignorent jusqu'aux noms de nos grands penseurs et passent sous silence l'histoire de nos empires* ».

C'est un poète engagé qui met son talent pour la poésie au service de la lutte anticolonialiste et de la libération des peuples africains. En parlant de lui, l'américaine Ruth Simmons souligne à juste titre que « *la voix de David Diop est infailliblement celle d'un poète africain qui plaide pour la cause de son peuple* ».

II/ Composition et thématique de *Coups de pilon* :

1/ - Composition du recueil :

Il comporte trois parties qui s'intitulent, respectivement, « *Coups de pilons* », édition originale comprenant 17 poèmes, « *Cinq poèmes* » et enfin « *Poèmes retrouvés* » renfermant 21 pièces. Ainsi l'ensemble des poèmes du recueil de l'édition Présence Africaine (1973) s'élève à 43, auxquels on peut ajouter trois textes annexés au lieu d'un seul texte : une lettre très brève, exactement en huit lignes, adressée à Alioune Diop et qui semble tronquée, un document en quatre pages intitulé « *Contribution au débat sur la poésie nationale : Autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs* »

et enfin un autre document en cinq pages qui porte le titre « *Autour de la réforme de l'enseignement en Guinée* ».

2/ - Etude thématique :

Le recueil s'organise autour de trois lignes de force : dénonciation du colonialisme, réhabilitation du continent noir et appel des opprimés à la lutte. Chez David Diop, les trois moments de la démarche correspondent aussi aux divisions du temps : le passé, le présent et l'avenir. L'évocation du passé prend fin avec l'arrivée des colonisateurs qui font subir le présent à l'Afrique. Pour le poète, l'avenir ne commencera que le jour où l'homme noir aura triomphé de l'oppression et retrouvé son identité.

a - L'Afrique magnifiée :

La révolte se traduit par le choix des thèmes : nostalgie, tentative de ressourcement, tout est matière à réflexion, l'Afrique en tant que berceau de civilisation, les peuples africains, la femme, qu'elle soit mère, sœur, épouse ou bien aimée, chanteuse ou danseuse, et l'homme noir, qu'il soit compagnon de route dans la lutte pour la libération de l'Afrique, martyr, ou renégat, qu'il soit enfant ou adulte, nègre des bars, clochard ou héros d'épopée. *Coups de pilons* est un hommage rendu à tous les Africains dans des textes comme « *A ma mère* », « *Souffre pauvre nègre* », « *Afrique* », « *Afrique écartelée* », « *Un blanc m'a dit* », « *Le Renégat* », etc.

b - Critique du colonialisme et de l'esclavage :

Cependant si David Diop s'attarde à l'évocation du passé, c'est surtout pour mieux l'opposer à la situation qui prévaut maintenant, à l'heure des colonies, c'est-à-dire des assassinats, des viols, des tortures, du vandalisme. L'homme blanc renverse totalement l'ordre naturel des choses : adieu à la tranquillité, adieu au bonheur, adieu à la vie.

Le fait colonial est ainsi, au-delà de tous les discours idéologiques, un acte essentiellement violent par lequel les rapaces, les « *vautours* » impérialistes ont souvent mis l'Afrique : « *En ce temps-là / A coups de gueule de civilisation / A coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués / Les vautours construisaient à l'ombre de leur serre / Le sanglant monument de l'ère tutélaire* » (« *Les vautours* »), exploitation qui paraît normale aux yeux du colonisateur tant il est convaincu d'avoir affaire à un être inférieur et attardé, à un sauvage qu'il faut domestiquer. D'ailleurs l'esclavage, tout comme le péché, est lié à la pigmentation de la peau. L'esclavage fait donc partie du destin du Nègre et il convient que celui-ci l'assume totalement : « *Tu n'es qu'un nègre ! / Un nègre ! / Un sale nègre ! [...] / ta couleur emprisonne ton sang / Dans l'éternité de l'esclavage (...) / Et ton avenir, monstre, damné, c'est ton présent de honte.* » (« *Un Blanc m'a dit* »)

c - L'espoir, la liberté et la paix :

Cela est possible. C'est ce qui explique que tous les poèmes de David Diop, après avoir exprimé les souffrances endurées, disent les luttes qui se terminent toujours sur une note d'espoir, l'espoir que le jour du bonheur est au bout de ces souffrances et de ces luttes. Pour lui, le refus de la soumission et la foi en l'avenir vont de pair : « *A ceux qui s'engraissent de meurtres / Et mesurent en cadavres les étapes de leur règne / [...] Je dis que les tempêtes viriles / Ecraseront les marchands de patience / Et que les saisons sur les corps accordés / Verront se reformer les gestes du bonheur* » (« *Certitude* »).

III – Ecriture et style :

1/ - Une écriture et une versification libres :

Coups de pilon est un recueil de poèmes en vers libres, c'est à dire de poèmes qui ne présentent aucune structure périodique régulière : ni vers mesurés, ni rimes, quelques rares strophes. Cependant il conserve certaines caractéristiques du vers : au minimum, la présence d'alinéas d'une longueur inférieure à la phrase, grâce à quoi le vers libre reste identifiable comme vers.

2/ - Le rythme :

Beaucoup de poèmes du recueil sont rythmés par des *refrains* : « *En ce temps-là* » (« *Les vautours* ») ; « *Dimbokro Poulo Condor* » (« *L'agonie des chaînes* ») ; « *Les vagues furieuses de la liberté* » (« *Vagues* ») ; « *Ecoutez camarades des siècles d'incendie* » (« *Ecoutez camarades* ») ; « *Rama Kam* » (« *Rama Kam* ») ; « *Souffre pauvre nègre* » (« *Souffre pauvre nègre* »). Ces répétitions font parfois du poème une vraie incantation (notamment dans « *Rama Kam* » et « *Tam-tam* »)

Certains poèmes contiennent des rimes internes qui assurent au poème sa musicalité COMME DANS « *Souffre Pauvre Nègre* » : « *Tes enfants ont faim / Faim et ta case branlante est vide / Vide de ta femme qui dort / Qui dort sur la couche seigneuriale* ».

Dana d'autres, on remarque la répétition des sonorités, notamment des allitérations et des assonances, comme dans ce vers de « *Le renégat* » : « *Piaillant et susurrant et plastronnant dans les salons de la condescendance* », un vers dans lequel le poète raille ce « frère » dont les paroles ne sont que bruits, ce à

quoi renvoient les verbes « piailler » et « susurrer », que viennent renforcer les nasales [an] et [on] et la sifflante [s]

Par ailleurs, allant dans le sillage des grands poètes modernistes, il n'utilise que très rarement la ponctuation (dans « *Cinq poèmes* » par exemple). Seuls cinq poèmes (« *Démon* », « *Le Monde* », « *Pleure* », « *Tam-tam* » « *Canne blanche* ») de la dernière partie du recueil intitulée « *Poèmes retrouvés* » sont ponctués et un seul, le dernier du recueil, intitulé « *Déclaration d'amour* », obéit aux normes de la poésie classique même : composition en strophes, blancs, mètre, rimes et ponctuation. La composition en strophes elle-même n'est présente que dans quelques poèmes : « *Celui qui a tout perdu* » ; « *Non !* » ; « *Canne blanche* » ; « *Déclaration d'Amour* ». Le poème se présente comme un seul bloc et seul le rythme donne forme au sens en faisant ressortir les mouvements ascendants du poème, les pauses ou les chutes.

3/- Un vocabulaire cru :

Dans ses propos, David Diop use d'un vocabulaire cru, sans détour, à travers lequel il exprime son amertume, sa colère, son indignation face aux violences qu'il dénonce. Certains poèmes plongent ainsi le lecteur dans un univers où la violence du vocabulaire est particulièrement notoire : « sanglant », « agonisaient », « hurlements », « arrachés », « mutilés », « mitrailleuses » (« *Les vautours* ») ; « agonie », « cimetières », « gorgée de sang », « hyènes », « sinistre », « macabre », « étranglent », « pleurent », « morts » (« *L'agonie des chaînes* ») ; « monstres cyniques », « orgies », « cage de fer », « tristesse », « mélancolique », « démentes », « cauchemar », « ruines », « douleurs », « torpeur », « meurent » (« *Aux mystificateurs* ») ; « silence », « s'éteindre », « écrasèrent », « rougies », « conquérants », « yeux d'acier », « uniforme de fer et de sang », « fers de l'esclavage », « déchiré mon cœur » (« *Celui qui a tout perdu* ») ; le refrain « Souffre pauvre nègre », les vers « Le fouet siffle » et « Nègre noir comme la misère » (« *Souffre pauvre nègre* ») ; « sale nègre », « empoisonné du vice », « ta couleur emprisonne ton sang », « esclavage », « le fer rouge », « l'humiliation », « monstre », « damné » (« *Un Blanc m'a dit* »)

Ce vocabulaire tragique, on le retrouve également dans d'autres poèmes entiers : « *Défi à la force* », « *Peuple noir* », « *Appel* », « *Témoignage* », « *Liberté* », « *Détresse* », « *Où étiez-vous* », « *Tournez-vous chacals...* », « *Rose rouge* », « *Reconnaissance* », « *Je sais* », « *Le temps du martyr* ».... Autant dire que c'est l'ensemble des poèmes du recueil qui sont traversés par ce vocabulaire d'une tonalité tragique.

4/ - Le style de la poésie engagée :

a - Une poésie qui se veut réaliste :

Le poète africain, pour David Diop, doit être engagé ; c'est à dire être producteur d'une poésie informatrice des consciences, une poésie révolutionnaire, nationale et de combat. L'inspiration sera alors tournée vers la dénonciation des réalités de l'esclavage, celles du colonialisme, de la violence en général, la stigmatisation de l'état de l'Afrique ou le fait de susciter l'espoir ; c'est la raison pour laquelle elle a souvent été ancrée dans la réalité, dans l'Histoire. On trouve donc souvent des noms de lieux, de personnes symboliques, marques et traces laissées par des siècles de violences : « *Comme là-bas les sept de Martinsville/Comme le Malgache là-bas dans le crépitements blême des prisons* » (« *Ecoutez camarades...* »), « *Les rôniers de Dimbokro/Ceux de Yamoussoukro/Les cocotiers de Grand-Bassam/Témoigneront au barreau de l'humanité/Des crimes commis au nom de la Liberté* » (« *Non !* »).

b - Symboles, allégories et figures de style :

Utilisée comme arme, l'écriture poétique prend chez David Diop une tonalité épique, caractérisée par la violence des images ou des hyperboles. La poésie intimiste et savante est remplacée par des poèmes amples, au lyrisme exacerbé par la violence, l'amertume, la colère.

- **Symboles et allégories** : Cette poésie met ainsi en jeu des symboles, des allégories car elle incarne les idées par des images concrètes pour être plus expressive : « *Je pense au Vietnamien couché dans la rizière/Au forçat du Congo frère du lynché d'Atlanta* » (« *L'agonie des chaînes* »).

- **Les figures de style** : Elles sont nombreuses et utilisées dans une démarche argumentative, afin de solliciter l'imagination et la sensibilité du lecteur pour susciter son émotion et son adhésion ; elles sont ainsi particulièrement orientées vers le tragique de la réalité, que ce soient :

* les hyperboles :

« *Par-delà les blessures sur son corps labouré* » (« *Ecoutez camarades...* »), « *A ceux qui s'engraissent de meurtres* » (« *Certitude* »), « *Les drapeaux de sang nègre arrachés de Guinée* » (« *Nègre clochard* »), « *Et l'enfant, le cœur en feu, n'avait que de l'orgueil* » (« *Tam-tam* »)

« *Les siècles de cadavres amoncelés* » (« *Liberté* »)

* les métaphores :

« Les vautours construisaient à l'ombre de leurs serres/Le sanglant monument de l'ère tutélaire » (« **Les vautours** »), « La ronde des hyènes autour des cimetières » (« **L'agonie des chaînes** »), « Monstres cyniques en cigare/Véhiculés d'orgies en vols » (« **Aux mystificateurs** »)

* **les comparaisons** :

« Et ma mémoire a mal/Comme la plante arrachée hors du sein maternel » (« **Ecoutez camarades...** »), « Souffre pauvre Nègre/Nègre noir comme la misère ! » (« **Souffre pauvre nègre** »), « Ballotté sans lendemain ballotté/Comme la veuve en pleurs sur la mer du départ » (« **Détresse** »)

* **les personnifications**

« Les promesses mutilées au choc des mitrailleuses » (« **Les vautours** »), « Afrique mon Afrique [...] /Je ne t'ai jamais connue./Mais mon regard est plein de ton sang/Ton beau sang noir à travers les champ répandu » (« **Afrique** »)

- **Les répétitions** : cette poésie engagée est aussi marquée par les répétitions, particulièrement les nombreuses anaphores (rares sont les poèmes qui n'en comportent pas) qui permettent à David Diop de marteler ses propos dénonciateurs, d'insister sur une idée, un fait, une situation, une tragédie... ou tout simplement de permettre au nègre de s'affirmer. C'est notamment le cas dans le passage qui suit : « Je ne suis pas né pour les plantations à profit/Je ne suis pas né pour les baisers de reptiles/Je ne suis pas né pour les alcools à propagande/Je ne suis pas né pour les citadelles de sable/Je ne suis pas né pour fabriquer la Mort /Des jungles asiatiques aux rives du Niger/Je ne suis pas né pour meubler les cirques à Nègres/Je ne suis pas né pour le salut automatique/O cet appel qui me vient du ciel » (« **Témoignage** »).

CONCLUSION :

Ainsi, dans la poésie de David Diop, langage, style et structure sont simples pour garantir le maximum d'effet sur le lecteur. C'est sans doute du principe d'unité qu'il s'agit lorsque dans « **Suite du débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs** », il écrit que « la forme n'est là que pour servir l'idée » (**Coups de pilon**). L'essentiel, d'après lui, consiste donc à rendre son message dans un style approprié. Il faut pétrir la langue et plier la forme pour la mettre au service de l'idéologie, c'est-à-dire de la libération des exploités. Violence des mots, style tranchant, mouvements éclatants sont autant de « coups » qui doivent se répercuter dans la conscience du lecteur et le pousser à la révolte.

LE TEXTE POÉTIQUE

Etude d'une œuvre intégrale

Les contemplations (1856) - Victor Hugo

I - Présentation de Victor Hugo

Victor Hugo est né à Besançon en 1802. Après la disparition de sa mère en 1822, il épouse Adèle Foucher, son amie d'enfance qui lui donne quatre enfants : Léopoldine (1824), Charles (1826), François-Victor (1828) et Adèle (1830). Mais à quatorze ans, le futur poète écrivait déjà sur un cahier d'écolier : « *Je veux être Chateaubriand ou rien* ». À vingt ans, il publie un recueil d'*Odes* (1822). Il le remaniera plus tard, sous le titre *Odes et Ballades* (1828). Sa pièce *Cromwell* (1827), drame injouable, le désigne comme le chef de la nouvelle école romantique ; il y expose sa théorie du drame, sa condamnation des règles classiques d'unité de lieu et de temps, sa recommandation de l'unité d'action, et enfin le droit et le devoir, pour l'art, de représenter la réalité sous tous ses aspects, même les plus laids et les plus grotesques. Le 25 février 1830, *Hernani* lui donne l'occasion de mettre lui-même en pratique ses principes. Le triomphe de la pièce voit s'affronter les défenseurs de la tradition et les tenants des nouvelles doctrines au cours d'une soirée restée dans l'histoire sous le nom de « *bataille d'Hernani* ».

Son éclatante révélation comme poète romantique commence en 1829 avec le recueil des *Orientales*, mais c'est dans *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les Ombres* (1840) que s'affirment les thèmes majeurs de la poésie hugolienne : la nature, l'amour, le rêve.

Plus tard, Hugo va devenir le romancier du petit peuple, évoluant du catholicisme et du monarchisme vers une pensée libérale et sociale, vers la compassion pour le petit peuple. En 1831 paraît *Notre-Dame de Paris* qui met en scène un couple devenu mythique, Quasimodo et Esmeralda. Il s'intéresse à la politique, à la misère ouvrière (notamment dans *Han d'Islande*), et s'interroge sur les moyens par lesquels le peuple pourrait conquérir le droit à la parole (dans *Notre-Dame de Paris*).

En 1833, Hugo rencontre Juliette Drouet, qui devait le suivre en exil et rester sa maîtresse dévouée pendant cinquante ans. Elu à l'Académie française en 1841, il est affecté, en 1843, par l'échec de son drame, *Les Burgraves*, signe de la décadence du théâtre romantique, et surtout par la mort tragique de sa fille Léopoldine, noyée dans la Seine avec son mari. Le poète compose *Les Contemplations* (1856), mais les événements politiques lui réservent d'autres tourments. Libéral et progressiste, Hugo n'accepte pas l'avènement de Louis-Napoléon Bonaparte par le coup d'État du 2 décembre 1851 et il s'exile : « *Je resterai proscrit, voulant rester debout* ». D'abord à Jersey, puis à Guernesey. Il continue, pendant ses dix-neuf ans d'exil, de vilipender Napoléon III tout en se consacrant à la littérature.

Poèmes de l'exil, *Châtiments* (1853), qu'il consacre à « *Napoléon le Petit* », circulent d'abord en contrebande en France et contiennent 6200 vers, organisés en sept parties dont chacune a pour titre une des formules utilisées par Napoléon III pour justifier son coup d'État. Le recueil s'ouvre sur un poème, « *Nox* » (*nuit*) qui fait allusion aux ténèbres qui enveloppent le temps présent (le règne de Napoléon III) auquel répond un autre poème, « *Lux* » (*lumière, jour*), l'espérance d'un avenir meilleur.

Dans *Les Contemplations* (1856), il se lance, à l'assaut de tous les domaines de la connaissance, la nature, le moi, l'univers. L'œuvre s'articule autour de la terrible épreuve que fut la mort de sa fille, les poèmes « *Autrefois* » et « *Aujourd'hui* » y évoquent Léopoldine.

La Légende des siècles (1859) est le projet d'une épopée qui embrasse la totalité de l'histoire et dont les poèmes illustrent la suite des âges. Hugo publie ensuite son roman *Les Misérables* en 1862. Le titre désigne toutes les victimes d'un ordre social dont l'auteur dénonce les rigueurs et les injustices.

Hugo revient triomphalement en France en février 1870, il est élu député. Il a de vastes projets : abolition de la peine de mort, réforme de la magistrature, défense des droits de la femme, instruction obligatoire et gratuite, création des États-Unis d'Europe. Au bout d'un mois, désillusionné, il démissionne. Il décède, le 22 mai 1885. Un cortège de plusieurs centaines de milliers de personnes suivra, depuis l'Étoile jusqu'au Panthéon, le « *corbillard des pauvres* » qu'il avait réclamé. « *Je donne cinquante mille francs aux pauvres et je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l'oraison de toutes les Églises. Je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu* » : ce furent là ses dernières volontés.

II - Les contemplations : contenu

A/ - Structure du recueil

Ces 158 poèmes, que Hugo fit paraître à Paris et à Bruxelles et dont la composition commença dès 1834 et s'étala sur près de vingt ans, sont, selon la préface, les «*mémoires d'une âme*». Ils assument la remémoration, traditionnelle dans le lyrisme («*une destinée est écrite là, jour après jour*»), de l'enfance, de l'amour pour Juliette Drouet, et, surtout, de la mort de Léopoldine. Cet événement sépare les deux volumes qui forment un diptyque : «*Autrefois*», «*Aujourd'hui*», composés de trois livres chacun. Ces «*mémoires d'une âme*» s'élèvent par degrés de l'évocation paisible d'un bonheur individuel («*Un soir que je regardais le ciel*») à la méditation douloureuse mais apaisée sur le grand deuil de 1843. Sous le titre de «*Pauca meae*», Hugo dédie à la mémoire de sa fille disparue quelques-uns de ses vers les plus émouvants, puis le rappel du premier drame de l'histoire humaine (Adam et Ève pleurant sur leur fils dans «*Les malheureux*») jusqu'à la vision apocalyptique de «*Ce que disait la bouche d'ombre*». Réinterprétant le mystère de la création et de l'évolution, le poète y développe une philosophie composite et synchrétique.

1 - Autrefois (1831-1843) :

Dans cette rubrique Hugo rassemble les trois premiers livres : *Aurore*, *L'âme en fleur* et «*Les luttes et les rêves*».

Livre I : «*Aurore*» : *Aurore* est composé de 29 poèmes où le poète évoque ses souvenirs de jeunesse : ses amours d'adolescent, ses premiers combats littéraires («*Réponse à un acte d'accusation*»), son romantisme et son goût pour la nature («*Vere novo*» = au retour du printemps, «*la vie aux champs*»). C'est un livre, pour l'essentiel, où Hugo fait une introspection en mettant l'accent sur l'écriture à la première personne.

Livre II : «*L'âme en fleur*» : *L'âme en fleur* est un livre de 28 poèmes qui peut être considéré comme une épopée de l'amour. Le poète y évoque essentiellement sa relation avec Juliette Drouet, plus précisément les circonstances de leur première rencontre, leur randonnée idyllique dans la nature. Il éternise ces moments exceptionnels de joie dans certains poèmes comme «*Hier au soir*» et «*Mon bras pressait sa taille frêle*». C'est aussi pour lui l'occasion d'évoquer leurs querelles sentimentales et leurs réconciliations. Ce livre est donc inspiré par Juliette Drouet et correspond comme le premier à la dimension lyrique des *Contemplations*.

Livre III : «*Les luttes et les rêves*» : *Les luttes et les rêves* sont consacrés à la dimension sociopolitique des *Contemplations*. 30 poèmes y dénoncent la misère sociale, l'iniquité et l'injustice («*Melancholia*»). Sans ambages, le poète prend le parti des prolétaires, des pauvres, dit sa désapprobation contre la guerre, le despotisme du pouvoir politique, ainsi que la peine de mort. Le long poème, «*Magnitudo Parvi*», qui l'achève montre l'image d'un poète contemplateur découvrant les astres en compagnie de son enfant, comme pour présager de son désastre causé par la mort de Léopoldine à qui est dédié le livre suivant, *Pauca Meae*.

2 - Aujourd'hui (1843-1856) :

Cette deuxième partie du recueil est composée des trois derniers livres : *Pauca meae*, *En marche*, *Au bord de l'infini*. Ils correspondent, à travers les thèmes que le poète y a traité, à la dimension philosophique et métaphysique des *Contemplations*.

Livre IV : «*Pauca meae*» : *Pauca Meae* est sans doute le livre le plus remarquable des *Contemplations*. C'est une poésie de la douleur, la souffrance, où la mort de Léopoldine, qui y occupe une place importante, met le poète dans tous ses états, parfois même à la limite du blasphème. Les 17 poèmes qui le composent célèbrent essentiellement la mémoire de Léopoldine et de son mari Charles Vacquerie noyés dans la Seine à Villequier. C'est une méditation métaphysique sur la mort, le destin, la fatalité, bref c'est le deuil et le tombeau qui séparent les convictions d'Autrefois et les incertitudes d'Aujourd'hui de Hugo. Ce dernier y dénonce le destin injuste («*trois ans après*»), l'acceptation de la volonté de Dieu («*A Villequier*»), l'inconsolation («*Demain dès l'aube...*»). A partir de ce livre Victor Hugo se met En marche jusqu' Au bord de l'infini, c'est-à-dire sa quête métaphysique.

Livre V : «*En marche*» : Dans *En marche*, le poète se réconcilie avec lui-même et avec Dieu. Depuis son exil à Guernesey, il reprend goût à la vie et à l'écriture, domine ses sentiments d'angoisse. Il trouve dans la méditation une nouvelle source d'inspiration, gage de quiétude pour lui. Hugo sort de son mutisme de plusieurs années, causé par le deuil de sa fille, et se refait une nouvelle jeunesse en reprenant les thèmes d'Autrefois : ses amitiés, ses enfants, ses amours, la nature, ses souvenirs d'enfance. Comme le titre l'indique, il reprend le chemin de l'existence quotidienne et médite sur la condition humaine qui le mène jusqu' Au bord de l'infini.

Livre VI : «*Au bord de l'infini*» : *Au bord de l'infini* est un livre de 26 poèmes où Hugo retrouve Dieu sous tous ses noms (Jehova, Allah, Jésus...). C'est le moment d'une intense méditation où le poète après plusieurs années de souffrance et d'incertitude causées par l'exil, ne trouve que dans la prière le seul

moyen de retrouver la quiétude de l'âme et une solution à la condition humaine. Par le biais de la prosopopée il dialogue avec l'invisible par l'intermédiaire des Spectres, Fantômes, des Anges et des Esprits (« *Le pont* »). Le poète y réaffirme sa foi, sa parole prophétique et ses espérances (« *Cadaver* ») qui triomphent sur ses angoisses exprimées, par exemple, dans « *Pleurs de la nuit* ». Enfin Hugo achève ses contemplations comme il les avait débutées dans l'œil contemplateur d'un poète serein malgré sa tristesse, ses meurtrissures et ses déchirements.

B/ - La richesse de l'inspiration :

1 - Le lyrisme :

Le recueil est considéré comme le chef-d'œuvre lyrique de Hugo en ce sens que *Les Contemplations* sont un recueil du souvenir, de l'amour, de la nature, de l'enfance, de la joie mais aussi de la mort, du deuil et même du mystique, thèmes privilégiés du lyrisme hugolien. Mais au-delà de sa propre personne, Hugo s'adresse aux autres hommes : ses souffrances sont celles de tous. La poésie fait appel à des sentiments universels.

- **L'amour** : le Livre II est considéré comme le livre des amours. Presque tous les poèmes sont inspirés par Juliette Drouet. Mais l'amour dans *Les Contemplations* peut prendre différentes formes. Il peut s'agir de l'amour naïf d'adolescent (dans « *Lise* » ou « *La Coccinelle* »). C'est un amour où l'expression des sentiments est maladroite et hésitante.

L'amour sensuel aussi est important. La sensualité est soit discrète (comme dans la majorité des poèmes voire de manière exceptionnelle érotique (dans « *Elle était déchaussée, elle était décoiffée* »). L'amour est ainsi source de bonheur et de joie.

- **La mort** : mais la mort menace le bonheur et l'innocence; la disparition bouleversante de Léopoldine est au cœur des *Contemplations* et inspire des poèmes qui sont des plaintes, des prières déchirantes.

Mais Hugo montre aussi clairement son refus de la mort et ne cesse d'interroger Dieu quant au sens du décès de Léopoldine qui a fait vaciller sa foi et sa confiance en Dieu. En même temps, il avoue son incapacité à comprendre les desseins de Dieu et sa soumission à la volonté divine (« *A Villequier* »).

- **Les souvenirs** : ils occupent une place importante dans le recueil (pour la récurrence du verbe « *se souvenir* »). Souvenir du bonheur amoureux (« *Tristesse d'Olympio* ») ou du bonheur familial d'avant le deuil (« *O Souvenirs! Printemps! Aurore!* »), *Les Contemplations* sont aussi un recueil du souvenir de Léopoldine et de la nostalgie. Les souvenirs racontés sont ceux de moments heureux passés avec sa fille: Hugo évoque les contes qu'il racontait à ses enfants.

- **La nature** : la nature est également omniprésente dans le recueil et Hugo lui consacre même des poèmes entiers comme « *Aux arbres* » ou « *La nature* », ce dernier qui chante les éléments du milieu avec lesquels le poète communit :

Mais Hugo a également une vision panthéiste de l'univers. En effet, dans un texte comme « *J'ai cueilli ces fleurs* », les nombreuses personnifications du poème ne sont pas de simples figures de style, mais l'expression d'une communion fusionnelle, animiste avec la nature. « *L'aigle connaît* », « *L'ombre baignait* », « *le flot s'incline* », « *la fleur est pâle, elle croit paisible* », « *les toits craignent* ». « *Ecoute bien. C'est que vent, ondes, flammes, arbres, roseaux, rochers, tout vit ! Tout est plein d'âme* » écrit Hugo dans « *Au bord de l'infini* ».

- **Le lyrisme amoureux et la nature** : Mais les poèmes de l'amour sont aussi des poèmes de la nature (cf. « *La Coccinelle* »), des poèmes souvent brefs comme s'il cherchait plus à capter un moment fugitif qu'à donner une longue peinture de ses sentiments (dans « *Lise* » ou encore « *La Coccinelle* »).

2 - Les Contemplations comme œuvre de combat :

Le recueil témoigne également de nombreux engagements personnels. Poète militant, il s'est par exemple préoccupé tout au long de sa vie du sort des misérables et a lutté contre toute forme d'injustice sociale. L'œuvre a donc également été un instrument de dénonciation.

Une partie du titre du Livre III (*Les luttes*) en dit long sur cette dimension du poème : c'est le livre où Hugo relate la misère sociale et morale dont il est témoin. Ici, il dénonce les scandales, la guerre, la tyrannie, la peine de mort (dans des textes comme « *La source* », « *La Statue* », « *La Nature* »).

Selon Hugo, le poète doit aussi se pencher avec amour vers tous les malheureux. Ainsi il évoque la misère des sociétés modernes; et pour ce chanter de l'enfance, il n'est pire scandale que le travail des enfants évoqué dans le texte « *Melancholia* », pathétique et réaliste, qui dénonce leurs conditions déplorables dans le monde de l'usine.

Son combat, Hugo l'a également mené sur le plan littéraire lorsqu'il s'est agi de donner du sang neuf à la création littéraire après des siècles de classicisme. Le texte « *Réponse à un acte d'accusation* » est très emblématique dans ce sens. Victor Hugo y développe une défense de son action personnelle et dresse un

tableau de la langue et de la littérature française avant le romantisme avant de s'en prendre aux règles poétiques classiques. La littérature, pour lui, doit s'adapter au contexte qui l'a vu naître.

III – Style et versification :

L'œuvre entière de Victor Hugo est dominée par un mot : liberté, et par des orientations que peut expliquer le contexte historique, social et littéraire dans lequel elle se développe.

Enracinée dans les profondeurs de la subjectivité, là où il n'existe d'autres règles que les impulsions du cœur, la poésie de Hugo et de tous les jeunes romantiques se veut une poésie de liberté, c'est-à-dire libérée des servitudes de la tradition. « *Plus de mots sénateurs, plus de mot roturier* », écrit Hugo (« **Réponse à un acte d'accusation** ») qui revendique la totalité du vocabulaire.

Le vocabulaire hugolien éclate plus que jamais en néologismes, en expressions vulgaires. Impossible de traduire dans une langue conventionnelle la fraîcheur des émotions vécues, la richesse des visions rêvées ; il faut donc utiliser tous les mots évocateurs, sans craindre d'appeler les choses par leurs noms. Il se vante d'avoir mis « *un bonnet rouge au vieux dictionnaire* » (« **Réponse à un acte d'accusation** »). A bon droit, Hugo peut se vanter d'avoir fait souffler un vent de liberté dans le jardin des Muses : « *Tous les mots à présent planent dans la clarté/Les écrivains ont mis la langue en liberté* ». Ainsi, après avoir révolutionné le « *vieux dictionnaire* », c'est à dire le vocabulaire, il déclarera « les mots égaux, libres, majeurs » : « *Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas ?* »

Le poème « **Réponse à un acte d'accusation** » résume toutes les ambitions de l'esthétique poétique d'Hugo. Il y écrit notamment : « *Et sur les bataillons d'alexandrins carrés/Je fis souffler un vent révolutionnaire/Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire* ». Hugo se vante ainsi d'avoir révolutionné l'alexandrin (en faisant « *basculer la balance hémistichique* » et en *déplaçant la césure*) : pour lui, l'alexandrin classique est trop régulier, il est monotone. Le poème illustre la méthode utilisée par Hugo pour subvertir l'alexandrin traditionnel sagement coupé en deux hémistiches de six pieds.

Observons par exemple ce vers : « *Si Corneille en trouvait un blotti dans son vers* ». La césure peut difficilement s'y placer après le sixième pied. Le vers doit plutôt se couper ainsi : « *Si Corneille / en trouvait un / blotti dans son vers* », c'est à dire sous forme de trimètre, et de trimètre irrégulier qui plus est : 3 / 4 / 5 au lieu de 4 / 4 / 4. Cela ne l'empêche pas pour autant de produire des vers d'une allure très classique comme dans celui-ci où la césure produit un balancement binaire conforme aux exigences de Boileau : « *Elle était déchaussée, elle était décoiffée* »

Ce vers témoigne de cette simplicité lexicale et syntaxique dont Hugo fait souvent preuve dans ses poèmes et qui ne pose aucun problème de lecture et de compréhension, même pour le profane en poésie. En effet, qui ne peut lire, interpréter et comprendre ces vers : « *Comment vous nommez-vous ?* » Il me dit : « *Je me nomme/Le pauvre.* » Je lui pris la main : « *Entrez, brave homme.* »/Et je lui fis donner une jatte de lait./Le vieillard grelottait de froid ; il me parlait, /Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre. » (« **Le mendiant** ») ?

Hugo sait ainsi s'éloigner de cette poésie très hermétique qui joue sur le sens des mots, aux images et aux métaphores indéchiffrables, au lexique inaccessible et à la syntaxe compliquée.

Mais ce qui est parfois remarquable dans la syntaxe, c'est son utilisation déferlante de la rhétorique. Tout le monde connaît par exemple le célèbre « **À Villequier** » au style ample ; dans son élaboration, des vers comme « *Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,/Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux* », qui se poursuivent par cinq « *maintenant que...* », eux-mêmes résolus par : « *Je reprends ma raison devant l'immensité...* » et continuent par « *je viens à vous* » en tête de deux quatrains successifs ; puis trois « *je conviens* », etc.

LE ROMAN

I/ Définition du roman :

1. L'ambiguïté « fiction/réalité » :

Le roman est souvent défini comme une « œuvre d'imagination, constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation objective ou subjective du réel » selon le dictionnaire **Petit Larousse**.

Le roman serait ainsi un amalgame de réalité et de fiction en ce sens que l'univers imaginé et l'environnement du réel y sont étroitement associés. Ainsi, selon Bernard Lecherbonnier, « *Le roman est une histoire qui nous narre les péripéties d'un individu aux prises avec la société. Le héros romanesque, qu'il s'appelle Vautrin, Rastignac, Madame Bovary ou Gervaise devient le prototype d'une civilisation dont il incarne les espoirs et les contradictions. Son poids de réalité est tel que l'on oublie qu'il a été inventé, qu'il est sorti de l'imagination d'un écrivain. Par ailleurs, ce que l'on estime le plus chez un romancier est d'avoir su donner à un personnage fictif et à une situation imaginaire un air de vérité qui dépasse la réalité elle-même* » (**Textes français et histoire littéraire - XXe siècle**, 1980).

2. Une cohabitation liée à la nature du genre :

A partir de ces définitions et assertions sur le roman, on pourrait retenir qu'afin de construire l'univers fictif, le romancier intègre (ou est obligé d'intégrer) dans son roman une histoire, des personnages tirés du réel et des événements imaginaires car sans cette imagination, le roman se transformerait en un mémoire, en un reportage, en un compte rendu ou en un documentaire. Ainsi le roman d'Ahmadou Kourouma, **Allah n'est pas obligé** (2000), malgré le très réaliste récit des guerres civiles au Libéria et en Sierra-Léone, n'en demeure pas moins une fiction avec l'histoire de Birahima qui part à la recherche d'une tante dans ces deux pays en guerre.

Donc tout se déroule dans un environnement de fiction créé par le romancier qui présente les événements fictifs de manière à ce que le lecteur croie être en face d'une série d'éléments réels ou vécus de son auteur, et la fiction doit donc créer une impression de réel. Dans cette perspective, tous les éléments présents dans la fiction ne sont pas purement imaginaires dans la mesure où on peut trouver leur exemple dans la réalité. En fait, « *le monde de la fiction a besoin de nos expériences réelles, et de nos représentations mentales tirées de la réalité, pour prendre une consistance imaginaire et affective* » ; ainsi s'exprime Laurent Jenny dans un article intitulé « La fiction » (Université de Genève, 2003). De cette considération, on retient que l'auteur rédige son roman en ayant recours aussi bien aux éléments fictifs qu'aux éléments réels en s'inspirant de ses propres expériences et de la réalité autour de lui.

3. Les avertissements de romanciers, premiers indices de fiction :

Dans certains romans, les événements racontés sont tellement liés à des situations historiques avérées que les romanciers ont parfois eu besoin de recourir à des avertissements qui précèdent leurs textes pour se dédouaner de toute volonté de s'en prendre directement aux éventuels personnages réels concernés. Ces avertissements constituent ainsi un moyen pour eux de rappeler le caractère imaginaire de l'histoire racontée ; ils peuvent donc être lus comme les premiers indices qui annoncent la fiction.

En témoignent les précautions prises parfois par certains romanciers africains : « *Toute ressemblance avec des événements passés, des personnages réels ou des contrées connues, est totalement illusoire et, en quelque sorte, doit être considérée comme regrettable* » écrit Mongo Beti à propos de son roman **Remember Ruben** (1974) ; « *Toute ressemblance avec des noms de personnes ou de lieux déjà existants est purement fortuite* » note pour sa part Ahmadou Kourouma à propos de **Les Soleils des Indépendances** (1970) ; « *Le roman est, paraît-il, une œuvre d'imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place dans quelque réalité* » écrit Sony Labou Tansi à propos de son roman **L'Etat honteux** (1981).

Ainsi la multiplication de ces avertissements d'auteurs, en préambule de leurs romans, témoigne d'un enracinement fort de ces œuvres dans la réalité sociale et politique de leur époque, en même temps qu'ils nous rappellent que leurs œuvres sont pures fictions et leurs univers imaginaires.

II/ Evolution du roman : « la hantise du vrai »

Le roman serait-il un genre assujéti au vrai ? Doit-il son existence aux réalités qui nous entourent ? Est-il interdit au romancier d'avoir cette vision d'« une autre dimension de réalité : celle de la poésie

Toutes ces questions trouvent leur légitimité dans le fait que le souci de « faire vrai » a hanté pas mal de romanciers depuis le XVII^e siècle, d'autant plus que, dans le même temps, son vis-à-vis, la poésie, s'aventurait le plus souvent vers une autre dimension qu'Yves Bonnefoy appelle « l'arrière-pays », cet autre monde d'expérience auquel on a accès après avoir mis en place tout un système de perception et de décodage dont on n'a nul besoin pour pénétrer cet univers que « *certaines écrivains ont réussi à nous ... faire appréhender en relatant des occupations aussi banales que boire, manger, dormir ou faire l'amour, à travers quotidiens, des expériences d'apparence ordinaire comme prendre une tasse de thé ou marcher dans les rues de Paris* » selon Claude-Edmonde Magny dans **Histoire du roman français depuis 1918** (1971). En somme, des « banalités » qui ont à tel point « scandalisé » le poète Paul Valéry que, selon le surréaliste André Breton, il a assuré qu'« *il se refuserait toujours à écrire : "La marquise demanda sa voiture et sortit à cinq heures"* » (André Breton, **Manifeste du surréalisme**, 1924).

C'est justement cette relation profonde entre le roman et ce « *récit naturel des choses que nous avons vues et entendues* » qui a rendu le genre romanesque si populaire en ce sens qu'il est souvent apparu comme un champ d'étude privilégié des réalités et des plus grands problèmes auxquels l'humanité a été confrontée. En effet, dans son évolution, le roman s'est davantage tourné vers l'observation, le portrait, la description des gens et des lieux qui l'ont vu naître, les romanciers s'étant plus illustrés dans une volonté de témoigner et d'expliquer, ce qui l'a conduit, en conséquence, à intégrer des données sociales réelles, dans un souci de « faire vrai ».

1. Au XVII^e siècle :

Les romans classiques rejettent les fantaisies de l'imagination et prennent le réel pour modèle. Ainsi des romanciers comme Madame de Lafayette (**La Princesse de Clèves**, 1678) ou Gabriel de Guilleragues (**Lettres d'une religieuse portugaise**, 1669) vont dépeindre la vie sociale de leur époque sans complaisance afin de montrer que tout n'est qu'apparence et mensonge. Toujours dans ce souci de vraisemblance, **Le Roman bourgeois** (1666) d'Antoine Furetière prend pour personnages des bourgeois, ceux que met en scène la comédie ; l'observation, le portrait, la description des gens et des lieux illustrent une volonté de témoigner et d'expliquer. C'est dans ce cadre que le roman et la tragédie se rencontrent sur le terrain de l'analyse du cœur et des passions, avec une précision nouvelle et un souci de vérité car ils ont aussi en commun une fonction morale en proposant des modèles de conduite sociale et morale fondée sur les valeurs de l'honnête homme.

Le roman du XVII^e siècle se caractérise ainsi en grande partie par son emprunt des cadres et personnages à l'histoire, par la vraisemblance et le naturel des événements et des personnages, en s'attachant à peindre des situations directement inspirées par les réalités de l'époque, une tradition qui se poursuivra dans la création romanesque du siècle suivant.

2. Au XVIII^e siècle :

Le XVIII^e siècle voit fleurir un type de roman qui intègre des données sociales réelles, dans un souci de « faire vrai », et utilise divers subterfuges pour garantir son authenticité. Le souci de vérité explique qu'un nombre important de ces romans soit écrit à la première personne, le roman épistolaire en particulier qui répondait surtout à un besoin d'authenticité. *J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres* » écrivait Jean Jacques Rousseau dans la préface de **La Nouvelle Héloïse** (1761). C'est dans cette même perspective qu'en feignant de présenter une correspondance, « *des lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* » (c'est le sous-titre de son roman **Les Liaisons dangereuses**, 1782), Pierre Choderlos de **Laclos**, devenu le rédacteur fictif, veut faire croire à la vérité de ces lettres.

3. L'âge d'or du roman réaliste : le XIX^e siècle

Le rôle de miroir joué par le roman au XVIII^e siècle se développe et se précise au XIX^e. En effet, quels que soient sa forme et le courant dans lequel il s'inscrit, le genre romanesque est étroitement associé au contexte qui le voit naître : exaltation du moi et de l'individualisme au début du siècle (notamment chez les romanciers romantiques (les modèles du genre sont **René** (1802) de Chateaubriand, **Oberman** (1804) d'Étienne Pivert de Senancour, **Adolphe** (1806) de Benjamin Constant ou encore **La Confession d'un enfant du siècle** (1804) d'Alfred de Musset. Ces romans présentent souvent un narrateur en proie à un « ennui », un « mal du siècle » propre à la génération romantique et typique des premières décennies du XIX^e siècle, dont ils analysent finement les caractéristiques).

Sur le plan historique, le XIX^e siècle offre, en France, une succession de sept régimes politiques, signe des bouleversements sociaux à l'œuvre. En effet, à partir de la Révolution de 1789, un siècle durant, des bouleversements profonds, générateurs de crises, de révolutions et de coups d'État (1789, 1848, 1851, 1871), remodelent la société : fin des privilèges d'Ancien Régime, accession de la bourgeoisie au pouvoir, naissance du prolétariat ouvrier car, comme l'ont fait remarquer Colette Becker et Jean-Louis Cabanès, dans leur

ouvrage (*Le Roman au XIX^e siècle*, 2001), « C'est aussi le siècle de l'essor du capitalisme, des débuts du mouvement ouvrier, du développement des grandes villes, des progrès de toutes les sciences, de la transformation, par l'évolution des techniques, des modes de vie. »

Comment le roman rend-il compte de ces mouvements sociaux ? La réponse est fournie par les mêmes auteurs (Colette Becker et Jean-Louis Cabanès) dans le même ouvrage : « *L'imaginaire des romanciers, comme et peut-être plus celui des autres écrivains, est nourri des événements politiques, économiques, sociaux, des découvertes scientifiques contemporaines. On ne peut pas dissocier le romantisme de la Révolution de 1789, des bouleversements qu'elle a entraînés et de l'épopée napoléonienne, le réalisme de l'échec de 1848 et de la fin de « l'illusion lyrique », etc. »*

La révolution française de 1789, véritable tournant dans l'histoire de la France, a inspiré la plupart des écrivains. En effet, elle a nourri - sinon en partie - la fiction de beaucoup de trames romanesques, à l'image de celle du roman **Le Dernier Chouan** (1829). Les mêmes événements historiques ont également inspiré deux productions importantes de l'époque : **Nanon** (1872) de George Sand et **Quatrevingt-treize** (1874) de Victor Hugo.

- Le roman de mœurs socioéconomiques :

Les conséquences sociopolitiques de la révolution industrielle vont également nourrir plusieurs fictions romanesques de l'époque. Dans ce sens, le nom d'Honoré de Balzac est, à lui seul, tout un programme. En effet, l'auteur de **La Comédie humaine** (c'est le titre général qu'il donna à son œuvre romanesque) est un véritable peintre des mœurs sociopolitiques de son époque et privilégie surtout la problématique sociale dans ses romans. L'argent a été le premier pôle du mal auquel il s'est attaqué. Ainsi dans **Eugénie Grandet** (1839), le romancier a placé ses personnages dans l'époque qui s'est distinguée par le développement industriel, l'avènement de la bourgeoisie et, par conséquent, le règne de l'argent, qui domine les lois, la politique et les mœurs.

L'argent et les plaisirs constituent également la toile de fond de **La curée** (1871) d'Emile Zola ; ce roman a pour thème la vie débauchée de Paris au Second Empire, que Zola résume au groupe binaire : « l'or et la chair ».

Le XIX^e siècle a ainsi vu la fiction romanesque s'emparer de cette thématique des bouleversements sociopolitiques et l'exploiter à des fins esthétiques. Le récit devient plus réaliste car ne pouvant pas rester indifférent à ces nouvelles réalités dont il est d'autant plus enclin à rendre compte que les romanciers sont eux-mêmes confrontés à certaines de leurs conséquences pour le moins négatives.

- Réalisme et naturalisme :

Ce sont précisément ces nouvelles valeurs, réussite sociale, développement technique qui, prenant le pas sur l'imaginaire et sur le rêve, déterminent le courant dit réaliste. En effet, le cadre matériel de la vie sociale, le monde ouvrier en plein développement, le machinisme, constituent des données dont la littérature s'efforce de rendre compte, avec exactitude, sans idéalisation. Les romanciers comme Honoré de Balzac, Gustave Flaubert ou encore Stendhal donnent de la société et de son cadre, le plus souvent urbain, une représentation qui se voudrait « *photographique* » : précision descriptive des lieux, rappel de faits historiques, situations et intrigues empruntées à la vie quotidienne, héros confrontés à la réalité sociale de l'argent, de l'arrivisme, des hypocrisies sociales.

Qui ne connaît pas la célèbre définition du roman de Stendhal : « *Le roman est un miroir que l'on promène le long d'une route* » (**Le Rouge et le Noir**, 1830) ? Selon cette acception, le roman serait une simple copie de la réalité : son cadre, ses personnages, simples reflets du monde. C'est dans ce cadre que son ouvrage **Le Rouge et le Noir** nous donne un reflet de son époque en étant un véritable miroir de la société, de la politique et de la religion. Pour Stendhal, le roman doit être le miroir de la réalité. On peut aussi citer le cas de **Le Père Goriot** (1835) de Balzac où ce dernier, pour donner l'apparence de vérité à son récit, n'hésite pas à user, dans la préface, de cette expression « *All is true* » (« *Tout est vrai* »), histoire d'ancrer son récit dans le réel et de faire une œuvre traduisant avec exactitude et rigueur l'organisation d'une société matérialiste.

Cette démarche de création romanesque est également celle mise en œuvre par les romanciers naturalistes, Emile Zola en particulier, dans une orientation scientifique. Zola présente le travail du romancier en des termes scientifiques : observer les faits puis les expérimenter dans le cadre de la création romanesque.

De telles orientations impliquent alors de ne rien cacher de la nature humaine. Conséquence : ces romans, qui mettent en scène les déviations de la sexualité, le crime, l'alcoolisme et la déchéance, la misère sordide, ont rapidement été jugés contraires à la morale. Gustave Flaubert en sait quelque chose, lui qui, à la suite de la publication de son roman **Madame Bovary** (1857), a été condamné pour immoralité.

4. Le XX^e siècle :

Ces propos d'Albert Camus dans *L'Homme révolté* (1951), un siècle plus tard, même s'ils apparaissent plus nuancés, sont également sans équivoque quant au réalisme des œuvres romanesques : « ... *Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre...* ». Tout comme les romanciers réalistes du siècle précédent, Camus, à l'image de beaucoup de ses congénères du siècle, pense que le roman prend pour cadre la réalité, d'autant plus que ce siècle, celui des deux conflits mondiaux et tout ce qu'ils ont engendré comme conséquences sur le plan social, économique et culturel, offre vraiment de la matière pour les amateurs du genre qui l'utiliseront également comme moyen de s'engager et d'exprimer la condition humaine. Mais le roman traditionnel connaîtra une remise en question qui verra naître le nouveau roman. C'est enfin un siècle durant lequel le roman négro africain verra le jour, dont le réalisme est quasiment lié à l'histoire et aux croyances de l'Afrique.

a. Un héritage : le réalisme du siècle précédent

Pour la romancière canadienne Marthe Robert ; « *Le roman ne se contente jamais de représenter, il entend bien plutôt donner de toutes choses un rapport complet et véridique, comme s'il [était lié] non pas à la littérature, mais, en vertu d'on ne sait quel privilège ou de quelle magie, directement à la réalité. Ainsi il donne spontanément, ses personnages pour des personnes, ses mots pour du temps réel, ses images pour la substance même des faits* » (*Roman des origines et origines du roman*, 1972).

Jusque dans les années vingt, on écrit encore beaucoup de romans sur le modèle du roman réaliste, et tout comme leurs ancêtres réalistes et naturalistes du siècle précédent, les romanciers de cette époque sont soucieux de donner une illusion du réel en demeurant encore fidèles aux lois traditionnelles du roman et en ayant l'intention de présenter des êtres vivants affrontant des circonstances que le lecteur juge réelles.

Dans cet héritage figurent bien entendu les vastes fresques sociales et historiques que constituent *Les Thibault* (1922-1940) de Roger Martin du Gard ou *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946) de Jules Romains. Ces deux titres génériques, qui consacrent le retour des longs romans à la Balzac ou à la Zola, témoignent d'un désir de donner, une nouvelle fois grâce au roman, une vision synthétique de la vie et de l'histoire à travers des personnages qui sont les modèles de l'humanité en progrès.

b. La condition humaine et l'engagement :

Le roman de la première moitié du siècle est également caractérisé par le souci d'une interrogation sur l'homme, sur le sens de sa vie, sur le poids des conditionnements sociaux, sur la signification de différents engagements. Ces romanciers confrontent leurs héros aux événements historiques (premier conflit mondial, montée du nazisme, guerre d'Espagne, Seconde Guerre mondiale) et à eux-mêmes, faisant de la fiction romanesque le lieu d'expérimentation d'un nouvel humanisme. C'est dans ce cadre que des romanciers comme André Malraux dans *La Voie royale* (1930), *La Condition humaine* (1933) et *L'Espoir* (1937), Henri de Montherlant dans *Les Bestiaires* (1926), Antoine de Saint-Exupéry dans *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939) et *Pilote de guerre* (1942) ont érigé le roman de la grandeur humaine où l'homme tente, par toutes sortes d'actions lui permettant de s'affirmer, de laisser « une trace sur la carte ».

En 1948 paraît l'essai *Qu'est-ce que la littérature* de Jean Paul Sartre, un manifeste de la très sartrienne conception de la littérature engagée, un ouvrage dans lequel l'auteur défend l'idée selon laquelle écrire, c'est révéler. Révéler, c'est faire en sorte que personne ne puisse ignorer le monde et, dernier pas, si on connaît le monde, on ne saurait s'en dire innocent. Avec cette théorie, le roman devient engagé et se fait, comme chez Albert Camus et Jean Paul Sartre lui-même, l'instrument d'une réflexion philosophique. Ainsi, de même que *L'Étranger* (1942), *La Peste* (1947) et *La Chute* (1956) témoignent des interrogations de Camus sur le sens du monde et la responsabilité de l'homme, *La Nausée* (1938) et les romans de la série « *Les Chemins de la liberté* » de Sartre constituent une expérimentation romanesque des théories existentialistes de l'engagement de l'écrivain.

c. Le cas du nouveau roman :

De 1954 à 1968, des romanciers bouleversent les codes narratifs traditionnels du genre : le *Nouveau Roman*, ainsi est désignée cette nouvelle tendance incarnée par Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon et Nathalie Sarraute. Elle se défend de toute ambition qui ne serait pas purement littéraire et formelle. Ni la psychologie des personnages ni le destin des civilisations ne les intéressent. Le roman est sans plan préconçu et la présence des personnages ne compte pas ; le romancier ne sait pas au départ où il va.

Le nouveau roman se définit par les caractéristiques suivantes :

- le récit n'est pas linéaire : il n'offre pas une suite logique d'événements venant à la suite d'une situation initiale bien déterminée et précédant une situation finale présentant ou non la résolution des problèmes. La fin du roman peut être ouverte, laissant au lecteur la possibilité d'imaginer la suite.
- mort du héros de roman : les « nouveaux romanciers » refusent le personnage traditionnel, ayant son caractère propre, appartenant à une classe sociale déterminée... Chez eux, on ne rencontre plus de personnage

individualisé. Ils refusent de faire une analyse approfondie du personnage en démontant le mécanisme de sa conscience. Parfois même la psychologie est absente laissant plutôt la place à des actions révélant à elles seules le caractère du personnage. Les noms propres ne sont plus que de simples supports (dans certains nouveaux romans on ne découvre plus que de simples initiales).

- Les procédés descriptifs qui concernent le personnage s'éloignent du portrait classique. En effet le personnage traditionnel a de nombreux attributs (nom, âge, un physique et un langage particuliers, une psychologie déterminée, un passé...) qui sont parfois absents dans le roman nouveau. En outre les techniques du portrait traditionnel (décrire un personnage de bas en haut ou de haut en bas, etc.), dans la mesure où l'on peut découvrir des portraits dans le roman nouveau en question, ne sont plus vraiment respectées.

d. Le contexte africain :

Pour une bonne partie de la critique littéraire, la littérature africaine est un miroir à travers lequel se reflète la vie en Afrique dans ses différentes composantes et sa diversité. Il ne s'agit pas uniquement de dire, mais de dire vrai, de situer dans le registre du vraisemblable une thématique qui relève de ce qui est vu et connu. Ce réalisme est, d'évidence, une caractéristique majeure des productions romanesques africaines du fait que les écrivains ont de tout temps brossé un tableau sans concession de tout ce que les africains ont vécu depuis la période coloniale jusqu'à nos jours, un tableau intensément réaliste dont l'imaginaire et le merveilleux ne sont toutefois pas absents.

- Le réalisme du roman africain :

Le roman en tant que moyen de révélation du réel se vérifie davantage dans les productions négro africaines. En effet, depuis 1920, le roman, genre prépondérant de la littérature africaine, aura été marqué par son réalisme constant, son enracinement dans le passé et dans le présent de la société africaine. Ainsi jouant pleinement leur rôle de témoins de leur temps, les romanciers africains exploreront et exploiteront toutes les étapes de l'histoire du continent en produisant des œuvres à travers lesquelles on peut suivre l'évolution de la société africaine, de la période coloniale à nos jours. Paul Hazoumé fut sans ambiguïté lorsqu'il écrivait à propos de son roman **Doguiçimi** (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 Danhomê* ».

« *Ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer : il constate. Il ne s'indigne pas : il enregistre. Il ne pouvait en être autrement. Par les soirs de lune, allongé en ma chaise longue de ma véranda, j'écoutais les conversations de ces pauvres gens. Leurs plaisanteries prouvaient leur résignation. Ils souffraient et riaient de souffrir.* » a écrit, pour sa part, René Maran dans son roman **Batouala** (1921), un ouvrage dans lequel l'auteur s'est voulu le témoin oculaire et auditif des affres de l'époque coloniale, ainsi que le dénotent ces propos de la préface qui placent Maran très tôt dans la grande ligne des romanciers naturalistes du XIX^{ème} siècle.

- Le roman de la contestation coloniale :

Dans leur anticolonialisme littéraire, les romanciers de la période 1945-1960 se montreront très réalistes et tenteront de montrer très précisément les mécanismes de l'oppression politique en produisant des œuvres qui leur permettent, entre autres, de décortiquer sans complaisance et de dénoncer le mépris culturel, l'assimilation, l'hypocrisie, les violences et les exactions, l'exploitation économique et le rôle des missionnaires. Ils ont pour noms Ferdinand Oyono (Une vie de boy et **Le vieux nègre et la médaille**, deux romans publiés la même année, 1956), Mongo Beti (**Ville cruelle**, 1954), Ousmane Sembène (**Les bouts de bois de Dieu**, 1960), Abdoulaye Sadi : **Maïmouna** (1953) et **Nini, mulâtresse du Sénégal** (1954), etc.

- La critique des indépendances :

Au lendemain des indépendances, la production romanesque négro africaine fait le procès de l'indépendance et explore toute la dimension du réel en Afrique en étalant tous les maux auxquels le continent est confronté (découlant aussi bien du système colonial, des indépendances que des africains eux-mêmes), à travers des thèmes tels que la corruption, la violence (sous toutes ses formes et toutes ses origines), les conflits et les tares sociaux, les problèmes liés au développement, l'immigration, etc. De tous ces romans, le plus représentatif est celui d'Ahmadou Kourouma, **Les soleils des indépendances** (1968) qui inaugure la série des romans du désenchantement : misère, violence, corruption, atteintes aux droits de l'homme paraissent être les maux des bourgeoisies nationales plus soucieuses de se maintenir au pouvoir et de s'enrichir que de répondre aux aspirations légitimes du peuple.

- La critique des dictatures :

La satire des hommes et des institutions issues de ce pouvoir fait également l'objet de nombreux ouvrages publiés dans les années 70, 80 et 90. Les romanciers mettront en scène des dictatures où la vie d'un homme pèse moins qu'un « *duvet d'anus de poule* » (Ahmadou Kourouma, **Les soleils des indépendances**) des

dictatures dont le vrai visage peut être peint à partir des traits suivants : l'arbitraire des pouvoirs, la violence extrême, la corruption comme système de gouvernement, le laxisme et la gabegie. Les hommes qui les dirigent sont d'une cruauté telle que le même Kourouma n'a pas pu s'empêcher d'avertir à propos de son roman **En attendant le vote des bêtes sauvages** (1998), lors d'un entretien paru dans le n°75 de *Politique africaine* d'octobre 1999 : « Les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman. Nombre de faits et d'événements que je rapporte sont vrais. Mais ils sont tellement impensables que les lecteurs les prennent pour des inventions romanesques. » Le règne sanglant de ces dictateurs est dénoncé dans des romans comme **Le Cercle des Tropiques** d'Alioum Fantoure (1972), **Le pleurer-rire** d'Henri Lopez (1982), **Les écailles du ciel** de Tierno Monenembo ou encore **Les petits garçons naissent aussi des étoiles** (1999) d'Emmanuel Dongala.

- La critique des conflits armés :

Ces dictatures ont souvent fait naître des conflits armés soit pour s'en libérer, soit pour conquérir le pouvoir, avec, comme soubassement, des conflits idéologiques. L'un des pays les plus touchés sera la République Démocratique du Congo (ex-Zaïre) avec ses deux guerres du Shaba. Le roman s'est fait l'écho de cette page sombre de l'histoire de ce pays, ainsi que le fait remarquer Alpha Noël Malonga dans son ouvrage **Roman congolais : tendances thématiques et esthétiques** (2007) : « Les luttes armées et les révolutions africaines modelées de préceptes marxistes, gauchistes dans les Etats nouvellement indépendants, déjà en proie à des sécessions, font ainsi leur apparition dans la littérature noire africaine d'expression française avec **Un fusil dans la main, un poème dans la poche** d'Emmanuel Dongala et **Kotawali** de Guy Menga. Ces deux romans sont contemporains de deux fictions de l'écrivain congolais (République Démocratique du Congo), V.Y. Mudime, à savoir **Entre les Eaux, Dieu, un prêtre, la révolution et Le Bel Immonde** qui sont parmi les premiers à être inspirées par la guerre de sécession de la province du Shaba. »

- L'écriture féminine :

Mais le roman africain post indépendance, c'est aussi l'avènement d'une écriture féminine « émancipée » à travers laquelle les romancières vont prendre en main leur propre destin de femme, en dénonçant les conditions d'existence de la femme en général mais aussi en jetant un regard lucide sur les problèmes qui secouent le continent. Les Sénégalaises Aminata Sow Fall, Mariama Ba et, bientôt rejointes par des romancières plus jeunes, les Calixthe Beyala, Tanella Boni, Véronique Tadjo, Michèle Rakotoson et autres. Une des pionnières du genre est Mariama Ba avec **Une si longue lettre** (1980), un roman qui, certes, dénonce les difficultés de la femme au foyer qui ont pour noms polygamie, poids de la tradition, éducation des enfants... Chez la camerounaise Calixthe Beyala, l'ambition est de libérer la femme de toutes ces pesanteurs sociales qui constituent un frein à son épanouissement, à son bonheur, notamment dans son roman **Les honneurs perdus** (1996). Cette voie de courroux fut celle qu'a particulièrement empruntée une autre sénégalaise, Ken Bugul qui dit « [écrire] contre les clichés et les idées reçues que l'on a de la femme africaine... ». Son premier roman, **Le baobab fou** (1982), lui a offert la possibilité de jeter un regard sur la condition de la femme en général mais également sur sa propre condition de femme car ayant, elle aussi, vécu dans la souffrance de la femme opprimée par la vie polygame.

Cette condition féminine décrite par ces romancières de la « première génération » est ainsi le fait d'injustices et de discriminations bâties sur un ordre traditionnel que les « plus jeunes » n'ont pas manqué de critiquer à leur tour, notamment Fatou Diome qui, dans **Le ventre de l'Atlantique**, a des paroles très dures pour tout ce qu'ont d'étouffant et d'inhumain certaines traditions : la polygamie, le poids des anciens, l'emprise intéressée et hypocrite des marabouts.

Les romancières parlent, certes, de leur expérience en tant que femmes mais elles proposent également un regard sur les maux dont souffre l'Afrique. Elles sauront ainsi se départir de leur « moi » pour se consacrer à des thèmes d'un aspect plus général, en jetant un regard lucide vers la société dont les tares socio-politico-économiques seront dénoncées : **La Grève des Battù** (1979) et **L'ex-Père de la nation** (1987) d'Aminata Sow Fall, **Assèze l'Africaine** (1994) de Calixthe Beyala, **Pétroleum** (2004) de Bessora, entre autres, sont autant de moments de réflexion sur l'ordre politique et social établi en Afrique.

- Nouvelle génération et thèmes nouveaux :

Depuis le milieu des années 1980, la fiction romanesque négro africaine est, en grande partie, le produit des écrivains de la diaspora, des écrivains qui appartiennent à la génération postcoloniale. Généralement nés ou ayant grandi en dehors du continent, ces romanciers (et cela se comprend) n'abordent presque plus des thèmes liés à l'actualité brûlante qui secoue l'Afrique. Ils vivent majoritairement en Europe et, par conséquent, s'intéressent davantage à leur propre devenir en tant qu'Africains expatriés et confrontés parfois à des situations dramatiques liées à leur statut d'« immigrés » du fait de la couleur de la peau. Quoi de plus normal alors 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 ventre de l'Atlantique*** (2003) de Fatou Diome, ***Bleu-Blanc-Rouge*** (1998) d'Alain Mabanckou, ***Le Petit Prince de Belleville*** (1992) de Calixthe Beyala ?
Ainsi les romanciers africains, pré et post indépendance, sont préoccupés d'être les témoins de leur temps, d'attirer l'attention sur les problèmes et les réalités de l'Afrique.,

LE ROMAN

Etude d'une œuvre intégrale

***L'étranger* (1942) – Albert Camus**

I – Vie et œuvre de Camus :

1/ - Biographie :

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi en Algérie ; sa famille s'installe à Belcourt, quartier ouvrier d'Alger. Période difficile à cause de la pauvreté. Camus passe son Baccalauréat en 1930. Il connaît aussi ses premières attaques de tuberculose et va vivre avec un oncle qui lui fait connaître l'œuvre d'André Gide. En 1932, il continue ses études en Lettres Supérieures. Sa rencontre avec un professeur exceptionnel, Jean Grenier, sera à l'origine de sa passion pour la philosophie. Mais il doit abandonner ses études et le football (son autre passion) à cause de nouvelles attaques de tuberculose en 1934. En 1937, Camus adhère au parti Communiste dont il sera par la suite expulsé à cause de sa prise de position pour la communauté arabe algérienne. En 1939-40, il devient éditeur d'un journal algérien de gauche, *Le Soir Républicain*, qui est tout d'abord censuré, puis interdit par les autorités. En 1942, il retourne à Oran où il enseigne jusqu'à la publication de *L'Etranger* et du *Mythe de Sisyphe*. Il doit rentrer à Paris avant la fin de l'année pour raisons de santé. Il devient rédacteur en chef de *Combat* en 1944, un journal clandestin de la Résistance. Camus est l'un des rares journalistes français à condamner le bombardement d'Hiroshima et Nagasaki en 1946. Il publie *La Peste* en 1947. Son succès immédiat fait de lui le romancier le plus populaire de l'après-guerre. Camus quitte *Combat* et dénonce les camps de la mort Staliniens. Il se rend à Alger en 1956 pour lancer un appel désespéré à la trêve civile, alors que la guerre a éclaté en 1954. Son appel arrive trop tard : les libéraux musulmans européens ne peuvent plus faire entendre leurs voix. Il meurt dans un accident de voiture en 1960. Son roman autobiographique, *Le Premier Homme*, reste inachevé.

2/ - L'œuvre : Camus et l'absurde

Bien que sa doctrine soit apparentée dans une certaine mesure à l'existentialisme, Albert Camus s'en est assez nettement séparé pour attacher son nom à une philosophie personnelle, l'absurde. Définie dans *Le Mythe de Sisyphe*, essai sur l'absurde (1942), reprise dans *L'Etranger* (1942), puis au théâtre dans *Caligula* et *Le Malentendu* (1944), elle se retrouve à travers une évolution sensible de sa pensée, jusque dans *La Peste* (1947).

Pour Camus, ce n'est pas le monde qui est absurde, mais la confrontation de son caractère irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. Ainsi l'absurde n'est ni dans l'homme ni dans le monde mais dans leur présence commune. Il naît de leur antinomie. « *Je tire de l'absurde, dit Camus, trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté, ma passion. Par le seul jeu de ma conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort - et je refuse le suicide* » : ainsi se définit l'attitude de l'homme absurde dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*.

II - *L'étranger* : le contenu

1/ - Résumé de l'histoire :

Première partie : L'existence de Meursault est présentée sous la forme d'un journal que tient le narrateur. Meursault y décrit avec application sa vie quotidienne, qui pourtant ne comporte pas d'événements significatifs. Survient alors la mort de sa mère, et son enterrement. Meursault accueille sans émotion cette disparition (il refuse de voir le corps de sa mère, il fume tranquillement durant la veillée funèbre). Durant l'enterrement, il suit avec indifférence le corbillard jusqu'au cimetière sous le puissant soleil d'Afrique du Nord. Le lendemain même de la mort de sa mère, il rencontre à la plage Marie Cardona, une ancienne collègue. Leur liaison commence immédiatement, ils se rendent le soir au cinéma pour voir un film comique puis passent la nuit ensemble. Plus tard, Marie exprime son désir de se marier avec Meursault, une idée que ce dernier accepte sans enthousiasme, comme si elle ne le concernait pas. Meursault admet qu'il n'éprouve pas de sentiment particulier envers la jeune femme, mais qu'il acceptera cette union si elle le désire. Enfin, cette première partie se termine sur un événement extraordinaire : sans motif apparent, sur une plage inondée de soleil, Meursault tue de quatre coups de revolver un Arabe qui semblait le menacer d'un couteau.

Deuxième partie : Meursault est jugé par un tribunal pour le meurtre qu'il a commis. Cette fois, le mode narratif change pour adopter la forme du récit rétrospectif, par lequel les actions de Meursault sont examinées et analysées par le procureur général qui mène l'accusation. Meursault ne choisit pas d'avocat pour le défendre, il accepte sa culpabilité sans paraître concerné. Meursault semble en fait assister à son procès comme témoin plutôt que comme accusé. Curieusement, au lieu de s'attacher à clarifier les circonstances du crime commis par Meursault, la justice se concentre sur la personnalité de Meursault, son athéisme, son indifférence envers la mort de sa mère, son caractère asocial, sa vie dissolue. Dans le contexte colonial de l'Algérie contrôlée par la France, l'assassinat d'un Arabe par un Français ne paraît pas avoir grande importance, Meursault aurait pu être facilement acquitté s'il avait plaidé la légitime défense. Pourtant, Meursault est finalement condamné à mort, plus pour son indifférence aux normes de la société que pour son crime.

2/- Les personnages :

Dans le traitement des personnages, on n'a aucune description, aucun portrait. Camus a écrit sobrement, sans aucun portrait psychologique.

- Meursault :

C'est un personnage qui vit à Belcourt, un faubourg populaire d'Alger. Il a des habitudes de célibataire et les premières pages du roman le décrivent comme un employé dérangé dans sa routine par la mort de sa mère, qui va bouleverser son rythme quotidien. C'est cette routine que le meurtre vient interrompre. Si Meursault est condamné, c'est d'abord pour s'être montré insensible au moment de l'enterrement de sa mère. Insensible, c'est-à-dire irrespectueux des convenances. Il n'a pas adopté le comportement qu'on attendait de lui en de telles circonstances. Il a fumé, bu du café au lait, refusé de voir le corps de sa mère; il est allé au cinéma et a passé la nuit avec Marie Cardona... Tout se retourne contre lui au moment du procès et le procureur demande sa tête parce qu'il n'a pas montré les signes de douleur et ne s'est justifié ni au cours de l'instruction, ni pendant les audiences. On peut donc dire que le crime jugé dans *L'Étranger* n'est pas le meurtre de l'Arabe, mais le mépris des conventions sociales. C'est ainsi que Camus analyse après coup le comportement de son personnage dans la préface d'une édition de 1958: « *Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort (.). Le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle (.) il refuse de mentir. Mentir ce n'est pas seulement dire ce qui n'est pas. C'est aussi, c'est surtout dire plus que ce qui est et, en ce qui concerne le cœur humain, dire plus qu'on ne sent (.) ; il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée.* » Mais si Meursault n'exprime aucun sentiment, il éprouve néanmoins des sensations fortes : juste avant le meurtre, il ressent la brûlure du soleil de manière particulièrement aigüe. C'est ce mélange de sensations exacerbées sous l'action du soleil qui joue un rôle déterminant dans l'enchaînement qui le conduit à tuer.

On peut aussi remarquer que le personnage n'est pas le même au début et à la fin du roman. Dans les premières pages, il évoque la mort de sa mère en langage administratif (*"Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle."*). A la fin du roman, Meursault pense à sa mère en d'autres termes (*"Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer."*). Avant son exécution, il ne se contente plus de raconter les faits matériels qui occupent sa vie routinière. Ses sentiments à l'égard de sa mère ont évolué. Elle ne lui apparaît plus comme une présence lointaine et indifférente. Il l'évoque comme un être humain, semblable à lui dans leur condition commune. Tout se passe comme si la proximité de la mort permettait à Meursault de trouver une relation nouvelle avec les autres et le reste du monde. Les différentes étapes de sa transformation correspondent à sa découverte de l'Absurde.

Le comportement de Meursault est celui d'un étranger, étranger à la communauté sociale, aux mœurs, aux croyances, à la vie. "Ça m'est égal" est une phrase qu'il répète souvent, indiquant son éloignement des choses qui l'entourent. Son attitude envers la société est un crime d'indifférence. Même si Meursault n'en est pas conscient, il pressent l'absurdité du monde, l'absence d'un sens qui justifie fondamentalement l'existence.

- Les autres personnages :

Ils n'ont aucun relief particulier. Meursault entretient des rapports sensuels avec Marie ; la présence physique de la jeune femme est associée à la perception d'une harmonie avec les éléments naturels: la mer et le soleil. Raymond apparaît pour illustrer un épisode, alors que Sintès, son nom, fut le nom de

jeune fille de la mère de Camus. Salamano n'est que l'objet d'une allusion. La fille, cause du scandale, est anonyme, de même que son frère tué, l'arabe.

3/ – Quelques thèmes :

a - Une parodie de justice :

« *L'après-midi, les grands ventilateurs brassaient toujours l'air épais de la salle, et les petits éventails multicolores des jurés s'agitaient tous dans le même sens.* » : cette seule phrase dévalorise la justice en la présentant comme une comédie sociale: les jurés sont rapprochés ironiquement avec les ventilateurs, avec l'opposition « *grands* » et « *petits* ». L'adjectif « *multicolores* » fait penser à un caractère enfantin. Les éventails nous donnent une impression d'automatisme des jurés : « *s'agitaient tous dans le même sens* », et aussi l'idée que les jurés forment un groupe homogène ayant le même point de vue. De plus, on a l'impression que leur bien-être l'emporte sur la gravité de la situation. Ils ont une attitude critique sur l'accusé : ils représentent la société. La culpabilité de Meursault est indiscutable, mais la condamnation ne reçoit aucune justification, pour plusieurs raisons:

- il n'est pas condamné pour le meurtre, mais pour n'avoir pas joué le jeu et pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère,
- le procès obéit à une sorte de rite préétabli, dépourvu de toute signification réelle, mais auquel il est convenu de se conformer. Les discours des uns des autres entièrement stéréotypés suscite surprise et interrogation chez Meursault. Inversement le président du tribunal se déclare incapable de comprendre le système de défense de celui-ci. D'ailleurs tout le procès est décrit à travers la conscience d'un personnage qui ne connaît rien aux codes en vigueur. Meursault s'étonne de certaines pratiques, ainsi que du discours des juges et des termes qu'ils emploient. C'est parce que le personnage échappe à toute logique, il se comporte comme un étranger à toutes les normes établies.

b - La religion :

Meursault découvre l'absurdité de son rapport avec le monde lors du procès. Au fond, il découvre le lot de tout homme, c'est-à-dire qu'il est condamné à mort (voir. Cette réflexion intervient après le rejet violent par Meursault de l'hypothèse religieuse et après le rejet d'un espoir chimérique. Or Camus, face à ce non-sens du monde, refuse un certain nombre de réponses comme l'hypothèse religieuse qui consiste en l'idée que l'homme est voulu et guidé par Dieu et que tous les actes ont un sens pour la vie éternelle. Meursault, comme Camus, rejette cette hypothèse.

c - Le sentiment de l'absurde :

L'absurdité est le divorce entre l'Homme et le monde. Elle se manifeste à travers les points suivants :

- l'appel humain à connaître sa raison d'être et l'absence de réponse du milieu où il se trouve. Le constat se fait par Meursault qui vit dans un monde dont il ne comprend pas le sens, dont il ignore tout, jusqu'à sa raison de vivre.
- l'attitude de Meursault est contraire à la logique. Cela se voit par son indifférence à la mort et à l'enterrement de sa mère ; il n'y a pas de chagrin de sa part. La seule compassion vient de son entourage. Il est taciturne et ne ressent aucun sentiment. Son absurdité se voit aussi à travers les réponses aux questions qu'on lui pose. Il n'y a chez lui ni interrogation, ni révolte, ni même prise de conscience. Il nous dit à la page 183, qu'il est habité par la certitude que la mort signe le non-sens de la vie. Il est à un moment où il est face à face avec son destin, où il n'a plus d'espoir. Cette certitude souligne « *cette confrontation entre l'appel humain (le désir de vie) et le silence déraisonnable du monde (ce que Meursault appelle "la tendre indifférence du monde"* (Camus). Selon Meursault, cette confrontation constitue l'absurde, le monde ne répond pas au sens de la présence de l'homme, il reste un mystère. Meursault a perdu des raisons de vivre.

d - La révolte :

Elle se voit dans l'œuvre à travers le comportement de Meursault après le meurtre. Il n'est pas d'accord que son avocat se substitue à lui, il répond sans mesurer les conséquences de ses propos au tribunal. Avec son emprisonnement, contemplant sa mort en sursis, il est obligé de réfléchir sur la vie et son sens. Meursault renaît au monde et à lui-même, comme si la mort approchant lui avait fait sentir combien il avait été heureux. Il prit alors conscience de l'absurde de toute sa vie. Contrairement aux apparences, il ne veut pas se simplifier la vie. Il dit ce qu'il est et refuse de masquer ses sentiments, et aussitôt la société se sent menacée. Il ne se contente pas d'ignorer le jeu social, il refuse de le jouer. Il accepte de mourir pour ce qu'il considère comme une vérité, refusant donc de mentir en lui-même.

e - La société :

L'indifférence de Meursault devant les autres va se trouver modifiée après le crime. En le prenant à partie, la société va l'obliger à réagir. Paradoxalement elle éveille en lui des sentiments de sympathie qu'il n'éprouvait pas auparavant. Le juge lui apparaît "*très raisonnable et, somme toute, sympathique*"; le mécontentement de son avocat le désole aussi. L'évolution de Meursault se fait sentir dans la façon dont nous apparaissent les représentants de la société. Il décrit tout d'abord les petits détails qui le frappent (la cravate bizarre de l'avocat, la robe rouge du président). Cependant, dès l'ouverture du procès, les yeux clairs du journaliste qui l'examine attentivement ne lui échappent pas. Meursault leur donne même un sens: "*Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même.*" Le procès tout entier va apparaître de moins en moins à Meursault comme un spectacle et il se sentira de plus en plus concerné par ce qui se passe.

III – Style et narration :

1/- La structure du récit :

- Etat initial du cadre de l'intrigue: Meursault mène une vie tranquille à Alger
- Événement perturbateur qui a remis en cause l'état initial: la sortie à la plage et le meurtre de l'Arabe
- Suite de transformations: l'arrestation et la prison
- Élément de résolution de l'intrigue : le procès
- Etat final : la condamnation à mort

2/- Une narration simple :

a - La technique narrative :

La technique narrative de *L'étranger* est caractéristique: le récit est à la première personne, ce qui marque la place prédominante du narrateur qui raconte de façon sobre les événements. Les phrases brèves du récit se succèdent, sans apparentes articulations logiques entre elles. Le style indirect, volontairement sur-utilisé, provoque un sentiment de distance qui accentue l'étrangeté du personnage principal, laisse la place au narrateur, lui laisse également le droit de ne rapporter que l'essentiel.

L'écriture du roman, particulièrement neutre et blanche, fait la part belle au passé composé plutôt qu'au passé simple, temps symbolique du récit romanesque. Le style ajoute donc à la solitude de ce personnage face au monde et à lui-même.

D'autres temps utilisés sont le futur et l'imparfait, temps qui se situent par rapport au temps du personnage ; ceci montre que l'on colle pratiquement à l'histoire ; le temps de la narration est tout près du temps de l'histoire. Meursault n'a donc pas beaucoup de recul par rapport à l'histoire ; cela lui permet de ne pas faire part de ses sentiments, mais uniquement des événements, de ses pensées, de ses sensations qui, à divers moments, occupent sa conscience. On épouse le point de vue du narrateur.

Enfin au fil du roman, on va passer du journal au récit.

b - Un style naturel :

Le style de *L'Etranger* frappe tout d'abord par sa simplicité et son naturel. On ne trouve pas, derrière l'écriture de Camus, les habitudes rhétoriques, les volontés d'expression propres aux grands romanciers du XIXe siècle. Camus ne fait souvent que traduire fidèlement une façon de parler typique des français d'Algérie, elle-même héritée du style et du rythme du récit des Arabes: transcription simple des faits, appréciés en eux-mêmes, sans qu'il soit besoin de les organiser et surtout de les coordonner dans un discours cohérent.

En évoquant par de petites phrases courtes, que ne relie le plus souvent aucun rapport de cause ou de conséquences, les faits apparemment les plus anodins et les plus importants, Meursault paraît dénoncer comme de simples préjugés les points de vue différents que nous en avons d'habitude.

Son observation des détails (les vis du cercueil) ou sa manière de peser en toutes choses le pour et le contre ("*dans un sens... dans un autre...*") révèlent un esprit scrupuleux et observateur.

c - Point vue interne - Point de vue externe :

La situation narrative est celle de la focalisation interne : la perception de l'univers du récit se fait par le regard ou la conscience de Meursault. Le narrateur ne rapporte que ce que voit le personnage-témoin, et ainsi personnage et narrateur se confondent. Les « je » sont prédominants au fil du récit et, comme dans un discours, on a l'utilisation d'indicateurs temporels comme « *aujourd'hui* », « *hier* », « *demain* », « *après-demain* », « *pour le moment* » qui nous situent par rapport à Meursault. Le narrateur aurait très bien pu employer des expressions comme ce jour-là, la veille, le lendemain ou le surlendemain.

Mais Meursault relate aussi les événements comme s'il était extérieur à lui-même, sans les commenter ou les situer dans une chaîne logique. Ainsi, il donne l'impression d'être parfaitement étranger au monde dans lequel il vit.

3/Cadre temporel et spatial :

a - Le traitement du temps :

Dans cette narration simultanée, Meursault raconte les faits les uns après les autres comme dans un journal, le récit est chronologique.

- **La chronologie de la narration :** Dans la première partie, la chronologie est assez précise : on va de jour en jour. Episode après épisode, Meursault raconte ce qu'il a fait ; il n'a pas beaucoup de recul, on n'a pas d'allusions à l'avenir et peu de retours en arrière.

Dans la deuxième partie, le narrateur a le temps de prendre conscience du basculement de sa vie. Entre la dernière visite de l'aumônier et son exécution, il est situé « *cinq mois* » après le moment où ont eu lieu les événements. La chronologie se dilue, les événements se succèdent certes, mais la chronologie a des intervalles plus longs, le temps est moins marqué. En prison, il perd la notion de temps : il dit même qu'il est sans repères durant son séjour. Dans la première partie, les événements étaient dans l'ordre. Ici, le narrateur est plus loin dans le temps, il fait une synthèse, il a plus de recul sur sa vie dans cette partie parce qu'il prend conscience de l'absurde, de qui il est et de ce qu'est la société.

- **La durée de l'action :** La première partie du récit couvre dix-huit jours, entre le jeudi où Meursault reçoit le télégramme et le dimanche du drame. Nous sommes au début du roman au mois de juin (la saison de football, qui ne dépassait jamais le 30 juin en Algérie, n'est pas terminée). Sans doute sommes-nous en juillet le jour du meurtre. La deuxième partie couvre près d'un an : l'instruction a duré onze mois, auxquels il faut ajouter le temps du procès et les jours que Meursault passe dans sa cellule après le verdict. Le procès lui-même se déroule en juin. Le temps du roman est linéaire, c'est-à-dire qu'il ne comporte pas de retour en arrière à l'intérieur du récit de Meursault.

b - Le cadre spatial :

Le lieu de la narration se situe à Alger, à une époque non déterminée mais qui se situe probablement dans les années trente ; cette période correspond d'ailleurs à la jeunesse de Camus dans cette ville. Mais le paysage est complètement gommé. Dans le symbolisme de l'espace, on ne peut pas ne pas évoquer le soleil et la lumière. En effet, en tuant l'homme arabe, Meursault ne répond donc pas à un instinct meurtrier ; tout se passe comme s'il avait été le jouet du soleil et de la lumière. En ce sens, la relation du meurtre prend une dimension tragique, d'autant que ce soleil et cette lumière sont omniprésents dans le roman, et agissent même concrètement sur les actes du narrateur-personnage.

LE ROMAN

Etude d'une œuvre intégrale

Les soleils des indépendances (1968)

Ahmadou Kourouma

I/ Biographie d'Ahmadou Kourouma :

Né dans le Nord de la Côte-d'Ivoire en 1927, Ahmadou Kourouma est élevé par un oncle infirmier, chasseur, musulman et féticheur. Plongé dans les traditions de son pays, Kourouma s'imprègne de ce qui sera plus tard le terreau de son inspiration : la culture malinké. Après de brillantes études secondaires, il part pour Bamako au Mali pour intégrer l'École technique supérieure. En 1949, il est accusé d'avoir endossé le rôle de "meneur" lors d'une manifestation estudiantine indépendantiste. Il est banni du Mali. Il se voit simultanément retirer son statut sursitaire, et contraint de se mettre au service de l'armée française où il doit réprimer des indépendantistes de l'Afrique de l'Ouest.

En 1960, la Côte d'Ivoire devient indépendante. C'est l'occasion pour lui, marié à une Française, de retourner dans son pays natal. Le président Houphouët-Boigny, l'accusant de comploter contre le peuple, le fait emprisonner. Il échappe à la torture en raison de son mariage mais se voit privé du droit de travailler.

Cette période lui permet de rédiger son premier roman, *Les Soleils des indépendances*. Avec une écriture très singulière et imprégnée de l'esprit malinké, il dénonce les problèmes qui gangrènent la société : l'arbitraire, la sujétion de la femme, l'excision. Kourouma ne trouve pas d'éditeur pour ce livre. Il décide de partir en Algérie où les actuels se recrutent en grand nombre. En 1967, les Lettres françaises de l'université de Montréal décernent un prix au manuscrit. En 1970, les éditions du Seuil finissent par le publier. De retour en Côte d'Ivoire, il met cinq ans avant de publier une pièce de théâtre, *Le Diseur de vérité* (1998). Cette pièce est qualifiée de révolutionnaire par l'Ambassadeur de France, et Houphouët-Boigny exile Kourouma "par le haut", en le nommant directeur général de l'Institut international des Assurances de Yaoundé, au Cameroun.

En 1990, il publie *Monné, outrages et défis* qui traite une fois de plus des méfaits de la colonisation, du rôle des femmes et des conflits interculturels. Il prend sa retraite en 1994 et s'installe à Abidjan pour se consacrer pleinement à l'écriture. Il signe son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), qui dénonce les maux de l'Afrique postcoloniale : tyrannie, anarchie, pauvreté, gabegie, corruption, naïveté, sous l'œil d'un dictateur féroce, Koyaga, lequel évolue dans un monde marqué par la magie. En 2000 paraît *Allah n'est pas obligé*, un roman qui traite des guerres tribales. C'est un enfant de 12 ans qui en est le protagoniste. À travers son regard, Kourouma décrit les massacres des guerres civiles en Sierra Leone et au Liberia. Il a aussi écrit plusieurs livres pour enfants.

Ahmadou Kourouma est mort le 11 décembre 2003 à l'hôpital cardiologique de Lyon.

II/ Les soleils des indépendances :

1/ L'histoire :

Le personnage central du livre s'appelle Fama, Fama Doumbouya, « *Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère.* » C'est un authentique prince Malinké né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes; « *éduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses* ». Mais voilà: les soleils qui brillent maintenant sont ceux des indépendances - "*Bâtards de bâtardise!*" - et non ceux des Rois-conquêteurs Malinkés; et en conséquence, le totem panthère doit faire bande avec les hyènes pour écumer les cérémonies et vivre pratiquement d'aumônes.

À ses côtés, malgré sa disgrâce, sa femme Salimata lui reste fidèle, le nourrissant comme elle peut, et l'enivrant de sa « *senteur de goyave verte* ». Mais le foyer est en crise, le quotidien est monotone et difficile, et rien n'indique que cela puisse changer. Tout a pourtant été tenté. Mais les marabouts n'arrivent pas à infléchir les augures funestes, les mânes des ancêtres n'agrément pas les sacrifices, et Allah (qui n'est pas obligé) reste sourd aux prières.

Las de ce quotidien à la fois infâmant et improductif, las de cette « *vie de bâtardise* », Fama saute sur la première occasion pour retourner sur ses terres, à Togobala dans son Horodougou natal. Oui, là-bas, on l'appelle encore Maître, là-bas il commande encore, là-bas ces maudits soleils des indépendances sont éteints, et seuls brillent les soleils des Princes de sang Malinkés. A Togobala, pense-t-il à haute voix, il y a encore des serviteurs fidèles aux Doumbouya, comme Balla par exemple, le vieux cafre affranchi, un fétichiste mécréant qui ne courbe aucune des cinq prières quotidiennes dues à Allah (mais peu importe). Oui, à Togobala, la « *bâtardise* » des indépendances sera sans doute pulvérisée, balayée, soufflée (« *Merci! Merci à tous!* »), car n'y vivent que des hommes d'honneur qui parlent pour ne jamais se dédire, des Maîtres de Guerre « *sexués avec du rigide* ».

Or, Horodougou est maintenant dépeuplé, vide, sa terre est sèche, dure et infertile. Fama ne règne en fait que sur des vieillards, sur des enfants, sur des éclopés et sur des perclus, tous aussi affamés les uns que les autres et voyant en lui le salut, la fin du calvaire. Décidément, ces maudits soleils des indépendances le suivront donc partout? La réponse est sans conteste oui, mais s'en plaindre ouvertement et trop souvent peut coûter cher, Fama s'en rendra compte à ses dépens. Au bout des épreuves, sortira un Fama totalement différent mais qui finit par mourir, mortellement blessé par un crocodile.

2/ Personnages et thèmes :

a. Cérémonies funéraires, traditions et unité conservée :

Chaque nation a des traditions culturelles spécifiques à son fond ethnique qui sont particulièrement évidentes dans leurs cérémonies de mariages, de naissances, et de funérailles. La confirmation de ces traditions devient souvent plus significative pendant des périodes de dépression économique ou de répression politique. Le roman d'Ahmadou Kourouma, avec les cérémonies funéraires, est un exemple de la façon dont les funérailles africaines traditionnelles, continuées pendant la colonisation, ont permis aux malinkés de conserver un sens de l'unité pendant ces temps durs économiquement.

La deuxième partie du roman commence avec la mort de Lacina, le cousin du personnage principal, Fama. Quand il apprend de la mort de son cousin, Fama accomplit son rôle pour informer la communauté et pour rassembler l'argent pour les dépenses funéraires. Il se prépare aussi pour aller au village du cousin Lacina pour aider et pour organiser ses funérailles. La fonction traditionnelle de Fama de rassembler l'argent des villageois était essentielle pour sa famille de payer les funérailles de Lacina. Une autre chose importante était la générosité des Malinkés et leur bonne volonté d'aider. Bien que les conditions économiques soient pauvres et qu'il y ait la répression socio-économique, le peuple a contribué généreusement pour aider Fama et sa famille.

Un deuxième exemple de la tradition funéraire est au début du quatrième chapitre de la deuxième partie du roman. Les Malinkés ont observé une période de quarante jours pour les funérailles pendant lesquelles les villageois auraient le temps de rassembler l'argent pour les dépenses funéraires. Les Malinkés croyaient que cette période d'attente de quarante jours était la longueur de voyage de la personne décédée pour rejoindre Allah. Pendant ce temps, la famille, les amis, et les villageois se réuniraient pour pleurer les défunts et aussi pour célébrer le voyage chez Allah. Cette période de deuil et de célébration par la camaraderie et par nourriture collective donne au peuple une raison d'être et de vie communautaire et de sentir unifiée aux Malinkés.

Ces deux moments du roman, aussi bien que beaucoup d'autres, sont des exemples d'importance de la tradition dans la société. En dépit des conditions économiques et socio-économiques instables causés par la colonisation, le Malinkés continuent de préserver leurs traditions culturelles. Par cette conservation de culture, ils trouvent également l'appui et la solidarité chez les uns les autres.

b. Le syncrétisme religieux :

Pour se protéger de « la damnation qui pousse aux fesses du nègre », pour se préserver des famines, de la sécheresse et des bêtes sauvages, on multiplie les divinités. On croit à Allah mais on ne néglige pas les esprits et les fétiches auxquels il faut faire des sacrifices. Tiécoura, le féticheur-voleur, et Abdoulaye, le marabout censé soigner Salimata de sa stérilité, sont chacun les représentants de deux formes de pouvoir religieux dans nombre de pays d'Afrique : l'aniamisme et l'islam. Personnages négatifs dans ce roman, ils sont pour Kourouma, l'occasion de critiquer les abus de ce pouvoir religieux. Ils apparaissent en effet comme des charlatans surtout préoccuper d'exploiter à leur profit la crédulité publique.

On retrouve l'opposition entre islam et animisme avec deux autres personnages de Togobala : Diamourou, le griot, pieux musulman, et Balla, le chasseur-féticheur. Mais il s'agit cette fois de personnages nettement positifs. Voués l'un et l'autre au soutien indéfectible de la dynastie des Doumbouya, ils représentent les deux faces nécessaires de la culture traditionnelle malinké partagée entre l'islam, religion officielle, et des traces encore importantes de pratiques fétichistes.

c. Le sort de la femme :

Si ce syncrétisme étonnant cherche à conjurer les malheurs qui continuent à s'abattre sur l'Afrique, c'est le sort réservé à la femme qui afflige encore davantage. Symbolisant la tragique condition de la femme africaine, Salimata subit, résignée, l'excision, le viol d'un féticheur, la honte de la stérilité, l'indifférence de son mari puis la difficile cohabitation avec une seconde épouse. La description du combat entre les deux femmes jalouses, s'arrachant les vêtements pour montrer, ici, « la matrice ratatinée d'une stérile » et, là, « la chose pourrie et incommensurable d'une putain », illustre bien l'écriture imagée d'Ahmadou Kourouma qui fait une grande place aux proverbes et aux expressions malinkés.

d. Désillusion née des indépendances :

Les soleils des indépendances est donc un roman qui décrit plusieurs réalités: l'effondrement des structures traditionnelles après la colonisation, l'appauvrissement accéléré des populations en zones rurales et infra-urbaines, et surtout la grande désillusion qu'ont causée les indépendances. Grande désillusion au niveau des espoirs d'amélioration du niveau de vie, et surtout grande désillusion au niveau des libertés politiques. En effet, l'œuvre évoque ces années où l'Afrique décide de prendre en main son destin. La décolonisation s'accompagne de joies, mais aussi et surtout d'un cortège de désillusions. Les bouleversements politiques survenus en Afrique dans les années soixante ont modifié un système établi depuis des générations, mais le désarroi des populations semble encore grandir, tout comme la misère qui règne partout. La promesse de jours meilleurs disparaît rapidement et le désenchantement est à la mesure des espoirs entretenus. Si l'action du roman est transposée dans un pays imaginaire, la république de la Côte des Ebènes, on reconnaît sans peine la Côte-d'Ivoire d'Houphouët-Boigny qui instaure une démocratie de façade avec un parti unique, des élections truquées, une justice sommaire.

e. Une violente satire politique :

Pour dire son peuple, Kourouma a donc ressenti la nécessité de ne pas trop s'écarter des traditions populaires, mais cela ne l'empêche pas de s'engager politiquement. En effet, il n'hésite pas à dénoncer ces « nouveaux rois nègres » issus des indépendances, qui par combines ou corruption, s'octroient des privilèges, se procurent des richesses mais n'ont ni conviction, ni efficacité, ni scrupules : « *Le secrétaire général (du parti) et le directeur (d'une coopérative) tant qu'ils savent dire les louanges du président, du chef unique et de son parti, le parti unique, peuvent bien engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ciller dans toute l'Afrique* ». Corrompus, ambitieux et égoïstes, ces dirigeants n'ont plus l'esprit communautaire. Pourquoi vont-ils voir le marabout ? « *Fama pouvait répondre, il le savait : ce n'était jamais pour la communauté, jamais pour le pays, ils consultaient toujours les sorciers pour eux-mêmes, pour affermir leur pouvoir augmenter leur force, jeter un mauvais sort à leur ennemi* ». Et, pour ces ennemis, ces opposants : arrestations arbitraires détention illégale, tortures et camps « sans nom » ; tous ces maux les guettent d'autant plus facilement que toute critique contre le gouvernement est perçue comme une attaque personnelle contre le Chef d'Etat qui déclenche immédiatement la régression. Si Fama est arrêté, détenu, torturé, ce n'est pas parce qu'il a comploté, mais parce qu'il a osé rêver d'un complot et s'est abstenu de s'en confesser aux autorités. Pendant que la classe dirigeante se crispe sur ses privilèges, la nouvelle bourgeoisie vit dans le luxe insolent et la participation effrénée à la société de consommation : « *Et tous ces enrichis avec l'indépendance dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre* ». Cette nouvelle classe se définit souvent par sa vocation d'exploiteur et son insouciance à l'égard du peuple : « *Les nantis ne connaissent pas le petit marché, ils ne voient jamais les nécessiteux* ». Quant aux intellectuels qui devraient être les porte-paroles de leur peuple, ils sont « *aussi arrogants que le sexe d'un âne circoncis* ». Mais ce qui est plus grave encore : c'est que « *Ces jeunes gens débarqués de l'au-delà des mers ne pensent plus comme des Nègres* ». C'est parce que l'élite intellectuelle, sociale ou politique a oublié les vraies valeurs que l'euphorie des indépendances a vite été remplacée par la désillusion et la frustration.

f. La présence du merveilleux :

Kourouma crée en communiant avec la culture malinké, et pour cela il lui a fallu plier le roman en tant que genre littéraire aux exigences d'une culture imprégnée de contes. Forces surnaturelles, personnages dominés par le destin, importance de la vie quotidienne et traditionnelle, rôle de la nature et style même, nous plongent dans l'atmosphère de récits traditionnels.

Dans **Les soleils des indépendances** l'abondance des phénomènes surnaturels éloigne de la volonté du romancier de ne pas trop s'écarter des structures de la littérature traditionnelle où les fantômes côtoient les hommes, où les génies interviennent pour donner un poids positif aux vicissitudes de l'homme, où les dieux sont toujours prêts à prendre partie, en cas de litige. Dans le roman de Kourouma le surnaturel est introduit dès le départ : « *Comme tout malinké, quand la vie s'échappe de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal... Deux colporteurs malinkés ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue* ».

Tout au long du récit le merveilleux est présent comme constitutif du roman comme il l'est du conte. A l'exemple des récits traditionnels, le merveilleux est introduit naturellement dans la vie quotidienne. Lors des funérailles du cousin Lacina, par exemple, le narrateur prévient : « *D'ailleurs, comme toujours en pareille occasion, tous les présents n'étaient pas des hommes. Des génies, des mânes, et même des animaux avaient profité de ce rassemblement et s'étaient ajoutés à la foule* ».

C'est sans précaution aucune que Kourouma introduit le récit des étranges chasses du sorcier Balla : « *A propos de buffles, le combat de Balla contre le buffle-génie fut équipé* ». Balla et le buffle-génie, le plus naturellement du monde, se métamorphosent en aigle, fil, flamme, aiguille, brindille ou rivière. Donc il n'existe pas de frontière entre les dieux et les hommes. C'est pourquoi certains personnages du roman sont intimement reliés à tout un réseau de forces surnaturelles. Salimata, la femme du héros Fama, est hantée dès sa naissance par un génie dont la jalousie provoque l'hémorragie au cours de l'excision, et « *C'était le génie sous la forme de quelque chose d'humain qui avait tenté de violer dans l'excision et dans le sang* ». C'est encore le génie qui s'oppose à tout rapport de Salimata avec les hommes. C'est lui le responsable de la mort de son premier mari. Cet être malfaisant ira même jusqu'à l'engrosser : « *Les docteurs avaient appelé cet état une « grossesse nerveuse » et les Malinkés « une grossesse de génie »* ».

3/ Langue et style :

S'il est un aspect qui a particulièrement frappé les critiques lors de la sortie du livre, c'est bel et bien le style adopté - ou plutôt créé - par Kourouma. Très cru et même parfois violent, le verbe de Kourouma refond la langue dans un moule qui lui est étranger. Certains ont apprécié, d'autres non : « **Le Soleil des Indépendances**, quand il est sorti, a failli recevoir le prix des lectrices de **Elle**. Deux membres du jury s'y sont très vivement opposés. Je les ai rencontrés et elles m'ont dit que leur refus provenait de ma façon de traiter la langue française. Or, c'est peut-être aussi pour cette raison que le roman a rencontré un tel succès en Afrique. Il y avait une forme nouvelle » a affirmé l'auteur.

L'originalité du roman est accrue par la singularité de son style dont la richesse et la diversité semblent directement puisées dans la littérature traditionnelle. Le souci constant de Kourouma semble être de vouloir recréer à travers l'écriture la situation de communication qui existait entre le conteur et son public. Dès la première page il interpelle le lecteur-auditeur : « *Vous paraîsez sceptique ! Eh bien moi, je vous le jure...* » Il crée le suspense par le dialogue : « *Et le commandant préféra vous savez qui ? Le cousin Lacina... Et savez-vous ce qu'il advint ?* » Les questions sont fréquentes et l'on imagine très bien le public sollicité, répondre avec empressement. Le narrateur pousse l'auditoire à porter un jugement sur le héros : « *Maintenant dites-moi : le voyage de Fama dans la capitale... Dites-le moi, cela était-il vraiment nécessaire ?* Parfois les auditeurs ne saisissent pas immédiatement l'in vraisemblance d'une situation. Et le conteur d'insister : « *Avez-vous bien entendu ? Fama étranger sur les terres de Horodougou ?* » Ce dialogue auteur-public est typique du conte.

Ce qui frappe également dans **Les soleils des indépendances**, c'est la place importante de la langue orale. Les nombreuses redites dans le roman ne sont là que pour donner le caractère de spontanéité, d'improvisation que l'on retrouve dans les contes. C'est aussi pour donner à son roman le mouvement, le rythme de l'oralité que Kourouma multiplie les phrases exclamatives ou interrogatives, introduit des phrases incomplètes, use abondamment de verbes : « *Alors que leur reste-il à faire ? Rôder, puer, prier, et écouter le grondement de leur ventre parcouru par la faim* ».

De la tradition, il a gardé la vivacité et le verbe haut, mais aussi la verve et la cocasserie des contes qui se manifeste dans sa description du gouverneur français : « *Un garçonnet, un petit garnement d'administrateur, toujours en culotte courte sale, remuant et impoli comme la barbe d'un bouc, commandait le Horodougou* ». Cette truculence, cette verdeur se déploie aussi dans les proverbes : « *A renifler avec discrétion le pet d'un effronté il vous jugera sans nez*. » Si, dans **Les soleils des indépendances** tous les personnages expriment souvent leur pensée par des proverbes, c'est pour mieux souligner leur participation à la culture malinké, à sa sagesse.

4/ L'espace :

Si le roman s'ouvre sur une véritable course contre la montre que le héros a engagée afin d'assister aux funérailles d'Ibrahim Koné, on se rendra très vite compte par la suite que l'espace qu'il parcourt est toujours le même et très limité (la mosquée, le quartier africain, tous les lieux où sont célébrées les cérémonies susceptibles de lui apporter quelque profit) : le personnage donne l'impression de tourner en rond.

A cet espace « fermé » de Fama s'oppose celui « ouvert » de Salimata, personnage actif qui, chaque jour, traverse la lagune pour aller vendre son riz au Plateau. De plus, la seule issue que le héros imagine pour échapper à sa détresse morale et matérielle sera encore une fuite dans l'espace : il va quitter la grande ville du sud qu'il hait pour préférer le nord, berceau de ses ancêtres où il espère retrouver sa dignité perdue.

Enfin, avant le deuxième retour vers le nord qui sera son dernier voyage, Fama aura également fait l'expérience d'un troisième espace, celui de la prison. Cette prison ne fait que symboliser le statut de non-être dans lequel il a finalement basculé : il est devenu étranger à sa compagne et à lui-même. Fama donne l'impression de ne plus avoir sa place dans le monde où il vit. Cette impression vaut aussi, pour le temps.

M. SIDIBE / CRFPE SAINT-LOUIS

LE THEATRE

Comment lire un texte théâtral

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. L'espace peut avoir une fonction dramatique.

Dans *L'exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao par exemple, l'espace est réduit à quelques lieux qui concourent à donner plus de relief au drame par leur caractère symbolique car ce sont uniquement les lieux de prise de décision (l'Arbre à Palabres), de conversation du Roi (la salle d'audience du palais), le palais, la demeure du Prince, la demeure de la Reine Mère mais aussi le chemin de l'exil. Pas donc d'espace qui ne participe à la solennité, au sérieux du moment et aux caractères des personnages qui interviennent, ni de lieu de diversion, comme le marché dans *La tragédie du roi Christophe*, par exemple

3 – Le découpage de la pièce :

L'auteur doit tenir compte d'un espace scénique et d'une durée de représentation. Il doit aussi tenir compte de son public. Pour ne pas le lasser, il cherchera à varier ses effets. C'est ce qui justifie la division de la pièce en actes chargés de ponctuer nettement les différents moments de l'action. L'acte est l'unité la plus longue de la pièce. Il se termine lorsque le rideau s'abaisse (ou bien lorsque l'obscurité est faite sur scène). Entre deux actes, les lieux et les époques peuvent changer.

Chaque acte est lui-même divisé en scènes dont les limites sont marquées par l'entrée ou la sortie d'un personnage.

LE THEATRE :

Evolution et genres

Au fil des siècles, le théâtre a évolué dans sa conception et dans ses fonctions, conception et évolutions qui ont vu naître différents genres théâtraux, en fonction des préoccupations esthétiques et sociopolitiques des dramaturges et des époques qui les ont vus naître. Ainsi les pièces ont longtemps été divisées en théâtre comique (*farce, comédie classique, comédie-ballet, vaudeville*, pièce burlesque) et théâtre sérieux (*tragédie, tragi-comédie, drame bourgeois, mélodrame*, pièce métaphysique ou engagée), avec parfois un mélange des genres (par exemple dans **Dom Juan** de Molière ou dans le *drame romantique*).

Le théâtre du *XXe siècle* fera en grande partie éclater cette distinction. En effet, dans ce siècle, aucun genre n'impose ses règles. Cette situation est liée au contexte de foisonnement des publications littéraires et de la liberté de création qui les préside, mais aussi au contexte historique et social: les pièces montrent l'homme plongé dans un monde qui ne peut ni répondre à ses questions, ni satisfaire ses désirs.

Les principaux genres pratiqués furent les suivants :

I. Au XVIIe siècle :

Siècle par excellence du théâtre, le XVIIe siècle voit à la fois le triomphe de la tragédie classique et la consécration de la comédie, à travers trois grandes figures qui épousent le siècle : Jean Racine, Pierre Corneille et Molière. Mais le théâtre, au XVIIème siècle, c'est d'abord et avant tout une affaire de règles.

1. Les règles classiques du théâtre :

A l'image de la politique menée par les hommes d'Etat de l'époque, le théâtre doit être guidé par l'ordre et la raison. C'est dans ce sens que des règles seront édictées pour les besoins esthétiques du genre. Trois hommes jouent un rôle important dans l'élaboration de ces règles : Chapelain, conseiller de Richelieu, Corneille qui rédige **Trois discours** et L'Abbé d'Aubignac qui écrit une **Pratique du théâtre**. A la fin du siècle, Nicolas Boileau fera la synthèse de ces travaux dans son **Art poétique**.

Les principales règles auxquelles le théâtre classique sera ainsi soumis sont la bienséance, la vraisemblance, et les trois unités (unités de temps, de lieu, et d'action).

a - La bienséance :

A l'âge classique, la littérature, et a fortiori la littérature dramatique, est éminemment sociale: il faut avant tout plaire au public, ne jamais le choquer, et donc respecter les règles de la bienséance qui interdisent, par exemple, de représenter le sang sur la scène. La mort est cachée dans les coulisses; elle n'est évoquée que par la médiation d'un récit, comme le célèbre récit de Thérémène dans **Phèdre**. La mort peut aussi être évoquée symboliquement par l'intermédiaire de son instrument, comme dans le **Cid** de Pierre Corneille (1636) lorsque Rodrigue présente à Chimène son épée ensanglantée.

b - La vraisemblance :

C'est ce qui semble plausible, vrai dans l'attente du public.

c - Les trois unités :

Elles s'appliquent également à la tragédie et à la comédie : « *Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul acte accompli/Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.* » (Boileau, *Art poétique*, vv.45-46).

***unité d'action:** la pièce ne met en scène qu'une seule action principale. Il peut y avoir des intrigues secondaires mais ces dernières doivent trouver leur résolution au plus tard en même temps que l'action principale.

***unité de temps (appelée aussi unité de jour ou la règle des 24 heures) :** toute l'action représentée est censée avoir lieu dans un seul jour.

***unité de lieu:** toute l'action représentée se déroule dans un seul endroit.

2. La tragédie et la comédie :

Le théâtre classique était séparé en deux sous-genres : la tragédie et la comédie.

a - La tragédie :

C'est un spectacle destiné à provoquer la terreur, la pitié et parfois l'admiration. Elle met en scène des personnages éminents empruntés à la légende ou à la mythologie (Phèdre par exemple) ou à l'histoire (Néron par exemple dans **Britannicus** de Racine) ; ses personnages ont ainsi un caractère extraordinaire comme les événements qu'ils affrontent. Leur destin exceptionnel et malheureux est dicté par la fatalité contre laquelle ils luttent vainement ou à laquelle ils se soumettent.

La tragédie doit inspirer la terreur ou la pitié. Son but est la catharsis. En montrant les conséquences ultimes et catastrophiques des passions, la tragédie purge l'âme du spectateur de ces mêmes passions et l'incite à ne pas imiter les héros tragiques. Le théâtre rendrait ainsi le monde meilleur ! Le théâtre classique a donc une fonction d'enseignement moral.

Les caractéristiques de la tragédie sont les suivantes :

- elle doit être écrite en vers dans une langue soutenue.
- elle doit comporter cinq actes (le premier acte étant celui de l'exposition, les trois suivants faisant progresser l'action dramatique et le dernier contenant le dénouement).
- elle doit concorder avec la règle des trois unités: les unités de temps, de lieu et d'action.
- les personnages doivent être d'un statut social élevé (prince, roi...) et l'action doit se dérouler dans un passé lointain (l'Antiquité, la mythologie...).

b - La comédie :

Elle s'est davantage développée avec Molière. Une comédie est une pièce de théâtre dont le dénouement est heureux et qui, le plus souvent, fait rire. Elle met en scène des personnages appartenant aux classes moyennes et incarnant l'avarice, l'hypocrisie, la misanthropie ou autre.

L'époque de la comédie est la même que celle de l'auteur et le dénouement, généralement heureux, se produit grâce à l'intervention in extremis d'un deus ex machina. L'effet sur le spectateur est le plaisir, le rire qui peut être un moyen de critique, de satire sociale et même de combat.

En face d'une comédie, on dégage ce qui produit un effet comique. Le comique de gestes et de mouvements est perceptible dans les didascalies. Un personnage est ridicule quand ses gestes ou ses réflexes lui échappent. Le cas le plus fréquent est celui qui reçoit la gifle destinée à un autre. Le comique de mots est constitué par des jeux de langage. C'est la répétition d'une formule toute faite et inadaptée à la situation.

Dans ce siècle classique, la comédie obéit aux mêmes principes dramatiques que la tragédie : composée de 5 actes, elle est généralement en vers, en alexandrins, sur le modèle de la tragédie. Elle doit respecter la vraisemblance et les règles qui en découlent, notamment la règle des 3 unités.

II. Le XVIIIe siècle :

1. Evolution de la tragédie et de la comédie :

Le début du XVIII^e siècle marque le déclin de la tragédie classique. En effet des renouvellements plus profonds apparaissent avec les tragédies de Voltaire (1694-1778) qui introduit des sujets modernes en gardant la structure classique et l'alexandrin. Certaines de ses pièces comme *Nanine*, *Brutus* et *Mahomet ou le fanatisme* sont fréquemment jouées car faisant respectivement écho à la moralisation des mœurs et au refus du fanatisme religieux.

Quant à la comédie, elle se caractérisera par un renouvellement du genre chez des dramaturges comme Lesage (1668-1747), qui marque la comédie de mœurs avec sa pièce *Turcaret* (1709), une dénonciation des milieux financiers, ou encore Marivaux qui fait évoluer le genre de la comédie : il explore le sentiment amoureux, en développant l'art de la conversation galante dans des pièces comme *La Double Inconstance* (1723), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) *Les Fausses Confidences* (1737) ; il traite aussi des problèmes de société, autour des relations entre maître et valet, de la liberté et l'égalité (dans *L'Île des esclaves*, 1725), la situation des femmes (dans *La Nouvelle Colonie*, 1729).

Participent également au renouvellement du genre comique les pièces de Beaumarchais (1732-1799) : tout en élaborant des intrigues joyeuses avec de multiples rebondissements, il développe une satire sociale et politique à travers le personnage de Figaro, un valet débrouillard qui conteste le pouvoir de son maître, avec *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784), une pièce qui dénonce les privilèges archaïques de l'aristocratie, .

2. Apparition d'un nouveau genre : le drame bourgeois

Denis Diderot évoque pour la première fois le « drame bourgeois », qu'il nomme « genre sérieux », entre comédie et tragédie, dans son ouvrage *Entretiens sur le Fils naturel*. Le principe de l'unité de temps et de lieu est abandonné, ainsi que le principe de vraisemblance du théâtre classique.

Ces pièces se veulent moralisatrices et exaltent les vertus de l'amitié, de la solidarité et de l'altruisme. Le spectateur doit être ému par les situations pathétiques auxquelles sont confrontées des familles bourgeoises. Une autre caractéristique du drame bourgeois est le développement de la pantomime qui permet d'exprimer passions et sentiments au travers des gestes et des attitudes des acteurs. Les drames bourgeois les plus célèbres sont : *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), deux pièces de Diderot, *Le Philosophe sans le savoir* (1765) de Sedaine, *La Brouette du vinaigrier* (1775) de Mercier ou encore *La Mère coupable* (1792) de Beaumarchais.

III. Le drame romantique au XIXe siècle :

Au XIXe siècle, le théâtre a pratiquement été l'affaire des romantiques qui ont à créer un genre nouveau, en révolte contre le théâtre classique : il s'agit du drame romantique.

Il est né à partir de la première moitié du XIXe siècle. Il est dominé par un mot : liberté, et des orientations que peut expliquer le contexte historique, social et littéraire dans lequel il se développe: respect de la vérité, adaptation au public contemporain, diversité des niveaux de langue utilisés. En effet, les dramaturges romantiques ont conscience de vivre dans un monde qui subit de constantes et profondes mutations, à qui il faut offrir un théâtre vivant qui suscite son intérêt et son enthousiasme par la vérité des caractères, des situations du langage, tout en reflétant ses préoccupations. Stendhal affirme dans son ouvrage *Racine et Shakespeare* (1824): «*Le romantisme appliqué au genre tragique, c'est une tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en divers lieux* ». Ces théories, qui fondent le drame romantique, expliquent qu'il se soit défini par rapport au genre qui le précède, la tragédie classique, et qu'il cherche à se libérer de ses contraintes par :

- **le non-respect des bienséances** : Victor Hugo s'élève contre ces règles dans la Préface de *Cromwell* (1827) en critiquant les «*réécits* » qui se substituent aux «*scènes*» et les «*descriptions* » qui prennent la place des «*tableaux* ». On montre sur scène ce qui, dans la tragédie classique, était contraire à la bienséance: combats, assassinats, exécutions, etc.

- **la violation des trois unités** : dans le drame romantique, non seulement on n'hésite pas à changer de lieu, les différentes expériences humaines se déroulant en plusieurs endroits, mais l'unité de temps est également rejeté, l'action pouvant se dérouler sur plusieurs jours voire plusieurs mois.

- **le mélange des genres** : on note aussi un mélange des genres et des tons. Les XVIIe et XVIIIe siècles accordaient une grande importance à la différenciation des genres: le tragique est noble et grand, le comique est familier et simplement humain. Le drame romantique refuse cette séparation qui ne reproduit pas la réalité. Dans la vie, le tragique ne côtoie-t-il pas le comique? Le mélange des genres est donc conforme à la nature humaine.

- **le mélange des tons** : le refus de la séparation des genres conduit logiquement à récuser celle des tons et des styles. Distinguer le registre noble (celui de la tragédie) du registre familier (celui de la comédie) paraît absurde. Le dramaturge romantique évite la classification des termes du langage en «*mots nobles* » et «*mots roturiers* ». Dans son ambition de représenter «*la vie totale*», il revendique la totalité du vocabulaire.

- **la dimension humaine des thèmes** : les thèmes du théâtre se situent dans un contexte marqué par l'histoire.

IV. Le théâtre de l'absurde et le théâtre surréaliste au XXe siècle :

C'est un type de théâtre qui a vu le jour en rapport avec le traumatisme et le déraisonnement liés aux conséquences de la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi lié à ce contexte de déshumanisation, ce théâtre traite fréquemment de l'absurdité de l'Homme et de la vie en général, celle-ci menant toujours à la mort.

Les dramaturges de l'absurde voyaient, selon le mot d'Eugène Ionesco, «*L'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles* ».

L'absurde d'Albert Camus, une autre morale de l'action, trouve également des prolongements au théâtre. *Caligula* (1945) a appris que les hommes meurent et ne sont pas heureux. Ce type de théâtre est aussi rendu célèbre par Eugène Ionesco dans *La Cantatrice chauve* (1951) et *Rhinocéros* (1959), et Samuel Beckett dans *En attendant Godot* (1952) qui sont parmi les auteurs de ces œuvres qui ont bouleversé les règles du théâtre.

Mais les précurseurs de ce type de théâtre étaient les surréalistes dont les pièces avaient déjà donné la première place à l'insolite. Leur théâtre est plus vocal que scénique, plus provocant que dramatique, plus spontané que prémédité et il tire nettement parti des pratiques automatiques. Ainsi dans *S'il vous plaît* (1920) et *Vous m'oubliez* d'André Breton et Philippe Soupault, ou dans *Comme il fait beau !* (1924) de Breton, Robert Desnos et Benjamin Péret, les personnages ne représentent rien, les actions et les propos sont hasardés.

V – Evolution et fonctions du théâtre :

Le but du théâtre n'a souvent pas seulement été de susciter un plaisir esthétique ou affectif, mais d'amener le spectateur à une prise de conscience qui doit déboucher sur une action de nature à modifier la société. Loin

de se clore sur lui-même, le spectacle s'ouvre le plus souvent sur un monde à transformer: sa finalité est didactique et révolutionnaire. L'acteur assume une responsabilité sociale, celle de mettre directement le public en contact avec le sacré, le plaisir et la réflexion qui constituent les nourritures privilégiées de l'homme.

Réalisme, rire et satire sociopolitique :

Les fonctions divertissante et sociale ont souvent été indissociables allées car, tout en restant attaché aux principes du divertissement, du ludique, le théâtre s'est également donné comme mission d'être au service du social et de se servir du rire et de la tragédie pour contribuer à l'amélioration du sort de la société et de l'humanité en général. Le théâtre ne pouvait s'éloigner des canons du réel et des préoccupations de la société. Ainsi a-t-il souvent été vu comme le « *miroir de la société* », « *la vie en miniature* », mais dans le souci d'aider à prendre conscience des défauts et des faiblesses.

Au XVII^e siècle déjà, le théâtre se donne une vocation didactique et morale. Dans le cas de la comédie, Molière écrit dans la préface de **Tartuffe** : « *Castigat ridendo mores* », en d'autres termes, « *corriger les vices en faisant rire* ». La fonction de la « *force comique* » est de faire prendre conscience des dangers de certains comportements en les ridiculisant, puis de s'en décharger par personne interposée : à voir le ridicule des autres, tout spectateur devrait être tenté de ne plus agir de la même façon.

On reconnaît à la tragédie une fonction similaire, la catharsis : la représentation sur scène de la violence des passions, par le biais des comédiens et des personnages, devrait libérer les spectateurs de toute tentation de même nature. En montrant les dangers (mortels) des passions et des excès, la tragédie joue un rôle moral (**Phèdre** de Jean Racine met en garde contre les dangers d'une passion amoureuse non maîtrisée).

Mais au-delà de cette double orientation du théâtre, il est intéressant de remarquer son utilisation dans un contexte politique et social sous une forme plus engagée. Molière utilise la scène comme lieu de contestation et de critique : **Tartuffe** témoigne de son combat contre les faux dévots, **Dom Juan** (1665), de sa volonté de dénoncer les libertins matérialistes.

Le drame bourgeois se développe au XVIII^e siècle, à un moment où les spectateurs exigent un théâtre plus proche d'eux. Il met en scène les membres d'une famille bourgeoise et prône le triomphe de la vertu. Il veut frapper le spectateur par la «vérité» des situations, le toucher, l'émouvoir, le faire pleurer; le ton pathétique domine (exemple: **Le père de famille** de Diderot, 1758). Pour synthétiser cette analyse, on peut citer Félix Gaiffe : « *Le drame est un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu.* »

Au XIX^e siècle, le drame romantique a, selon Victor Hugo, une «*mission nationale, une mission sociale, une mission humaine*». Dans cette mesure, les héros reflètent les comportements humains et renvoient à des préoccupations d'ordre historique et social. **Lorenzaccio** (1824) d'Alfred de Musset, par exemple, proteste contre l'hypocrisie d'un régime, auto-déclaré d'abord comme régime de progrès, et pressé ensuite de se retourner vers le passé. Une pièce comme **Ruy Blas** (1838) exprime les positions politiques de Victor Hugo qui passe par l'histoire d'Espagne pour brosser un tableau critique des rapports sociaux et de la dégradation du monde politique français.

Caricature des dictatures et lutte pour la liberté :

Dans cette logique de la représentation des hommes politiques, le théâtre a souvent permis une meilleure dénonciation de l'abus de pouvoir. On peut, dans ce cadre, faire allusion aux **Châtiments** de Victor Hugo, véritable armes de combat contre la dictature sanguinaire de Napoléon III.

Mais c'est surtout au XX^e siècle que ce type de théâtre se développera avec l'avènement des régimes autoritaires au lendemain de la Guerre. **Caligula** (1944) d'Albert Camus est l'une des premières publications à s'en prendre aux dictatures ; en effet, cette pièce se présente aussi comme une dénonciation de la tyrannie du fait que le pouvoir possédé par Caligula est un obstacle à la liberté du peuple. Mais l'une des pièces les plus emblématiques dans cette veine est certainement **Ubu roi** (1896) d'Alfred Jarry : Ubu est le symbole du dictateur incapable de penser. Cette pièce est une véritable satire politique des dictateurs actuels et des violations de la démocratie.

On peut enfin citer le cas de **Rhinocéros** (1959) d'Eugène Ionesco, véritable métaphore de la prise du pouvoir par le régime nazi, ou tout autre régime totalitaire. La pièce est l'image d'un régime politique autoritaire et totalitaire dans lequel les individus sont soumis et enfermés et la pensée individuelle est combattue et supprimée.

Mais le théâtre doit aussi aider à se révolter contre ces dictatures : « *Je n'arrive pas à considérer le théâtre comme une façon d'amuser, de distraire ; je préfère le considérer comme un moyen de libération de préjugés, d'injustices.* » disait justement Armand Gatti, lui qui, refusant de voir dans le théâtre un pur divertissement, en fait plutôt un moyen de libération. Il affirmera encore : « *C'est fait pour que le public se*

pose des questions. Car lorsqu'un homme se pose des questions, il commence à changer et il a des chances un jour de changer le monde. » Pour illustrer ces propos, on peut faire allusion aux pièces **La Résistible Ascension d'Arturo Ui** (1941) de Bertolt Brecht et **Les Mouches** (1943) de Jean Paul Sartre.

La première pièce représente Hitler et ses comparses comme des criminels dont les procédés brutaux doivent inciter les spectateurs à une réflexion sur ce qui s'est passé. Mais le titre montre que l'ascension d'Arturo Ui était résistible, c'est-à-dire aurait pu être évitée. Au cours du déroulement de la pièce, il devient clair que, sans l'aide intéressée d'autres personnes, le protagoniste n'aurait jamais pu achever son ascension. À plusieurs moments décisifs de son ascension, Hitler - comme Arturo Ui - a profité de situations particulières, mais aurait pu être stoppé dans son ascension.

Dans **Les Mouches**, il y a un appel lancé aux différents peuples et visant à leur faire se rendre compte qu'ils sont peut-être manipulés par un pouvoir et devraient, si c'est le cas, se révolter contre leur oppresseur : « Ce que j'ai voulu démontrer dans **Les Mouches**, c'est qu'il faut être lucide pour pouvoir déprendre la liberté individuelle des comédies où elle se perd. Et le seul outil possible dans ce cas, c'est la responsabilité. Il faut savoir juger du degré de responsabilité individuelle que nous mettons dans nos actes » affirme Jean-Paul Sartre.

Le contexte africain :

- Un théâtre engagé :

Pour le négro-africain, le théâtre doit traduire la totalité des manifestations de la vie ; il est le miroir où la collectivité tout entière doit se voir, agir et penser car ici, plus qu'ailleurs, le théâtre est un art communautaire ; sa fonction essentielle est de former en informant pour consolider la vie du groupe.

La caractéristique principale du théâtre négro africain est qu'il est profondément marqué par la situation politique de l'Afrique. Il est un produit du colonialisme ; aussi n'est-il pas surprenant qu'il se définisse par son engagement. D'ailleurs Lylian Kesteloot a pu en dire : « *Il s'est révélé dans le double cri de la souffrance et de la révolte, et il s'est engagé dans la lutte pour la liberté.* » C'est dans ce contexte que Bakary Traoré écrivait dans **Présence Africaine** (N° 75, 1970) : « *Le théâtre africain moderne [...] est politique même quand il refuse la politique... Le théâtre africain doit correspondre à [l']ère [...] des responsabilités. Le théâtre, c'est la vie qui s'analyse elle-même. L'Afrique éprouve [...] le besoin de vivre [...] de se regarder [...] Il facilite une prise de conscience. Cette forme d'art atteint le grand public, le met en contact direct, le frappe et permettra aux peuples [...] de prendre conscience de leurs problèmes* ».

- Théâtre historique et dénonciation du colonialisme :

Cette prise de conscience doit d'abord conduire à la remise en question du premier fléau auquel les africains étaient confrontés à l'époque : la colonisation et ses multiples affres. Et le théâtre s'est justement très bien distingué dans la dénonciation du colonialisme et la lutte pour la liberté : « *Nous allons, si vous le voulez bien, revenir de quelques décades en arrière, remonter en quelque sorte la marche du temps. J'aurai besoin de toute votre attention, car ensemble, nous allons entrer dans le monde dur et implacable de la conquête coloniale, pénétrer dans les arcanes administratifs où des ouvriers froids et méticuleux mettent au point le mécanisme de la conquête coloniale et tissent la trame secrète des voies de pénétration que missionnaires et colons soi-disant de « pacification » vont emprunter pour sillonner d'abord le Sénégal, ensuite le reste de l'Afrique, afin de prêcher la « bonne parole » et d'inviter les peuples noirs à vivre désormais dans le « paradis occidental »* peut-on ainsi lire dans la pièce **Le procès de Lat Dior** de Mamadou Seyni Mbengue (1972), des propos du héros de la résistance au Sénégal.

Ce thème s'est souvent exprimé dans des pièces historiques qui avaient également pour objectif de montrer la voie aux jeunes nations africaines indépendantes et d'évoquer les problèmes auxquels ils étaient confrontés. C'est dans ce sens que Cheik Aliou Ndao a dit, à propos de sa pièce **L'Exil d'Alboury** (1969), que l'auteur doit chercher, non à procéder à une reconstitution plus ou moins exacte de faits passés mais, au contraire à « *créer des mythes qui galvanisent et portent le peuple en avant* ». En écho à ces propos, Marouba Fall, dans une Communication intitulée « *Qu'est-ce que la littérature ?* », a dit à propos de sa pièce **Aliin Sítóoye Jaata ou la dame de Kabrus** (1996) que son « *sujet est franchement politique et [sa] démarche délibérément en porte-à-faux avec celle adoptée consistant à contourner les vrais problèmes nés du contexte colonial...* »

- La dénonciation des indépendances :

Les pays africains, contrairement à tous les espoirs que les indépendances avaient suscités, sombrent dans le désespoir et le chaos. Cette situation de beaucoup de pays d'Afrique, au lendemain de ces indépendances, est ainsi résumée par Hortense dans la pièce **Je soussigné cardiaque** (1981) de Sony Labou Tansi : « *Quel pays ! Avant les indépendances ça sentait le Blanc. Aujourd'hui, ça sent encore. Le Noir. Dans les bureaux.*

Les autres nous jouaient avec la peau seulement. Aujourd'hui, les " nôtres " nous traitent avec le cœur. Ils nous maltraitent comme avec notre permission. C'est plus dur ».

Les dramaturges vont ainsi se pencher sur les lendemains d'indépendances qui ont été tragiques pour les africains. En effet, de nouvelles tyrannies tout aussi assoiffées de pouvoir et d'argent se substituent à la puissance coloniale. Et 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 très subtile et intelligente critique des pouvoirs absolus en Afrique.

L'une des pièces les plus représentatives de cette veine est **Une saison au Congo** (1965) d'Aimé Césaire consacré à la figure de Patrice Lumumba. C'est un véritable miroir tragique des indépendances africaines 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.* »

- La dénonciation des régimes politiques :

Dans des pièces comme **Le Président** de Maxime Ndébeka (1970), **Tougnantigui ou le diseur de vérité** d'Ahmadou Kourouma (1972), **Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort** de Tchicaya U Tam'si (1979), ce sont les nouveaux dirigeants africains avec leur folie des grandeurs, leur tyrannie sanglante, leur mépris du peuple qui sont mis en scène.

Corrompus et charismatiques, ils ne reconnaissent même pas leur propre peuple: « *peuple, un mot aussi creux que la vallée de la mort* » selon Alexandre Kum'a N'dumbe III dans sa pièce **Le soleil de l'aurore** (1976), un ouvrage dont le thème est classique en Afrique : un régime qui combat une opposition clandestine, sauf que cette fois-ci le président et le chef du parti clandestin sont des frères. Le premier cherche à « avoir » son frère pour mieux réduire à néant l'opposition et il proposera à ce dernier le poste de vice-président alors qu'il l'a fait jeter en prison. Naturellement celui-ci refuse pour ne pas trahir le peuple et il sera victime d'une parodie de justice qui va l'envoyer à l'échafaud : il est décapité sur la place publique où les corps des exécutés sont exposés comme trophées par le régime.

Il est donc avéré que la dénonciation politique a occupé une bonne place dans les productions théâtrales du fait de l'actualité des régimes dictatoriaux sanguinaires qui ont sévi en Afrique offrait de la matière à écrire aux dramaturges.

- La critique sociopolitique :

Le drame des indépendances se joue également sur le terrain social où les dramaturges stigmatisent tous les travers liés aux traditions, aux mentalités, au laxisme... **La Secrétaire particulière** (1973) de Jean Pliya traduit fidèlement la déception et l'indignation de la grande majorité des africains face à la misère extrême et aux humiliations des masses rurales, même après les indépendances. Les fonctionnaires véreux se livrent impunément à la pratique des pots-de-vin, au favoritisme, au népotisme, à l'abus d'autorité, aux détournements de mineurs... Dans **Papassidi maître-escroc** (1975) de Bernard Dadié, cette 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.

L'acuité de la lutte des classes dans l'Afrique néocoloniale est aussi un thème qu'aborde Charles Nokan dans **Les malheurs de Tchakô** (1968) où tour à tour sont mis en scène des membres des classes dirigeantes, des ouvriers et des paysans. Dans **L'homme qui tua le crocodile** (1972) de Sylvain Bemba, ce même thème est repris à travers la dénonciation de l'exploitation de l'homme par l'homme que Sony Labou Tansi met également en relief dans **Je soussigné cardiaque** (1977), pièce qui consacre le triomphe scandaleux de l'injustice, du pouvoir d'argent et de la corruption.

- La critique des tares liées aux traditions :

En outre, les dramaturges ont également exploré les tares liées aux traditions dont les travers sont sous le feu nourri du congolais Guy Menga dans **L'Oracle** (1967), pièce dans laquelle il remet en cause la tradition du mariage arrangé. Cette pièce met au premier plan la condition du genre féminin dans les sociétés dominées par les pesanteurs sociales. On voit ainsi que la fille, au même titre que sa mère, la femme en général, n'est qu'un jouet qu'il faut manipuler à sa guise.

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. Dans **Un appel de la nuit** (1995) du malien Moussa Konaré, le dramaturge met en relief le 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.

Aujourd'hui, le théâtre africain moderne nous entraîne dans d'autres univers, principalement celui des territoires urbains de ces villes africaines complexes où se mêlent pauvreté, maladies, amour, démesure, argent, magouilles, coups d'état, ainsi que toutes les violences sociales, économiques, politiques, familiales ou médiatiques. Ce qui fera dire à la sénégalaise Maïmouna Guèye : « *La dramaturgie me semble aujourd'hui imposée par les drames que subit l'Afrique, les fléaux que sont les guerres civiles, les maladies qui ravagent notre continent. La dramaturgie s'impose par la force des choses et témoigne de cette violence...* » (Notre Librairie, n°162, 2006). Le théâtre colle ainsi de plus en plus à l'actualité. C'est dans ce cadre qu'une pièce telle que **Comme des flèches** (1996) du tchadien Koulsy Lamko se saisit de la question du sida dans une société où ses victimes sont des parias .

Dans cette dynamique, on peut également citer le théâtre du togolais Kangni Alem qui porte l'empreinte de situations historiques réelles dont il témoigne. Sa pièce **Atterrissage** est inspirée de la tragédie de deux jeunes Guinéens, passagers clandestins retrouvés morts en Belgique dans le train d'atterrissage d'un avion. Le théâtre négro-africain moderne est ainsi présenté comme un centre d'observation des mœurs politiques et sociales qu'il doit soumettre à une profonde analyse.

Mais cette dénonciation se fait souvent par le biais de pièces comique car l'une des fonctions du théâtre qui de procurer du plaisir aux spectateurs, comme Marouba Fall l'a souligné dans un article intitulé « *Le théâtre sénégalais face aux exigences du public* » (Ethiopiennes, numéros 37-38 1984 volume II n° 2-3) « *Pour qu'il [le théâtre sénégalais] réponde davantage au besoin du public, il est nécessaire qu'il s'inspire de sources nouvelles, autres que l'histoire qui a donné au répertoire théâtral [...] ses plus belles œuvres. Il est nécessaire aussi que le registre comique soit de plus en plus exploité, qu'il rencontre naturellement le goût du public. Ce dernier, en fait, ne vient pas au théâtre pour se voir exalté, horrifié ou terrifié mais pour se purifier de ses peines, de ses haines, des multiples soucis de la vie quotidienne par le divertissement momentané et le rire qui exorcise et revigore.* » C'est sous ce registre qu'il faut d'ailleurs placer la plupart des pièces relatives à la satire sociale. En effet, tout en attaquant sans indulgence les travers de la société, ces pièces mettent en scène des situations comiques comme dans **La secrétaire particulière** (1970) de Jean Pliya mais dont la verve humoristique est très remarquée. Dans **L'oracle** de Guy Menga, l'attitude de Biyoki est des plus burlesques quant aux calculs d'une cocasserie mordante qu'il fait pour tirer parti de sa fille, le prix de la virginité par exemple, ou encore son « *caractère docile* »

Le théâtre négro africain a donc admis la primauté du fond censé participer à l'éducation et à la formation des masses. La forme sert donc de prétexte aux écrivains pour mettre l'écriture dramatique au service de l'action politique. Les œuvres échappent ainsi à la « gratuité artistique » dans la mesure où elles permettent à l'Afrique de s'affirmer et de mettre à nu les problèmes auxquels le continent est confronté. Mais dans son orientation, ce théâtre a su trouver les chemins du divertissement quand il s'est agi d'instruire et de plaire en même temps.

LE THEATRE :

Etude d'une œuvre intégrale

Antigone (1944) – Jean Anouilh

I – Vie et œuvre d'Anouilh :

Né à Bordeaux, Jean Anouilh (1910-1987), auteur dramatique et metteur en scène français, fait des études de droit à Paris, puis travaille dans la publicité avant de devenir le secrétaire de Louis Jouvet (un grand homme du théâtre français) en 1928. Cette rencontre est décisive et conforte sa volonté de se consacrer au théâtre. Ses premières pièces, *L'Hermine* (1932), *Le Voyageur sans bagages* (1937) et *La Sauvage* (1938), rencontrent l'adhésion d'un vaste public. Elles développent une vision profondément pessimiste de l'existence. Parmi ses autres pièces on peut citer *Le Bal des voleurs* (1938), *L'Hermine* (1932), *La Sauvage* (1938), *Eurydice* (1942), *Antigone* (1944), *L'Invitation au château* (1947)...

Le théâtre de Jean Anouilh est un théâtre de révolte. Révolte contre la tyrannie de l'argent qui contraint les pauvres à s'abaisser, les avilit et surtout les humilie, rendant impossible l'amour entre pauvres et riches. Révolte de l'adolescence contre les laideurs de l'existence ou la mauvaise conduite qu'elles favorisent. Dans certaines pièces, Anouilh s'en prend sans relâche au mythe de l'amour heureux ; dans d'autres, il critique la société moderne, l'armée, la démocratie, etc.

Anouilh se révèle également doué pour la comédie, avec des pièces comme *Le Bal des voleurs* (1938). Dans d'autres pièces comiques plus récentes, IL accorde une place assez large à des traits satiriques et parfois autobiographiques sur la famille, les femmes, les enfants, la politique, notamment dans *Ne réveillez pas Madame* (1965), *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron* (1968), *Cher Antoine* (1969)... Il a aussi donné des pièces de pur divertissement comme *La Culotte* (1978) et *Le Nombril* (1981).

II – Antigone :

A/- Résumé de l'histoire

Dans la ville de Thèbes, après la mort d'Œdipe, ses deux fils, Polynice et Étéocle, décidèrent de régner chacun un an. Mais Étéocle, au terme de la première année, refusa de quitter le trône. Après une guerre terrible où ils se sont entretués, Créon, leur oncle, prit le pouvoir, ordonna des funérailles somptueuses pour Étéocle, mort en défendant sa patrie, tandis qu'à l'égard du traître Polynice, à titre d'exemple, il promulgua que « *Quiconque osera lui rendre les devoirs funèbres sera impitoyablement puni de mort* » et décréta que son corps, laissé sans sépulture, devait pourrir sur le sol, ce qui, pour les Grecs, était la sanction la plus terrible.

La « *petite Antigone* », leur sœur, rompt avec son fiancé, Hémon, le fils de Créon, sans lui dire pourquoi et, malgré les conseils de sa sœur, Ismène, passant outre cet ordre, rend au défunt les honneurs funèbres en le recouvrant, avec sa pelle d'enfant, d'un peu de terre. Elle est arrêtée par trois gardes qui la mènent à Créon. Celui-ci préférerait ne pas punir sa nièce et la fiancée de son fils. Comme personne d'autre ne l'a vue, il lui suffirait de faire disparaître les gardes. Mais Antigone s'obstine: si Créon la libère, son premier soin sera de retourner enterrer son frère.

Créon tente alors de lui expliquer que son refus de sépulture à Polynice est avant tout un acte politique et qu'en choisissant de prendre en main l'État ébranlé par le règne d'Œdipe, il a choisi de « *dire oui* », c'est-à-dire d'assumer les mille besognes de « *la cuisine* » politique pour « *rendre le monde un peu moins absurde* ». Il lui prouve par dix arguments la sottise de son acte, lui révélant que Polynice n'était qu'« *un fils de famille* », « *un petit fêtard imbécile* », une ignoble crapule qui avait même frappé son père, Œdipe, et voulait le faire assassiner, et qu'Étéocle ne valait guère mieux : « *Ils se sont égorgés comme deux petits voyous pour un règlement de comptes.* » Il n'accorda les honneurs nationaux à la dépouille d'Étéocle que pour des raisons de gouvernement ; saurait-on dire, d'ailleurs, quelle est la dépouille d'Étéocle? Créon s'est borné à faire ramasser « *le moins abîmé* ». Antigone n'ignore rien de cela, mais elle ne cède pas. Elle accomplit ce qu'elle doit et veut accomplir.

Devant Créon qui lui jette : « *Essaie de comprendre une minute, petite idiote !* », elle secoue la tête, insensible aux paroles étrangères à sa propre vérité : « *Je ne veux pas comprendre. Moi, je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir.* » Cependant, Antigone,

ébranlée, renoncerait alors. Mais Créon commet l'erreur de lui dire qu'elle doit être heureuse avec Hémon et consentir à la vie qui n'est en fin de compte que le bonheur. Or elle ne veut ni être heureuse ni même vivre. Créon doit donc la condamner à être enterrée vivante. Mais elle se pend dans le tombeau. Son fiancé se donne la mort à ses côtés. Eurydice, la reine, se tranche la gorge de désespoir.

b/ - Des personnages symboliques :

- Créon :

Ce roi apparaît comme un personnage calme, doux, et amer (« *On est tout seul* » dit-il). Il est également sceptique, ne croyant ni aux dieux, ni aux grands mots, ni à la société. Mais il sert l'État de façon loyale et pragmatique. En véritable chef, il se montre d'une fermeté inébranlable quand la nécessité lui a paru de s'imposer une tâche et, puisque sa nièce Antigone s'entête dans son opposition, il la châtie. Il est donc courageux et le prouve encore quand, la catastrophe le frappant, il n'en est pas écrasé, mais réagit avec une force tranquille et sans illusions, qui fait de lui le grand vainqueur de la pièce.

Mais on peut aussi voir dans la pièce un conflit de générations, entre lui et les jeunes gens. S'opposent à lui les jeunes.

- Ismène :

Resplendissante de beauté, elle est plus âgée et plus réfléchie. Contrairement à Antigone, elle est une raisonneuse ; son vocabulaire est celui de la réflexion, de la pondération, de la compréhension.

- Hémon :

C'est une sorte de double masculin d'Antigone mais beaucoup plus conciliant, beaucoup plus faible qu'elle. Très jeune, encore adolescent, il n'est pas encore dégagé de la soumission à l'image du père tout-puissant.

- Antigone et la révolte :

Elle est, d'un côté, faible, d'abord, par son aspect physique, celui d'« *une maigre jeune fille* » (« *moineau, tu es trop maigre* »), « *pas belle, pas coquette et renfermée, que personne ne prenait au sérieux* ». Petite fille malgré ses vingt ans, quelque peu infantile (« *la petite pelle* » utilisée pour recouvrir le corps de Polynice), puérile dans les craintes qu'elle exprime à sa nourrice avec laquelle elle se fait enfant alors que, peu à peu, elle aspire à un rôle de mère protectrice, toute-puissante, elle n'appartient pas au monde des grands.

Elle est héréditairement orgueilleuse car elle a « *l'orgueil d'Œdipe* ». Elle dit d'elle-même qu'elle est « *la sale bête, l'entêtée, la mauvaise et puis on la met dans un coin ou dans un trou* ». Un peu colérique, elle rejette les compromis et dit non à ce qu'elle ne comprend pas. Elle dit « *non* » au bonheur commun, comme elle dit « *non* » à la loi sociale parce qu'elle est celle des adultes. Elle se montre avide de vie, de bonheur et d'amour quand elle révèle son goût sensuel pour le matin où elle est allée voir « *le jardin qui ne pense pas encore aux hommes* ».

D'un autre côté, elle peut paraître forte. Grave et dure, elle « *va être Antigone tout à l'heure, elle va pouvoir être elle-même* », annonce le Chœur, elle va se déclarer. Elle défie sa nourrice et surtout Créon, c'est-à-dire la cité, le pouvoir, l'autorité, étant ainsi amenée à accomplir son destin tragique. Refusant les compromis et les arrangements, elle préfère le désespoir et la mort, cette mort, elle la choisit avec défi : « *J'étais certaine que vous me feriez mourir au contraire* » dit-elle à son oncle.

- La nourrice :

Elle représente d'abord l'univers de l'enfance. Voulant nous montrer une Antigone très petite fille, ayant encore besoin de protection et de chaleur en face d'un monde hostile et froid, il était normal qu'Anouilh mît auprès d'elle, en l'absence de sa mère Jocaste, celle qui l'a élevée, celle qui tourne toujours autour d'elle, celle qui la rassure la nuit quand elle a peur et qu'elle a des cauchemars, celle enfin qui est la seule à l'aimer vraiment, mais sans la comprendre. Voici en effet la deuxième raison de sa présence. Elle va souligner par contraste la solitude d'Antigone. Il faut que la jeune fille, la petite fille, soit seule avec son grand dessein, que personne - même ceux qui lui sont le plus chers - ne puisse lui venir en aide, que tout soit encore plus difficile parce que le dialogue qui s'établit entre Antigone et sa nourrice est en fait un dialogue de sourds. La pauvre vieille ne saisit aucune des allusions, aucune des demandes de sa « *petite colombe* ». Elle sent bien qu'elle est un peu folle ce matin, et qu'elle a besoin qu'on lui donne de la force, mais tout se passe pour elle au niveau de la matière, non de l'esprit.

- Les gardes :

La même volonté d'opposer le drame d'Antigone à l'incompréhension générale explique peut-être la présence de plusieurs gardes dans la pièce d'Anouilh. Il faut que leur conversation sordide et grossière - en présence d'Antigone qu'ils viennent d'arrêter - fasse un contraste saisissant avec le pathétique de la situation et souligne l'isolement de la jeune fille. Tout fiers d'avoir trouvé la coupable, ils évoquent sans

vergogne les réjouissances et les orgies auxquelles ils vont se livrer plus tard, quand on viendra annoncer la mort d'Antigone, de manifester leur indifférence en jouant aux cartes.

Quant au garde avec qui Antigone passe ses derniers instants, il a aussi le même rôle que la nourrice et ses congénères : représenter la race de ceux qui ne se posent pas des questions..

d/ – Quelques autres thèmes :

- La révolte à travers l'affrontement entre Antigone et Créon :

Pour bien comprendre le personnage d'Antigone et le sens même de la pièce, il est indispensable de voir évoluer la jeune fille à partir de la grande scène qui l'oppose à Créon. Elle répond à son oncle qui voulait savoir les raisons pour lesquelles elle a enterré son frère qu'elle l'a fait par rituel familial. Ce rituel, c'est Créon qui le lui fait abandonner; il lui montre la dérision du cérémonial funèbre et des formules des prêtres, et Antigone reconnaît que « *c'est absurde* ». Elle ne renonce pas pour autant à son projet, mais déjà il a changé de sens. Ce n'est plus pour rendre hommage au mort, ce n'est plus pour son frère qu'elle agit, mais pour elle-même.

C'est devenu presque un acte gratuit, sans autre signification que d'exprimer l'autonomie du sujet et sa libre décision. Créon va alors lui révéler la vérité sur ses deux frères, et Antigone va avoir une brève défaillance. Ce n'est que lorsque Créon, poursuivant maladroitement son avantage, lui aura décrit le bonheur qui l'attend, qu'il perdra définitivement la partie, et qu'elle retrouvera sa révolte, avec les vraies raisons de son refus : celui-ci ne s'appuie plus sur une tradition, et n'a pour support ni le respect du sacré, ni le culte de la famille ou des morts. Elle décide de dire non au bonheur, de dire non à la vie, à une vie de compromissions et de lâchetés où se dégraderait son idéal d'absolu.

- La solitude :

Anouilh a voulu qu'Antigone soit seule en face du monde. « *Toute la ville hurlante* » est massée aux portes du palais et réclame la mort de l'insoumise.

Dès le début, on nous a prévenus qu'Antigone allait se heurter à l'incompréhension ou à l'hostilité générale. On la traite de folle, et le dialogue ne sert qu'à souligner l'impossible communication avec les êtres qui l'entourent, avec la nourrice, avec Ismène, avec Hémon, avec le garde, avec Créon bien sûr. C'est un dialogue de sourds. Sans doute Antigone est-elle isolée aussi par son entêtement, par sa volonté de ne pas comprendre les autres, mais c'est qu'elle appartient déjà à un monde où les mots n'ont pas le même sens. Ce n'est qu'à la fin, à l'heure où elle va mourir, qu'elle déplore l'absence de chaleur humaine. Mais elle avait jusque-là revendiqué orgueilleusement sa différence.

Pourtant cette solitude n'est pas le propre d'Antigone. Les principaux personnages de la pièce connaissent la réalité du « *délaissement* », Créon en particulier. Le Chœur ne dit-il pas dès le début que sa femme Eurydice ne lui est d'aucun secours ? « *Créon est seul. Seul avec son petit page qui ne peut rien pour lui.* » « *Tu es tout seul, maintenant, Créon* » lui dit le Chœur à la fin de la pièce. Et n'a-t-il pas été tout le temps seul, face à une tâche absurde qu'il accomplissait sans y croire ? Quand son fils Hémon lui criait sa solitude, il se détache de lui et confirme sa hantise : « *On est tout seul, Hémon, le monde est nu.* »

- L'enfance :

Il est un autre adjectif révélateur qui revient comme un leitmotiv : c'est le mot « *petit* ». Il est utilisé plus de 70 fois et accompagne presque toujours le nom d'Antigone. Antigone, « *c'est la petite maigre...* », la nourrice l'appelle « *ma petite* », Ismène « *ma petite sœur* » ; le garde la traite de « *petite hyène* » et la compare à un « *petite bête* ». Créon la considère comme une « *petite fille* » avant de lui trouver l'air d'un « *petit gibier pris* » ; et de la qualifier de « *petite peste* », de « *petite furie* » ou de « *petite idiote* » ; et pour finir, le Chœur nous dit que « *sans la petite Antigone* », nous aurions tous été bien tranquilles... Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'Antigone elle-même sent qu'elle est encore une enfant, et qu'elle n'est pas de taille à jouer son rôle. A quoi sert la nourrice, sinon à souligner par sa présence la fragilité de celle qui se blottit dans ses bras en l'appelant « *nounou* » ?

Que l'on ajoute l'évocation du « *petit garçon* » qu'Antigone « *a eu en rêve* » avec Hémon, et la présence du petit page auprès de Créon, et l'on aura tous les éléments de cet *Univers de l'enfance*.

III - Esthétique et composition dramatique

1 - La structure de la pièce :

Le texte d'Anouilh se présente comme une suite ininterrompue de répliques, sans aucune des divisions formelles qui font la tradition du théâtre français. Sans acte, sans scène, *Antigone* se veut dans sa présentation le récit continu d'une journée où se joue le destin de l'héroïne.

Anouilh nous présente une pièce structurée comme la plupart des pièces classiques, avec une exposition, un nœud, un dénouement, précédés d'un prologue.

- Le Prologue :

Au début, le Prologue s'avance vers le public et lui présente tous les personnages. Ils sont tous en scène, isolés ou en groupe, se taisant, bavardant ou se livrant aux occupations auxquelles il est fait allusion. Le Prologue les désigne et nous indique brièvement leurs caractères et leurs rôles.

- L'exposition :

La nourrice surprend Antigone, qui rentre de l'extérieur sur la pointe des pieds, ses souliers à la main. Elle a été, dit-elle, se promener dans la campagne.

Son dialogue avec Hémon est une scène pleine d'émotion. La jeune fille veut d'abord s'assurer de l'amour d'Hémon. Elle aurait été heureuse d'être sa femme, et était prête à se donner à lui la veille au soir parce que... Mais avant de lui dire pourquoi, elle lui fait jurer de ne pas la questionner. Il le fait, et frappé de stupeur, il entend : « *parce que jamais, jamais, je ne pourrai t'épouser* ». À Ismène, revenue, qui essaye de la raisonner, Antigone apprend la vérité : elle est allée enterrer son frère pendant la nuit.

- Le nœud :

C'est le moment de la « crise ». Le Chœur en profite pour entrer et, s'adressant au public, explique sa conception de la tragédie. C'est une manière de nous avertir dès maintenant que nous n'avons rien à espérer, et que tout va mal finir. On ne peut plus jouer plus subtilement avec une des règles sacro-saintes du théâtre, celle de la surprise. Nous n'avons plus à nous demander si Antigone va mourir, mais comment et pourquoi.

C'est le moment où la jeune fille entre en scène, poussée par les gardes. Antigone était revenue sur les lieux en plein jour.

Mais Anouilh a réussi à nous tenir en haleine jusqu'au bout. La scène capitale de la pièce constitue le troisième temps : c'est le duel de l'oncle et de la nièce, scène où se joue le sens de la pièce. On peut distinguer plusieurs étapes. Créon est assez calme au début. Il espère étouffer l'affaire en faisant disparaître les trois gardes. Antigone lui annonce qu'elle recommencera. Créon change de stratégie et use d'autres arguments mais en vain.

Poussé à bout, Créon appelle ses gardes. Malgré les reproches du Chœur, les supplications d'Hémon, Créon avoue qu'il n'a rien pu faire pour sauver Antigone et qu'elle voulait mourir. Hémon sort comme un fou.

Le dénouement :

Antigone reste seule avec le garde. Cette scène nous montre son isolement à l'heure de sa mort. Le garde parle de ses petits problèmes à lui, et apprend à Antigone qu'elle va être enterrée vivante.

Désormais tout va aller très vite après les vaines supplications d'Hémon et la dernière scène avec le garde. Les catastrophes se succèdent, annoncées successivement par le messager, puis le Chœur : la mort d'Antigone, celle d'Hémon, celle d'Eurydice.

3 - Le style et langage :

Anouilh, dans *Antigone*, introduit une modernité qui fait que, loin des vers du grand poète grec qui l'a inspiré (Sophocle), son langage est une prose simple, familière, accessible. Il a traduit de Sophocle des expressions ou des tours de phrases particulièrement énergiques, mais il y a mêlé d'autres tons.

Dira-t-on que le mélange des genres entraîne le mélange des styles ? Certes, comme il est naturel, les gens du peuple parlent le langage de leur condition.

La nourrice, par exemple, a un style parlé, réaliste et familier ; quelquefois son expression est franchement incorrecte. Les gardes aussi emploient un langage souvent très grossier, qui correspond à leurs personnages.

En ce qui concerne les autres personnages, le langage n'a pas été sublime. Celui d'Ismène, par exemple, n'a rien de recherché, et il est loin d'être toujours correct. La même remarque pourra être retenue pour Antigone et même Créon.

Le style est familier lorsqu'Antigone est appelée « la petite maigre », lorsque la nourrice la gronde, que Jocaste est appelée « madame Jocaste » ; lorsque les gardes font leurs plaisanteries vulgaires ou grossières ; lorsqu'Antigone veut montrer son mépris à Créon (elle le tutoie, le traite de « cuisinier » parce qu'il lui a parlé auparavant de « la cuisine » de la politique).

IV- Le Cadre spatio-temporel :

Du point de vue temporel, les noms des personnages : « *Antigone* », « *Créon* », « *Oedipe* », le rappel de l'exil d'Oedipe, de la bataille entre ses deux fils qui s'ensuit renvoient à l'univers de la mythologie grecque.

Le style et les anachronismes pourraient aussi conduire à penser qu'on peut aussi situer l'action dans l'époque où Anouilh a écrit sa pièce et que derrière cette réécriture sont en fait abordés des enjeux en relation avec la seconde guerre mondiale et l'occupation de la France.

Les éléments mythologiques donnés plus haut permettent aussi de situer le lieu de l'action, le palais de Thèbes. Mais les indications données par certaines didascalies viennent semer le doute : « *décor neutre* », « *une maison* », des indices qui permettent d'envisager n'importe quel lieu

LE THEATRE :

Etude d'une œuvre intégrale

L'exil d'Albouri (1944) – Cheik Aliou Ndao

I. Vie et œuvre de l'auteur :

1 – Biographie :

Sidi Ahmed Alioune Cheik Ndao est né en 1933 à Bignona (Sénégal). Fils d'un vétérinaire, il suit son père à travers tout le Sénégal. Il affirme être formé dans la meilleure école, celle des vieillards avec leur sagesse populaire. Il connaît très bien les traditions de son peuple, et surtout l'histoire de son peuple.

Il a fait une partie de ses études secondaires à Dakar et en France, puis il a fréquenté l'Université de Grenoble en France et de Swansea en Grande-Bretagne. Ancien professeur d'anglais à l'Ecole Normale William Ponty, il a également enseigné aux Etats-Unis en 1972 à De Pauw University de Greencastle (Indiana).

Cheik Aliou Ndao a écrit plusieurs romans et pièces de théâtre. Il a obtenu, au Festival panafricain d'Alger, en 1969, le Premier prix et la Médaille d'or. En 1962, il a reçu, en France, le Premier prix des poètes sénégalais d'expression française.

A l'aube des indépendances africaines, il a fait partie, avec l'égyptologue Cheikh Anta Diop, d'une génération d'Africains qui a défendu l'idée selon laquelle les langues nationales étaient le meilleur outil d'alphabétisation et d'éducation. A Grenoble (France), Cheik Aliou Ndao et un groupe d'intellectuels sénégalais avaient mené des recherches qui ont abouti à l'élaboration du premier « syllabaire » en wolof. En 2004, il a été retenu comme « membre associé » de l'Académie mondiale de poésie, « *au titre de son œuvre poétique et sa langue d'écriture, le wolof* ».

2 - Les publications :

Son premier recueil de poésies, *Kairée* publié en 1964 a obtenu le prix des Poètes Sénégalais de langue française. Il publie aussi le recueil *Mogarienne* en 1970.

Sa pièce de théâtre, *L'exil d'Albouri* (1967) a été mise en scène en 1968 au théâtre Daniel Sorano de Dakar, et a été jouée sur de nombreuses scènes africaines et européennes, notamment à l'Odéon (Paris), ainsi qu'en Belgique. Présentée au Festival culturel panafricain d'Alger en 1969, elle obtint le premier prix. Traduite en anglais aux Etats-Unis, cette pièce symbolise les débuts du théâtre historique sénégalais. On recense aussi *L'île de Bahila* en 1975, *La Case de l'or*, *Le Fils de l'Almamy*, *La Décision*, *Du sang pour un trône ou Gouye Njuli un Dimanche*.

Sa nouvelle *Le Marabout de la sécheresse*, publié en 1979, est souvent étudiée dans les programmes scolaires.

En 1983 et 1988, il publie respectivement ses romans *Excellence vos épouses* et *Un bouquet d'épines*. Partisan de la transcription des langues africaines, Cheik Ndao est l'un des rares écrivains Sénégalais à avoir publié un roman en Wolof *Buur Tillen, le roi de la Médina*. La version française est une adaptation de l'original. 30 ans plus tard, il publie dans sa langue maternelle, le wolof, son dernier roman *Mbaam Dictateur*.

Sa dernière pièce de théâtre, *Digé Géej*, qui est d'abord une interrogation personnelle sur la question de l'existence tente une explication de l'émigration clandestine qu'il lie à l'horizon bouché des nouvelles générations. La pièce sert aussi de prétexte à Cheik Aliou Ndao pour examiner tout ce qui se pose comme problèmes actuels concernant la jeunesse, le chômage, le sort des diplômés : comment s'en sortir avec le commerce ambulancier ?

II – L'exil d'Albouri : contenu

1 - Rappels historiques :

Fils de Birame Penda, Albouri Ndiaye est issu d'une vieille famille régnante du Djoloff. Nationaliste convaincu et désintéressé qui, dans sa résistance acharnée et tenace contre l'intervention française, Albouri ne distinguait pas la cause du Sénégal de celle du Soudan, pays profondément islamique en lutte pour la liberté de l'Afrique.

Pour des raisons de sécurité, il avait été envoyé très jeune à la cour du Damel Biram Ngoné Latyr où il a été élevé en même temps que le futur Damel, Lat Dior Diop. Et pendant de nombreuses années, Albouri a été le compagnon assidu, le lieutenant fidèle de Lat Dior dont il partagea les victoires, les défaites, les exils volontaires ou forcés.

Ahmadou Cheikhou, en 1875, à la tête d'une importante troupe, envahit le Cayor. Et Lat Dior, informé, forme avec le prince Albouri Ndiaye une expédition et poursuivent les fuyards jusque dans son pays natal, le Djoloff, où il se fit reconnaître comme le successeur légitime des Bourba Djoloff.

Albouri devait régner quinze ans, de 1875 à 1890. En 1886, les français rompirent le traité de paix, tuèrent Lat Dior et prétextèrent, pour attaquer le Djoloff, qu'Albouri avait violé ledit traité en refusant d'envoyer son fils à l'école française.

Dans son exil, Albouri laissa derrière lui une capitale Yang Yang incendiée, des récoltes brûlées et des puits bouchés ou empoisonnés, ne laissant rien à l'envahisseur blanc Dodds. Celui-ci se vengea en nommant comme Bourba-Djoloff le propre frère d'Albouri, Samba Laobé Penda, cet autre ambitieux qui, aux côtés du jeune Damel Samba Laobé Fall, avait préparé la fameuse bataille de Guilé.

Comme il a été confirmé plus tard, Albouri désirait voir créer un grand empire musulman de l'Ouest africain, placé sous la Grande Alliance Ahmadou Cheikhou de Ségou, Samory Touré du Ouassoulou, Tiéba Traoré de Sikasso et Albouri Ndiaye du Djoloff. C'est certainement cette idée qui le conduit dans l'exil à toujours marcher vers l'Est à la recherche de l'indépendance et de la liberté.

2 - L'Histoire :

Nous sommes au 19^e siècle. Le puissant royaume du Djoloff est menacé d'invasion par « *des hommes de couleur de terre cuite venus de la mer* » qui disposent d'un armement supérieur fait de « machines qui crachent le feu et font crouler les tatas ». Ce sont les Français lors de la conquête du continent africain. Ils avaient déjà soumis les royaumes voisins du Djoloff.

L'œuvre rappelle en neuf tableaux cette partie de l'histoire du Sénégal. Pour éviter l'humiliation, et surtout le massacre inutile de son peuple, le roi Albouri, qui juge le combat inégal et qui ne veut pas se soumettre propose à son peuple l'exode à Ségou et de constituer avec Ahmadou un front plus puissant contre les envahisseurs et, par conséquent, choisit l'exil.

Mais la lutte contre l'occupation étrangère s'accompagne aussi souvent de dissensions internes où la convoitise du pouvoir joue un grand rôle. C'est le cas dans *L'exil d'Albouri* où le roi Albouri se heurte à son demi-frère le prince Laobé Penda sur la stratégie à adopter. Ce dernier et les hauts dignitaires, les Diaraff, soucieux de conserver leurs privilèges de notables refusent l'exil (qu'ils considèrent comme une fuite) et choisissent de « *négoier* » avec le « *gouverneur* », chef des envahisseurs. Pour eux, cet exil équivaut à une fuite qui est plus humiliante que l'éventuelle défaite devant l'envahisseur. Sous prétexte de défendre le trône, le prince se fait introniser, tout en signant un traité de paix avec les Français. Mais on sait, dans l'histoire, que malgré cette allégeance, le prince a été déporté au Gabon, connaissant ainsi une fin plus humiliante que celle d'Albouri, certes mort en exil, mais d'une mort digne, restant dans l'histoire comme une des grandes figures de la résistance africaine contre la conquête européenne de l'Afrique.

3 - Les personnages :

a - Le Roi :

Ce qui frappe le lecteur à première vue, c'est que l'auteur a voulu faire d'Albouri un homme calme, marqué d'une patience sans faille et d'une absolue confiance en lui-même. Il apparaît non pas comme un roi barbare, mais comme une grande âme. Pressé de choisir entre la guerre et l'exil par ses vassaux, il répond sans hausser la voix par cette phrase qui révèle la maturité, la sagesse et la modération d'un conducteur d'hommes. « *D'abord réfléchir mon frère : d'abord réfléchir* ». Albouri donne l'impression d'une puissance raisonnée : « *Pas d'excès, pas d'enthousiasme inutile* ».

Aux méthodes de violence proposées par Laobé Penda, il oppose l'exil. Albouri rejette la recherche du risque qui n'aurait pas de profit pour le peuple. L'attitude d'Albouri face à l'« héroïque folie » du prince est celle d'un homme sage et réfléchi. Le roi du Djoloff sait que le guerrier doit être audacieux, qu'il se grandit par cette audace et forcera ainsi la victoire. Mais il sait qu'à l'intérieur de cette audace, il doit faire preuve de prudence pour ne pas exposer sans raison la vie d'un peuple dont il n'a pas le droit de disposer à la légère. Pas de sacrifice inutile. Albouri prévoit et il pourvoit. Les conseils qu'il donne à Beuk Nek sont à cet égard significatifs : « *Rassemble le peuple sous l'arbre. Que des éclaireurs soient envoyés pour relever les endroits où l'on peut traverser le fleuve à gué. Donne des ordres pour que les puits, les mares, les marigots soient empoisonnés après le passage de notre armée. Nous formerons plusieurs*

colonnes. *Mâm Yâ et ma sœur voyageront à mes côtés. Tu feras noter les villages sûrs pour qu'on y passe la nuit. Naturellement nous ne nous déplacerons qu'entre trois et dix heures du matin, d'abord pour tromper les spahis, ensuite pour profiter de la chaleur. Des chevaux frais et dispos devront être à notre disposition dans chaque lieu où nous ferons halte... ».*

Albouri évalue avec sang-froid les risques du voyage, les expose avec autant de bonne foi, que d'habileté à son peuple. Il apporte à sa cause des arguments plausibles. Le pouvoir ne l'enivre pas. Il est simplement celui qui maintient droit la barre contre toutes les tempêtes, qui garantit l'unité et dans le péril extrême la survie de la Cité. *« Il s'agit de responsabilité. Je ne veux pas exposer mon peuple à la destruction ».*

Le danger, pour Albouri, est de se laisser prendre, de glisser dans l'acceptation de sa condition de prisonnier de livrer son peuple à l'humiliation. En acceptant l'exil, il s'agit toujours de la lutte pour la liberté, du refus de la soumission. L'entretien qu'il a eu avec son peuple est à cet égard une épreuve décisive : contre sa part la plus basse qui appelle le consentement, il lui faut établir en lui-même la victoire de sa part la plus haute : celle qui refuse.

Un autre trait de caractère frappe chez Albouri : sa simplicité. Sans doute il a conscience de l'œuvre, mais quand il en parle, (ce qui n'arrive pas souvent) il ne s'attribue pas le seul mérite. Il fait la part des autres : *« Je n'ignore pas les sacrifices consentis pour bâtir ce pays : un des endroits où l'on voyage sans crainte de brigands, l'ordre y règne, la famine est rare. Pendant quatorze années, nous avons peiné ensemble : toi, mes dignitaires, le peuple et moi. Je mesure tous nos efforts ».*

Albouri a une mission à accomplir et nous comprenons parfaitement son détachement à l'égard des biens matériels et de cet autre bien désormais un peu vain qu'est la gloire. Le luxe et la richesse le laissent indifférent : *« ... J'aurais pu vivre en paix recevant une pension du gouvernement de Ndar, voir Dodds aux portes de Yang Yang ».* Ce qu'il refuse, c'est de *« conserver le trône pour aller s'agenouiller tous les ans devant un Gouverneur étranger, à Ndar ».* S'agenouiller n'est pas une simple négation de la liberté, c'est aussi une négation de la dignité humaine, c'est ternir *« l'honneur du Djoloff ».* En restant, il faudrait s'humilier, se prosterner, accepter. Albouri n'accepte pas.

b - Les adjuvants du Roi

La Linguère Madjiguène : Elle est la sœur du roi Albouri. C'est une femme forte de caractère et une guerrière. Elle est en quelque sorte le double de son frère. Elle a tout sacrifié à la patrie : le soin de sa personne et son bonheur conjugal. Tout en elle exprime la femme soldat que Séb Faal lui reproche d'être devenue.

La Reine Sêb Fall : Elle est princesse de naissance. Albouri l'a choisie lui-même comme épouse de la Cour royale du Cayor. Elle est très jeune, aussi est-elle capricieuse. Mais en fait, elle ne fait que réclamer son droit de femme, de rester femme ; elle exprime avec véhémence sa soif de vivre et revendique son droit au bonheur rêvé auprès de son époux. Tout l'oppose donc à sa belle-sœur Linguère Madjiguène, d'où leurs fréquentes altercations dans la pièce.

La Reine Mère Mam Yay : C'est la mère d'Albouri. Elle est très compréhensive, surtout vis-à-vis de son fils le roi. Elle fut auprès de Biram son défunt époux une épouse docile, exemplaire.

Beuk Nek : Il est le bras droit fidèle de Bourba. Il fait partie de la race des grands guerriers. D'ailleurs c'est lui qui va prendre la tête de l'arrière garde du roi et infligé une petite défaite à l'armée de Laobé Penda et les Sofas du gouverneur.

Samba : Il est le griot attitré du roi Albouri. Il incarne le syncrétisme religieux et ne s'en cache pas. Loin d'être hypocrite comme le lui crache Beuk Nek, il passe pour quelqu'un qui n'a pas peur de dire la vérité. Il n'a pas besoin d'être présenté puisqu'il le fait : *« Pourtant, qui ose se vanter d'avoir le quart de mon savoir ? »* lance-t-il à Beuk Nek.

Par la puissance du Verbe, les griots immortaliseront en épopée l'aventure d'Albouri. C'est ce qu'affirme Samba : *« Samba est Verbe ; le verbe ne meurt pas. Chaque fois que vous verrez le peuple hésiter sur le chemin de l'honneur, frappez le sol du pied et surgira Samba : il attise la flamme de l'espoir ».*

Le Diaraf des Esclaves : c'est le seul à soutenir le roi Albouri jusqu'à le payer de sa vie en le servant comme espion.

c - Les opposants au Roi

Le Prince Laobé Penda : Presque tout l'oppose à son frère, le Roi, et la pièce nous offre le spectacle d'un affrontement entre Albouri et Laobé Penda qui dévoile son ambition de briguer le trône. Tout comme son frère, il est courageux, et d'ailleurs, il considère le combat comme un devoir, ce qui lui a valu les récompenses du Roi. Contrairement à son frère, Laobé Penda est spontané, impulsif et fougueux. Avare en parole, il est un homme d'action. Le roi le connaît trop bien pour dire de lui qu'il *« est très irréfléchi quelquefois ».* Et le Diaraf de Thingue dit de lui la même chose : *« Trop de précipitations, Laobé Penda ».*

Le prince a effectivement tous les défauts de la jeunesse : « *l'ambition, le désir de briller, le goût du pouvoir* ». Ce qui satisfait Laobé Penda, c'est une belle action d'éclat qui se jouerait en plein air : « *foncer quoi qu'il arrive* ». Il s'entoure de tous ces dignitaires flatteurs qui hésitent à suivre Albouri. Et pour ce dernier, mettre son cœur si haut n'est pas de l'héroïsme, c'est de la mégalomanie : « *Tu as bien des qualités mon frère : un seul défaut, tu es exalté* ».

Le Diaraf de Thingue : Il gouverne la province de Thingue. C'est un autre combattant de l'armée du roi. Il est consulté par ce dernier sur les épineux problèmes d'Etat. Mais il se rangera du côté de Laobé Penda. Il sera tué par le bataillon de Beuk nek.

Le Diaraf de Varhoh : Il gouverne Varhoh, là où se trouve la cavalerie de l'armée du Djolof. Comme le Diaraf de Thingue, il soutiendra le Prince Laobé Penda.

Ardo : C'est un chef guerrier peulh. Très lucide pour comprendre le Bourba, mais il va se ranger du côté du Prince.

4 - Les principaux thèmes :

a - La trahison :

Ce thème est très présent dans le texte. D'abord, en déclarant qu'ils obéissaient au doigt et à l'œil le Bourba, Les Diarafs de Thingue et de Varhoh et Ardo n'ont pas hésité à l'abandonner, surtout parce que Laobé Penda avait mobilisé l'armée pour assiéger l'assemblée. Et ils se réunissaient chez le Prince à l'insu du Bourba, ce que d'ailleurs le Diaraf des Esclaves a découvert au prix de sa vie.

Ensuite, non content d'être opposé à son frère, prétextant la défense de l'honneur, Laobé Penda n'a pas hésité à trahir le peuple en acceptant le protectorat du gouverneur.

D'un autre côté, le gouverneur fut le premier traître car, ayant signé un traité, il le rompt sans aviser les cosignataires, mais surtout il les attaque à l'improviste.

b - L'honneur :

L'honneur a toujours été la raison de vivre des rois. Dans la Cour du Djolof, l'honneur fut le ciment, la force du peuple. Ardo dira ainsi : « *Je n'agirai que pour le bonheur de notre terre : mon honneur est au bout de ma lance* ». Même Laobé Penda est mû par l'honneur pour être le grand combattant qu'il est : « *O Albouri, Bourba, laisse-moi l'honneur de conduire cette bataille* ». En plus il propose à son frère de défendre le Djolof jusqu'à la mort. L'avis de Reine Mère était le même. D'un autre côté, l'exil proposé par Albouri relève de l'honneur. Sa vision est guidée par le salut, et sa clairvoyance l'a poussé à penser au moyen d'épargner le peuple tout en maintenant la dignité du Djolof intacte. Il dit lui-même, pour convaincre sa mère de la nécessité de l'exil : « *A Ségou, des hommes refusent de courber l'échine / Lutter ou mourir, pas servir* ». C'est par honneur que la Reine passe outre la décision de son mari pour faire partie du voyage. Une manière pour elle de garder son honneur et mériter son nom : « *Serais-je digne de toi en restant à Yang yang à un pareil moment ?* » dit-elle. Elle défend son honneur en affirmant qu'elle est la femme du Roi non son esclave.

c - L'exil :

L'exil, au sens d'Albouri, n'est une fuite, ni un exode, mais plutôt une façon de reculer pour attaquer, et surtout une manière de chercher des alliés pour faire face à la puissance de feu de l'armée du gouverneur. Finalement pour le peuple, l'exil était le seul moyen de rester sauf et digne. Aussi la dernière assemblée tenue par le roi est rythmée par le slogan du peuple : « *L'exil plutôt que l'esclavage* ». Le vrai motif de l'exil apparaît ainsi à la page 89 quand le roi Albouri s'adresse au peuple qui l'a suivi, c'est que, dit-il « *les bottes ennemies ne marcheront pas sur nos cadavres* ».

d - Le rôle de la femme :

Cheikh Ndao a su donner à ses personnages féminins, notamment la Linguère et la Reine, une individualité assez puissante.

Dans la pièce, la femme du foyer est surtout en filigrane, avec les revendications incessantes de la Reine. Sa conversation avec Linguère laisse apparaître l'amour de cette femme envers son mari, amour qu'elle n'attend qu'à exprimer : « *Je suis femme avant d'être Reine* ». Elle veut ainsi au moins avoir un ou une enfant et vivre la maternité. Mais elle n'a pas hésité à renoncer à cette intimité pour rejoindre son mari sur le chemin de l'exil. Car les femmes nous sont aussi présentées comme de vraies guerrières quelquefois, à l'image de la Linguère. Et la Reine ne dit pas le contraire, même si quelque part elle n'est pas d'accord avec Linguère Madjiguène : « *Mon devoir me dicte de te suivre* » dit-elle au Roi.

e - Le courage

Le courage est présent chez tous les sujets du Djolof. La Reine Mère ne répond-t-elle pas à son fils Albouri : « *L'exil vers où ? Non fils, non ! Meurs dans ta capitale, au milieu de tes sujets* ». Ne rappelle-t-elle pas une preuve de courage de son fils : « *Je me souviens du jour où, alors que tu étais hors de la ville, nous fûmes assiégés par Bara le conquérant Toucouleur et le roi du Baol. Ce jour-là, j'ai remercié le Seigneur d'avoir eu un fils comme toi. Dès ton retour tu tuas le Toucouleur pendant que l'autre s'enfuyait.* »

Ce courage, c'est également celui du peuple qui n'hésite point à suivre le Roi dans l'exil (« *Vers Ségou ô Albouri* ») malgré les avertissements de ce dernier sur les dangers qui le guettent.

5 - Signification et actualité de la pièce :

L'histoire d'Albouri pose la problématique de la pénétration coloniale en Afrique, la dislocation de l'ordre établi et des royaumes qui s'en est suivi, mais aussi celle de l'indépendance du noir.

La pièce pose également la problématique de la résistance dans un pays envahi : faut-il résister, quitte à devenir l'esclave de l'envahisseur, ou choisir le chemin de l'exil pour sauvegarder sa dignité ? En choisissant la voie de l'exil, le roi Albouri fait évidemment preuve de réalisme et de sagesse. Dans la mesure où par ce choix, il évite le massacre de son peuple. Mais pour des gens comme le prince Laobé Penda, l'exil équivaut à une fuite qui est plus humiliante qu'une éventuelle défaite devant l'envahisseur. En somme, il faut mourir les armes à la main ! Mais la suite de l'histoire nous montre que le prince n'est, à la vérité, qu'un petit prétentieux, assoiffé de pouvoir qui trouve dans l'exil d'Albouri une occasion d'accéder au trône par raccourci et trahison.

Par ailleurs, Albouri serait « le précurseur du panafricanisme » : s'il a pris le chemin de l'exil, ce n'est pas pour fuir, mais pour aller organiser la résistance en préconisant l'union des forces avec Ahmadou et Samory, autres résistants de l'époque, en vue de lutter efficacement contre l'envahisseur commun super-armé. Son échec souligne éloquemment l'incapacité des Africains à s'unir, incapacité qui ne date donc pas d'aujourd'hui.

III - Dramaturgie et style de la pièce :

L'exil d'Albouri est une pièce courte (73 pages), et surtout très resserrée. On peut certes distinguer des moments ou plutôt des phases, mais l'action est continue et va se précipitant. Le texte de Cheik Ndao se présente comme une suite ininterrompue de répliques, sans aucune des divisions formelles qui font la tradition du théâtre classique. Sans acte, sans scène, mais divisée en tableaux, *L'exil d'Albouri* se veut dans sa présentation le récit continu d'un moment où se joue le destin d'un roi et de tout un peuple.

1 - Structure de la pièce

« *Quand j'ai écrit ma première pièce L'Exil d'Albouri, c'était une pièce en 6 tableaux. Mes premiers critiques étaient des amis, les étudiants sénégalais qui étaient avec moi à Grenoble. Ils m'ont fait des critiques soulignant que j'aurais pu exploiter davantage le récit. Ce fut une critique salutare qui m'a aidé puisque j'ai ajouté trois tableaux à L'Exil d'Albouri.* » (Interview à Mots Pluriels).

Une première remarque est donc à faire sur le découpage de la pièce en neuf (9) tableaux et non en actes et scènes comme dans les pièces classiques françaises.

Mais si l'on tient compte que du fait que de manière générale, on change de scène lorsqu'un ou plusieurs personnages entrent ou sortent, que l'acte se termine lorsque le rideau s'abaisse et qu'entre deux actes, les lieux et les époques peuvent changer, on peut dire que *L'exil d'Albouri* se déroule de façon classique, rythmée par les entrées et les sorties des personnages, qui permettent de restituer l'architecture traditionnelle des scènes.

En plus de ce découpage plus ou moins classique, on peut aussi dire, en considérant l'analyse traditionnelle de l'action à l'aide de termes-clés adaptés aux œuvres classiques, que le tableau I peut être considéré comme un véritable acte d'exposition car il présente les principaux acteurs du drame (le Roi, le Prince, Samba le griot, Beuk nèk, bras droit du Roi, le peuple...), leurs états d'âme (par exemple le caractère impulsif du Prince qui, dès l'annonce du « déferlement » des Envahisseurs, s'écrie sans même réfléchir : « O Albouri, Bourba, laisse-moi l'honneur de conduire cette bataille », qui tranche avec la sagesse affichée du Roi : « D'abord réfléchir mon frère ! D'abord réfléchir ! »), les circonstances et la situation de crise (la stratégie de lutte qu'il faudra adopter avec l'arrivée des Envahisseurs).

Le tableau 9 peut être lu comme l'acte du dénouement avec l'exil, la mort du Roi et la dispersion du peuple du Djoloff. Entre les deux, le nœud (notamment au tableau 2 où le Prince s'oppose carrément au Roi), les péripéties, les rebondissements de l'action jusqu'au tableau 8, celui de l'exil et donc du commencement de la fin.

2 - Rendre l'histoire « *plus épique* »

Dans le prologue, Cheik Ndao nous avertit : « *Dans cette pièce, la réalité côtoie la fiction. Appartiennent à l'histoire : le départ d'Albouri pour Ségou, l'intronisation de Samba Loabé Penda à sa place.*

Les seuls personnages historiques sont :

Albouri N'Diaye.

Samba Laobé Penda (qui devient ici le Prince Laobé Penda).

La Reine mère, de son vrai nom Seynabou Diop.

La Reine qui en réalité s'appelait Khar Fall ; elle était la sœur du Roi Samba Laobé Fall. J'ai inventé tous les autres caractères en me fondant sur ce que je sais de la vie de cour et des institutions féodales. Les faits peuvent différer de la relation que j'en donne. Qu'importe ? Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant. Dussé-je y parvenir en rendant l'histoire plus historique »

3 - Le langage :

Parce qu'historique et épique, la pièce utilise un langage poétique, noble, grandiloquent voire pompeux. Cela se reflète aussi dans le choix des personnages principaux (un Roi, un Prince, une Reine-mère, une Reine, une Linguère...), dans certaines situations présentées (tiraillement entre la passion et le devoir), dans le style et souvent dans la forme de l'œuvre (voir le découpage de la pièce). Au siècle de Corneille, la tragédie était le genre dramatique noble par excellence dont le but était d'exalter, dans la société française d'alors, la générosité c'est-à-dire le sens de l'honneur du devoir et la grandeur d'âme. Elle requérait la rigueur de la forme comme du style. Ses personnages étaient tirés de l'histoire ou de la légende, sa structure rigide et son style ne tolérant aucun écart de langage. Ce sont presque les mêmes principes que revêt la pièce de Cheik Ndao : Albouri, Laobé Penda, la Reine Mère et la Reine sont tirées de l'histoire, aucun écart de langage n'est remarqué (même entre Samba et Beuk Nèk, même chez les hommes du peuple qui, pourtant dans pareilles circonstances, tiennent les écarts de langage comme dans *La tragédie du roi Christophe* d'Amé Césaire) et l'histoire se termine (même si c'est sous forme de récit à l'épilogue) par la mort du Roi.

IV - Espace et temps :

1 - Le temps :

Pour le temps historique, nous nous situons au 19^e siècle, avec l'arrivée des colonisateurs en Afrique et particulièrement au Sénégal.

Le temps de la fiction est, quant à lui, imprécis : quelques jours ? Quelques mois ?

Ce qui est certain, c'est que le temps rigide des 24h d'une pièce classique est largement dépassé : au troisième tableau, lors de la deuxième assemblée après la proposition du Roi de s'exiler vers Ségou, ce dernier ne dit-il pas aux présents : « *Ces quelques jours vous auront permis de réfléchir* ». On peut aussi imaginer que le Roi et son peuple ont passé des jours, voire des mois, sur le chemin de l'exil s'il faut voyager du Djoloff, au Sénégal, jusqu'à Ségou, au Mali.

2 - L'espace :

L'espace historique est celui du royaume du Djoloff tandis que celui de la fiction est réduit à quelques lieux qui concourent à donner plus de relief au drame par leur caractère symbolique car ce sont uniquement les lieux de prise de décision (l'Arbre à Palabres), de conversation du Roi (la salle d'audience du palais), le palais, la demeure du Prince, la demeure de la Reine Mère mais aussi le chemin de l'exil. Pas donc d'espace qui ne participe à la solennité, au sérieux du moment et aux caractères des personnages qui interviennent, ni de lieu de diversion.

LE SURREALISME

Introduction:

Le Surréalisme, né après la première Guerre Mondiale, est un mouvement qui prime le rêve, l'instinct, le désir et la révolte, le refus de toutes les constructions logiques de l'esprit et sur les valeurs de l'irrationnel, de l'absurde, du rêve et de la révolte. Le mouvement surréaliste repose donc sur la volonté de libérer l'homme des morales qui le contraignent et des règles esthétiques qui l'empêchent d'agir, c'est-à-dire nuisent à la force créatrice.

Le mouvement est fondé et défini par André Breton dans le **Manifeste du surréalisme**, publié en 1924. Autant littéraire qu'artistique, il provient du mouvement dadaïste fondé vers 1916.

I – Origine et histoire du surréalisme :

1 – Le Dadaïsme :

Le « Dadaïsme » est l'aboutissement de l'état d'esprit d'êtres désespérés par la destruction des hommes et du monde lors de la 1^{ère} guerre mondiale, et qui ne croient plus à rien de stable, ni de permanent. C'est dans un cabaret à Zurich, en 1916, que Tristan Tzara inventa le mot « dada » qui déclencha l'enthousiasme de son entourage, par l'insignifiance même de ses deux syllabes. Les dadas ressentirent profondément l'angoisse et le déséquilibre qui suivirent la guerre, et leur mouvement fut une révolte permanente aussi bien contre l'art que contre la morale et la société. Les dadas veulent scandaliser l'opinion, la sortir de sa léthargie. « *Ils insisteront sur tout ce qu'il y a de baroque, de déséquilibré, d'imprévu ...* », explique l'un d'entre eux, Georges Ribemont-Dessaignes.

Ils se proposent donc avant tout de fouler aux pieds les impératifs traditionnels de quelque ordre qu'ils soient. Aussi, le public qui cherchait à juger leurs manifestations sur un plan artistique, s'indigna-t-il quand à l'une d'elles, Tristan Tzara, au lieu du manifeste annoncé, lut un article de journal choisi au hasard, pendant que Paul Eluard et Théodore Fraenkel tapaient sur des cloches.

Les manifestations bruyantes des dadas, leurs insultes continuelles à la société, leur mépris des conventions marquaient leur volonté de s'affranchir des normes de la raison.

En 1920, Benjamin Péret, Jacques Rigaud se joignirent au mouvement Dada et le 26 mai de cette même année eut lieu sa dernière manifestation car Dada, de par sa position, ne pouvait aboutir qu'à se détruire lui-même et l'année 1921 marqua sa fin.

2 – Une histoire mouvementée :

Au scandale, à la révolte succéda une recherche méthodique du surréel. André Breton, entouré de Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault auxquels se joignirent d'autres artistes comme Robert Desnos ou encore Max Ernst, devait être le chef de ce mouvement qui débuta par l'exploration de l'inconscient.

André Breton expulsa bientôt de son groupe ses disciples qui étaient tentés par la gloire littéraire ou par la politique car l'activité surréaliste est par essence désintéressée. Défenseur de sa pureté, il élimine donc « ceux qui, à quelque égard, plus ou moins manifeste, ont démérité de la liberté ».

En 1924, André Breton publie le **Premier Manifeste du surréalisme**, en même temps qu'est fondé le « Bureau de recherches surréalistes » et que paraît, le 1^{er} décembre, le premier numéro de la *Révolution surréaliste*. Dans cette revue publiée jusqu'en 1929, on y trouve, entre autre, des récits de rêves et des textes automatiques.

En 1929, paraît le **Second Manifeste du surréalisme** où Breton précise sa position politique. Il y frappa d'interdit plusieurs autres de ses disciples, tel Antonin Artaud qui, par ostentation pense-t-il, a voulu représenter devant l'ambassade de Suède une pièce de théâtre. Il se sépara aussi de fondateurs du mouvement comme Philippe Soupault, à cause de son orientation devenue trop littéraire.

Mais Breton est entouré d'une nouvelle cohorte de poètes. Il poursuit son action révolutionnaire et sa revue prend le titre du *Surréalisme au service de la Révolution* dont le dernier numéro paraît en 1933. Mais un nouveau conflit devait se produire : Louis Aragon revient du Congrès de Kharkov en 1930, complètement converti au communisme soviétique ; aussi se sépare-t-il avec éclat d'André Breton. Ce sont leurs divergences politiques qui obligèrent ensuite le chef du Surréalisme à exclure, à la fin de 1938, Paul Eluard. En 1935, dans **Position politique du Surréalisme**, il défend l'indépendance de l'artiste par rapport à la société.

II – Définition et pratiques :

1 – Définition du surréalisme :

En 1924, dans le premier **Manifeste du Surréalisme**, Breton définit ainsi le Surréalisme : « *surréalisme, n.m. : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». Il est clair que Breton n'admet pas la législation de la raison ou de la censure morale. Opposé au rationalisme, il en appelle au rêve, à l'enfance, à l'imagination, à la folie.

2 - L'expérience du rêve :

C'est dans la nouvelle série de *Littérature* qu'apparaissent les premiers récits de rêves. De telles publications se poursuivent abondamment dans les premiers numéros de la *Révolution surréaliste*. Le rêve est en effet une expérience centrale pour les membres du groupe. Il illustre la quête de la surréalité et du « fonctionnement réel de la pensée ». L'inconscient se manifeste dans le rêve avec spontanéité et les surréalistes tentent de le faire resurgir dans « l'écriture automatique ». L'enjeu est capital: il s'agit de redonner au rêve la place qu'il a perdue, depuis l'époque classique, grâce « à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui est la descente vertigineuse en nous » (André Breton, **Premier Manifeste**).

En 1924, les mots « rêve » et « surréalisme » tendent à se confondre. Le manifeste publié par Aragon s'intitule *Une vague de rêves*. C'est à la lecture de ses propres rêves que se livre Breton dans les **Vases communicants** (1932).

3 - La poésie surréaliste :

Le terme "poésie" a fini par devenir, avec les surréalistes, un synonyme de toute leur activité. Mais la poésie, au sens surréaliste du terme, se distingue farouchement, non sans malice ni humour, de l'activité jugée bornée des « poètes de profession », des « hommes de lettres » en général.

Pour Breton, la seule création réside dans la spontanéité absolue, qu'il oppose à une « littérature de calcul », tandis qu'Eluard fait de la poésie une activité spécifique: les récits de rêves, les textes automatiques sont des expériences qui témoignent de la vie profonde de l'esprit. Et les surréalistes ne pouvaient que s'indigner de cette affirmation de Paul Valéry : « *J'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience...quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe..., un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux* ». Vers 1921, rappelle Jean Paulhan, ils se séparèrent donc de ce poète, pour s'enfoncer dans les labyrinthes de l'instinctif. « *Plutôt la folie que les calculs et la ruse* », s'écrièrent-ils. « *...Le dérèglement de la logique jusqu'à l'absurde, l'usage de l'absurde jusqu'à l'indomptable raison, c'est cela, selon Paul Eluard, et non l'assemblage plus ou moins savant, plus ou moins heureux...des consonnes, des syllabes, des mots qui contribue à l'harmonie d'un poème...* ». Selon cette conception, l'art est une libération de l'esprit, de ses limites, qui rend enfin possible l'essor de la pure inspiration. Pour eux, « *Un poème doit être une débâcle de l'intellect* ». D'ailleurs en ce qui concerne l'image poétique, André Breton reprend dans le **Manifeste** la définition que lui donne Pierre Reverdy : « *L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique* ».

Dans le **Dictionnaire abrégé du surréalisme** (1938, écrit en collaboration par Breton et Eluard, on trouve la définition suivante de l'image, qui développe et précise celle de Reverdy : « *L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente (...) soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire (...) soit qu'elle déchaîne le rire* ».

4 – Les autres genres :

Dans les autres genres, moins importants par la production, les surréalistes ruinent le roman traditionnel, son impératif de vraisemblance, ses descriptions, ses personnages aux « *caractères faux et immuables* ». Seuls comptent les faits réels. Créer un personnage est, selon Breton, « *une spéculation littéraire illicite* ». « *Parlez de vous, ordonne-t-il, vous m'en apprendrez bien davantage...* ».

Quant au théâtre surréaliste, il est plus vocal que scénique, plus provocant que dramatique, plus spontané que prémédité et il tire nettement parti des pratiques automatiques. Ainsi dans les pièces **S'il vous plaît** et **Vous m'oubliez** de Breton et Soupault, ou dans **Comme il fait beau !** de Breton, Desnos et Benjamin Péret, les personnages ne représentent rien, les images mixées, les actions hasardées.

III – Surréalisme et négritude :

Les poètes de la négritude seront souvent influencés par les surréalistes. Le ton était déjà annoncé par la revue *Légitime Défense* (1932) qui brandissait un nouveau credo littéraire : « *Nous acceptons sans réserve*

le surréalisme auquel – en 1932 – nous lions notre devenir. Et nous renvoyons nos lecteurs aux deux **Manifestes** d'André Breton, à l'œuvre tout entière d'Aragon, d'André Breton, de René Crevel, de Salvador Dali, de Paul Eluard, de Benjamin Péret, de Tristan Tzara...».

Le groupe des étudiants antillais se pose ainsi ouvertement en disciples de l'école surréaliste et le titre même de la revue était repris d'un petit livre que Breton avait publié, en 1926, contre les organes du Parti Communiste français qui manifestait une « *hostilité sourde* » envers leurs adhérents surréalistes. En plus des motifs d'ordre littéraire, le surréalisme est aussi adopté par les étudiants antillais de France pour son esprit frondeur, pour sa « révolte permanente contre l'art, contre la morale, contre la société ».

Cette autocritique des intellectuels occidentaux appuyait la revendication des peuples que l'Europe avait asservis au nom de toutes les valeurs déclarées en faillite : Raison, Progrès, Science, Culture. L'Occident se sabordait. Les intellectuels colonisés se hâtèrent de lui prêter main-forte : ils avaient à y gagner leur indépendance.

On perçoit donc très bien pourquoi les écrivains noirs et métis ont utilisé le surréalisme comme arme révolutionnaire. Mais ils vont l'appliquer à leur propre cause de colonisés. Il fallait, à l'instar des surréalistes, « *flétrir la bassesse de la pensée occidentale* », selon le mot d'ordre de Breton, « *d'entrer en insurrection contre la logique* », cette logique qui permit à l'Occident d'asservir le reste de l'humanité dans l'allégresse et l'insouciance. Devant une telle insouciance dans le crime, pourquoi ne pas admettre « *Que 2 et 2 font 5/que la forêt miaule/que l'arbre tire les marrons du feu/que le ciel se lisse la barbe...* » (Aimé Césaire, **Cahier d'un retour au pays natal**, 1939).

L'expression d'un tel monde conduit nécessairement à la création des images insolites qui abondent dans la poésie nègre moderne ou traditionnelle.

C'est bien ainsi que Césaire a compris le rôle de la poésie et des images poétiques: « *Les images ne sont jamais arbitraires, c'est à dire non signifiantes. Je ne parle pas de la comparaison, mais de l'image qui est le langage de l'inconscient et qui l'exprime par ses symboles et sa logique propres. ... C'est oublier le fonds d'images existant dans l'inconscient collectif... Au fond, et l'Occident l'a trop longtemps oublié, c'est l'image la vraie langue universelle* » (Lettre d'Aimé Césaire à Lilyan Kesteloot en juin 1959).

A propos d'Aimé Césaire, Jean Paul Sartre remarque : « *Le surréalisme, mouvement poétique européen (...) dérobé aux européens par un noir qui le tourne contre eux et lui assigne une fonction bien définie* » (notons que le **Cahier d'un retour au pays natal** a une empreinte surréaliste et que l'œuvre a été préfacée par Breton, **Pigments** de Léon Gontran Damas par Robert Desnos).

Conclusion :

On peut dire que les Surréalistes ne sont peut-être pas parvenus à « *transformer le monde* », mais ils ont grandement bouleversé les données de la critique, la conception comme les fonctions du langage et des images poétiques. La poésie contemporaine s'est nourrie globalement de l'esthétique surréaliste. Ce sont encore les surréalistes qui renouvelèrent l'inspiration poétique en lui donnant comme origine l'inconscient et le rêve.

LA DISSERTATION / DISCUSSION

I - Présentation de l'exercice :

La dissertation est un exercice d'argumentation construit et cohérent ; elle s'appuie sur une problématique liée à un sujet qu'il faut traiter avec méthode. Le sujet porte sur un thème de la culture générale, un genre, un mouvement ou un 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 qui passe d'abord passe d'abord.

II – La compréhension du sujet :

1 – La lecture 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 évite les contresens et hors-sujet. Prenons comme exemples ces deux sujets proposés respectivement à la session du bac de 2017 et à celle du bac de 2018 :

« A quoi bon des poètes en temps de détresse ? » demande Friedrich Hölderlin dans Pain et Vin.

Vous répondrez à cette question de manière organisée et en vous appuyant sur des exemples précis. D'abord vous présenterez des situations de détresse en montrant en quoi la poésie a semblé impuissante à agir. Ensuite vous démontrerez pourquoi, malgré tout, elle ne signifie pas l'inaction. Enfin vous direz en quoi consiste la fonction véritable de la poésie.

Léon Thoorens écrit dans *Panorama des littératures* : « Dans tous les grands poèmes vibre une voix universelle en relation avec le moi de l'écrivain ; mais en même temps les problèmes de l'humanité se font entendre. »

En vous appuyant sur des exemples précis, vous montrerez comment le poème parvient à exprimer le moi de l'écrivain d'une part, les problèmes de l'humanité de l'autre, puis vous donnerez votre point de vue sur la question.

En traitant ces deux sujets, on ne pourra parler que de poésie. Parler d'un autre genre littéraire reviendrait à sortir du sujet (à moins que ce ne soit la poésie dramatique, c'est-à-dire une pièce de théâtre écrite en vers).

- **la thèse** qui y est défendue et s'entraîner à la reformuler avec justesse et précision. Par exemple, pour les deux sujets qu'on vient de citer, le premier soulève la question de l'utilité de la poésie en temps de crise, alors que le deuxième stipule que le poème exprime le moi de l'écrivain en même temps qu'il se fait l'écho des problèmes de l'humanité.

- **la consigne** qui est donnée, consigne qui est maintenant exprimée clairement : « Vous répondrez à cette question de manière organisée et en vous appuyant sur des exemples précis. D'abord vous présenterez des situations de détresse en montrant en quoi la poésie a semblé impuissante à agir. Ensuite vous démontrerez pourquoi, malgré tout, elle ne signifie pas l'inaction. Enfin vous direz en quoi consiste la fonction véritable de la poésie » pour le premier sujet et « En vous appuyant sur des exemples précis, vous montrerez comment le poème parvient à exprimer le moi de l'écrivain d'une part, les problèmes de l'humanité de l'autre, puis vous donnerez votre point de vue sur la question » pour le deuxième.

2 - Relever les éléments clés du sujet :

On conseille de relever les mots clés de l'énoncé, c'est-à-dire les mots ou expressions sur lesquels repose le fond du sujet, et de s'assurer de leur sens. Dans nos deux sujets cités en exemples, les éléments clés sont soulignés et mis en gras :

« **A quoi bon** des **poètes** en **temps de détresse** ? » demande Friedrich Hölderlin dans Pain et Vin.

Vous répondrez à cette question de manière organisée et en vous appuyant sur des exemples précis. D'abord vous présenterez des **situations de détresse** en montrant en quoi **la poésie** a semblé

impuissante à agir. Ensuite vous démontrerez pourquoi, malgré tout, **elle ne signifie pas l'inaction.** Enfin vous direz en quoi consiste la **fonction véritable de la poésie.**

Léon Thoorens écrit dans *Panorama des littératures* : « Dans tous les **grands poèmes** vibre une **voix universelle** en relation avec le **moi de l'écrivain** ; mais en même temps les **problèmes de l'humanité** se font entendre. »

En vous appuyant sur des exemples précis, vous montrerez comment **le poème** parvient à exprimer le **moi de l'écrivain** d'une part, **les problèmes de l'humanité** de l'autre, puis vous donnerez votre **point de vue sur la question.**

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... (tout dépend du thème abordé par le sujet). Il fait appel à des connaissances littéraires précises ; par exemple pour un sujet qui porte sur la littérature, les thèmes étudiés, les mouvements littéraires, les rapports entre un auteur et son époque, etc. constituent autant d'entrées en matière. Il est également possible de partir d'une citation en rapport avec la thèse soulevée dans le sujet. Dans ce cas, la citation sera mise entre guillemets, son auteur décliné et l'idée qu'elle développe précisée. Pour un thème de la culture générale, on peut faire appel aux connaissances personnelles acquises par l'expérience, la lecture, la presse, les médias, etc., qui ont toutes les chances d'être 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 parce qu'à ce niveau, il y a également beaucoup de choses à dire, tellement les incohérences sont grandes et nombreuses.

(En guise d'illustration, nous travaillerons sur les deux sujets pris comme exemples).

b – Le sujet est posé :

Cette partie de l'introduction est reliée au contexte par un lien logique. A ce niveau, soit le sujet est repris en entier soit il est reformulé mais en gardant la thèse essentielle. 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 la ou les questions que soulève le sujet, généralement une ou deux. Découvrir la problématique conduit directement à poser son plan.

La problématisation du sujet est ainsi une étape essentielle dans l'introduction de la dissertation. En effet, c'est la problématique 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.

(En guise d'illustration, nous travaillerons sur les deux sujets pris comme exemples).

c - Annoncer le plan :

C'est une étape très importante pour l'organisation du devoir ; en effet, l'élaboration d'un plan rigoureux, découlant logiquement de l'analyse du sujet dont il doit explorer tous les problèmes et indiquant les titres des parties est une étape indispensable avant de pouvoir rédiger le devoir. Le plan doit être net, avoir été élaboré après une longue phase de réflexion et, ensuite, clairement exposé. D'ailleurs il est de plus en plus clairement indiqué dans la consigne qui accompagne l'énoncé.

Toutefois, on doit faire attention à ne pas transformer ses 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.

Remarque :

Pour sa cohérence, l'introduction doit être bâtie autour d'un seul paragraphe dont les différentes étapes doivent être reliées par des transitions logiques et appropriées.

(En guise d'illustration, nous travaillerons sur les deux sujets pris comme exemples).

2 – Le développement :

C'est le moment d'y tenir ses promesses ; en effet, le plan proposé doit être impérativement respecté dans ce corps du devoir.

a – Organisation du développement :

- Chaque grande partie annoncée dans l'introduction, séparée de celle qui la suit par une ligne, constituée de sous-parties ou paragraphes signalés par des alinéas, liée aux autres par des transitions, va détailler le contenu du sujet.

- Chacune des parties du développement 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.

- Chacune de ces parties du développement est divisée en sous-parties qui en étayent l'idée principale. 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.

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

Remarque :

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.

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 sous-partie, 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 et 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.

(En guise d'illustration, nous travaillerons sur les deux sujets pris comme exemples)

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 tout ce qui a été dit auparavant. En effet, une conclusion qui ne découle pas logiquement du reste du devoir ou qui n'a pas été préparée par une démonstration rigoureuse risque d'être une incohérence. Ainsi lorsqu'on a fini de la rédiger, il faut relire l'ensemble du devoir afin de vérifier que chacun de ses éléments est déduit des grands 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 des grandes lignes du développement (sans pour autant que cela soit une répétition) et la réponse aux questions posées dans l'introduction. C'est donc le bilan de ce que le développement permet de penser. Cette réponse doit être ferme, même si elle doit être nuancée.

Remarque :

Dans la conclusion, 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.

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.

- Tout comme pour l'introduction, la conclusion doit être construite autour d'un seul paragraphe.

(En guise d'illustration, nous travaillerons sur les deux sujets pris comme exemples)

QUELQUES CITATIONS UTILES EN DISSERTATION

I/ - L'ART POUR L'ART – LE NON-ENGAGEMENT:

- MILAN KUNDERA : « Le romancier n'est le porte-parole de personne, pas même de ses propres idées. »
- THEOPHILE GAUTIER : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien : tout ce qui est utile est laid ».
- ALAIN ROBBE-GRILLET : « L'artiste ne met rien au-dessus de son travail, il ne peut créer que pour rien ».
- ALFRED DE MUSSET : « Je n'ai jamais chanté ni la paix ni la guerre.
Si mon siècle se trompe, il ne m'importe guère.
Tant mieux s'il a raison, tant pis s'il a tort ! ».
- Stéphane Mallarmé : « Que les poètes lisent la morale, mais de grâce, ne leur donnez pas notre poésie à gâter. O poètes vous avez toujours été orgueilleux ; soyez plus, devenez dédaigneux. L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate ».
- GUSTAVE FLAUBERT : « L'œuvre d'art ne doit servir de chaire à aucune doctrine, sous peine de déchoir. »
- ANDRE GIDE : « L'artiste risque de dégrader son art à le vouloir édifiant. »

II/ - L'ART POUR LE PROGRES – L'ENGAGEMENT:

- SEMBENE OUSMANE : « Le roman n'est pas seulement pour moi témoignage, description, mais action, une action au service de l'homme, une contribution à la marche en avant de l'humanité. »

- *K. ECHEMIN* (« Liberté créatrice et option collective : la problématique de la création romanesque en Afrique », in *L'Afrique littéraire*, 71/72)
 - 1 – « Le romancier ne peut exercer pleinement sa liberté créatrice que lorsque son discours est inséré à l'intérieur de l'aspiration collective. »
 - 2 - « Il s'agit donc pour le romancier de mettre sa liberté créatrice au service de la cause de la collectivité. »
 - 3 - « L'écrivain, en tant que membre du groupe, porte-parole de celui-ci, doit concevoir sa mission dans la perspective d'une amélioration du bien-être de la totalité. En d'autres termes, il est appelé à faire un saut idéologique lui permettant de transcender son égocentrisme en faveur de l'enjeu collectif. »
 - 4 - « La valeur esthétique ne sera pleinement appréciée que dans le contexte d'un discours qui tient compte de l'aspiration de la collectivité. »
- *LOUIS ARAGON* : « Jamais peut-être faire changer les choses n'a été plus urgente et noble mission à l'homme. »
- *JEAN PAUL SARTRE* : « On sait que l'art pur et l'art vide sont une même chose. »
- *VICTOR HUGO* : « Ah, esprits ! Soyez utiles ! Servez à quelque chose. Ne faites pas les dégoûtés quand il s'agit d'être efficaces et bons. L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est beaucoup plus beau encore. »
- *CHARLES PEGUY* : « Qui ne gueule pas la vérité quand il sait la vérité, se fait le complice des menteurs et des faussaires. »
- *BERTHOLD BRECHT* : « Celui qui ne sait pas est un imbécile ; celui qui sait et qui ne dit rien est un criminel. »
- *ALBERT CAMUS* : « Nous autres, écrivains du XX^e siècle, ne serons plus jamais seuls. Nous devons savoir au contraire que nous ne pouvons plus nous évader de la misère commune, et que notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire. »

III/ - LES GENRES LITTÉRAIRES:

1 – Le roman :

- *BERNARD LECHERBONNIER* : « Le roman est une histoire qui nous narre les péripéties d'un individu aux prises avec la société. Le héros romanesque, qu'il s'appelle Vautrin, Rastignac, Madame Bovary ou Gervaise devient le prototype d'une civilisation dont il incarne les espoirs et les contradictions. Son poids de réalité est tel que l'on oublie qu'il a été inventé, qu'il est sorti de l'imagination d'un écrivain. Par ailleurs, ce que l'on estime le plus chez un romancier est d'avoir su donner à un personnage fictif et à une situation imaginaire un air de vérité qui dépasse la réalité elle-même. »
- *ANDRÉ MALRAUX* : « Faire concurrence à la réalité qui lui est imposée, celle de la vie, tantôt en semblant s'y soumettre, et tantôt en la transformant pour rivaliser avec elle. »
- *STENDHAL* : « Le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin »
- *CLAUDE ROY* : « Un roman est l'histoire des jours où une vérité se fait jour. »

2 – La poésie :

- *PIERRE REVERDY* : « La poésie est à la vie ce qu'est le feu au bois. Elle en émane et le transforme. »

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

- MICEL LEIRIS : « Toute poésie vraie est inséparable de la révolution. »
- JEAN GIONO : « Le poète doit être un professeur d'espérance. »
- VICTOR HUGO : « Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs,
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs. »
- CHARLES BAUDELAIRE : « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde. »
- ARTHUR RIMBAUD : « Je dis qu'il faut être voyant [...]. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. »
- JEAN COCTEAU : « La poésie cesse à l'idée. Toute idée la tue. »
- CHARLES BAUDELAIRE : « La poésie ne peut sous peine de mort ou de déchéance s'assimiler à la science ou à la morale. »
- VAUVENARGUES : « Je sais bien que les grands poètes pourraient employer leur esprit à quelque chose de plus utile que la poésie. »
- OCTAVIO PAZ : « La création poétique est d'abord violence faite au langage ».

3 – Le théâtre :

- JACQUES CHAPELAIN : « Le but principal de toute représentation scénique est d'émouvoir l'âme du spectateur par la force et l'évidence avec laquelle les diverses passions sont exprimées sur le théâtre. »
- ANTONIN ARTAUD : Le théâtre : « Traduire la vie sous son aspect universel immense. »
- ANTONIN ARTAUD : « Si le texte ne sert pas à sursauter le spectateur sur sa chaise, à quoi sert-il ? »
- HENRI BERGSON : (à propos de la comédie) « Le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès. »
- AIME CESAIRE : « Les problèmes majeurs en Afrique sont les problèmes politiques. J'aimerais réactualiser la culture noire pour en assurer la permanence, pour qu'elle devienne une culture qui contribuerait à l'édification d'un ordre nouveau, d'un ordre révolutionnaire où la personnalité africaine pourrait s'épanouir... je veux un théâtre actuel en prise directe sur nos problèmes. »

IV/ - CREATION LITTERAIRE – INSPIRATION:

- Le temps, la mort, l'amour, le travail, la mémoire et la réflexion trouvent place dans cette écriture sobre « qui n'était ni révoltée, ni révolutionnaire, ni royaume d'enfance, ni paradis perdu, ni senghorienne, ne césairienne, ni vers classiques, ni Parnasse, ni Baudelaire », écrivait LYLIANE KESTELOOT en 1986 (à propos des nouvelles orientations de la poésie négro-africaine).
- CHARLES DU BOS : « Bien loin de s'opposer ou de se contredire, la vie et la littérature sont liées l'une à l'autre du lien le plus étroit et le plus intime : elles sont interdépendantes l'une de l'autre : chacune des deux a besoin de l'autre au point de ne pouvoir s'en passer. »
- CHATEAUBRIAND : « Je parle éternellement de moi. »

- PASCAL : « *Le moi est haïssable.* »
- ANDRE CHENIER : « *L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète.* »
- ALFRED DE MUSSET : « *Ah, frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.* »
- BAUDELAIRE : « *L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.* »
- LAMARTINE (à propos de ses **Méditations**, 1820) : « *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.* »
- Mais le poète est aussi le porte-parole de ses semblables : « *Ô insensé qui crois que je ne suis pas toi !* », s'écrie VICTOR HUGO, soulignant une solidarité interhumaine : le « je » du poète est aussi celui de tous les hommes.
- Pour STENDHAL, « *la seule règle est d'être vrai* ». Il définit, à travers les propos d'un autre personnage (Saint Réal), le roman comme « *un miroir que l'on promène le long d'un chemin* ».
- BALZAC, qui se disait « *secrétaire de la réalité* », écrira : « *L'art n'est pas la réalité ; quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir entre les éléments qu'elle fournit* ».
- Dans le vieux 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 (*Les drames et les romans honnêtes*, 1857). C'est refuser l'engagement du poète dans les luttes sociales de son temps et rêver d'une utilité plus haute qui ne doive rien aux besoins immédiats
- THEOPHILE GAUTIER : « *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...* »
- 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.* ».
- C'est dans le « *Manifeste Littéraire* », en 1885, que JEAN MOREAS 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...* ».

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.	
	Pertinence	Les idées développées correspondent au problème spécifique posé.	2 points
		Les arguments et les exemples sont appropriés aux étapes de résolution du problème posé.	
		La réflexion suit le plan indiqué et répond au problème.	
	Cohérence	Les parties du devoir sont équilibrées et se complètent.	3 points
		Les arguments sont ordonnés et situés dans les parties indiquées du devoir (sans se répéter).	
		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.)	
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	

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

		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		

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.

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.

Voici quelques exemples tirés d'épreuves du bac proposées ces dernières années :

« Je vous salue »

*Vous les fouilleurs de poubelles
les infirmes
aux moignons crasseux
les borgnes
les hommes rampants
vous les maraudeurs
les gamins des taudis
je vous salue.
Quel fardeau portez-vous
en ce monde immonde
plus lourd que la ville
qui meurt de ses plaies ?
Quelle puissance
vous lie à cette terre frigide
qui n'enfante des jumeaux
que pour les séparer ?
Qui n'élève des buildings
que pour vous écraser
sous les tonnes de béton
et d'asphalte fumant ?
Vous les mangeurs
de restes
les sans-logis
les sans-abri
Quel regard portez-vous
sur l'horizon en feu ? »*

Véronique Tadjou, **Latérite**, Abidjan, 1984

Vous ferez de ce texte un commentaire suivi ou composé. Dans le cadre du commentaire composé, vous pouvez montrer par exemple comment l'auteur exprime sa compassion pour les déshérités et condamne les tares des cités nouvelles.

Les trois champs lexicaux suivants permettent d'illustrer les thèmes majeurs de ce texte :

CHAMPS LEXICAUX	THEMES
<i>fouilleurs de poubelles, infirmes, moignons crasseux, borgnes, hommes rampants, maraudeurs, gamins des taudis, vous les mangeurs/de restes, les sans-logis, les sans-abri</i>	Les déshérités
<i>building, tonnes de béton, asphalte fumant</i>	Les cités nouvelles
<i>fardeau, monde immonde, ville/qui meurt de ses plaies, terre frigide, qui enfante des jumeaux/pour les séparer, écraser</i>	Les tares des cités nouvelles

« (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. [...]

Adieu !

(Exit Benjamin. Lourd silence. Chant de la pluie ...)

Il pleut !

La forêt, vieillie par l'âpre saison, en tresses lasses, étale sa poudreuse chevelure qui tombe à ses pieds multiformes ! Fromagers, palétuviers, palmiers et caïlcédrats debout sous la pluie sont lavés jusqu'aux racines. Homme, étale ton âme salie ! C'est la main sans gant de la haine qui attise le Feu dont la langue ardente lèche le monde. Pluie, lave-nous l'esprit afin que nous reniions tout progrès qui transfigure, détruit ou décime. Lave-nous le cœur afin que nous priions avec le pauvre sans pain ni toit, avec le faible sous le joug, avec le tiraillleur qui s'en va prêter sa vie à la neige et au froid profond des tranchées ! Il pleut ! Homme, étale ton âme salie ! Chaque pluie qui tombe rebaptise le monde. »

Fin de la pièce.

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

Vous ferez de ce texte un commentaire suivi ou composé. Dans le cadre du commentaire composé, vous pourrez montrer par exemple comment l'évocation de la pluie se transforme en une prière de paix pour le salut du monde.

Les présents champs lexicaux développent les thèmes majeurs de cet extrait :

CHAMPS LEXICAUX	THEMES
<i>aime, silence, plaisir, joie, sautiller, applaudir, crier</i>	Bonheur
<i>ma gorge se noue, larmes, Aride, saigne, plaies</i>	Peine
<i>Salie, haine, attise le Feu, transfigure, détruit ou décime, joug, tiraillleur, tranchées</i>	Violence

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 qualités, aux événements vécus une apparence humaine. Elle permet ainsi de rendre l'abstrait plus concret.	<i>Quelle puissance/vous lie à <u>cette terre frigide/qui n'enfante des jumeaux/que pour les séparer</u> ?</i> (Véronique Tadjo, Latérite , 1984)	La personnification évoque le pouvoir destructeur de la ville.
Allégorie : c'est une autre forme particulière de métaphore, qui représente une idée abstraite par une idée concrète.	<i>« 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... »</i> (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.	<i>« Ces serviteurs de Dieu, <u>armés de chicottes</u>, font les cent pas dans l'allée centrale qui sépare hommes et femmes »</i> (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.

<p>Oxymore :</p> <p>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.</p>	<p>« 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 <u>louanges hypocrites</u> dès qu'ils peuvent vous soutirer quelque chose. »</p> <p>(Aminata Sow Fall, Le revenant, 1976)</p>	<p>La dame Yama a conscience de l'hypocrisie des griots qui ne lui adressent de fausses louanges que pour de l'argent.</p>
<p>Chiasme :</p> <p>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.</p>	<p>« <u>IL SEMBLAIT QUE TOUT ALLAIT FINIR ET QUE RIEN NE POUVAIT COMMENCER.</u> »</p> <p>(Véronique Tadjou, Latérite, 1984)</p>	<p>« 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 ».</p> <p>L'environnement décrit est un univers apocalyptique qu'un torrent de feu semble avoir réduit au néant.</p>

<p>Les figures d'amplification :</p> <p>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.</p>		
NOMS ET DEFINITIONS	EXEMPLES	INTERPRETATIONS
<p>Répétition :</p> <p>c'est la répétition d'un même mot, d'un même groupe de mots ou d'une même expression</p>	<p>« Gorgé de sang, de sang, du sang/des milliers d'âmes innocentes »</p> <p>(Mukala Kadima Nzuzi, Redire les mots anciens, 1977)</p>	<p>La répétition de « sang » permet de mettre en relief l'ampleur et la violence du massacre mais aussi le trop de sang versé.</p>
<p>Anaphore</p> <p>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.</p>	<p>« <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 ? »</p> <p>(Léopold Sédar Senghor, Nocturnes, 1961)</p>	<p>L'anaphore de « quand » est la traduction de l'angoisse du poète au moment de quitter son pays.</p>
<p>Pléonasme :</p> <p>c'est une juxtaposition de mots ayant le même sens</p>	<p>« Prier Allah nuit et jour, <u>tuer des sacrifices</u> de toutes sortes même un chat noir dans un puits. »</p> <p>(Ahmadou Kourouma, Les soleils des indépendances, 1968).</p>	<p>Dans ce contexte il y a l'idée de « tuer » dans le mot « sacrifices ». C'est une des façons de s'exprimer des malinkés dont Kourouma use abondamment dans le roman.</p>
<p>Enumération :</p> <p>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.</p>	<p>« 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> »</p> <p>(Mongo Beti, Perpetue, 1974)</p>	<p>Critique adressée aux dirigeants africains qui détournent les fonds publics et s'enrichissent de façon insolente.</p>

<p>Gradation :</p> <p>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).</p>	<p>« <i>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> ».</i></p> <p>(Jean-Marie Adiaffi, D'éclairs et de Foudres, 1980)</p>	<p>Le poète exprime ainsi son amour profond pour l'homme, sa seule raison d'être.</p>
<p>Hyperbole :</p> <p>Il s'agit d'exagération des faits, d'une idée, afin de frapper le lecteur.</p>	<p>« <i>Partir, donc là où <u>les fœtus ont déjà des comptes bancaires à leur nom, et les bébés des plans de carrière</u></i>. »</p> <p>(Fatou Diome, Le ventre de l'Atlantique, 2003)</p>	<p>Expression exagérée du mirage que constitue la richesse occidentale dans la tête des jeunes qui rêvent d'émigrer.</p>

<p>Les figures d'atténuation :</p> <p>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.</p>		
NOMS ET DEFINITIONS	EXEMPLES	INTERPRETATIONS
<p>Euphémisme</p> <p>Cette figure est une formulation atténuée qui adoucit la pensée exprimée, pensée qui serait déplaisante à entendre.</p>	<p><i>Et c'est dans la pénombre le nid des doux propos.</i></p> <p>(Léopold Sédar Senghor, Nocturnes, 1961)</p>	<p>Expression de moments très intimes.</p>
<p>Litote :</p> <p>Comme l'euphémisme, c'est une figure d'atténuation. Elle permet de faire entendre beaucoup en disant le moins possible.</p>	<p><i>Le pays des Diallobé n'était pas le seul qu'une <u>grande clameur</u> eût réveillé un matin. Tout le continent noir avait eu son <u>matin de clameur</u>.</i></p> <p>(Cheikh Hamidou Kane, L'aventure ambiguë, 1961)</p>	<p>Les expressions « grande clameur » et « matin de clameur » renvoient à la force de la pénétration coloniale en Afrique</p>

<p>Les figures de substitution :</p> <p>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.</p>		
NOMS ET DEFINITIONS	EXEMPLES	INTERPRETATIONS
<p>Périphrase :</p> <p>Cette figure consiste à exprimer une réalité qu'un seul mot pourrait désigner à l'aide d'un groupe de plusieurs mots.</p>	<p>« <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> »</p> <p>(Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, 1939)</p>	<p>Les noirs sont ici désignés par des périphrases qui mettent en relief leur non-participation à la marche scientifique du monde.</p>
<p>Ironie ou antiphrase :</p> <p>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</p>	<p>« <i>J'ai retrouvé le régisseur de prison en train « <u>d'apprendre à vivre</u> » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez Janopoulos</i> ».</p> <p>(Ferdinand Oyono, Une vie de boy, 1956)</p>	<p>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.</p>

intention de l'auteur.		
<p>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.)</p>	<p>« 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> » (Baba Moustapha, Le commandant Chaka)</p>	<p>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.</p>
<p>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...)</p>	<p>« 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. » (Léopold S. Senghor, Nocturnes, 1961)</p>	<p>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 »,</p>

d - Le rythme du texte :

Il faut observer la ponctuation. Les phrases sont-elles longues ou courtes ? Quel est l'effet recherché ? Les courtes phrases sont parfois tout aussi suggestives que les longues. Voici, par exemple, comment la narratrice d'**Une si longue lettre** (1979) de Mariama Ba réagit à l'annonce de la mort de son mari :

« Modou est mort. [...] Un taxi hélé ! Vite ! Plus vite ! Ma gorge sèche. Dans ma poitrine une boule immobile. Vite ! Plus vite ! Enfin l'hôpital ! L'odeur des suppurations et de l'éther mêlés. L'hôpital ! Des visages crispés, une escorte larmoyante de gens connus ou inconnus, témoins malgré eux de l'atroce tragédie. Un couloir qui s'étire, qui n'en finit pas de s'étirer. Au bout, une chambre. Dans la chambre un lit. Sur ce lit : Modou étendu... »

Le personnage est dans un trouble profond que restituent bien les nombreuses exclamations et les propositions nominales. La surprise et le choc expliquent sa précipitation et celle des courtes phrases nominales qui se succèdent à un rythme effréné.

Considérons cet autre exemple, extrait de **L'étranger** (1947) d'Albert Camus, où Meursault est en train de rapporter les propos du réquisitoire de l'avocat général lors de son procès :

« J'ai trouvé que sa façon de voir les événements ne manquait pas de clarté. Ce qu'il disait était plausible. J'avais écrit la lettre d'accord avec Raymond pour attirer sa maîtresse et la livrer aux mauvais traitements d'un homme « de moralité douteuse ». J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond. Celui-ci avait été blessé. Je lui avais demandé son revolver. J'étais revenu seul pour m'en servir. J'avais abattu l'arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et « pour être sûr que la besogne était bien faite », j'avais encore tiré quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte. »

Cette démarche nous rappelle qu'il s'agit bel et bien de réquisitoire dans le texte, un discours dans lequel on accumule des chefs d'accusation. Ainsi les phrases, courtes et très suggestives, une série d'asyndètes constituant un rapide défilé des événements successifs qui, de l'avis du procureur, ont conduit Meursault à ce meurtre prémédité, se suivent-elles à un rythme scandé par le plus que parfait « J'avais... » suivi de participes de verbes d'action.

e – Les temps des verbes : (pour plus de détails, consulter l'ouvrage consacré aux genres littéraires)

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.

Prenons comme exemple cet extrait de **Nocturnes** (1961) de Léopold Sédar Senghor où le futur simple de l'indicatif est employé à la première et à la dernière strophe :

« 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. »

Dans ce texte, le poète s'apprête à s'exiler et le regret du pays natal commence à l'envahir. Ce regret est d'abord perceptible par l'accumulation d'interrogations aux vers 4 et 5 dans lesquels l'anaphore de la conjonction de subordination « *Quand* » exprime l'angoisse du poète au moment de quitter la terre natale, une idée sous-jacente dans l'emploi du futur qui connote le doute dans ces deux vers. Mais aux vers 7, 8 et 9, ce futur traduit la certitude du départ, de la séparation et de la découverte de nouvelles valeurs. Donc dans un premier temps traduit le doute lié à l'angoisse et à l'inquiétude du poète, alors que dans son second emploi, il exprime la certitude.

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. Comment le rythme de la deuxième phrase du texte.
3. Relevez et commentez les figures de style contenues dans les parties soulignées.
4. Relevez un champ lexical qui développe un thème majeur de cet extrait et dites à quoi il renvoie.

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. De combien de phrases est composé cet extrait ? Quelle remarque peut-on faire sur la construction de la plupart d'entre elles ? Quelles relations existent entre les propositions qui les composent et que mettent-elles en relief dans l'évocation de la souffrance de l'enfant ?

2. 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. Commentez la ponctuation dans cet extrait.

2. Commentez la phrase soulignée

3. Relevez et commentez la figure de style contenue dans l'expression « *ce monde aride qui saigne de toutes ses plaies !* ».

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

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.

« Dans la chambre un lit. Sur ce lit : Modou étendu, déjà, isolé du monde des vivants par un drap blanc qui l'enveloppe entièrement. Une main s'avance, tremblante, et découvre le corps lentement. Dans le désordre d'une chemise bleue à fines rayures, la poitrine apparaît, velue, à jamais tranquille. Ce visage figé dans la douleur et la surprise est bien sien, bien siens ce front dégarni, cette bouche entrouverte. Je veux saisir sa main. Mais on m'éloigne. J'entends Mawdo, son ami médecin, m'expliquer : crise cardiaque foudroyante survenue à son bureau alors qu'il dictait une lettre. » (Mariama Ba, *Une si longue lettre*)

3.

« 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. » (Emile Zola, *Germinal*)

4.

« 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.

[...]

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*

5.

« Toi, mon cadet, tu réussiras dans ta vie si tu te fais accepter par Gongoloma-Sooké, et cela tant que la pierre d'alliance de ce dieu sera entre tes mains. Je ne connais pas ta fin, mais ton étoile commencera à pâlir le jour où N'tubanin-kan-fin, la tourterelle au coup cerclé à demi d'une bande noire, se posera sur une branche morte d'un kapokier en fleur et roucoulera par sept cris saccadés, puis s'envolera de la branche pour se poser à terre, sur le côté gauche de ta route. A partir de ce moment tu deviendras vulnérable et facilement à la merci de tes ennemis ou d'une guigne implacable. Veille à cela, c'est mon grand conseil." Le récit qui va suivre verra l'exacte vérification de cette prédiction. »

Amadou Hampaté Ba, *L'étrange destin de Wangrin*

6.

« Comme il le disait lui-même : « J'en ferai la preuve, messieurs, et je le ferai doublement. Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle ».

Albert Camus, *L'étranger*

7. 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. »

8.

« 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. »

9.

« 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*

10.

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*)

11. L'infinitif dans l'extrait suivant :

Le monologue de Rodrigue

Mourir sans tirer ma raison !
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison !
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée !
N'écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu'à ma peine.
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.

Pierre Corneille, *Le Cid*, Acte I, scène 6, 1637

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, un extrait de *Germinal* d'Emile Zola et un extrait d'*Aliin Sitooye Jaata ou la Dame de Kabrus* de Marouba Fall.

L'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.

L'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'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 (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 le 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.

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)

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.	
	Plan annoncé	Les centres d’intérêt du texte sont identifiés et des titres proposés.	
Les centres d’intérêt sont énoncés dans l’ordre approprié.			
Développement	Compréhension de l’exercice	Le fond et la forme sont analysés conjointement.	7 points
		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.	
		Les transitions sont bien aménagées (une partie s’ouvre par une Introduction partielle et se termine par une conclusion partielle qui sert de transition).	
	Pertinence du commentaire	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).	
		Le vocabulaire employé est approprié.	
Conclusion	Rappel des étapes	Un bilan des centres d’intérêt étudiés 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, puis entre le développement et la conclusion.	2 points
		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 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	

		Il y a des points de suspension entre parenthèses pour toute coupure du texte.	
		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

GRILLE D’EVALUATION DU COMMENTAIRE SUIVI

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.	
		L’intérêt du texte est indiqué.	
	Plan annoncé	Les différentes parties du texte sont identifiées (le repérage est marqué et des titres sont proposés)	
		Les différentes parties sont énoncées dans l’ordre.	
Développement	Compréhension de l’exercice	Le fond et la forme sont analysés conjointement.	7 points
		Le commentaire du texte est bien linéaire	
	Cohérence du commentaire	Les différentes parties sont développées dans l’ordre indiqué.	
		Les différentes parties se complètent sans se répéter	
		Les transitions sont bien aménagées (une partie s’ouvre par une Introduction partielle et se termine par une conclusion partielle qui sert de transition).	
	Pertinence du commentaire	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).	
		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

LE RESUME DE TEXTE

I/ - Le type de texte :

Il faut d'abord préciser aux élèves que c'est 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 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.

Considérons, par exemple, ce texte proposé à la session du baccalauréat 2009 en série L (sur lequel nous travaillerons tout au long de ce sous-chapitre consacré au type de texte) :

Il est douloureux de le dire : dans la situation actuelle, il y a une esclave.

La loi a des euphémismes ; ce que j'appelle une esclave, elle l'appelle une mineure, cette mineure selon la loi, cette esclave selon la réalité, c'est la femme. L'homme a chargé inégalement les deux plateaux du code, dont l'équilibre importe à la conscience humaine ; l'homme a fait verser tous les droits de son côté et tous les devoirs du côté de la femme.

De là un trouble profond. De là la servitude de la femme. Dans notre législation telle qu'elle est, la femme ne possède pas, elle n'est pas en justice, elle ne vote pas, elle ne compte pas, elle n'est pas. Il y a des citoyens, il n'y a pas de citoyennes. C'est là un état violent : il faut qu'il cesse. [...]

Dans la question de l'éducation, comme dans la question de la répression, dans la question de l'irrévocable qu'il faut ôter du mariage et de l'irréparable qu'il faut ôter de la pénalité, dans la question de l'enseignement obligatoire, gratuit et laïque, dans la question de la femme, dans la question de l'enfant, il est temps que les gouvernants avisent. Il est urgent que les législateurs prennent conseil des penseurs, que les hommes d'Etat, trop souvent superficiels, tiennent compte du profond travail des écrivains, et que ceux qui font les lois obéissent à ceux qui font les mœurs. La paix sociale est à ce prix.

Nous philosophes, nous contemplateurs de l'idéal social, ne nous laissons pas. Continuons notre œuvre. Étudions sous toutes ses faces, et avec une bonne volonté croissante, ce pathétique problème de la femme dont la solution résoudrait presque la question sociale tout entière. Apportons dans l'étude de ce problème plus même que la justice ; apportons-y de la vénération ; apportons-y de la compassion. Quoi ! il y a un être, un être sacré, qui nous a formés de sa chair, vivifiés de son sang, nourris de son lait, remplis de son cœur, illuminés de son âme et cet être souffre, et cet être saigne, pleure, languit, tremble. Ah ! Dévouons-nous, servons-le, défendons-le, secourons-le, protégeons-le ! [...]

Redoublons de persévérance et d'efforts. On en viendra, espérons-le, à comprendre qu'une société est mal faite quand l'enfant est laissé sans lumière, quand la femme est maintenue sans initiative, quand la servitude se déguise sous le nom de tutelle, quand la charge est d'autant plus lourde que l'épaule est plus faible ; et l'on reconnaîtra que, même au point de vue de notre égoïsme, il est difficile de composer le bonheur de l'homme avec la souffrance de la femme.

Victor Hugo, Actes et paroles III

Consigne :

Vous résumerez ce texte de 439 mots au quart (1/4) de sa longueur soit environ 110 mots (avec une marge de tolérance de plus ou moins 10%).

Après avoir fait une première lecture de ce texte, une deuxième permettra peut-être de relever les mots ou expressions suivants dont il faudra essayer de retrouver le sens en fonction du contexte où ils sont employés, c'est-à-dire celui du texte :

- euphémismes – esclave - une mineure - deux plateaux du code - servitude – législation - le verbe « ester »
- irrévocable - irréparable - laïque - avisent - superficiels - philosophes - contemplateurs - vénération – compassion - persévérance - tutelle

2. Voir la structure du texte :

- Les paragraphes : Un bon texte d'information ou d'argumentation ne se présentera pas en bloc. En effet l'auteur, pour faciliter la lecture et pour mettre en évidence ses idées, le découpera en paragraphes.

Une telle division en paragraphes est une première aide précieuse. En effet, si l'auteur le fait, c'est pour montrer au lecteur qu'il aborde une nouvelle partie de son argumentation ou des informations qu'il livre, ou bien qu'il avance un nouvel argument.

Souvent (donc pas toujours) les premières lignes du texte représentent une sorte d'introduction qui annonce le problème que l'auteur entend débattre. Et les dernières lignes constituent une sorte de conclusion à laquelle l'auteur veut amener son lecteur. Les autres paragraphes entre ces deux extrêmes contiennent les informations livrées ou l'argumentation elle-même, le développement de la pensée de l'auteur.

Dans notre exemple, le texte est composé de 5 paragraphes :

- *Le premier développe le point de vue de l'auteur sur la condition de la femme qu'elle considère comme une esclave aux yeux de la loi.*

- *Le second met l'accent sur la nécessité pour les décideurs de s'appuyer sur les écrivains pour trouver des solutions à toutes les situations de déséquilibre social.*

- *l'avant-dernier est un appel aux intellectuels pour venir en aide à la femme dans cette situation douloureuse.*

- *le dernier paragraphe est une sorte de conclusion dans laquelle l'auteur demande de « persévérer » dans ce combat de libération de la femme qui mènera à une prise de conscience.*

- Les mots et formules de transition : Au début des différents paragraphes ou à l'intérieur des phrases un bon auteur sème certaines expressions qui soulignent l'articulation de ses informations, de son argumentation.

Ainsi de petites expressions comme "de plus" ou "en outre" etc. soulignent que l'auteur ajoute un argument supplémentaire à son développement. Des expressions comme "par contre" ou "mais" annoncent que l'auteur va avancer un argument qui s'oppose au(x) précédent(s). Et des expressions comme "donc" ou "par conséquent" annoncent une conclusion.

Il y a beaucoup d'autres petites formules de transition qui permettent aux textes de bien articuler et qui ne sont pas aussi formelles que celles qui sont les plus connues. Mais il faut savoir qu'il est important de pouvoir les dénicher, de les encadrer au cours de la 2^e lecture, car ces expressions soulignent l'enchaînement des idées, l'articulation du texte, les étapes de l'argumentation (voir la partie consacrée aux activités).

Ces mots de liaison, ces formules de transition sont donc d'une importance capitale pour mieux saisir la structure du texte et d'en comprendre le sens.

Dans notre exemple, chaque début de paragraphe comporte une expression qui articule le texte et qui introduit un élément :

- *Affirmation : « Il est douloureux de le dire »*

- *Paragraphe 1 : « La loi a des euphémismes »*

- *Paragraphe 2 : « De là un trouble profond. »*

- *Paragraphe 3 : « Dans la question de l'éducation... »*

- *Paragraphe 4 : « Nous philosophes »*

- *Paragraphe 5 : « Redoublons de persévérance et d'efforts. »*

- Le titre : Parfois, le titre du texte permet d'entrevoir sa structure avant la lecture même, surtout si le titre est clairement formulé. Un titre comme « *L'anarchie et l'insalubrité règnent toujours en maîtres à Sandaga* » indique déjà que dans la suite du texte, l'auteur argumentera en direction de cet état du marché de Dakar. Le titre « *Pour ou contre l'internet* » annonce clairement qu'il faut s'attendre à deux grandes parties au moins. Par contre un titre comme « *Baisse du niveau des élèves au Sénégal* » n'aidra pas beaucoup avant la lecture du texte car on ne peut savoir d'avance si l'auteur va parler des signes, des causes, des conséquences... ; il ne deviendra donc clair qu'après la lecture.

3. 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 repérage 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.

Dans notre exemple, les principales idées se retrouvent dans les quatre parties du texte que le tableau suivant peut schématiser :

Parties	Idées développées
<p>PARTIE I</p> <p><i>La femme est considérée comme une esclave</i></p>	<p>Paragraphes 1 et 2 :</p> <p>P1 : L'auteur considère la femme comme une esclave au moment où la loi minimise sa situation. L'homme est à la base de ce déséquilibre juridique en faisant balancer le droit de son côté et en chargeant la femme de devoirs.</p> <p>P2 : Ce paragraphe développe aussi l'idée selon laquelle aucun droit ne lui est reconnu. Il faut mettre fin à cette situation.</p>
<p>PARTIE II</p> <p><i>Implication des intellectuels dans la recherche de solution</i></p>	<p>Paragraphe 3 :</p> <p>Dans toutes les situations de déséquilibre social, il urge que les décideurs et les législateurs collaborent avec les intellectuels pour leur trouver des solutions en vue de rétablir les équilibres.</p> <p>Si les législateurs et les décideurs travaillent en surface avec les lois, les intellectuels, quant à eux, travaillent en profondeur.</p>
<p>PARTIE III</p> <p><i>Appel aux intellectuels pour venir en aide à la femme</i></p>	<p>Paragraphe 4 :</p> <p>Appel aux intellectuels pour qu'ils s'investissent à fond dans l'aide qu'ils doivent apporter à la femme dans cette situation très douloureuse, elle qui donne vie et qui maintient en vie.</p> <p><u>Remarque</u> : L'auteur s'identifiant à ces intellectuels, il utilise alors la première personne du pluriel « nous ». Il faudra donc faire attention au changement dans l'énonciation au moment du résumé.</p>
<p>PARTIE IV</p> <p><i>Conclusion : prise de conscience et avantages à tirer de ce combat</i></p>	<p>Paragraphe 5 :</p> <p>Conclusion : Nous aurons conscience qu'aucune situation de déséquilibre où la force prime ne profite à un équilibre social. On arrivera à comprendre que le bonheur de l'homme ne se fera jamais sur le malheur de la femme.</p>

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

Dans notre exemple, le premier tableau nous permet de relever l'essentiel du texte qui peut nous mener vers le résumé, alors que le second propose une contraction à partir de ce qui vient d'être retenu :

Tableau 1 :

Parties	Idées à retenir pour la contraction
PARTIE I	<i>Je considère la femme comme une soumise, vivant dans un assujettissement que la loi corrobore du fait même de l'inexistence de droits pour elle dans la législation établie justement par l'homme en fonction de ses intérêts. Il est temps d'arrêter cette injustice.</i>
PARTIE II	<i>Dans toutes les situations de déséquilibre social, il urge que les décideurs, les législateurs, qui travaillent en surface avec les lois, collaborent avec les intellectuels, qui œuvrent en profondeur, pour leur trouver les solutions adéquates.</i>
PARTIE III	<i>Nous, intellectuels, devons user de toutes les forces dont nous disposons pour venir en aide à cet être malheureux qui nous donne vie et qui nous maintient en vie. Résoudre ce douloureux problème, c'est assurer l'équilibre social.</i>
PARTIE IV	<i>Nous aurons ainsi conscience que toutes les formes de discrimination sont facteurs de déséquilibre social et que l'homme ne peut s'épanouir dans la douleur de la femme.</i>

Tableau 2 :

<p><i>La loi minimise la condition féminine que j'appelle assujettissement. Et l'homme est à la base de cette situation. Cette loi est faite de sorte que la femme soit inexistante en matière de droit. Cela doit prendre fin. Dans toutes les situations de déséquilibre social ou juridique, il urge que les décideurs et législateurs écoutent les intellectuels pour un équilibre social.</i></p> <p><i>Nous intellectuels, dépensons toute l'énergie dont nous disposons pour trouver un remède à la situation douloureuse de cet être martyrisé qui nous a maintenus en vie. Nous en arriverons à la conscience que les discriminations sont synonymes de déséquilibre social et que l'homme ne peut s'épanouir dans la douleur de la femme (117 mots)</i></p>

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).

Dans notre exemple, il fallait résumer le texte en 110 mots, avec une marge de plus ou moins 10%. Si 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)**. Nous avons résumé le texte en 117 mots.

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, ...).

- clair	Le résumé doit donc être
---------	--------------------------

- 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

Dans notre exemple, les illustrations que fournit l'auteur pour montrer l'état d'esclavage dans lequel la femme est mise peuvent ne pas être prises en compte car illustrant une idée déjà avancée (au niveau du premier paragraphe) :

- Pas de droit de possession
- Pas de droit d'attaquer en justice
- Pas de droit de vote

De même, au niveau du deuxième paragraphe, les exemples peuvent ne pas être retenus car étant illustratifs de l'idée du déséquilibre social :

- Les déséquilibres dans le mariage
- Les déséquilibres dans l'éducation
- Les déséquilibres en matière de justice
- Les déséquilibres que subissent les femmes et les enfants.

Quelques autres exemples de contraction :

a - Elimination suppression :

- Éliminer l'information secondaire (l'accessoire).

Si le texte original offre une information générale et des informations secondaires, supprimer ces informations secondaires (exemples, énumérations...) et garder l'information générale.

1^{er} exemple : dans la phrase «La télévision, cette boîte lumineuse et hypnotisante qui trône dans notre intérieur, occupe une grande partie de notre temps.», on peut supprimer «cette boîte lumineuse et hypnotisante qui trône dans notre intérieur».

2^{ème} exemple : dans la phrase «De nombreuses émissions ne relèvent pas vraiment le niveau intellectuel des élèves : pensons à « Bébé walf, Loft Story, ça va se savoir, les feux de l'amour... », on peut supprimer «pensons à Bébé walf, ça va se savoir, Les feux de l'amour...»

3^{ème} exemple : Pôle d'attraction de plus en plus important, la ville offre de nombreux avantages aux citoyens: centres commerciaux, services administratifs, sociaux et médicaux, possibilités de travail et proximité de logements, écoles, vie culturelle, équipements sportifs...

- Éliminer l'information redondante.

On supprime les idées qui sont répétées (on gardera l'information qui semble la plus précise).

Par exemple : dans la phrase «Cette scène ubuesque, hyper médiatisée, en a dérouté et offusqué plus d'un. Elle est, en effet, incommode, choquante et inconvenante.», on peut supprimer : « incommode, choquante et inconvenante », « dérouté et offusqué » étant suffisant.

b - Substitution généralisation :

- Remplacer une liste d'éléments par un terme englobant.

Par exemple : « Youssou Ndour, Marouba Fall, Omar Pène, Sanékh..., tous ont réclamé la mise à terme de la contrefaçon de leurs œuvres » = « les artistes ont réclamé la fin du piratage ».

- Remplacer une liste d'actions par un terme englobant.

Par exemple : « La casse, le jet de pierres, les tabassages, les agressions physiques... ne peuvent pas être la solution » = « la violence n'est pas le remède ».

c - Sélection de l'essentiel et invention :

- Choisir la phrase qui contient l'idée principale.

Par exemple :

Dans cet extrait, l'idée principale se trouve dans ce qui est souligné ; tout le reste ne contient que des informations sur les lieux, les dates et la composition des délégations lors des sommets dont il est question : « Si nous prenons les mesures nécessaires, tous les habitants de la planète pourront bientôt édifier ensemble une nouvelle société de l'information fondée sur les savoirs partagés, sur une solidarité mondiale et sur une meilleure compréhension mutuelle entre les peuples et les nations. Nous ne doutons pas que ces mesures ouvrent la voie à l'édification d'une véritable société du savoir. » Ainsi se termine la Déclaration de principes adoptée par les représentants de 175 pays, dont près de 50 chefs d'Etat et de gouvernement et plus de 100 ministres, le 12 décembre 2003, à l'issue de la première phase du Sommet Mondial sur la Société de l'Information (SMSI, ou WSIS en anglais), qui se tenait à Genève dans la droite ligne des grandes conférences de l'ONU sur les thèmes d'avenir, depuis le Sommet de Rio de Janeiro en 1992 sur l'environnement et le développement [...] ». (Abdelaziz Barrouhi, Jeune Afrique / l'Intelligent, n° 2340, novembre 2005)

- S'il n'y a pas de phrase contenant l'idée principale, en produire une.

Par Exemple : « La résistance a pris différentes formes au Sénégal : à côté des Albouri Ndiaye, Lat Dior Diop, El Hadji Omar Tall et autres se trouvaient les Cheikh Ahmadou Bamba, El Hadji Malick Sy... Plus tard viendront les Blaise Diagne, Lamine Guèye, Léopold Sédar Senghor... » = « La résistance au Sénégal a pris plusieurs formes : armée, religieuse, politique. »

On peut aussi remplacer certains développements par des informations générales qu'on doit créer soi-même.

Par exemple : Certaines émissions de télévision sont néfastes aux enfants, aux adolescents et aux

adultes : cette phrase peut être remplacée par « Certaines émissions de télévision sont néfastes à tous. »

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

Il n'est pas une mosaïque 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.

« *Malgré le petit effort que nécessite ce choix, [ceux] qui adoptent cette solution ne méritent pas la moyenne.* » (Certaines Instructions Officielles)

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".

<i>En somme, le résumé doit éviter de reprendre les termes de l'original.</i>

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 *publicité, travail à la chaîne, ordinateur, internet, 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 aussi 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 compte le nombre de mots qu'il comporte et on le précise entre parenthèses

IV - Propositions 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 a respecté la longueur demandée
- Le résumé est adapté à un destinataire censé ignorer le texte.
- Le nombre de mots utilisé est compté et précisé 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	